



HAL
open science

**Vie théâtrale dans le Nord-Ouest de la France
(Bretagne, Pays de la Loire, Poitou, Aunis) du XIIIe au
XVIe siècle**

Clément Saliou

► **To cite this version:**

Clément Saliou. Vie théâtrale dans le Nord-Ouest de la France (Bretagne, Pays de la Loire, Poitou, Aunis) du XIIIe au XVIe siècle. Littératures. Université Rennes 2, 2019. Français. NNT : 2019REN20031 . tel-04156107

HAL Id: tel-04156107

<https://univ-rennes2.hal.science/tel-04156107>

Submitted on 7 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITÉ RENNES 2
COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ÉCOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : *Langue, littératures françaises, littératures francophones*

Par

Clément SALIOU

**Vie théâtrale dans le Nord-Ouest de la France (Bretagne,
Pays de la Loire, Poitou, Aunis) du XIII^e au XVI^e siècle.**

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 7 juin 2019
Unité de recherche : CELLAM

Volumes 1 et 2

Rapporteurs avant soutenance :

M. Mario LONGTIN (professeur, Western Ontario University)

M^{me} Véronique DOMINGUEZ (professeur, Université de Picardie Jules Verne)

Composition du Jury :

Présidente : M^{me} Véronique DOMINGUEZ (professeur, Université de Picardie Jules Verne)

Examineurs : M. Mario LONGTIN (professeur, Western Ontario University)

M^{me} Véronique DOMINGUEZ (professeur, Université de Picardie Jules Verne)

M^{me} Christine FERLAMPIN-ACHER (professeur, Université Rennes 2)

M^{me} Laurence MATHEY-MAILLE (professeur, Université du Havre)

M. Jelle KOOPMANS (professeur, Université d'Amsterdam)

Dir. de thèse : M. Denis HÛE (professeur émérite, Université Rennes 2)

Pour consulter la table des matières, cliquer ici.

Remerciements

Mes profonds remerciements s'adressent d'abord à mon directeur de thèse, M. Denis Hüe, qui a suivi avec intérêt et patience mon travail toutes ces années, il a toujours su répondre à mes doutes et mes interrogations pour mener à bien mon projet.

J'aimerais aussi remercier toutes les personnes que j'ai rencontrées lors de mes recherches dans les archives et les bibliothèques, qui m'ont souvent facilité l'accès aux documents, en particulier M^{me} Christèle Benoist, responsable des archives municipales d'Amboise.

Je remercie également M. Mario Longtin et M. Xavier Leroux qui ont eu la gentillesse de me communiquer leurs travaux avant leur parution.

Un grand merci à ma famille et mes amis pour leur soutien. Merci à Viviane qui n'a pas compté ses heures de sommeil pour pouvoir m'aider.

Enfin, je dédie ce travail à Loïc, pour son soutien indéfectible.

Liste des abréviations

Institutions de conservation :

AC : archives communales

AD : archives départementales (mention suivie du numéro de département, exemple : AD 44 = archives départementales de la Loire-Atlantique)

AM : archives municipales

AN : Archives nationales

BM : bibliothèque municipale

BnF : Bibliothèque nationale de France

Revue et périodiques :

ABPO : Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest

BCAHM : Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne

BMSAIV : Bulletin et mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine

BMSAT : Bulletin et mémoire de la Société archéologique de Touraine

BSAF : Bulletin de la société archéologique du Finistère

BSAHC : Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente

BSAO : Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest

BSAT : Bulletin de la Société archéologique de Touraine

MSAO : Mémoire de la Société des antiquaires de l'Ouest

MSAT : Mémoire de la Société archéologique de Touraine

RHAM : Revue historique et archéologique du Maine

RHT : Revue d'histoire du théâtre

INTRODUCTION GENERALE

« Jehan du Périer, dit Le Prieur, mareschal des logeys du roi », reçut le 26 décembre 1478 « la somme de deux cent cinquante florins [...] et mesmement pour certain livre ou histoire des Apostres, qu'il avoit naguieres dressié... »¹

Il dut en être ainsi du *Mystère de saint Eustache*, qui fut représenté au Mans en 1495.²

A Robin de la Houssaye [...] à faire les rolles du personnage du sotie que le duc fit jouer...³

Ces informations, reprises encore récemment dans les travaux qui s'intéressent au théâtre, apparaissent sous un autre jour lorsque l'on consulte les documents d'archives originaux : Jean du Prier a été rétribué en 1479⁴ et non en 1478, le *Mystère de saint Eustache* a été représenté en 1494⁵ et non en 1495 ; à Nantes, il ne s'agit pas du « personnage du sotie » mais du « personnage du Sacre⁶ ». Dans les deux premiers cas, le décalage d'un an n'est pas préjudiciable à la compréhension du théâtre⁷. Dans celui de la représentation de Nantes,

¹ Albert Lecoy de la Marche, *Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires ...*, Paris, Firmin-Didot, 1875, t. II, p. 143-144.

² Paul Piolin, *Le théâtre chrétien dans le Maine au cours du Moyen Âge*, La Mans, Mamers, 1891, p. 111

³ *Inventaire sommaire de la série CC des archives municipales de Nantes*.

⁴ Marseille, AD 13, B 273, fol. 193, *ordonnances et mandements des rois de Sicile*.

⁵ Le Mans, AD 72, G 481, fol. 145v^o, *délibérations capitulaires de Saint-Pierre-de-la-Cour*.

⁶ Nantes, AM, CC 95, fol. 16, *compte des miseurs de Nantes*.

⁷ Hormis dans de rares cas qui laissent peu de place au doute au vu du contexte, le mot « théâtre » dans cette étude ne renvoie jamais à la construction destinée à accueillir des représentations, mais aux activités dramatiques comprises comme un processus partiel ou global, allant de l'écriture du texte et sa teneur à sa représentation en passant par un certain d'étapes (promotion, organisation).

le théâtre dont il est question en réalité n'est pas du tout le même que celui que nous pensons connaître. Ce que révèlent ces exemples, c'est qu'il manquait jusqu'à présent une étude actualisée sur la vie théâtrale dans le Nord-Ouest de la France.

La nature performancielle du théâtre confère à son étude un intérêt tout particulier, tant sur le plan littéraire, historique que social. Les recherches effectuées ces cinquante dernières années à son sujet – sur lesquelles nous reviendrons – montrent qu'il est un média puissant destiné à propager des idées, des concepts et des intentions, puisant pour sa réalisation dans un grand nombre de domaines aussi bien artistiques (les autres littératures mais aussi dans la musique ou la peinture), politiques que religieux.

Vie théâtrale ?

La formule « vie théâtrale » implique de prendre en compte tout le théâtre recensé par la critique du XIII^e siècle à la fin du XVI^e siècle : le théâtre des mystères, des moralités, des farces, des sotties, des monologues dramatiques, le théâtre liturgique, le théâtre des entrées de ville, le théâtre humaniste. Mais avant de nous intéresser à la période assignée à notre étude, il faut d'abord nous arrêter sur cette liste des théâtres pour en expliquer les variations génériques qu'elle induit.

Les dénominations du théâtre

Ainsi les *genres* du théâtre médiéval⁸ (mystère, moralité, farce, sottie, monologue dramatique) sont une conception des philologues du XIX^e siècle à des fins taxinomiques, c'est-à-dire la nécessité d'expliquer et de décrire le théâtre médiéval par le classement. Mais les études des trois dernières décennies sur le théâtre démontrent que ces catégories ne sont pas toujours opérantes, certaines pièces manifestant des variations génériques importantes en ce sens que des caractéristiques propres à plusieurs *genres* les rendent *inclassables* dans une de ces catégories. Ainsi la farce peut se faire morale mais la tonalité de la moralité peut être la même que celle de la sottie où seule diffère la nature des personnages par rapport à la première⁹.

Une autre catégorisation des pièces a consisté à les classer selon leur caractère profane ou leur caractère religieux. La définition de profane est « qui est dépourvu de caractère religieux, sacré », ce qui a incité les critiques du XIX^e siècles à durement juger les mystères, drames religieux, intégrant une large part d'éléments profanes. Cette intégration ne leur enlève

⁸ Terme sur lequel on reviendra au moment de la délimitation de notre période d'étude.

⁹ Sur ces questions voir : Marie Bouhaïk-Gironès, « Le *Recueil général des sotties d'Émile Picot* ou la construction d'un genre dramatique », dans, *Les pères du théâtre médiéval : examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Jelle Koopmans, Véronique Dominguez, Marie Bouhaïk-Gironès (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 121-137.

nullement leur caractère religieux : « le monde médiéval ne se conçoit jamais dans un univers complètement profane ou en dehors de la sphère religieuse.¹⁰ »

Ces hybridités ou ces variations génériques invitent à la prudence. Il vaut mieux souvent renoncer à toute tentative d'attribution générique péremptoire au sujet d'une représentation – *a fortiori* lorsque nous n'en connaissons que partiellement le sujet – et fonctionner par analogie, contextualisation, tonalités dominantes et secondaires. En tout état de cause, l'utilisation des mots « mystère », « farce », « moralité » et « sottie » dans ce travail est conditionnée par ces présupposés, tout comme l'utilisation des adjectifs « profane » et « religieux ». Aussi, nous utiliserons les titres des pièces tels qu'ils apparaissent dans les documents d'archive ou dans les textes lorsque leur nature est peu sûre. Néanmoins, nous nous permettrons, par commodité, d'employer les mots « mystère » et « moralité » alors qu'ils n'apparaissent pas dans la pièce d'archive, pour les vies de saint dramatisées et les moralités religieuses qui, au même titre que d'autres pièces, sont désignées par un « jeu de... », une « histoire de... », un « jeu par personnages... », une « histoire par personnages », ou encore par l'emploi d'un verbe indiquant le théâtre : « jouer », représenter » – le répertoire des attestations, à la fin de du présent travail, permet de retrouver par ailleurs toutes les dénominations exactes des pièces.

Par ailleurs, au cœur du théâtre « profane », une différence se marque entre les représentations de grande ampleur (durée, moyens financiers et matériels importants) et celles faites par les bateleurs, les joueurs de farces ou les troupes d'acteurs ambulants. Aussi, certains acteurs ambulants sont appelés « jouer de mystères », nous prêterons attention au contexte des représentations pour définir le théâtre dont il est question.

L'expression « vie théâtrale » induit aussi de prendre en compte le drame liturgique. Nous ne reviendrons pas ici dans le détail sur le statut des représentations et des textes. Ce qui a préoccupé – et préoccupe encore les chercheurs –, ce sont les rapports de ces textes et leur représentation avec la célébration de la liturgie. Ces questions naissent du statut des ouvrages (livres liturgiques ou à caractère liturgique) qui les renferment, de la place de la représentation dans la célébration liturgique (avant, pendant ou après), de son lieu de jeu (dans le chœur de l'église, espace sacré, ou à d'autres endroits du bâtiment). Pour chaque cas, il faut procéder par analogie d'autant que pour certaines représentations, ce sont des pièces d'archive qui nous les mentionnent, nous ne savons si elles étaient inscrites effectivement dans un livre liturgique, parfois nous n'en connaissons ni le sujet – donc il est impossible de savoir si elles ont effectivement un lien avec la liturgie –, ni la langue. Seuls le lieu (l'église et son territoire) et les joueurs (des clercs du bas-chœur) sont connus. Nous introduirons donc des variations selon les cas au cours de ce travail en parlant de drames « à caractère liturgique » ou « qui

¹⁰ Thierry Revol, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XI^e-XIII^e siècles en France*, Paris, Champion, 1999, p. 27-29.

s'apparentent au drame liturgique », des solutions probablement imparfaites mais qui ont le mérite de décrire une réalité sans plaquer à toute force des catégories dramatiques.

Le théâtre des entrées de ville doit aussi faire l'objet d'une mise au point. Il est désigné souvent dans les archives comme étant un « mystère » ou une « histoire » mais il est soumis à un impératif de brièveté par la nature des événements dans lesquels il prend place. Cette contrainte induit par ailleurs des modes de représentations qui se rapprochent des arts figuratifs – qui le deviendront même au cours de l'évolution esthétiques des entrées solennelles au XVI^e siècle. Lorsqu'il sera question de ce théâtre particulier, nous utiliserons le plus souvent les termes employés dans les archives, « mystère » et « échafaud », mais ces deux termes sont déjà polysémiques à l'époque de leur emploi (pour l'entrée de François I^{er}, à Rennes en 1518, il est par exemple question de « l'echafault de la ville immuable¹¹ ») et révèlent aussi la polysémie du terme « théâtre » que nous emploierons à ce sujet aussi bien pour désigner la construction et ses décors que l'activité dramatique. Selon les cas, le contexte laissera peu de doute quant à l'acception du terme.

Enfin, le théâtre humaniste est moins problématique à définir quand on possède soit son texte, soit son sujet – des personnages de l'Antiquité –, l'ambiguïté de ce théâtre réside dans l'attribution des dénominations qui lui sont propres (comédie, tragicomédie, tragédie) à des textes qui s'apparentent en réalité à des farces, des moralités ou des mystères.

État des lieux de la recherche sur le théâtre

La liste de ces différents théâtres laisse percevoir les champs d'étude qu'il est possible d'envisager à leur sujet. Depuis une cinquantaine d'année¹², le théâtre médiéval et de la Renaissance bénéficie de larges études tant sur le plan littéraire, historique que social. Deux approches, parfois mises en œuvre de manière concomitante, ont guidé la réalisation de ces études : une approche thématique et une approche régionale. Ainsi les études accomplies par Maurice Accarie¹³, Jean-Pierre Bordier¹⁴ et Véronique Dominguez¹⁵ se sont attachées à

¹¹ Rennes, AM, BB 465, fol. 45, *registre des délibérations de la communauté de ville*.

¹² Il n'est pas question ici de faire un inventaire critique de tous les travaux sur le théâtre, des Frères Parfaict (*Histoire Du Théâtre François : depuis son origine jusqu'à present*, Paris - Amsterdam, Morin - [s. n.], 1734-1736, 2 vol.) jusqu'à nos jours en passant par Louis Petit de Julleville. Naturellement, notre bibliographie le démontre, notre étude prend en compte les travaux des philologues produits aux cours des deux premiers tiers du XX^e siècle, tels ceux de Gustave Cohen, de Raymond Lebègue ou d'Omer Jodogne pour le théâtre en français, ceux de Karl Young et d'Edmund Kerchever Chambers pour le drame liturgique, ceux d'Émile Ernault et d'Anatole Le Braz pour le théâtre en breton. Sur l'examen critique des travaux qui concernent le théâtre médiéval, voir : Jelle Koopmans, Véronique Dominguez, Marie Bouhaïk-Gironès (dir.), *Les pères du théâtre médiéval : examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

¹³ *Étude sur le sens moral de la « Passion » de Jean Michel : le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, 1979.

¹⁴ *Le jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français, XIII^e-XVI^e siècles*, Paris, Champion, 1998

¹⁵ *La scène et la Croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-*

analyser d'un point de vue théologique, moral et littéraire les *Passions* dramatiques. M. Accarie, à travers notamment l'étude du personnage de Marie Madeleine du *Mystère de la Passion* de Jean Michel, a montré que l'auteur avait donné une place prépondérante à l'enseignement moral des paroles du Christ, plus qu'à la leçon théologique du sens de sa Passion. J.-P. Bordier a quant à lui étendu ce domaine de recherche, en s'appuyant sur un nombre important de textes de la *Passion*, étudiant les différentes variations du message théologique selon les textes et les époques grâce à la structure et à la dramaturgie des pièces. Enfin V. Dominguez a examiné la question de la représentation du corps et des images qu'ils suscitent dans les *Passions* dramatiques, à l'aune des enjeux théologiques liés à la représentation des images et à leur culte. Dans un autre domaine du théâtre religieux, Gabrielle Grandcamp a étudié les relations qui se tissent entre le recueil des quarante *Miracles de Notre Dame par personnages* et leur mise en scène¹⁶.

Très récemment, Estelle Doudet a fait paraître une étude attendue sur les moralités et jeux moraux¹⁷ pour en expliquer toutes leurs subtilités thématiques, induisant toute impossibilité de classement générique raisonné. Sur l'histoire de la farce, la thèse de Michel Rousse demeure toujours incontournable pour les approches renouvelées qu'elle a fournies au sujet du théâtre profane¹⁸. Aussi dans un autre domaine du théâtre profane, Jean-Claude Aubailly¹⁹ a abordé le monologue dramatique, le dialogue et la sottie en essayant de définir ou de préciser les genres²⁰, en étudiant les thèmes et les personnages qui parcourent ces textes. Une approche renouvelée des sotties²¹ est envisagée par Jelle Koopmans qui s'intéresse aussi à divers aspects « profanes » du théâtre²², tout en continuant ses recherches sur le théâtre comique, polémique ou satirique entre autres par l'édition des textes²³. Dans le domaine du drame liturgique, Thierry Revol s'est concentré sur la représentation du sacré dans les textes dramatiques²⁴ tandis que les travaux de Bernard Guenée et Françoise Lehoux ont fourni une

XVI^e siècles), Turnhout, Brepols, 2007.

¹⁶ *Enjeux de mise en scène dans les Miracles de Notre Dame par personnages*, thèse de doctorat de l'université de Rouen soutenue en 2017, sous la direction de Laurence Mathey-Maille.

¹⁷ *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

¹⁸ *Le théâtre des farces au Moyen Âge. Pour une histoire de la farce : XII^e-XVI^e siècle*, thèse de doctorat soutenue à l'université Rennes, 1983, 5 vol.

¹⁹ *Le Monologue, le dialogue et la sottie essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1976.

²⁰ Remis en question depuis au sujet de la sottie : voir M. Bouhaïk-Gironès, « Le Recueil général des sotties d'Émile Picot ou la construction d'un genre dramatique », *op. cit.*, p. 121-137

²¹ Voir par exemple : « Les éléments farcesques dans la sottie française », dans *Farce and Farcical Elements*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 121-142

²² *Le théâtre des exclus au Moyen Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997.

²³ Jelle Koopmans, Marie Bouhaïk-Gironès, et Katell Lavéant, (éd.), *Recueil des sotties françaises*. Paris, Classiques Garnier, 2014, t. I.

²⁴ Thierry Revol, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XI^e-XIII^e siècles en France*, Paris, Champion, 1999.

base solide d'approche du théâtre des entrées de ville²⁵. Enfin pour conclure sur les approches thématiques des études, une synthèse importante a paru récemment rassemblant les dernières avancées de la recherche en matière de théâtre²⁶.

Ces divers travaux thématiques s'accompagnent d'un travail sur l'histoire et l'édition des textes dramatiques, qu'il serait trop long de détailler ici, rendant de plus en plus accessible et compréhensible les pièces de théâtre écrites aux XV^e-XVI^e siècles. Mentionnons toutefois la parution prochaine des éditions critiques de deux mystères inscrits dans notre aire d'étude : *Le Mystère de saint Vincent* édité par Xavier Leroux²⁷ et *Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées* édité par Mario Longtin²⁸.

D'un point de vue régional, Jacques Chocheyras a le premier fourni deux études d'ampleur en se fondant sur une approche locale²⁹, suivi par Nadine Henrard pour le théâtre en langue d'oc³⁰. Plus récemment, plusieurs études ont vu le jour notamment celle de Katell Lavéant au sujet du théâtre dans les provinces du nord³¹. Ces dernières années, l'approche locale urbaine de l'étude du théâtre a été privilégiée avec les recherches de Marie Bouhaïk-Gironès qui a étudié le théâtre des clercs de la Basoche parisienne³², de Matthieu Bonicel sur les spectacles à Avignon³³, Tatiana Jouenne sur le théâtre des mystères à Rouen³⁴, et Guy-Michel Leproux pour le théâtre à Paris au XVI^e siècle³⁵.

Notre aire d'étude n'est pas dépourvue d'études locales sur le théâtre. Outre le numéro thématique de la *Revue d'histoire du théâtre* qui concerne le théâtre en Anjou³⁶, les travaux de Graham A. Runnalls se sont intéressés entre autres au Poitou³⁷ et à la Touraine³⁸,

²⁵ *Les entrées royales françaises : de 1328 à 1515*, Paris, éditions du CNRS, 1968.

²⁶ Darwin SMITH ; Gabriella Parussa, Olivier Halévy (éd.), *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, 2014

²⁷ *Le Mystère de saint Vincent*, Xavier Leroux (éd.), Paris, Classiques Garnier, à paraître.

²⁸ *Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, Mario Longtin, Jacques Charles Lemaire, Laurent Brun (éd.), Orléans, éditions Paradigme, à paraître.

²⁹ *Le théâtre religieux en Savoie au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1971 ; *Le théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1971.

³⁰ *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998.

³¹ *Un théâtre des frontières : la culture dramatique dans les provinces du Nord aux XV^e et XVI^e siècles*, Orléans, Paradigme, 2011.

³² *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique : Paris, 1420-1550*, Paris, Champion, 2007.

³³ *Arts et gens du spectacle à Avignon à la fin du Moyen Âge (1450-1550). Une approche numérique*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Philippe Genet, 2014.

³⁴ *Le théâtre des mystères à Rouen (XV^e-XVI^e siècles)*, thèse de doctorat sous la direction d'Élisabeth Lalou, soutenue à l'université de Rouen Normandie, 2016.

³⁵ *Le théâtre à Paris au XVI^e siècle*, Paris, Institut d'Histoire de Paris, 2018.

³⁶ *Revue d'histoire du théâtre*, 43, 1991.

³⁷ *Les mystères dans les provinces françaises, en Savoie et en Poitou, à Amiens et à Reims*, Paris, Champion, 2003.

³⁸ « *Le Mystère de la Passion à Amboise au Moyen Âge, représentations théâtrales et texte* », *Le Moyen français*, 26, 1990.

Françoise Levillain-Angoulvant a abordé le théâtre religieux dans le Maine³⁹ et Gwennole Le Menn a fourni une synthèse sur le théâtre en Breton⁴⁰.

Notre étude s'inscrit dans la lignée des études ayant un cadre régional, il nous faut maintenant évoquer ce cadre et celui de la période assignée à notre étude.

Cadres géographique et temporel

Nous ne pourrions faire ici l'histoire des provinces d'Ancien Régime qui constituent le cadre géographique de cette étude. Il est essentiellement fondé à partir des réalités politiques, religieuses, et économiques du début du XV^e siècle.

Au cours de ce siècle, parallèlement à la cour du roi de France, évoluent dans notre aire d'étude plusieurs cours ducales (Anjou et Bretagne) et comtales (Laval et Maine) puissantes, soutenues par des centres urbains caractérisés par leur relative richesse mais surtout possédant des instances politiques et juridiques. Ainsi, la cour de France établit régulièrement sa résidence dans la vallée de la Loire (Amboise, Langeais, Le Plessis-lès-Tours, Loches), faisant un temps de Tours la capitale royale à partir des années 1420. Il en est de même à cette période pour Poitiers, qui accueille de 1418 à 1436, le Parlement royal⁴¹.

D'un point de vue religieux, Tours est la capitale d'une province ecclésiastique qui s'étend jusqu'en Bretagne en passant par les diocèses situés dans le Maine et l'Anjou.

Les relations économiques qui lient La Rochelle aux autres villes du Poitou impliquaient de prendre en compte l'Aunis dans notre aire d'étude, d'autant que les idées de la Réforme se diffusaient très probablement dans le Poitou à partir de La Rochelle⁴².

Pour la Bretagne, s'est de plus posée la question linguistique puisqu'une partie de ses habitants parlent le breton et que du théâtre en breton au XVI^e siècle est recensé. Nous ne pouvons laisser de côté une partie du territoire sur lequel évolue conjointement des locuteurs qui ne parlent soit qu'une des deux langues, soit les deux alors que l'autorité de laquelle ils dépendent (le duc de Bretagne) est la même.

Naturellement, il a fallu faire des choix, dans une aire déjà bien étendue. C'est encore le cadre provincial d'Ancien Régime qui a déterminé ces choix, même si Bourges a aussi été un temps capitale royale et que des relations culturelles, politiques et commerciales sont bien établies avec Tours et Poitiers⁴³, nous ne pouvons étendre notre zone de recherche en

³⁹ *Les Diables et le Bon Dieu : théâtre et société dans le Maine à la fin du Moyen Âge, 1450-1550*, Le Mans, Société historique et archéologique du Maine, 2009.

⁴⁰ Gwennole Le Menn, *Histoire du théâtre populaire breton. XV^e-XIX^e siècles*, Saint-Brieuc, Skol-Dastum-Institut culturel de Bretagne, 1983.

⁴¹ Sur ces points voir : David Rivaud : *Les villes et le roi. Les municipalités de Bourges, Poitiers et Tours et l'émergence de l'État moderne (v. 1440-v. 1560)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 27-38.

⁴² Robert Favreau (dir.), *Le Diocèse de Poitiers*, Paris, Beauchesne, 1988, p. 119.

⁴³ Voir les travaux de David Rivaud : *Les villes et le roi. Les municipalités de Bourges, Poitiers et Tours et l'émergence de l'État moderne (v. 1440-v. 1560)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

incluant le duché de Berry. De même pour les « pays de la Loire moyenne⁴⁴ » – à l'exception de la Touraine que notre étude inclut – qui constituent une zone cohérente de recherche mais dont la possible richesse archivistique aurait empêché de mener à son terme ce travail. Enfin, le sud de la Normandie n'a pas été pris en compte non plus, bien qu'Alençon se trouve à la frontière des provinces de Normandie et du Maine.

Cette description évoque principalement des pouvoirs citadins (dans une acception large : ecclésiastiques, élites urbaines, pouvoirs seigneuriaux) mais au-delà du cadre géographique, le cadre spatial a aussi été considéré. Certes, les attestations de théâtre que nous connaissons ont essentiellement un caractère urbain mais des représentations de théâtre en campagne, loin des grands centres urbains, sont aussi recensées. Nous prenons en compte cette situation en incluant dans notre cadre de recherches les zones rurales.

La délimitation de la période répond à plusieurs éléments littéraires, d'histoire littéraire et historiques, liés les uns aux autres. Commençons par la fin : les mystères ne sont pas interdits en 1548, remplacés du jour au lendemain par la tragédie humaniste qui plus est. Ce qui a d'abord initié notre réflexion, c'est une attestation : la représentation de l'« *histoyre de madame sainte Marguerite*⁴⁵ » à Malestroit en 1601. Certes le mot « mystère » n'est pas présent dans le document mais comme beaucoup d'attestations de représentations de vies de saint aux XV^e-XVI^e siècles. Cette attestation, parmi tant d'autres, démontre que le théâtre des mystères, dit « médiéval », perdure au début du XVII^e siècle. De fait, nous ne pouvions nous résoudre à fixer une date arbitrairement pour assigner un terme précis à notre période. Pour ce qui concerne ce type de théâtre nous allons jusqu'en 1622. Mais dans les années 1550, sont écrites et jouées les premières pièces du théâtre humaniste⁴⁶, dès lors toujours dans l'intention de décrire la « vie théâtrale », on ne pouvait mettre de côté ce théâtre et n'envisager que le théâtre des mystères, des farces ou des moralités. Bien-sûr, il a fallu nous imposer une date limite (1600) pour ne pas en arriver au théâtre classique, et nous avons bien conscience que celle-ci est arbitraire. D'un point de vue historique, puisqu'une grande partie de notre théâtre est un théâtre à sujet religieux, cette périodisation allant jusqu'au XVII^e siècle commençant, se justifie par la montée des idées de la Réforme au cours du XVI^e siècle, la réponse de l'Église catholique à travers le Concile de Trente, et la mise en œuvre de ses prescriptions, qui touche au fait théâtral.

⁴⁴ Blésois, Berry, Chartrain, Orléanais et Touraine. Au sujet de cette dénomination, voir : Bernard Chevalier, *Les pays de la Loire moyenne dans le Trésor des chartes : Berry, Blésois, Chartrain, Orléanais, Touraine, 1350-1502 (Archives nationales, JJ 80-235)*, Paris, éditions du CTHS, 1993.

⁴⁵ Vannes, AD 56, dépôt des archives communales de Malestroit, *registre des mariages 1597-1658*, fol. 9.

⁴⁶ *Cléopâtre Captive* et *L'Eugène* de Jodelle, *Médée* de La Péruse.

Pour en revenir au commencement de notre période, si le drame liturgique est bien attesté avant le XIII^e siècle, c'est à partir de cette époque que nous pouvons le recenser précisément dans notre aire d'étude et il continue à être créé dans les siècles suivants, joués même jusqu'au XVII^e siècle par endroits. D'un point de vue politique, c'est au XIII^e siècle que débute le processus d'affirmation de la ville en tant que personne morale à travers son corps dirigeant et ses élites pour prendre de l'ampleur aux siècles suivants. Ce phénomène est souvent pris en compte pour expliquer l'apparition du théâtre urbain. Certes, il a dû y jouer un rôle important mais il faut rappeler que notre connaissance du théâtre urbain est en grande partie conditionné par les documents écrits et produits par ce milieu. Or ces documents n'apparaissent le plus souvent qu'au milieu du XIV^e siècle. Ainsi, la première attestation de théâtre profane dans l'Ouest, se situe à Tours en 1390 (le *Jeu des sept vertus et des sept péchés mortels*) dont l'attestation se trouve dans un registre de comptes urbains⁴⁷, au début d'une série de registres qui commence 1358. Mais la nature de la consignation des premiers registres est moins *minutieuse* ou détaillée par rapport à celle qui s'effectuera cinquante à cent ans plus tard avec le développement de la ville. On a pris l'exemple de Tours mais il en va de même pour tous les fonds d'archives citadins : l'absence de sources archivistiques antérieures au milieu du XIV^e siècle induit l'absence d'attestations mais pas pour autant l'absence de la tenue de théâtre dans la première moitié du XIV^e siècle. En dehors de notre aire d'étude, à Paris, les *Miracles de Notre-Dame par personnages* sont représentés de 1339 à 1382, aussi, en 1313, on se déguise en divers personnages bibliques et folkloriques pour la fête de la chevalerie des enfants de Philippe le Bel⁴⁸. La connaissance du théâtre de la fin du XIII^e siècle et du début du XIV^e siècle demeure toujours insaisissable.

Les fondements de la recherche : les archives

Comme nous le mentionnions, une grande partie des attestations du théâtre se trouve dans des documents d'archives qui n'ont rien à voir avec des textes de théâtre manuscrits conservés dans les bibliothèques. Notre étude se fonde sur une importante recherche dans les fonds d'archives de l'Ouest de la France. Notre point de départ a été de recenser toutes les attestations mentionnées dans les travaux des érudits du XIX^e siècle pour ensuite nous rendre dans chaque fonds d'archives vérifier, par la consultation des documents originaux, les informations fournies et les mettre à jour si besoin était. Au regard de la diversité et l'étendue de la documentation, nous n'avons pu consulter les fonds dans leur intégralité, il a fallu procéder parfois par sondages.

Les documents d'archives consultés se répartissent d'abord en deux catégories : les fonds d'archives municipales, et les fonds d'archives départementales. Dans les premiers fonds,

⁴⁷ Tours, AM, CC R. 9, fol. 58.

⁴⁸ Godefroy de Paris, *Chronique Métrique*, J.-A. Buchon (éd.), Paris, Verdière, 1827, v. 5080-5472.

notre attention s'est portée sur les séries⁴⁹ de délibérations citadines et les séries de registres de comptes, les documents qui concernent l'instruction (établissement des collèges par exemple). Nous avons aussi parcouru les inventaires des autres séries, notamment les fonds qui mentionnent des documents non classables dans le cadre établi. Dans les fonds d'archives départementales, notre attention s'est portée sur la série G qui renferme les documents concernant le clergé séculier, notamment les délibérations capitulaires et les comptes de fabriques, et sur la série D qui concerne l'instruction. Lorsqu'ils existaient nous nous sommes aussi penchés sur les fonds des minutes de notaire. Ces recherches se sont encore accompagnées de la consultation de fonds divers, comme les comptes des établissements du clergé régulier. Aussi, chaque dépôt d'archives conserve des documents particuliers, comme la série B des archives départementales de la Loire-Atlantique qui est constituée des registres de la Chancellerie de Bretagne, la série B des archives départementales d'Ille-et-Vilaine qui concerne les archives du Parlement de Bretagne.

Il existe de grandes disparités entre chaque dépôt d'archives liées aux événements historiques – les guerres de Religion, la Révolution et la Seconde Guerre mondiale – qui ont fait disparaître de larges pans documentaires, quand ce n'est pas un incendie. Ainsi, sans entrer dans le détail, le fonds municipal de Laval a disparu en 1794, les archives de La Rochelle ont brûlé en 1737, les délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Nantes ont disparu dans un bombardement lors de la Seconde Guerre mondiale. La disparition de certains fonds ne s'explique pas (les fonds municipaux de Vannes ou de Fontenay-le-Comte) si ce n'est par le fait que la conscience patrimoniale apparaît au début du XIX^e siècle, les documents relativement anciens – surtout sans intérêt littéraire – n'étant pas considérés comme devant être conservés.

Pour combler ces lacunes et compléter nos recherches, nous avons pris en compte les annales et chroniques des historiens locaux, souvent datées du XVI^e siècle et conservées dans les fonds des bibliothèques publiques, parfois éditées.

Dans le cas des entrées solennelles, au cours du XVI^e siècles apparaît la pratique du livret imprimé, qui consiste à relater l'évènement en fournissant de nombreux détails sur le théâtre mis en place.

Enfin, concernant le drame liturgique, nous avons d'abord travaillé à partir des travaux de Karl Young⁵⁰ puis nous avons consulté les bréviaires et missels dans les fonds des bibliothèques publiques.

⁴⁹ Ces séries sont, la plupart du temps, classées selon un cadre (défini par des lettres) suivant leur nature. On ne les rappellera pas ici mais à titre d'exemple, la série BB d'un fonds d'archives municipales contient des documents qui ont trait à l'administration communale (registres de délibérations par exemple) et la série CC, des documents qui concernent la comptabilité (registres des recettes et dépenses d'une ville).

⁵⁰ Karl Young, *The drama of the medieval church*, Oxford, Clarendon press, 1933, 2 vol.

Problématiques

La nature performancielle du théâtre induit une chaîne organisationnelle étendue qui fait intervenir une multitude d'individus concourant à sa réalisation : de sa décision à sa représentation en passant par l'écriture d'un texte (pas toujours) et l'organisation du spectacle. Mais cette nature performancielle met aussi en présence d'un côté des émetteurs d'un message, de l'autre des destinataires, présents simultanément lors de la représentation. Cette situation invite d'abord à se demander de part et d'autre qui sont ces individus mis en présence.

Pour aborder cette première question, nous devons pouvoir les identifier, décrire qui ils sont. Mais l'identité caractérisée par le nom est évidemment inefficace – sauf pour suivre le parcours d'un individu dans les archives – et il faut se fonder sur l'identité sociale individuelle et collective de ceux qui participent au théâtre dans toutes ses étapes et ces conditions de réalisation. Les contradictions et les paradoxes soulevés par les deux aspects (individuel et collectif) du concept d'identité permettent d'envisager la production théâtrale à travers les enjeux de représentation sociale qu'elle revêt. En effet, un individu :

peut être bourgeois pour la commune, en même temps qu'officier aux yeux d'un pouvoir souverain, marchand pour ses clients, propriétaire pour ses tenanciers, vassal pour son seigneur, s'il est fieffé, époux pour son épouse, et fidèle pour l'Église. Dans chacune de ces relations, il sera considéré et identifié en fonction du rôle qu'il tient. Les études d'histoire sociale soulignent par conséquent à quel point ces individus ne sont pas réductibles aux catégories taxinomiques dans lesquelles ils sont souvent rangés, mais concilient des appartenances multiples auxquelles les sources se réfèrent d'ailleurs tour à tour.⁵¹

Les différentes réalités offertes par le concept d'identité permettent une approche dynamique des contextes de la production théâtrale, quelles qu'en soient ses étapes et ses natures. Ainsi, l'identité peut être linguistique (des locuteurs français ou bretons, l'utilisation du latin mue par l'appartenance à l'état de clergie), elle peut être signifiée par l'appartenance d'un individu à l'un des trois états, par l'appartenance à un groupe social, professionnel ou religieux, elle peut être liée au statut, à l'âge ou au genre.

L'identité, qu'elle soit collective ou individuelle, se construit dans un rapport de différenciation ou d'association à l'autre. Elle conditionne la représentation qu'un individu ou un groupe social cherche à donner de lui pour se signaler, se distinguer et signifier parfois une prééminence sur d'autres individus ou d'autres groupes. Concernant le théâtre, entrent en jeu alors non seulement la nature et la teneur du message mis en scène lors de la représentation mais aussi les moyens dramatiques et dramaturgiques qui président à cette mise en jeu. Mais l'interrogation de ces paramètres ne peut se faire sans examiner le degré et la nature de l'implication de ceux qui concourent au théâtre, à chaque étape de sa réalisation. En effet, les

⁵¹ Cécile Becchia, Diane Chamboduc de Saint Pulgent. « L'identité : introduction », *Questes*, 24, p. 1-26.

intentions ne sont pas les mêmes selon que l'on joue, que l'on organise ou que l'on finance le théâtre – ces différentes propositions ne s'excluant pas les unes des autres par ailleurs.

La mesure des implications ne peut se faire sans une remise en contexte des individus dans la société dans laquelle ils évoluent, aussi il faudra se demander en même temps quelles places ils y occupent et quels rôles ils y jouent. L'étude d'un théâtre promu par la noblesse n'aurait pas de sens si on ne s'intéressait pas à ce qu'on attend d'elle, à la fois dans les faits mais aussi à travers les conceptions théologiques qui gouvernent son comportement. De même, le théâtre créé par la Basoche doit s'envisager à travers la définition sociale de ses membres.

Nous utilisons volontairement une définition imprécise du message (« nature et teneur ») car au même titre que le classement générique des pièces ou que leur caractère soi-disant profane ou religieux, le message et ses intentions véhiculés par l'activité dramatique varient naturellement selon le sujet des pièces, mais aussi selon les conditions politiques, historiques et idéologiques dans lesquels ils sont émis. Ainsi, la représentation du *Mystère de la Conception de la Vierge Marie* n'induera pas les mêmes effets recherchés, selon qu'il soit représenté au début ou au milieu du XVI^e siècle ; un *Mystère de la Passion* initié par le pouvoir seigneurial ou par le pouvoir citadin amène à nous demander ce qui cherche à être signifié. Mais aussi le contenu doctrinal, idéologique, politique d'un texte doit être étudié à travers sa mise en œuvre littéraire et scénique pour comprendre l'histoire littéraire et théâtrale qui traverse l'Ouest. La nature religieuse de l'essentielle de la production recensée invite à se demander comment le mystère ou la moralité concourt à la pastorale des fidèles et quels modèles ils proposent en vue du salut individuel.

Il n'a été question que de l'identité des individus jusqu'à présent, mais il faut aussi envisager leur rapport au temps, une condition qu'ils ne peuvent maîtriser mais seulement quantifier grâce au cadre calendaire. Néanmoins ce cadre n'est pas nécessairement perçu comme une institution humaine, *a fortiori* quand il se fonde sur les cycles de la nature. En dehors de l'intention humaine, comment le cadre calendaire fournit une occasion de théâtre, préside à son initiative ? Aussi, ce cadre calendaire influence-t-il toute la société de la même façon dans la mise en œuvre du théâtre ?

Des questions plus particulières à l'art dramatique doivent être soulevées au sujet des pratiques liées au jeu et à l'écriture du théâtre. Le théâtre n'est pas un pan autonome de la littérature médiévale et de la Renaissance et au-delà des commanditaires du texte théâtral, l'identité sociale des auteurs de théâtre aura besoin d'être décrite pour essayer de comprendre comment leur inclusion dans des réseaux de sociabilité, leur état, leur formation scolaire et universitaire, influent non seulement sur la forme des textes mais aussi sur leur sujet. Un même auteur peut-il écrire plusieurs *genres* de théâtre ? Quelles différences y a-t-il entre le

fatiste des XV^e-XVI^e siècles, l'auteur de farces et l'auteur du théâtre humaniste ? Suivent-ils les mêmes formations, s'insèrent-ils dans les mêmes milieux sociaux ? De même la pratique du jeu invite à nous questionner sur la perception qu'ont les joueurs de leur activité, non seulement en tant que pratique rémunératrice mais aussi en tant que pratique performative.

Enfin, la question des liens entre les textes de théâtre qui sont arrivés jusqu'à nous et des représentations qui ont eu lieu est primordial. Il faut s'interroger sur le statut matériel de ces textes, quelle est leur place par rapport à une représentation – s'ils ont été conçus pour une représentation et si on peut toujours facilement associer le support conservé à la représentation. La question du statut des textes peut être aussi envisagée à travers leur diffusion imprimée et l'habitude de la lecture unipersonnelle qui s'instaure au début du XVI^e siècle : le théâtre imprimé est-il toujours destiné à être joué ?

Ces différentes questions amènent à s'interroger les influences des différents théâtres les uns sur les autres. Toutes les formes dramatiques évoquées précédemment évoluent en même temps, parfois sont initiées ou jouées par les mêmes personnes. Naturellement, il ne sera pas question de perspectives évolutionnistes entre les différents théâtres, elles n'ont aucun sens. Néanmoins, selon les cas, il faut s'interroger sur les jeux d'interpénétrations thématiques ou scéniques qui peuvent avoir lieu entre les différents types de théâtre puisqu'ils sont mis en œuvre de manière concomitante.

Organisation de l'étude

Le défi de cette étude réside dans l'ambition de dresser un tableau de la vie dramatique sans cloisonner chaque sorte de théâtre dans un chapitre, et sans faire fi de ces différences dans une réflexion globale, il a fallu trouver un équilibre entre ces deux façons d'aborder le travail. Il en résulte que certains chapitres constitueront des arrêts sur image sur un théâtre précis, d'autres seront plus centrés sur l'histoire sociale des individus et les raisons qui les incitent à se préoccuper du théâtre, quelle que soit la nature de cette préoccupation, comme le fait de le limiter par exemple.

La première partie considère les hommes qui jouent et écrivent du théâtre, et la relation des hommes au temps face au théâtre. Le choix d'aborder les acteurs avant les auteurs (alors que dans une logique chronologique, nous aurions tendance à faire l'inverse) se justifie par le statut du texte de théâtre. En effet au regard du nombre d'attestations que nous connaissons, nous savons peu de choses des textes qui ont été utilisés. Par ailleurs, notre vision du théâtre médiéval est une vision qui naît de l'écrit (les textes de théâtre, les archives) mais avant le XVI^e siècle et l'apparition de la pratique de la lecture unipersonnelle, c'est la nature performancielle du théâtre qui prime, l'étude des acteurs en ouverture le rappelle. Celle-ci interroge principalement les pratiques du théâtre à partir des conditions sociales de ceux qui

jouent pour déterminer dans quelle mesure, l'activité d'acteur est une pratique qui permet d'en vivre. La question de la « professionnalisation » du métier d'acteur se posera en d'autres termes au regard de notre corpus d'attestations, elle sera envisagée sous l'angle de pratiques occasionnelles ou récurrentes. Ensuite, si nous n'avons pas beaucoup d'éléments concernant les textes qui ont servi pour les représentations de l'Ouest de la France, des noms d'auteurs nous sont restés pour lesquels on conserve au moins le titre ou le sujet d'une pièce, mieux encore : un texte. Ce chapitre sera l'occasion d'observer le travail d'écriture du *fatiste* au regard de celui des autres *fatistes* mais aussi, à la lecture des textes dramatiques, d'envisager comment la formation scolaire et la profession, puis l'insertion dans des réseaux de sociabilité ou de cour, peuvent influencer la composition des textes. Ce chapitre permettra aussi de revenir sur le statut de l'auteur et son évolution au cours du XVI^e siècle en particulier par l'étude des auteurs du théâtre humaniste. Enfin, nous envisagerons dans cette partie l'influence du calendrier comme occasion d'activité dramatique. Ce chapitre met de côté les enjeux liés aux différentes formes de pouvoir et leurs relations au théâtre pour se concentrer sur l'influence calendaire dans l'activité dramatique. Il permettra d'envisager le caractère récurrent ou exceptionnel des représentations, en indiquant dans le premier cas une date de début et de fin. Il permettra ainsi de percevoir les différentes évolutions des drames liturgiques selon les églises tout en s'intéressant aux manifestations paradramatiques qui ont pu être mises en place au cours de la messe pour illustrer la liturgie.

La seconde partie envisage les intentions qui président à l'initiative du théâtre, elle observe les enjeux de pouvoir à l'œuvre à la fois à l'échelle régionale mais aussi à une échelle beaucoup plus locale et temporelle. Elle aborde d'abord les enjeux de prééminence en jeu dans les différentes natures de la promotion du théâtre mais aussi les différentes sortes de limitation du théâtre destinées à conserver cette prééminence, selon les identités sociales de ceux qui en sont à l'origine. Afin de prendre en compte tous les aspects de ces enjeux, les différentes structures qui interviennent en ville sont prises en compte : structures occupées par des laïcs (corps et assemblée de ville, confréries, corporations), les institutions ecclésiastiques et les pouvoirs seigneuriaux. Une place est aussi ménagée au théâtre rural pour déterminer quels sont les modes de mise en œuvre du théâtre dans le cadre paroissial. En second lieu, nous étudierons le théâtre qui prend place dans le cadre d'un événement bien particulier : celui des entrées solennelles. Nous nous interrogerons sur ses évolutions esthétiques du XIV^e siècle à la fin du XVI^e siècle mais aussi sur la place qu'il occupe dans la communication entre la ville en tant que personne morale et le détenteur d'une autorité. Enfin, à partir des particularités linguistiques de notre aire d'étude, nous étudierons le théâtre en breton. Celui-ci est produit dans une aire où deux langues se côtoient (le français et le breton), nous possédons d'une part des attestations de représentations en Basse-Bretagne, des textes de théâtre en breton d'autre part et nous nous arrêterons d'abord sur le statut social des

locuteurs d'une langue par rapport à l'autre, sur les traces d'un théâtre en breton avant les premiers textes connus (1530) et sur les rapports des textes, par leur étude, avec le théâtre produit en français et avec le territoire de la Basse-Bretagne.

La troisième partie s'attache aux textes et à leur contenu. Dans un premier chapitre nous essaierons de relier des représentations qui ont eu lieu à des textes ou des familles de textes conservés. Par ailleurs, en relation avec les détails que donnent les pièces d'archives, des hypothèses seront émises sur des traditions textuelles qui ont pu exister localement et régionalement. Au regard de la nature de nos attestations (essentiellement du théâtre à sujet religieux) et des textes conservés, notre choix s'est porté sur les pièces qui mettaient en scène l'histoire de la Rédemption en excluant les vies de saint dramatisées. Aussi avons-nous renoncé à étudier les traditions textuelles qui concernent les vies de saint dramatisées en relation avec les représentations qui ont eu lieu dans l'Ouest, tâche impossible au regard des textes conservés dont soit nous ne connaissons pas la provenance géographique, soit la provenance est extérieure à notre aire d'étude. Mais il importait de savoir ce que cherche à dire ce théâtre, ce que les hommes mettaient en scène, jouaient et ce à quoi ils assistaient. Notre choix s'est porté sur six textes de théâtre propres à l'Ouest de la France – en ce sens qu'ils ont été très probablement joués dans l'Ouest, parfois écrits – pour déterminer quelles sont les possibles influences des uns sur les autres, quels sont leurs ressorts dramatiques communs et dissemblables. Mais aussi, étant donné que ce sont des textes à visées didactique et édifiante, nous nous interrogerons sur la dramatisation du message religieux. Cette étude sera l'occasion d'observer les influences des autres théâtres, en particulier celui de la farce, des autres littératures médiévales mais aussi de la société contemporaine qui président à l'écriture du théâtre à sujet religieux.

Première partie

Acteurs, auteurs, et calendrier du théâtre

Introduction à la première partie

La première partie de notre étude va s'attacher à définir ceux qui jouent et écrivent du théâtre, à la fois en décrivant leurs pratiques mais aussi leur inclusion dans des réseaux de sociabilité. En dernier lieu, il sera question du cadre calendaire comme inspirateur de la pratique de jeu (récurrence et thèmes).

Comment définir l'acteur et comment se définit l'acteur du Moyen Âge ? À travers les activités dramatiques qui parcourent cette étude, nous nous interrogerons sur le cadre social qui incite un individu à jouer. Cette interrogation devra sans cesse être renouvelée au fil des époques et des représentations pour comprendre les modes d'organisation qui président à devenir acteur. Aussi, nous nous demanderons comment définir un acteur qui joue occasionnellement dans une pièce alors qu'en regard de sa pratique, il n'existe pas d'acteurs jouant de manière permanente. De la même manière, on examinera les pratiques spectaculaires des bateleurs, des joueurs de farces et des comédiens qui à la fin du XVI^e siècle se trouvent réunis dans certaines troupes d'acteurs.

Dans un second temps la pratique de l'écriture du théâtre sera abordée de manière à comprendre comment les *fatistes* travaillent à partir d'un sujet ou à partir d'un texte théâtral déjà existant. Aussi, les rapports entre le texte et son passage à la scène seront envisagés à travers l'auctorialité spectaculaire induite par la nature performancielle du théâtre. À l'inverse, l'apparition du théâtre imprimé et la conscientisation du statut de l'auteur au cours du XVI^e siècle nous amèneront à observer les pratiques éditoriales des auteurs du théâtre humaniste. Enfin par le parcours des textes et des éléments biographiques, nous envisagerons le cadre social et les activités des auteurs pour essayer de voir si ces paramètres influencent l'écriture théâtrale.

Le dernier chapitre de cette partie constituera une transition avec le thème de la partie suivante (les enjeux de pouvoirs et le théâtre), en traitant du cadre calendaire comme inspirateur de la pratique du jeu, à la fois sur sa mise en place et sur son sujet. Ce cadre s'inscrit à la fois comme une réalité concrète, création des hommes donc lié à leurs pratiques sociales, et comme une réalité abstraite fournissant une occasion festive du jeu sans que les enjeux de pouvoir entrent en compte. Au cours de ce chapitre, nous recenserons tous les drames liturgiques connus propres à chaque église dans l'Ouest en analysant pour un même thème les différentes dramatisations produites. Aussi, nous nous intéresserons à la dramaturgie de ce théâtre en analysant sa structure et sa mise en scène au regard de sa place dans la célébration liturgique. Ce sera alors l'occasion de nous demander à quel degré ces drames cherchent à rendre sensibles aux fidèles (lorsqu'ils peuvent en être les spectateurs) le récit de la Rédemption.

CHAPITRE I.

QUI JOUE ?

VERS UNE DEFINITION DES ACTEURS ET DE LEUR JEU.

Introduction

La pluralité et l'évolution des formes théâtrales du XIII^e siècle au début du XVII^e siècle témoignent de la variété de ce qu'est être acteur au Moyen Âge et à la Renaissance. L'acteur peut jouer seul ou en groupe, jouer un théâtre liturgique ou profane, religieux, politique, polémique ou comique, être rétribué pour le fait de jouer mais proposer d'autres activités divertissantes en plus du jeu théâtral, exercer une activité professionnelle principale toute autre que du théâtre. À ces *modes* de jeu, s'ajoutent deux paramètres supplémentaires, le premier est l'intégration de l'acteur à des réseaux de sociabilité, il peut être membre d'un réseau politique, d'une corporation, d'une confrérie ; le second est l'état de l'acteur qui peut varier du simple ouvrier rural au monarque, en passant par le membre du clergé ou l'écolier quand il n'est pas tout simplement bateleur ou joueur de farce.

Ces paramètres ont en partie été perçus au XIX^e siècle par L. Petit de Julleville dans *Les Comédiens en France au Moyen Âge*¹ dont l'ambition était d'écrire « l'histoire des acteurs de toute espèce qui jouèrent le drame sérieux ou comique, en France, au Moyen Âge² », l'ouvrage est désormais un peu dépassé sur certains points mais demeure une base utile

¹ Paris, Cerf, 1885.

² *Ibid.*, p. 1.

d'informations sur diverses communautés d'acteurs en France³. La caractérisation de l'appartenance à une communauté⁴ d'un acteur est le premier marqueur définitionnel de ce dernier en envisageant le cadre communautaire comme propice (ou non) à la création de théâtre et comme initiateur par sa nature de la pratique actorielle. La communauté est entendue ici dans une acception élargie : le partage d'un état commun, l'appartenance à un même réseau de sociabilité religieuse (paroisse urbaine et rurale, confrérie), politique (corps de ville) ou professionnelle. Ces communautés sont à l'origine des processus organisationnels du théâtre et utilisent ce dernier afin d'asseoir ou renforcer leur influence. Ces deux aspects seront envisagés dans un autre chapitre⁵, seul le fonctionnement factuel des communautés sera décrit afin de considérer l'intégration des acteurs dans les réseaux de sociabilité et l'influence de ces derniers sur le nombre d'acteurs et la quantité d'activité théâtrale qu'ils engendrent.

La position sociale et l'état de l'acteur conditionnent l'importance de la pratique actorielle dans sa vie. On qualifiera cette pratique soit de permanente soit d'occasionnelle (ou d'intermittente), mais à travers cette notion de fréquence, une échelle d'intensité et de nature de la pratique actorielle se dessine. Ainsi, parmi les acteurs dont la pratique actorielle peut être envisagée comme permanente, il existe une pluralité de pratiques spectaculaires qui s'approchent ou s'éloignent du jeu de l'acteur, qu'on s'attachera à décrire et à mettre en relation avec la pratique du jeu théâtral. Parmi les acteurs occasionnels, il y a ceux qui pratiquent le jeu de manière récurrente mais dont ce n'est pas l'occupation principale et ceux qui pratiquent le théâtre à l'occasion d'une grande représentation (*mystère de la Passion*, vie de saints, moralité) et qui ne seront acteurs que pour l'occasion et une fois dans leur vie.

À travers cette diversité et ces degrés d'intensités de la pratique actorielle apparaît la distinction entre les acteurs qui gagnent leur vie grâce au théâtre, ceux qui sont rétribués pour

³ Les travaux de M. Rousse sur la farce dans les années quatre-vingt (*Le théâtre des farces en France au Moyen Âge*, thèse de doctorat de l'université Rennes 2, 1983, 5 vol.) ont permis de jeter la lumière sur les acteurs du théâtre comique en France en analysant minutieusement les pratiques jongleresques et théâtrales du XII^e au XVI^e siècle afin de décrire les évolutions statutaires et spectaculaires des acteurs. Enfin, en dehors de la base de données « Théâtres et performances en France au Moyen Âge » (CNRS, Lamop, Groupe d'étude du théâtre médiéval [en ligne] <http://arnoul.vjf.cnrs.fr/recherche.php>) constituée sous la direction D. Smith, G. Parussa et J. Koopmans, quelques articles abordent le sujet de l'acteur au Moyen Âge notamment Marie Bouhaïk-Gironès et Katell Lavéant, « S'associer pour jouer. Actes notariés et pratique théâtrale (XV^e-XVI^e siècles) », dans Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle Koopmans (dir.), *Le jeu et l'accessoire : mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse*, Paris, Garnier, 2011, p. 301-318 ; Marie Bouhaïk-Gironès, « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? », *Médiévales*, 59, 2010, p. 107-125.

⁴ Le membre d'une communauté est le plus souvent appelé « compagnon » mais ce terme possède une acception très étendue qui ne permet pas à chaque fois l'identification sûre de l'appartenance d'un acteur à un groupe social défini. En effet, « compagnon » peut tout aussi bien désigner l'individu membre d'un groupe d'amis ou de connaissances sans que le lien social soit mû par une appartenance à une corporation de métier ou de dévotion. Mais à l'inverse, « compagnon » peut désigner celui qui appartient à une confrérie de métier mais sans qu'il soit possible de le définir précisément. Nous relèverons souvent l'écueil que représente l'apparition de ce terme dans les documents d'archive.

⁵ Chapitre IV du présent travail.

leur jeu mais dont ce n'est pas l'activité principale et ceux qui jouent dans une production théâtrale sans recevoir d'argent. Les historiens du théâtre ont longtemps attribué à ces différents « groupes » d'acteurs, les catégories d'acteurs professionnels, d'acteurs semi-professionnels, acteurs amateurs. Or ces catégories sont inopérantes et anachroniques en ne rendant pas compte des pratiques et des modes d'organisation des communautés d'acteurs au Moyen Âge. Il faut d'abord écarter l'idée de la professionnalisation des acteurs au milieu du XVI^e siècle, il a existé bien avant cette période des personnes dont le moyen de subsistance et l'occupation principale sont le théâtre ; ces derniers, comme l'a signalé M. Rousse, sont issus de la tradition jongleresque⁶. Par ailleurs, la professionnalisation marquerait le passage d'un état d'amateur à un état de professionnel or l'amateurisme est une conception apparue au XVIII^e siècle⁷, s'il y a sans doute une notion de divertissement dans le fait de jouer pour un acteur occasionnel, la pratique du jeu ne doit pas être perçue comme une pratique d'amateur pour ces acteurs mais en partie un moyen d'accomplir un acte social en rapport avec le sujet des rôles interprétés. La notion d'amateurisme ne sera donc pas employée et on entendra dans l'emploi des mots « professionnel » et « professionnalisation » non pas l'acquisition d'un savoir, d'une technique, mais seulement la possibilité donnée de vivre du théâtre. D'ailleurs, les groupements d'acteurs au Moyen Âge ne sont pas la preuve d'une professionnalisation du métier d'acteur, en effet, les contrats passés au XVI^e siècle révèlent que des acteurs s'associaient pour une durée déterminée, possèdent un autre métier⁸. Cela ne veut pas dire pour autant que l'activité théâtrale n'est pas considérée comme une activité rentable capable de générer des profits pour ceux qui s'y investissent. Il peut s'agir d'une activité complémentaire source de revenus.

L'idée que le métier d'acteur s'est professionnalisé à partir du milieu du XVI^e siècle, provient en partie également du changement d'esthétique théâtrale avec l'avènement progressif du théâtre classique or ce qui change à cette période, ce ne sont pas les acteurs mais ce qu'ils jouent, pour qui et avec quelles intentions. En effet, les acteurs occasionnels qui, on le verra, jouent pour la plupart dans le théâtre des mystères et des grandes moralités, ne se sont pas mis à jouer dans les tragédies et comédies de la seconde moitié du XVI^e siècle. Le changement d'esthétique théâtrale n'a pas entraîné une professionnalisation mais un type organisationnel différent des communautés d'acteurs professionnels existantes à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle.

⁶ M. Rousse, *Le théâtre des farces...*, *op. cit.*, t. I.

⁷ Par ailleurs, le concept « d'amateurisme » est trop anachronique par ce qu'il revêt sémantiquement, juridiquement et socialement de nos jours pour être envisagé ici. Voir sur ce point M. Bouhaïk-Gironès, « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? », *op.cit.*, p. 117.

⁸ Voir les contrats d'associations d'acteurs du début du XVI^e siècle, édités et commentés dans M. Bouhaïk-Gironès et K. Lavéant, « S'associer pour jouer... », *op. cit.*, p. 301-318.

Les acteurs de l'Ouest de la France seront envisagés d'abord à travers la proportion que l'activité actorielle occupe dans leur quotidien par rapport à leurs activités professionnelles et sociales connues. Ainsi, à partir de leur profession, de leur état, de leur appartenance à un ou plusieurs groupes sociaux (professionnel, religieux, festif), on se demandera si l'activité actorielle est occasionnelle ou régulière, si elle est rémunérée ou à titre gracieux, si elle s'inscrit dans un cadre social⁹ particulier qui favorise la pratique théâtrale : les membres de ce cadre social devenant acteurs temporaires mais dans une pratique régulière et instituée. Pour finir et autant que les documents le permettent, il sera question de la présence des femmes sur scène dans l'Ouest de la France et du jeu de l'acteur.

I.1. Les acteurs occasionnels

La détermination de l'origine géographique, de l'état et de l'appartenance à un groupe quelconque des acteurs dans les attestations théâtrales de l'Ouest de la France n'est évidemment pas toujours possible mais lorsque l'information est disponible, dans les deux-tiers des cas il s'agit d'acteurs que l'on peut qualifier d'« occasionnels », c'est-à-dire pour qui le jeu théâtral n'est pas l'activité principale. Pour autant certains d'entre eux possèdent une technique de jeu reconnue qui leur permet de jouer à plusieurs reprises, de façon régulière parfois. En effet, la pratique occasionnelle peut être prise soit au premier sens du terme c'est-à-dire que la représentation d'un mystère, d'une moralité – ces pièces ne sont pas représentées régulièrement, même peu souvent – fait devenir acteurs, et pour une seule fois dans leur vie, des personnes originaires du lieu où la pièce se joue pour l'occasion ; soit au sens d'une pratique intermittente, plus ou moins répétitive, quand elle se déroule dans le cadre confraternel, religieux, scolaire ou professionnel. Au même titre que les acteurs que l'on qualifiera de « permanents », se dessinent ici les degrés divers que la pratique théâtrale occupe dans la vie des acteurs occasionnels. Il faut alors envisager de façon diachronique ces différents échelons à travers les réseaux (sociaux, religieux, politiques, professionnels, confraternels...) dans lesquels les acteurs s'inscrivent. On s'attachera à décrire sommairement le fonctionnement factuel de ces divers réseaux, sans dégager les enjeux d'influences de ces derniers qui seront l'objet d'un chapitre ultérieur¹⁰. Cela n'empêchera pas pour autant d'émettre des remarques sur les raisons de la présence du théâtre à certains moments, à certains endroits, et pas à d'autres, à travers la présence d'acteurs dans tel ou tel réseau.

⁹ On entend par là les cadres professionnels, scolaires, religieux, politiques, amicaux, familiaux.

¹⁰ Voir le chapitre IV du présent travail.

I.1.1. Les acteurs urbains

Le théâtre à sujet religieux organisé par des laïcs est attesté dans les centres urbains importants de l'Ouest de la France dès la fin du XIV^e siècle, quelques décennies après l'apparition d'une bourgeoisie¹¹ nouvelle dont le corps de ville est constitué (officiers royaux, gens de justice, riches marchands), très active et détenant sa richesse de son activité. Autour de ce corps dirigeant gravite un certain nombre d'habitants qui n'occupent pas une fonction officielle dans la conduite des affaires de la ville mais dont l'avis et le conseil sont pris en compte du fait de leur statut professionnel et social. Cet ensemble de personnes (corps de ville et « gens de bien » comme ils sont parfois appelés) communément dénommé « élite urbaine » par les historiens, semble constituer le premier vivier d'acteurs lors de la mise en place de pièces de théâtre d'importance. Si ces personnes peuvent appartenir à plusieurs réseaux¹², il semble que dans certaines représentations, c'est bien l'appartenance au groupe social de l'élite urbaine qui détermine le recrutement en tant qu'acteur.

a. Des officiers royaux

Les officiers royaux chargés du maintien de l'ordre et de la bonne conduite de leur ressort (sénéchaux ou baillis, leurs lieutenants, juges et procureurs...) siègent dans les conseils de ville aux côtés du maire et des échevins¹³, et se trouvent de fait impliqués dans l'organisation du théâtre. Si les fonctions les plus hautes dans la hiérarchie des offices ne semblent pas fournir des acteurs, en revanche, des sergents royaux endossent des rôles dans certaines représentations. À Angers en 1493, au moins trois sergents jouent dans le *Mystère de saint Georges* : Pierre Maboul, interprète l'empereur Dacien tandis que Guillaume et Jean Serre jouent des bourreaux¹⁴. Déjà en 1486, pour le *Mystère de la Passion*, G. Oudin indiquait la présence d'officiers parmi la liste des acteurs¹⁵ et il est probable qu'il s'agissait de sergents. Ce type d'officier se retrouve à Laval en 1493 dans le *Mystère de sainte Barbe* au cours duquel, Dioscore

Fut joué par René Hubert
Sergent de roy, moult bien expert.¹⁶

¹¹ Sur l'apparition de cette nouvelle bourgeoisie, voir le chapitre « Refonte des sociétés urbaines » dans Bernard Chevalier, *Les bonnes villes de France du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, p. 65-90.

¹² Rien n'empêche en effet d'être membre de plusieurs confréries à la fois.

¹³ Lorsque la ville est érigée en commune, sinon il s'agit de conseillers.

¹⁴ Angers, BM, ms. 976 (858), fol. 65v^o, *journal de Guillaume Oudin*.

¹⁵ *Ibid.*, fol. 37.

¹⁶ Guillaume Le Doyen, *Annales et chroniques du pays de Laval*, Morin de la Beauillère (éd.), Laval, Godbert, 1858, p. 75. Lorsque l'édition est fautive comme c'est le cas ici (la Beauillère transcrit « fust jouée »), on se reportera au manuscrit de base de l'édition (Paris, BnF, ms. fr. 11512, *Annales et croniques du pays et conté de Laval et parties circonvoysines*). Pour la citation présente : fol. 24.

La citation continue dans l'édition de la Beauillère par : « Et le grant diable infernal, / Fust par André le seneschal. » (p. 76) ; il ne s'agit pas ici de la fonction mais d'un patronyme « Le Seneschal ». En effet, la liste des sénéchaux du Maine fournie par André Bouton (*Le Maine. Histoire économique et sociale*).

Le recrutement de ces officiers pour devenir acteurs est sans doute en partie lié à leur fonction, permettant ainsi de mettre au cœur de la représentation des personnes détentrices d'autorité. On remarque cependant, que les rôles attribués aux sergents dans les représentations de 1493 à Angers et Laval, ne sont pas les plus valorisants : dans la vie de saint Georges par Simon de Freine – on ne possède plus de texte pour le *Mystère de saint Georges* –, l'empereur Dacien est naturellement l'initiateur des tortures envers le saint :

George, dist li empereres,
Lapider vus frai de peres ;
Reverser vus frai le quir
Pur vus faire le sen venir ;
De male mort vus frai tuer,
Quant vostre quer ne pus mover.¹⁷

C'est sûrement ce personnage dans la pièce qui enjoint aux bourreaux de mettre à exécution ses menaces, bourreaux interprétés également par des sergents. Il en est de même à Laval avec le père de sainte Barbe (Dioscore), réputé pour sa violence.

Les professions de justice, en dehors du théâtre prenant place dans le cadre de la Basoche et qui fera l'objet d'un paragraphe particulier, sont peu représentées parmi les acteurs. À Laval, on recense des acteurs issus du monde judiciaire : un avocat, Pierre Le Maignen joue le rôle d'un prêtre dans le *Mystère de sainte Barbe*¹⁸ en 1493 et son recrutement est visiblement dû à ses qualités intellectuelles. Quant au rôle de l'homme que G. Le Doyen, notaire, endosse dans la *Moralité des sept rôles* en 1527 à la Morinière (Laval), il est sans doute plus lié d'une part à son appartenance au groupe de l'élite urbaine, d'autre part au goût du personnage pour le théâtre¹⁹, qu'à un recrutement en raison de sa profession. En 1534, il semble que Guillaume Le Riche, avocat du roi à Saint-Maixent, ait participé au *Mystère de la Passion* de Poitiers puisqu'il rapporte avoir « commencé à jouer *la Passion* à Poitiers²⁰ » le 19 juillet ; mais dans ce cas précis d'une part il peut s'agir d'un rôle de figuration et d'autre part G. Le Riche n'occupe pas une fonction officielle à Poitiers : cela révèle des modes divers de recrutement des acteurs dont on ne connaît pas les détails exacts. À l'image de l'avocat Pierre Le Maignen de Laval, et si son rôle n'est pas que figuratif, il a pu être recruté pour ses qualités oratoires mais aussi par son réseau amical avec certaines personnalités poitevines.

XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, Le Mans, Monnoyer, 1970, p. 543) indique que le sénéchal du Maine se nommait Jean de la Grathuse à cette époque.

¹⁷ Simon de Freine, « La Vie de saint Georges », in John E. Matzke (éd.), *Les œuvres de Simund de Freine*, Paris, Firmin-Didot, 1909, p. 75, v. 423-428.

¹⁸ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁹ Ce goût pour le théâtre se retrouve également chez le notaire parthenaisien Denis Généroux qui joue l'un des maris ivres dans la farce des *Trois femmes qui trompent leurs maris ivres*, représentée en 1572 à la suite de *Médée* (Bélisaire Ledain [éd.], *Journal historique de Denis Généroux : notaire à Parthenay (1567-1576)*, Niort, Clouzot, 1865, p. 89).

²⁰ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche, de 1534 à 1586*, Saint-Maixent, Reversé, 1846, p. 2-3.

Les officiers royaux composent une part minime du contingent d'acteurs des grandes représentations. Il est cependant possible que, dans certaines attestations qui seront évoquées dans les paragraphes suivants, des officiers royaux et des gens de justice aient pris part en tant qu'acteurs aux représentations mais il est impossible de le prouver du fait du laconisme de certaines de ces mentions. En tout état de cause, il apparaît ici que le recrutement ne se fait pas parmi les officiers supérieurs qui s'inscrivent dans une autre logique représentationnelle de la mise en scène du pouvoir.

b. Des bourgeois, des marchands et des artisans

L'élite urbaine se compose également de riches marchands et d'artisans qui deviennent acteurs à l'occasion, ils ne jouent pas d'une part forcément un rôle en rapport avec leur profession et leur activité théâtrale ne s'établit pas d'autre part dans le cadre d'un réseau corporatif professionnel. Avant la fin du XV^e siècle, il n'est pas possible de déterminer de quelle manière les personnes de cette catégorie s'inscrivent comme acteurs. Pour le *Mystère de la Passion* d'Angers en 1486, G. Oudin signale des bourgeois et des marchands²¹ comme acteurs et on connaît le nom d'au moins un des marchands, Guillaume de Rezeau, commis par ailleurs à la collecte des deniers que les futurs spectateurs de marque pourraient donner pour la conception des *feintes*²². En 1493 à Angers, un pâtissier, dont on connaît uniquement le patronyme, Papot, joue le rôle du roi de Perse dans le *Mystère de saint Georges*²³.

À la Pentecôte de 1520, René Le Lamy et Louis Le Gauffre entreprennent de jouer le *Mystère de saint Sébastien* au pré de Bootz (Laval), dans lequel le second joue le rôle du saint²⁴. On ne connaît pas la profession de cet acteur mais on l'imagine du même ordre que celle de son associé, René Le Lamy, qui est serrurier.

Ces quelques exemples précis, peu nombreux mais les seuls que nous possédons, laissent imaginer une certaine diversité professionnelle des acteurs. Cette activité actorielle ne semble pas prendre place au cœur d'une corporation de métier, type d'association, on le verra, très peu générateur d'acteurs dans l'Ouest de la France.

c. Des groupements d'habitants

On a commencé par évoquer des cas particuliers d'acteurs appartenant à l'élite urbaine mais la grande majorité des acteurs des représentations urbaines de mystères et moralités sont des groupements d'habitants du lieu où la pièce se joue, sans que l'on puisse définir avec précision leur profession ou leur fonction dans la ville.

²¹ Angers, BM, ms. 976 (858), fol. 37, *journal de Guillaume Oudin*.

²² Célestin Port, « Documents sur l'histoire du théâtre à Angers et sur le véritable auteur du *Mystère de la Passion* », *Bibliothèque de l'école des Chartes*, vol. 22-1, 1861, p. 78-79, n. 1.

²³ *Ibid.*, fol. 65v^o.

²⁴ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 174.

Les mentions des acteurs de mystère mettent l'accent sur l'appartenance des joueurs à une ville, un lieu précis en les désignant même parfois comme étant les « compagnons » de la ville en question, dans le sens où ils appartiennent à une communauté. Cette appartenance se retrouve dès 1430 à Rennes pour le *Mystère de la Passion* dont les acteurs sont « plusieurs compagnons & joueurs de la ville de Rennes²⁵ ». Deux notions importantes se font jour dans cette attestation : la notion de compagnon dont on a vu en introduction à quel point elle pouvait être polysémique et la notion du lieu comme marqueur de première importance pour la qualité des joueurs. On retrouve à différentes époques cette appellation de « compagnons de ville », notamment en 1492 à Vitré, lorsque le comte de Laval donne 10 livres « aux compaignons et partie des habitans de nostredicte ville [Vitré] qui jouent [...] le *mistere de la Passion Nostre Seigneur Jhesu Christ*²⁶ », ou bien lors de la représentation du *Mystère de saint Étienne* au Genest en août 1509, dans lequel « des bons compaignons de Laval²⁷ » viennent jouer – on voit ici que des acteurs probablement reconnus pour des pièces qu'ils auraient pu jouer à Laval précédemment se déplacent dans d'autres localités. La qualification de « compagnons » des acteurs renvoie non pas probablement aux membres d'une confrérie ou d'une corporation mais à des personnes étant identifiées comme résidant dans une ville précise. D'ailleurs, l'origine géographique locale et urbaine des acteurs est régulièrement précisée, au Mans en 1476, le *Mystère de saint Jean l'Évangéliste* est « joué par aucuns de la ville²⁸ », en 1477 dans la paroisse de Cendres, dépendante de Pontorson, et dans laquelle se trouve l'hôpital, lorsque

ceulx dudict lieu de Pontorson voullent jouer [...] le *mistere de saint Anthoine* et estoit touz ceulx qui jouerent dudict mistere estre dudict pays de Normandie...²⁹

À Laval en 1521, ce sont des « gens de ville³⁰ » qui jouent les personnages de la *Passion* en complément de la prédication de Carême. Lors du *Mystère de Passion* représenté à Poitiers en 1534, ce sont des habitants de cette ville qui jouent dans la représentation selon le titre de l'*Epistre familiere XC des Epistres morales et familiares du Traverseur*³¹ de Jean Bouchet : « Epistre contenant les fruictz de la *Passion Nostre Seigneur Jesuchrist* envoyée à ceulx de Poictiers, qui ont monstré par personnages ledict mistere... », ces mêmes acteurs se retrouveront à Saumur pour la représentation du même mystère quelques semaines plus tard si l'on en croit l'épître envoyée à Thomas Le Prévôt, poète rouennais, que les Saumurois ont sollicité pour la mise en scène :

²⁵ Morice, *Preuves...*, t. II, col. 1232.

²⁶ Arthur de La Borderie, « Représentations dramatiques en Bretagne aux XV^e et XVI^e siècles », *Bulletin de la Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne*, vol. 1, 1877, p. 51.

²⁷ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 132.

²⁸ Le Mans, AD 72, 111 AC 246, fol. 23, *compte du receveur Jaquet Vaujon*.

²⁹ Nantes, AD 44, E 112 / 22, fol. 4v^o-5, *enquête ouverte par l'ordre du capitaine et du sénéchal de Fougères, en la ville d'Antrain, sur les usurpations du vicomte de Pontorson (1480)*.

³⁰ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 176.

³¹ Jean Bouchet, *Epistres morales et familiares du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545.

... par l'estimation
De ceulx, lesquelz joueront la *Passion*
Tant à Poitiers qu'à Saumur ceste année
Si la saison n'est par Mars condamnée,³²

La mention de la ville d'origine est un marqueur fort de la qualification des acteurs, elle spécifie leur appartenance à un réseau urbain actif qui n'occupe pas forcément de charges officielles mais qui joue un rôle relativement important dans la cité par leur position professionnelle et sociale. Cette position se retrouve particulièrement à Tours en 1455 pour le *Mystère de la Passion*, la mention de la ville est toujours présente mais surtout c'est la qualité des acteurs qui est mise en avant, ils sont des « gens de bien³³ ». Les acteurs de ce mystère sont extérieurs au corps de ville mais leur état de « gens de bien », c'est-à-dire des personnes honorables et de valeur dans la ville, est mis en avant comme gage de qualité du spectacle et du bon déroulement de ce dernier. Les acteurs de ce mystère sont des personnes honorables et respectées dans la cité.

Dans un certain nombre de représentations, la profession, l'origine géographique ou la qualité des acteurs ne sont pas mentionnés, il s'agit de « jeux » ou « joueurs » du mystère ou de la moralité que l'on suppose cependant faire partie de la même catégorie que les gens de bien mais que le laconisme des documents comptables ne détaille pas. À partir des années 1460, les dénominations « jeux » ou « joueurs » apparaissent régulièrement, ainsi en 1461, lors de l'entrée de Charlotte de Savoie à Amboise, les « jeux³⁴ » sont rétribués grâce à leurs costumes que la ville leur donne et qu'ils auront le droit de garder à l'issue de la représentation, à Laval en 1467 les « joueurs du *mistere de saint Julien le martir*³⁵ » reçoivent 22 sous, 6 deniers et les « jeux qui jouerent *saint Cir et sainte Julite*³⁶ » reçoivent 5 sous en 1469. À Angers en 1484, la ville donne 100 sous « aux jeux du *mistere de madame sainte Barbe*³⁷ ». L'appellation « jeux » se retrouve à Amboise en 1494 pour la représentation du *Mystère de la Passion*, cependant un des acteurs se détache, Michel Laloue, spécialement rétribué pour le travail de répétition qu'il a fourni « par l'espace de demy an³⁸ », sans doute a-t-il incarné le Christ dans cette pièce. Les documents concernant la représentation du *Mystère de la Passion* de 1507 à Amboise ne font pas apparaître le nom d'un acteur en particulier mais

³² *Epistre familiere LXXXIX*, feuillet 59v^o.

³³ « Et premierement sur ce que a esté mis en deliberation en ladicte assemblée par mondict sieur le procureur et maistre François Bernard, que ilz sont chargés de dire aux gens de ladicte ville que ilz sont aucuns gens de bien de ladicte ville » (Tours, AM, BB R. 10, fol. 281v^o, *registre des délibérations du corps de ville*).

³⁴ Amboise, AM, BB 1, fol. 9, *registre des délibérations du conseil de ville*.

³⁵ Laval, AD 53, H dépôt 1 E / 21, [fol. 33v^o], *comptes du receveur Pierre Bernier de l'Hôtel-Dieu Saint-Julien de Laval*.

³⁶ Laval, AD 53, H dépôt 1 E / 22, [fol. 32v^o], *comptes du receveur Pierre Bernier de l'Hôtel-Dieu Saint-Julien de Laval*.

³⁷ Angers, AM, BB 4, fol. 32v^o, *registres des conclusions de la mairie*.

³⁸ Amboise, AM, CC 109, fol. 26v^o, *comptes du receveur Léon Barré (1494-1495)*.

un notaire est sollicité « pour signer et collationner l'obligation des joueurs du *mistère de la Passion et Resurrection*³⁹ ».

Aucune information détaillée ne filtre au sujet de ces groupes d'acteurs appelés « joueurs » mais on peut supposer qu'une partie des acteurs de ces groupes est en étroite relation avec le corps de ville et qu'une autre partie soit composée d'habitants de la ville dont le statut social est inférieur (ouvriers ou employés) et que les documents ne mentionnent pas.

On possède très peu d'information sur la participation en tant qu'acteurs de classes sociales inférieures. Si un même acteur peut endosser plusieurs rôles, le nombre important de personnages, ne serait-ce que des figurants, dans certaines pièces a dû entraîner le recrutement d'acteurs parmi les employés et les ouvriers peu qualifiés. La seule trace de cet emploi se trouve dans un sermon prononcé à Tours en 1508 par Michel Menot. Évoquant un *Mystère de saint Martin* joué quelque temps auparavant, il précise qu'un « *Faber ludet regem, alius ludet domicellam*.⁴⁰ » ; quelques mots plus loin, on apprend que le roi est en fait interprété par un savetier. En dehors de notre aire d'étude, on sait également que ce type de personnes participe aux représentations de mystère comme à Mons en 1501 dans le *Mystère de la Passion*⁴¹. Cependant, probablement en raison de leur statut, ils n'apparaissent pas dans les documents. D'ailleurs, la distribution des rôles, lorsqu'elle est connue, ne fait apparaître que les rôles principaux, attribués souvent aux personnes appartenant à l'élite urbaine. Pour autant, les ouvriers et artisans des classes inférieures pourraient s'inscrire dans le cadre de la corporation de métier mais, on le verra, ce type d'association n'est pas à la source d'une activité théâtrale intense dans l'Ouest de la France.

Ce n'est pas les qualités d'acteurs mais bien le statut social qui déclenche le recrutement des acteurs urbains et si dans de rares cas (en 1534 entre Poitiers et Saumur) les mêmes acteurs jouent le même spectacle deux fois de suite dans des villes différentes, les acteurs issus des élites urbaines ne le sont qu'une fois dans leur vie. Ce mode de recrutement interne se retrouve dans le théâtre des entrées de ville et probablement en raison des enjeux politiques marqués de ces événements : par exemple à Tours en 1498 pour l'entrée de Louis XII, Guillaume Garreau joue le rôle de Turnus⁴², or cet homme est élu de la ville.

³⁹ Amboise, AM, CC 208, pièce 73.

⁴⁰ Michel Menot, *Sermons choisis de Michel Menot : 1508-1518*, Joseph Nève (éd.), Paris, Champion 1924, p. 61

⁴¹ Gustave Cohen (éd.), *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Paris, Les Belles Lettres, 1925, « Publications de la faculté de lettres de l'université de Strasbourg », fasc. 23, p. CV : « D'autres acteurs, au contraire, sont de simples ouvriers, un sellier [...], un menuisier... ».

⁴² Tours, AM, BB R. 13, fol. 251, *registre des délibérations du corps de ville*.

I.1.2. Les acteurs ruraux

La paroisse rurale est un cadre propice à l'organisation du théâtre des mystères au cours du XVI^e siècle – peut-être même avant. Au même titre, et peut-être de façon plus marquée, que les acteurs urbains, il est dans la plupart des cas impossible de déterminer l'état et la profession des acteurs de ces représentations rurales.

Si la possibilité de définir précisément ces acteurs se révèle une tâche impossible, on peut néanmoins les envisager par leur origine géographique. Les mêmes termes ou leur équivalent à connotation rurale (« habitant » / « paroissien ») se retrouvent pour désigner les acteurs des campagnes : « compagnons », « joueurs », assortis de la mention du lieu dont sont originaires les acteurs. En 1454 à Méral, « Jacquet Chasteigneu et aultres compaignons⁴³ » reçoivent 20 livres par l'ordre du seigneur des Brardières, Jean de Villiers, pour avoir joué le *Mystère du Pèlerin*. La somme n'est pas négligeable et elle a dû servir en partie à financer des costumes et des *feintes*, on suppose par ailleurs que Jacquet Chasteigneu et ses compagnons sont des habitants de la seigneurie au vu de la somme qu'ils obtiennent pour la représentation.

La participation en tant qu'acteur à un mystère semble être la source d'une certaine honorabilité⁴⁴, du moins c'est un des éléments avancés en faveur d'une libération dans une lettre de rémission de 1518 dans laquelle Jean Hercouet, originaire de Plénée-Jugon, rapporte qu'

il se feust trouvé au bourg de Sevignac [...] auquel lieu l'on jouoyt des jeuz et mysteres
desquelz jeuz ledict suppleant estoit l'un des joueurs⁴⁵

vingt ans auparavant, soit vers 1498. Au même titre que les spectateurs de ces représentations rurales, les acteurs semblent recrutés dans les paroisses voisines du lieu du spectacle. Le lieu d'origine des joueurs du *Mystère de sainte Barbe* de Domalain en 1509 n'est pas connu mais le fait de demander à Amaury de Domagné, paroisse voisine de Domalain, de venir maintenir l'ordre durant le jeu laisse penser que le mode de recrutement des acteurs se déroule de la même manière. Ce recrutement dans les paroisses voisines est peut-être dû au taux d'alphabétisation beaucoup plus faible en zone rurale qu'en zone urbaine⁴⁶, or l'apprentissage d'un rôle nécessite les rudiments de la lecture, il faut alors trouver un nombre suffisant de personnes qui sachent lire pour apprendre leurs rôles – même si la transmission orale pour apprendre un rôle a dû exister.

⁴³ Laval, AD 53, E 134, fol. 104v^o, *compte du receveur Thomin Meaulays au seigneur Jean de Villiers*.

⁴⁴ Le libraire Georges Cleray des *Contes d'Eutrapel* « n'avoit garde, aux jeux et comedies de Saint-Thomas, jouer autre personnage que d'un roi, d'un empereur » par exemple (Noël du Fail, *Contes d'Eutrapel*, Jean-Marie Guichard (éd.), Paris, Gosselin, 1842, p. 306).

⁴⁵ Nantes, AD 44, B 24, fol. 270, *registre de la chancellerie de Bretagne*.

⁴⁶ Voir à ce sujet pour la Haute-Bretagne : Bruno Restif, *La révolution des paroisses : Culture paroissiale et Réforme catholique en Haute-Bretagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 229 *sqq.* Pour une étude plus générale voir : François Furet, Jacques Ozouf, *Lire et écrire : l'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, éditions de Minuit, 1977.

Dans la majorité des cas, une partie des acteurs des représentations rurales sont les paroissiens du lieu du spectacle. En 1509, les compagnons de Laval venus jouer dans le *Mystère de saint Étienne* sont accompagnés par ceux du Genest où se joue la pièce⁴⁷, le *Mystère de la Passion* en 1527 est jouée par les habitants de Vautorte, en septembre 1529 Jean Le Vennier, habitant Chanteloup (près d'Amboise), est un des acteurs d'un mystère qui se joue dans ce même lieu⁴⁸. Plus avant dans le XVI^e siècle, à Maxent, ce sont les paroissiens qui jouent le *Jeu de saint Maxent* à partir de 1548⁴⁹, Bertrand Edet, un enfant Maxentais, joue le rôle d'un enfant baptisé de sept mois dans la pièce. En 1551,

aucuns habitans de la parroisse de Beaulieu au pays et conté de Laval avoient deliberé soy assembler au lieu et mestairie de la Fois pour jouer le *mistere saint Estienne*...⁵⁰

On voit ici que, au même titre que les acteurs urbains, ceux qui décident de mettre en place le théâtre, le jouent également. Comme l'organisation matérielle de la pièce, le recrutement de l'acteur se déroule peut-être dans un cadre restreint. L'acteur rural est une personne connue des habitants de la paroisse puisqu'il en fait partie lui-même. Ce mode de fonctionnement crée des représentativités particulières : d'une part il développe les conditions essentielles d'une pratique dévotionnelle et divertissante commune, d'autre part il y a dû y avoir un certain enjeu social à endosser des rôles pour certains paroissiens, ces derniers étant ceux possédant déjà d'une certaine reconnaissance, d'un certain pouvoir par le fait de savoir lire, endosser un rôle – celui d'un saint par exemple – procède de la pérennisation d'une certaine influence sur la communauté des habitants. Le paroissien acteur s'implique dans le culte catholique or c'est par la pratique publique de celui-ci qu'une forme de pouvoir s'instaure et il est possible qu'il s'agisse ici d'une imitation des modes de représentation qui ont lieu en ville. En tout état de cause, l'aspect dévotionnel collectif est celui que l'on retrouve le plus souvent dans les attestations : les paroissiens s'assemblent pour jouer comme à Talensac en 1577⁵¹, Saint-Thurial et Saint-Thual en 1578⁵² ou bien encore en 1606 où les

paroissiens de la paroisse de Pasramé commettent plusieurs scandales et insolences contre l'honneur de Dieu et bienséance publique en la representation qu'ilz font de *la vie de saint Vincent*⁵³

La profession des acteurs des paroisses rurales est dans la majorité des cas inconnue : seule la représentation avortée de la *Moralité de l'Enfant prodigue* à Neau en 1527 fournit de précieux renseignements. Le 15 décembre, plusieurs hommes de la paroisse se rassemblent et répètent la pièce qu'ils ont l'intention de rejouer le jour de Noël, parmi les acteurs, outre un

⁴⁷ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁸ Nantes, AD 44, B 33, fol. 40v^o, *registre de la chancellerie de Bretagne*.

⁴⁹ Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 35v^o, *manuscrit de Dom Noël Georges*.

⁵⁰ Paris, AN, JJ/262, fol. 96, *registre de la chancellerie de France*, cité dans Alphonse Angot, « Quelques mystères joués au Bas-Maine », *RHAM*, 26, 1889, p. 117.

⁵¹ Rennes, AD 35, 1 Bf 23, année 1577, n^o 28, *arrêts sur remontrance du parlement de Bretagne*.

⁵² Rennes, AD 35, 1 Bf 63, année 1578, *arrêts sur remontrance du parlement de Bretagne*.

⁵³ Rennes, AD 35, 1 G 643, fol. [38v^o], *registre de l'officialité de Saint-Malo*.

clerc non marié et un prêtre, se trouve un drapier nommé Julien Lory⁵⁴. Les diverses mentions d'état des acteurs de cette pièce révèlent la diversité du recrutement des acteurs mais indiquent surtout l'importance de la lecture pour pouvoir jouer dans une pièce ; le drapier ici n'est sans doute pas un ouvrier mais plutôt un marchand.

Un certain nombre d'attestations ne sont pas assez détaillées pour pouvoir affirmer de façon catégorique que leurs acteurs sont des habitants du lieu où se déroule la représentation. Pour autant, étant donné que nous ne possédons pas d'attestation de mystères ou de moralités jouées par des acteurs dont ce serait l'activité principale, en particulier les acteurs ambulants de la seconde moitié du XVI^e siècle, on peut déduire que toutes les représentations rurales du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle⁵⁵ sont jouées par des acteurs locaux et ruraux qui se recrutent dans le village même ou dans les villages voisins. Les rares précisions sur les acteurs des représentations rurales mettent l'accent sur l'origine géographique de ces derniers, quant à leur profession, si on peut affirmer que l'activité actorielle n'est pas leur occupation principale, on ne peut la définir la plupart du temps. On suppose seulement que ces acteurs appartiennent à ce que l'on pourrait appeler, par parallélisme, une « élite rurale », composée de membres de la fabrique ou du syndic ainsi que de marchands et artisans aisés.

I.1.3. Les acteurs issus des clergés séculier et régulier

La présence du clergé dans le théâtre est une constante de l'apparition du drame liturgique jusqu'aux prémices de la Réforme catholique. La structuration fortement hiérarchisée de l'Église catholique et la diversité des fonctions ecclésiastiques révèlent une grande diversité des acteurs qui participent au théâtre, qu'il soit liturgique ou profane. Avant d'évoquer cette diversité, il convient de rappeler préalablement la différenciation nécessaire entre le rôle du prêtre et le rôle de l'acteur.

L'ordination investit le prêtre des pouvoirs sacrés de la célébration de l'Eucharistie. Sa personne devient sacrée en ce qu'elle représente et actualise la présence du Christ en perpétuant ses gestes et ses paroles. Au même titre que l'acteur alors, l'idée de « représentation » émerge ; toutefois l'incarnation d'un personnage par un acteur ne revêt pas les mêmes préalables et les mêmes intentions que ceux du célébrant. Dans la liturgie, les gestes effectués par ce dernier sont le moyen de la perpétuation de la présence du Christ et procèdent du préalable de son existence. En revanche, l'incarnation d'un personnage par un acteur émane seulement de la création par un auteur d'un personnage qui prend vie uniquement le temps de la représentation, l'acteur, une fois son rôle interprété, reprenant son identité propre et n'ayant pas vocation à perpétuer l'existence de ce personnage.

⁵⁴ Paris, AN, JJ//240, fol. 155, *lettre de rémission*, cité dans Paul Piolin, « Le théâtre chrétien dans le Maine au cours du Moyen Âge », *RHAM*, 32, 1892, p. 38.

⁵⁵ La Poôté 1516, Fresnay-sur-Sarthe 1578, Montsûrs 1579 et au XVII^e siècle : Malestroit 1601.

Pour autant, si les desseins diffèrent entre ses deux « personnages », les moyens mis en oeuvre et les effets produits concordent. D'une part, la distanciation s'accomplit dans l'esprit des fidèles ou des spectateurs, d'autre part l'essence des gestes ou des paroles émis demeure du domaine du signe au service de la représentation. La présence des signes dramatiques dans la liturgie ne « constitue[nt] donc pas immédiatement un degré supplémentaire dans l'ordre de la représentation, ni même une ouverture vers quelque chose d'essentiellement différent⁵⁶ » ; la messe présente alors un caractère dramatique intrinsèque. Bien que le célébrant utilise des signes dramatiques pour illustrer la liturgie tout en étant le point de départ de la dramatisation de certains offices, son assimilation à la figure du Christ demeure perpétuelle et de fait, le différencie de l'acteur. Son rôle dans les offices sera alors évoqué brièvement mais ne sera pas considéré comme une dramatisation de l'office en tant que telle.

a. Clergé séculier

La présence du clergé séculier dans le théâtre, est multiforme que ce soit par la nature du théâtre – liturgique ou profane –, la nature des rôles endossés – Jésus comme Judas –, que par la place occupée dans la hiérarchie ecclésiastique – d'enfant de chœur à chanoine. Par ailleurs, se dessine une diversité d'appartenance aux structures ecclésiastiques, les acteurs étant intégrés soit à de grands chapitres, soit à de petites paroisses rurales.

Les clerics du bas-chœur constituent le niveau inférieur de la hiérarchie ecclésiastique : appartiennent au bas-chœur dans les chapitres, les enfants de chœur, les sous-diacres, les diacres et les vicaires. Ce personnel est particulièrement et diversement mis à contribution pour accomplir les drames liturgiques, tout en étant à l'origine des festivités des Fous et des Innocents. Deux termes reviennent régulièrement dans les documents pour désigner cette catégorie de personnel ecclésiastique : *pueri* et *clerici*. Le premier renvoie spécifiquement aux enfants de chœur tandis que le second renvoie à l'ensemble des clerics du bas-chœur, enfants de chœur compris. Il est probable que la mention *clerici* de certaines attestations de drame liturgique fasse référence aux enfants de chœur sans que l'on puisse l'affirmer avec certitude. En tout état de cause, les enfants de chœur constituent le vivier principal des acteurs des drames liturgiques du cycle de la Nativité et dans une moindre mesure de celui de Pâques. Dans l'un des premiers drames liturgiques recensés pour notre aire d'étude, l'*Officium pastorum* dans l'ordre de l'office divin à l'usage de l'église de Nantes, rédigé par le chantre Élie de la cathédrale, à partir de 1263 ce sont les enfants de chœur qui jouent les bergers :

pueri ludentes cum baculis stent ante altare & dicat cantor *Pastores dicite*, pueri
respondeant *Infantem vidimus...*⁵⁷

⁵⁶ Thierry Revol, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XI^e-XII^e siècles en France*, Paris, Champion, 1999, p. 52.

⁵⁷ Paris, Sainte-Geneviève, ms. 1251, fol. 7v^o, col. 2, publié dans Edmond Martène, *De antiquis Ecclesiae ritibus*, Anvers - Venise, Novelli, 1763-1764, t. III, p. 36.

Le rôle des bergers est également endossé par les enfants de chœur à Poitiers et Angers au XV^e siècle⁵⁸. Au cours du cycle de Pâques, cette même catégorie de personnel ecclésiastique incarne parfois le rôle des anges postés sur le tombeau et s'adressant au trois Marie comme au Mans à la fin du XV^e siècle où

duo predicti pueri qui juxta altare sederint, dicant submissa voce *Quem queritis in sepulchro, o Christocole...*⁵⁹

Enfin, les enfants de chœur sont les acteurs principaux de la fête des Innocents, le 28 décembre, au cours de laquelle ils reçoivent diverses rétributions et participent sans doute aux jeux dramatiques organisés au Mans et à Angers à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècles. Pendant l'année, ils prennent part aussi à diverses manifestations liées à la liturgie au cours desquelles ils peuvent jouer du théâtre, en particulier à Tours : en mai 1446 pour la fête de la Subvention de saint Martin, « *pueris et juvenibus hujus ecclesiae*⁶⁰ » souhaitent jouer une moralité, tandis qu'en 1509 pour la Fête-Dieu, et en 1503 et en 1510 pour la fête de la translation des reliques de saint Martin, ils représentent le *Mystère de saint Martin*⁶¹.

La présence des enfants de chœur dans les drames liturgiques des cycles de la Nativité et de Pâques répond en premier lieu à la « finalité catéchétique⁶² » de ce théâtre. Ces jeunes acteurs sont encore en plein apprentissage des fondements de leur foi et le jeu est un moyen de rendre sensibles ces fondements autant pour ceux qui les jouent, célébrant une part de la liturgie, que pour leurs condisciples qui y assistent.

Les enfants de chœur et les clercs du bas-chœur en général sont peu attestés comme acteurs dans le théâtre organisé par les laïcs. Pour autant, la représentation de la *Passion* à Angers en 1486 fait intervenir un grand nombre d'acteurs différents dont Jacques Busart

*puer hujus ecclesiae qui ludere debet filiam cananee in ludo supradicto.*⁶³

Au même titre que les rôles endossés dans les jeux liturgiques, la distribution de ce rôle à un enfant de chœur correspond d'une part à une mise en adéquation de l'âge de l'acteur avec l'âge du personnage interprété, d'autre part ce rôle n'est pas d'une longueur démesurée mais implique de savoir lire *a minima*. Par ailleurs, on peut se demander dans quelle mesure la

⁵⁸ Paris, BnF, ms. lat. 1273, fol. 39, *Breviarium Andegavense* ; Poitiers, BM, ms. 30 (53), fol. 10, *Missel à l'usage de l'Eglise de Poitiers, XV^e siècle*.

⁵⁹ Le Mans, BM, ms. 165, fol. 20v^o, *missel de Pierre Hennier*.

⁶⁰ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 353v^o, *extraits des cartulaires de Marmoutier et de Saint-Martin de Tours*.

⁶¹ Paris, BnF, ms. Provinces françaises, Touraine Anjou 15, fol. 275v^o et 276v^o.

⁶² Thierry Revol, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XI^e-XIII^e siècles en France*, Paris, Champion, 1999, p. 127.

⁶³ Angers, AD 49, G 913, fol. 184v^o, *registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud*, nous traduisons : « enfant de cette église qui doit jouer la fille de la Cananéenne dans le jeu précédemment mentionné [*La Passion*]. »

pratique attestée de jeux dramatiques comiques lors des Saints-Innocents à Angers a pu influencer le recrutement d'un enfant de chœur pour la représentation de la fille de la Cananéenne dans *La Passion*. En effet ce personnage débite les paroles traditionnelles du fou⁶⁴, fondées à la fois sur des hallucinations, des propos vulgaires et confus. De plus, il se fait battre tout le long de l'épisode par la chambrière, occasion de cris et sans doute d'un jeu de scène comique. D'ailleurs, un peu plus tôt dans le siècle, la tonalité comique d'un théâtre produit par des enfants de chœur de Saint-Laud d'Angers est attestée, étant rétribués en janvier 1457 par Jeanne de Laval pour avoir joué une farce⁶⁵.

S'il est facile d'identifier la présence des enfants de chœur, il est plus difficile de déterminer précisément quelles catégories des clercs du bas-chœur participent aux différentes activités dramatiques. Au cours des festivités des Fous et des Innocents, chaque fête est dédiée à une catégorie de personnel ecclésiastique particulière et lorsqu'il y a des activités dramatiques, c'est spécifiquement une catégorie qui y participe⁶⁶. Mais la plupart du temps, tout ce personnel ecclésiastique se trouve réuni sous l'appellation « *clerici* » ou « *juveni* ». Ainsi, comme on l'a vu précédemment, ce sont les « *juvenibus*⁶⁷ » qui veulent jouer une moralité en mai 1446 à Saint-Martin de Tours. Il en est de même dans toujours dans ce chapitre pour l'*Ordo prophetarum* du 1^{er} janvier où il n'est fait mention que de « *clerici* » tout le long de la description du rite⁶⁸. Dans le *Jeu des trois Marie*⁶⁹ du Mans de la fin du XV^e siècle, ce sont « *tres juvenes clerici induti dalmaticis albis*⁷⁰ » qui jouent les personnages des Marie et il ne s'agit pas d'enfants de chœur puisqu'ils sont chargés de jouer les anges dans cette même mise en scène. La notion de *clerici* est trop vague pour déterminer avec précision qui sont les acteurs des jeux liturgiques des cycles de la Nativité et de Pâques, cependant, cette notion recouvre une masse de personnel ecclésiastique jeune, en cours de formation et peu élevé dans la hiérarchie. Il y a d'une part adéquation entre l'âge des participants et l'âge des sujets représentés et d'autre part, le domaine ludique des activités engage le plus souvent le personnel le plus âgé et plus élevé hiérarchiquement à ne pas prendre part au théâtre liturgique. Au même titre que les enfants de chœur, la masse des *clerici* est encore en formation et le théâtre se joue à des fins doublement didactiques : d'une part il permet aux

⁶⁴ L'épisode de la fille de la Cananéenne est situé aux v. 8039-8464 (Jean Michel, *Le Mystère de la Passion (Angers, 1486)*, Omer Jodogne (éd.), Gembloux, Duculot, 1959).

⁶⁵ Angers, BM, ms. 1064 (913), fol. 42v^o, *comptes de Jeanne de Laval*.

⁶⁶ Voir le chapitre III du présent travail, *Fête des Fous et des Innocents*. Les diacres interviennent le jour de la Saint-Étienne, le 26 décembre, les sous-diacres le jour de la Circoncision, le 1^{er} janvier.

⁶⁷ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 353v^o, *op.cit.*

⁶⁸ Paris, BnF, fonds Baluze ms. 84, fol. 35-81 *Rituale insignis ecclesiae beatissimi Martini Turonensis ad romanam ecclesiam* (XIV^e siècle ?).

⁶⁹ Le Mans, BM, ms. 165, fol. 20v^o, publié dans K. Young, *The drama...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 288-289, traduit par P. Piolin, *Le théâtre chrétien dans le Maine...*, *op. cit.*, p. 17-19.

⁷⁰ Le Mans, BM, ms. 165, fol. 20v^o, *missel de Pierre Hennier*.

plus jeunes d'apprendre les principaux fondements de la religion, d'autre part, pour ceux qui le jouent et au même titre que les écoliers – qui sont parfois les mêmes personnes, on pense aux écoles-cathédrales –, il permet de s'exercer à parler en public et à accomplir les rites liturgiques pour ceux qui se destinent aux ordres majeurs. Par ailleurs, on le verra plus avant, cette catégorie de personnel participe sans doute également à la représentation de grands mystères sous l'impulsion de supérieurs hiérarchiques qui participent à ces pièces.

Les prêtres, chantres, chapelains et chanoines interviennent peu dans les drames liturgiques de l'Ouest de la France. La seule attestation de leur participation en tant qu'acteur se trouve dans l'*Officium sepulchri* joué à partir du milieu du XV^e siècle à Angers, réalisé par deux corbeliers⁷¹ et deux chapelains⁷². Dans les autres drames liturgiques, et c'est là que se tissent les liens entre liturgie et théâtre, ils ne donnent que la réplique pour introduire ou faire continuer le jeu comme dans l'*Officium pastorum* de Nantes à partir de 1263 où c'est le chantre qui entonne « *Pastores dicite*⁷³ » tandis qu'il s'agit du prêtre dans l'*Officium pastorum* du XV^e siècle du missel à l'usage de l'église de Poitiers⁷⁴. Dans ces deux exemples, l'officiant ne tient que sa fonction et n'endosse pas un rôle particulier au drame liturgique.

À partir de la fin du XV^e siècle, des prêtres et des personnalités ecclésiastiques d'importance s'engagent comme acteurs dans les grandes représentations de mystères. Le *Mystère de la Passion* d'Angers en 1486 est particulièrement représentatif à cet égard puisque Pierre Turpin, doyen de Montaigu et chanoine de Saint-Martin joue le rôle de Dieu, un autre chanoine, Jean Binet⁷⁵, joue le rôle de Judas, un chapelain de Saint-Maurice, maître Laurent joue la Vierge Marie et maître Nicolas Pisnir – sans doute un religieux également – joue Marie-Madeleine⁷⁶. Déjà en juillet 1485 pour la représentation de *La Passion*, le personnel ecclésiastique de Tours était autorisé à jouer s'il le souhaitait⁷⁷ sans que l'on puisse déterminer qui joue et quel rôle il endosse dans cette représentation. La présence des prêtres dans les représentations urbaines revient régulièrement. En septembre 1493, le prêtre Robert Dignan joue le rôle de Lucifer dans le *Mystère de saint Georges*⁷⁸ à Angers tandis qu'en août 1508, un chantre de la collégiale Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, Noël Gallois, endosse le rôle de

⁷¹ Officiers de l'église d'Angers pouvant être chanoine semi-prébendé.

⁷² Jacques Eveillon, *De processionibus ecclesiasticis*, Paris, Matthieu Guillemot, 1641, p.177-179.

⁷³ Paris, Sainte-Geneviève, ms. 1251, fol. 7v^o, col. 2, publié dans Edmond Martène, *De antiquis Ecclesiae ritibus*, Anvers - Venise, Novelli, 1763-1764, t. III, p. 36.

⁷⁴ Poitiers, BM, ms. 30 (53), fol. 10, *Missel à l'usage de l'Eglise de Poitiers, XV^e siècle*.

⁷⁵ Guillaume Oudin (Angers, BM, ms. 976 [858], fol. 38), dénomme ce chanoine « Thibault » mais il s'agit bien de « Jean » voir : Angers, AD 49, G 913, fol. 184).

⁷⁶ Angers, BM, ms. 976 [858], fol. 38, *journal de Guillaume Oudin*.

⁷⁷ Paris, BnF, fonds Baluze n° 77, fol. 382, *extraits des cartulaires de Marmoutier et de Saint-Martin de Tours*.

⁷⁸ Angers, BM, ms. 976 [858], fol. 65v^o, *journal de Guillaume Oudin*.

Satan dans le *Mystère de la Passion*⁷⁹. Les prêtres ne sont pas cantonnés uniquement aux rôles de diables, à Amboise en 1507, le prêtre Jean Bandeau est rétribué par la ville pour jouer le rôle du Christ dans le *Mystère de la Passion*⁸⁰ et des gens d'église obtiennent la permission de laisser pousser leurs barbes, car ils « ont des rôles pour jouer audict *mystaire de la Passion*⁸¹ », sans doute de patriarches bibliques. En 1534, c'est le vicaire de la paroisse Saint-Melaine de Laval, Michel Transon, qui interprète le rôle de saint Vénérand dans le *Mystère de saint Maxime et saint Vénérand*⁸² – ce même personnage jouait déjà l'ermite dans le *Mystère de l'ermite meurtrier* en 1532⁸³, preuve qu'une pratique actoriale occasionnelle peut être itérative. Le caractère rural de certaines représentations permet seulement d'émettre l'hypothèse de la participation des prêtres aux représentations comme celle de *L'Enfant prodigue* de 1527 à Neau où un prêtre, Jean Chardelou, devait jouer dans la pièce répétée le 15 décembre mais meurt des suites de ses blessures à l'issue d'une rixe⁸⁴. De même en 1600, l'évêque d'Angers Charles Miron fait interdiction à « tous ecclésiastiques [...] d'assister, jouer ny représenter aucun personnage aux jeux publics...⁸⁵ ». Si l'arrêt est publié dans toutes les paroisses du diocèse, il est d'abord émis contre le curé de Bocé qui a manifestement participé à des jeux théâtraux.

Au même titre que les « *clerici* » des chapitres, il semble que des prêtres participent à un certain nombre de représentations, accompagnés justement de leur personnel ecclésiastique inférieur. En 1508, le chapitre Saint-Tugal joue le *Sacrifice d'Abraham* selon G. Le Doyen⁸⁶ et on suppose une relative diversité hiérarchique parmi les acteurs de ce jeu. La même année, en plus de Noël Gallois, évoqué plus haut, des clercs de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers jouent dans *La Passion* à Poitiers⁸⁷. En septembre 1556, les chanoines du Mans autorisent quatre « habitués » à jouer dans le *Mystère de la conception de la sainte Vierge*⁸⁸, probablement des clercs et des prêtres.

La participation du clergé dans le théâtre des mystères disparaît progressivement au cours du XVI^e siècle, sous l'impulsion de la Réforme catholique qui prône l'exercice du ministère de

⁷⁹ Dom Fonteneau, *Mémoires ou Recueil de diplômes, chartes, notices et autres actes authentiques pour servir à l'histoire du Poitou...*, t. XXXV, Poitiers, BM, ms. 491, fol. 124 (« ... *nec non etiam permissum est Natali Gallois presbitero tenorista praesentis ecclesiae, ut valeat personatum Sathan ludere seu figurare* »).

⁸⁰ Amboise, AM, CC 121, fol. 45, *compte du receveur Jean Gruel*.

⁸¹ Amboise, AM, CC 207, pièce 72.

⁸² G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 280-281.

⁸³ *Ibid.*, p. 271.

⁸⁴ Paris, AN, JJ/262, fol. 96, *registre de la chancellerie de France*, cité dans Alphonse Angot, « Quelques mystères joués au Bas-Maine », *RHAM*, 26, 1889, p. 117.

⁸⁵ Henri Arnauld [éd.], *Statuts du diocèse d'Angers, recueillis par l'ordre de Henry Arnauld*, Angers, Olivier Avril, 1680, p. 336.

⁸⁶ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁷ Dom Fonteneau, *Mémoires ou Recueil de diplômes, chartes, notices et autres actes authentiques pour servir à l'histoire du Poitou...*, t. XXXV, Poitiers, BM, ms. 491, fol. 124.

⁸⁸ Le Mans, BM, ms. 257, p. 113, *extraits de divers secrétariats capitulaires*.

façon plus honorable et dont la pratique du théâtre ne peut être considérée comme telle. Avant même le Concile de Trente, l'évêque d'Angers François de Rohan interdit en 1527

universis & singulis abbatibus, abbatissis, prioribus, parochialium ecclesiarum rectoribus, & eorum vicariis, ac quibusvis aliis personis tam ecclesiasticis quam saecularibus in civitate & diocesi Andegavensi constituis nobis subditis⁸⁹

de jouer ou d'assister à du théâtre, interdiction réitérée en 1600 par Ch. Miron (voir *supra*). Charles d'Angennes de Rambouillet, évêque du Mans interdit en 1598 aux ecclésiastiques

de se trouver au spectacle, farces et jeuz publiques et surtout de n'y jouer et faire aucun personnage⁹⁰

Ces diverses interdictions dénotent la présence régulière du clergé séculier dans les jeux théâtraux. Cette présence révèle que la pratique actorielle n'est peut-être pas entièrement perçue comme telle par ceux qui l'exercent. En effet, à l'image des acteurs urbains et ruraux, la participation aux mystères ou aux moralités peut être envisagée comme un acte de piété, le jeu n'étant qu'un moyen de l'accomplir. Le fait de jouer dans le théâtre profane, mais à sujet religieux, pour les ecclésiastiques procède sans doute en partie d'un prolongement de la célébration de la liturgie. Ainsi, la présence de cette catégorie d'acteurs dans les mystères confère à ces pièces un aspect sacré supplémentaire. Aux côtés des acteurs laïcs qui rendent sensibles la Passion du Christ le temps de la représentation, se trouvent ceux qui, par leur ordination, représentent et actualisent sa présence perpétuellement, en reproduisant ses gestes et ses paroles.

b. Clergé régulier

La mission prédicante des ordres mendiants induit naturellement une habitude de prise de parole en public. Mais dans cette pratique, il faut discerner ce qui relève d'une pratique dramatique pour déterminer si la prédication invite les prêcheurs à endosser des rôles.

Au moment du Carême, et dans une moindre mesure de l'Avent, un nombre important de prédicateurs prêchent dans les villes. Leurs sermons associent à la parole plus ou moins de signes dramatiques mais sont avant tout issus de techniques acquises dans les *artes praedicandi*⁹¹. Le degré d'emploi des signes dramatiques au cours de ces prédications (mimes de certaines histoires, modulation de la voix, etc.) ne peut être déterminé précisément. C'est par le biais de la vogue parodique théâtrale des sermons joyeux – recensée dans le Nord de la France⁹² – que la pratique prédicante se théâtralise et où le prédicateur devient un

⁸⁹ Henri Arnauld [éd.], *Statuts du diocèse d'Angers...*, *op. cit.*, p. 263.

⁹⁰ Cité dans Paul Piolin, « Le théâtre chrétien dans le Maine au cours du Moyen Âge », *RHAM*, 31, 1892, p. 322. L'auteur mentionne la date de 1596 mais les statuts synodaux datent de 1598 (voir Odette Pontal, « Liste des manuscrits contenant des statuts synodaux de l'ancienne France classés par diocèses », *Bulletin d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*, 11 (1962), 1963, p. 92.)

⁹¹ Sur le sujet Marianne G. Briscoe, H. Jaye Barbara, *Artes praedicandi, artes orandi*, Turnhout, Brepols, 1992. coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », n° 61.

⁹² Voir Jelle Koopmans, *Recueil de sermons joyeux*, Genève, Droz, 1988.

personnage comique. En tout état de cause, on ne possède pas dans notre aire d'étude d'attestation où un prédicateur mimerait un personnage de son sermon même si dans certains cas (à Poitiers et à Laval), la prédication est à l'origine de théâtre.

Parmi les ordres contemplatifs, une abbaye de femmes se distingue, l'abbaye Notre-Dame d'Étival-en-Charnie pour laquelle est conservé un fragment de « pancarte⁹³ [...] contenant une facétie en vers, qui paraît avoir été imaginée par une religieuse d'Étival, pour divertir la communauté un jour de fête des Saints-Innocents⁹⁴ », sous l'abbatit d'Antoinette de Souvré. Le caractère comique du texte en question laisse penser qu'il a pu être joué par une ou plusieurs religieuses du couvent d'Étival. La pratique actorielle dans cette abbaye relève d'une pratique privée ou semi-privée, destinée à animer une communauté restreinte de personnes.

I.1.4. Les écoliers et les étudiants

a. Des structures scolaires diversifiées mais une formation unifiée

L'enseignement primaire en ville au Moyen Âge est dispensé dans les petites écoles ou écoles de grammaire. Il n'existe pas un système unique mais une variété d'établissements allant de l'école cathédrale aux écoles de paroisses en passant par des écoles de maîtres à leur compte⁹⁵. Dans les petites écoles, sont enseignées, la lecture et la grammaire (le latin), l'essentiel de l'enseignement primaire consiste à former les élèves à être de bons chrétiens et aux règles de vie en communauté par la lecture des prières, des Psaumes et des hymnes de l'Ancien Testament⁹⁶. Les grandes écoles, lorsqu'elles sont attestées⁹⁷, parachèvent l'éducation des écoliers en dispensant les deux enseignements supplémentaires du *trivium* : la rhétorique et la dialectique (parfois le terme de « grande école » recouvre en réalité la notion d'« université » comme à Angers par exemple⁹⁸). Mais ces distinctions théoriques sont rarement appliquées, les niveaux d'enseignement n'étant pas distincts et les écoles (petites et grandes) se trouvant dans les mêmes établissements souvent⁹⁹.

L'université sanctionnait par des degrés (baccalauréat, licence, maîtrise, doctorat) des études en théologies, en arts libéraux¹⁰⁰, en droits ou en médecine. La création des universités

⁹³ Le Mans, AD 72, H 1423, daté entre 1513 et 1533.

⁹⁴ *Inventaire sommaire des Archives départementales antérieures à 1790 rédigé par V. Duchemin*, Le Mans, Monnoyer, 1883, t. IV, p. 124.

⁹⁵ Colette Beaune, *Éducation et cultures du début du XIIe siècle au milieu du XVe siècle*, Paris, Sedes, 1999, p. 148. Sur les écoles de campagne voir *Ibid.* p.147-148.

⁹⁶ Bruno Laurioux, Laurence Moulinier, *Éducation et cultures dans l'occident chrétien*, Paris, Messene, 1998, p. 154.

⁹⁷ Voir par exemple les dépenses de la ville de Poitiers pour les grandes écoles en 1449 : « Item à Colin Nogereau pour 42 milliers chevilles employées es grans escolles. » (Poitiers, AC, casier 31, J 1014).

⁹⁸ Yves Denéchère, Jean-Michel Matz (dir.), *Histoire de l'université d'Angers*, Rennes, PUR, 2012, p. 50-51.

⁹⁹ Colette Beaune, *Éducation et cultures...*, *op. cit.*, p. 147.

¹⁰⁰ L'ensemble des sept arts libéraux n'était pas souvent abordé, l'enseignement était souvent cantonné à la grammaire et à la dialectique.

dans l'Ouest de la France ne se fait pas de manière uniforme et simultanée. L'université d'Angers est officiellement reconnue en 1337¹⁰¹ tandis que les universités de Poitiers et de Nantes sont créées au cours du XV^e siècle¹⁰² (1431 et 1462).

À ce système scolaire vient se greffer celui des collèges qui prennent leur expansion en province au cours du XV^e siècle. Ces derniers se trouvent particulièrement financés au XVI^e siècle par les municipalités. Il s'agit au départ d'attribuer des bourses aux étudiants les plus pauvres ou d'une origine géographique spécifique, par le biais de fondations de bienfaiteurs ; ces étudiants boursiers ont déjà effectué leur cycle primaire d'étude. Ces collèges n'ont pas vocation d'enseignement au départ, mais progressivement, ces structures deviennent des « collège d'exercice », c'est-à-dire des établissements dispensant eux-mêmes les enseignements¹⁰³. La nouveauté apportée par ce type de structure – lorsqu'il s'agit de collège d'exercice – réside dans l'organisation en classes (sept le plus souvent) permettant de rassembler les élèves de mêmes niveaux ensemble pour un apprentissage plus efficace.

La majorité du déroulement de l'enseignement, jusqu'au cours du XV^e siècle, se fait de manière orale¹⁰⁴, offrant l'opportunité de certaines théâtralisations, à la fois à des fins didactiques, pour mettre en scène le contenu théologique des enseignements dispensés et à la fois permettant de créer des exercices d'entraînement oratoire, notamment avec l'importance grandissante au cours du XVI^e siècle de la place accordée à l'enseignement de la rhétorique¹⁰⁵. Ces deux aspects se retrouveront particulièrement au XVII^e siècle avec les collèges des Jésuites¹⁰⁶. Les traces de l'importance de l'oralité se trouvent par exemple dans les statuts de fondation du collège Puygarreau de Poitiers en 1473 où le prêtre du collège ne peut être reçu comme tel que s'il

estoit suffisant maistre ez arts et bachelier formé en theologie pour le moins et sera tenu tenir disputations publiques de theologie à tous ceux qui voudront agir et arguer en la forme

et tous les étudiants du collège (trois boursiers en théologie et trois boursiers en grammaire) se doivent de participer

le vendredy, ledict jour, y aura disputation. Seroient estre lesdictz bouchiers grammairiens et artistes qui seront tenus arguer au moins mal que chascun pourra, laquelle disputation ez chascun d'eux tiendra¹⁰⁷

¹⁰¹ Y. Denéchère, J-M. Matz (dir.), *Histoire de l'université d'Angers...*, op. cit., p. 32.

¹⁰² Robert Favreau (dir.), *Le diocèse de Poitiers*, Paris, Beauchesne, 1988, p. 80 ; Yves Durand (dir.), *Le diocèse de Nantes*, Paris, Beauchesne, 1985, p. 78. Sur l'histoire des universités voir : Jacques Verger, *Les universités au Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1973.

¹⁰³ Marie-Madeleine Compère, *Du collège au lycée (1500-1850)*, Paris, Gallimard-Julliard, 1985, p. 22-26.

¹⁰⁴ Danièle Alexandre-Bidon, Marie-Thérèse Lorcin, *Système éducatif et culture dans l'Occident médiéval (XI^e-XV^e siècle)*, Gap-Paris, Ophrys, 1998, p. 75.

¹⁰⁵ M-M. Compère, *Du collège au lycée...*, op. cit., p. 26-27.

¹⁰⁶ Voir notamment sur le sujet : Louis Desgraves, *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France (1601-1700)*, Genève, Librairie Droz, 1986.

¹⁰⁷ Poitiers, AD 86, D 16, fol. 8, *statuts et fondation du collège Puygarreau*. Les statuts du collège

Au collège Saint-Thomas de Rennes, la donation de François Brullon, seigneur de la Muce, conseiller du roi au parlement de Bretagne, institue dès 1567 un concours d'oraison latine chaque 1^{er} mai avec la remise d'un prix sous forme d'églantine d'argent pour le lauréat de la première classe et d'une plume d'argent pour le lauréat de la deuxième ou troisième classe¹⁰⁸.

b. Le théâtre festif des étudiants

La pratique actorielle des étudiants est très peu attestée dans l'Ouest de la France si ce n'est à Angers et Poitiers. Les statuts de l'université d'Angers de 1398¹⁰⁹ interdisent lors des fêtes de chaque nation « *potationibus, choreis et robis ac mimis*¹¹⁰ ». La pratique du théâtre des étudiants s'apparente à celle des compagnies joyeuses, elle est occasionnelle, festive et récréative. Elle met en lumière par ailleurs un groupe bien défini qui se met en scène pour une occasion particulière, la fête de sa nation. Déjà à la Pentecôte 1392, toujours à Angers, on recense des étudiants, Jean le Bègue avec « cinq ou six autres escolliers ses compagnons¹¹¹ », jouant à un jeu appelé *Robin et Marion* et qui s'apparente sans doute à une danse ritualisée inscrite dans le cycle de Mai. Il est fort probable que ces étudiants soient tous issus de la même nation, le groupe qui fonctionne de manière corporative, est générateur d'une pratique actorielle.

Les statuts de 1398 mentionnent la présence de six nations¹¹² dans l'université d'Angers dont une bretonne et on peut se demander dans quelle mesure le credo¹¹³ en breton du *Mystère de la Résurrection* joué à Angers en 1456 ne serait pas l'œuvre d'étudiants de cette nation, qui auraient participé à l'élaboration de la représentation, d'une part en tant qu'*auteur* pour fournir le texte du credo et d'autre part en tant qu'*acteur* pour le jouer¹¹⁴.

C'est encore une nation particulière, celle des écoliers picards, qui se manifeste en décembre 1536 à Poitiers pour fêter la victoire de François I^{er} sur Charles Quint, en voulant

Sainte-Marthe en 1522 indiquent également une *disputatio* publique (voir Poitiers, AD 86, D 19, pièce 44, statut n° 72).

¹⁰⁸ Rennes, AM, GG 282, fol. 4v^o-5, *fondation de la Muce*.

¹⁰⁹ Angers, AD 49, D 6, p. 92-140 et D 7, fol. 47-89 [ind. J.-M. Matz], publiés dans Marcel Fournier, *Les statuts et privilèges des universités françaises depuis leur fondation jusqu'en 1789*, Paris, Larose et Forcel, 1890, t. I.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 329.

¹¹¹ Paris, AN, JJ//142, fol. 173, cité dans Roger Vaultier, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans d'après les lettres de rémission du Trésor des chartes*, Paris, Librairie Guénégaud, 1965, p. 72.

¹¹² Anjou, Maine, Normandie, Aquitaine, France. Sur la nation bretonne de l'université d'Angers voir : Jean-Michel Matz, « Saint-Yves, patron de la nation de Bretagne de l'université d'Angers à la fin du Moyen Âge », dans Jean-Christophe Cassard et Georges Provost (dir.), *Saint Yves et les Bretons : culte, images, mémoire, 1303-2003*, Brest - Rennes, Centre de recherche bretonne et celtique - Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 27-38

¹¹³ Pierre Servet (éd.), *Le Mystère de la Résurrection. Angers (1456)*. Genève, Droz, 1993, t. II, p. 896.

¹¹⁴ Au sujet des liens entre le théâtre et les étudiants, il faut évoquer l'édition de *La Passion et Résurrection* en breton de 1530. Y. Le Berre émet l'hypothèse, dans son édition du texte, que la présence des collèges de Léon, Tréguier et Cornouaille à Paris à proximité de l'imprimerie de Quillevéré montrerait quelle était la clientèle potentielle. La date de l'édition (1530) laisse néanmoins entrevoir une pratique de lecture du texte plutôt qu'une pratique de jeu.

jouer une farce dans la ville¹¹⁵. L'initiative théâtrale provient des étudiants même, laissant penser que la pratique du théâtre est une habitude dans le milieu étudiantin poitevin et notamment, à l'image de ce qui est réprimé dans les statuts angevins de 1398, au moment des fêtes de chaque nation.

Les étudiants ont une conscience forte du groupe social qu'ils représentent mais plus encore, l'appartenance à une nation universitaire est le déclencheur de la pratique actorielle – le plus souvent festive – de ces derniers. Vers la fin du XVI^e siècle, il semble que certains étudiants décident, du moins pour un temps, de faire de la pratique du théâtre leur activité principale puisque des « ecoliers joueurs de tragedies, comedies et farces¹¹⁶ » viennent jouer cinq jours durant en juillet 1581 à Saint-Maixent, pour quitter la ville quelques jours plus tard. Le programme est assez étendu (*Venus et Adonis, Polidore, Epolisme et Carite, Roland le Furieux*) et révèle une technique théâtrale aguerrie sans doute acquise en partie au cours de leur scolarité.

Déjà au début du XVI^e siècle, le théâtre était une occupation récréative pour Jean Bouchet et ses compagnons lorsqu'ils étaient étudiants :

Nous prenions vestemens de pastours
Et jouyons en tresjoyeux atours
Pour passe-temps satyres, bergeries,
Et faisons tout plain de mommeries,
J'entends es jours que l'escole cessoit,
Et que chascun ses esbas pourchassoit.¹¹⁷

La pratique actorielle tout au long de la scolarité – dès les premiers niveaux d'enseignement – crée une pratique du théâtre extra-scolaire.

c. Les élèves des petites écoles et des collèges d'exercice

La pratique du théâtre dans les premiers niveaux scolaires (petites écoles et collèges d'exercice) est un peu plus documentée que celle des universités. À l'inverse de cette dernière, il s'agit d'un théâtre intégré à l'enseignement pour plusieurs raisons. Il permet de mettre en scène les connaissances théologiques acquises oralement tout en perpétuant les enseignements moraux qui découlent de celles-ci. Par ailleurs la pratique du théâtre est un appui précieux à l'enseignement de la rhétorique¹¹⁸ et de manière générale à l'acquisition de l'aisance nécessaire pour s'exprimer en public. La pratique actorielle des écoliers s'apparente

¹¹⁵ Poitiers, AC, reg. 20, fol. 81, *registre de délibérations municipales (1536-1539)*. Permission refusée par le conseil de ville.

¹¹⁶ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche, de 1534 à 1586*, Saint-Maixent, Reversé, 1846, p. 344.

¹¹⁷ Jean Bouchet, *Epistre familiere XXIII - Epistre responsive de l'acteur à la precedente & par luy envoyée audict Gervaise à la louange de rethorique (Epistres morales et familiares du Traverseur, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 25)*.

¹¹⁸Voir sur le sujet : Katell Lavéant, « Le théâtre dans la formation oratoire des écoliers au XVI^e siècle », *Revue de synthèse*, 133-2, 2012, p. 236-250.

alors d'abord à des exercices d'art oratoire plus qu'à des jeux d'acteurs¹¹⁹, tout en considérant que la déclamation des textes théâtraux – du moins pour le théâtre sérieux – est très probablement en partie régie par les enseignements de la rhétorique¹²⁰.

L'aspect didactique du théâtre scolaire à travers le jeu des élèves est particulièrement perceptible au Mans avec les *Quatre histoires par personnages sur quatre évangiles de l'Advent à jouer par les petits enfans les quatre dimanches dudit advent*¹²¹ de François Briand, maître des écoles Saint-Benoît et jouées probablement de 1508 à 1520. D'une part le fait de jouer les pièces en lien avec la liturgie de la Nativité permet aux jeunes acteurs d'assimiler le savoir théologique appris tout au long de l'année, d'autre part, l'auditoire de ces pièces composé en partie de condisciples, assimile le savoir acquis¹²². Le contenu moral des pièces relève de aussi de cette assimilation et s'il est secondaire – mais néanmoins primordial¹²³ – dans les *Quatre histoires par personnages* dans le sens où le contenu didactique prime sur le contenu édifiant des textes, il est plus évident au collège Saint-Thomas de Rennes à partir de 1567 où à l'issue du concours d'oraison latine mentionné précédemment, le

principal sera chargé faire jouer une bresve moralité qui puisse servir à ladite institution chrestienne¹²⁴

Cette combinaison entre des concours de parole et le théâtre semble se perpétuer au moins jusqu'en 1598, lors de l'accession au poste de principal de Jacques Babin, à qui il est rappelé de veiller à entretenir « sans intermission cinq classes où il y aura exercice des lectures humaines » et de plus,

fors en la cinquieme les regens exerceront leurs escolliers en declamations particulièrement par chacun jour de samedy selond le rang et ordre incommancé [sic] de leurs auditeurs et aultres declamations et jeux publiques qu'ilz leur feront represanter une foix l'an ou comme il sera veu plus convenable et proufitable pour le plus grand proufit de leurs auditeurs escolliers.¹²⁵

Deux aspects affleurent au collège Saint-Thomas de Rennes. D'une part, la pratique actorielle des écoliers est le médium des enseignements moraux inculqués dans

¹¹⁹ Sur les liens entre théâtre et action oratoire voir : Mathieu Ferrand, « Le théâtre de Barthélemy Aneau. Écriture dramatique et pédagogie de l'*actio*. », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 22, 2011, p. 363-378.

¹²⁰ Voir sur la période postérieure à notre étude mais donnant des pistes d'analyses précieuses : Sabine Chaouche, *L'art du comédien : déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001 ; voir également *infra* I.4, Le jeu de l'acteur ?

¹²¹ Henri Chardon, *Quatre histoires par personnages sur quatre évangiles de l'Advent à jouer par les petits enfans les quatre dimanches dudit advent : composées par maistre François Briand, maistre des escolles de Saint-Benoist, en la cité du Mans*, Paris, France, Champion, 1906.

¹²² Sur la réception de ces pièces voir : Katell Lavéant, « Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 22, 2011, p. 379-393.

¹²³ On retrouve les mêmes intentions dans la *Tragédie de saint Armel* jouée chaque année à partir des années 1600 à Ploërmel, composée par un prêtre et maître d'école, messire Baudeville, et jouée par ses écoliers. La pièce combine des épisodes de la vie du saint et des épisodes édifiants destinés en premier lieu à l'enseignement moral des écoliers.

¹²⁴ Rennes, AM, GG 282, fol. 5, *fondation de la Muce*.

¹²⁵ Rennes, AM, GG 282, *conditions faites à Jacques Babin*, fol. 8-8v^o.

l'établissement, si dans les deux attestations il est mentionné une représentation publique annuelle, on suppose fortement une pratique théâtrale régulière, intégrée aux méthodes d'enseignement, destinée à dispenser un enseignement aux écoliers¹²⁶. D'autre part, la concomitance entre la pratique actorielle et la pratique oratoire des écoliers semblent indiquer que le théâtre est un outil primordial pour l'enseignement de la rhétorique, de l'art de savoir bien parler en public¹²⁷. Ainsi, il est probable que les diverses mentions de théâtre scolaire de la seconde moitié du XVI^e siècle soient le fruit de l'enseignement de la rhétorique, déclenchant une pratique actorielle parmi les écoliers comme au Mans où le régent du collège de Gourdain, Jean Méot, compose des tragédies et des comédies en français qu'il fait jouer en public dans les années 1570¹²⁸ ou à Saint-Maixent, lorsque le principal des écoles de grammaire, Bernard de Launay, fait jouer en public la tragédie *Hippolyte*¹²⁹ à ses écoliers. D'ailleurs dans les années 1580, la pratique du théâtre chez les écoliers est bien attestée à Saint-Maixent : en mai 1580 « fut jouée une *tragédie de Jules César*, par les enfants de l'école¹³⁰ » et en mai 1583 lors de l'accession à la mairie de Charles de Niort « fut jouée aux écoles la *tragedie de Cleandre*¹³¹ » – si les écoliers ne sont pas mentionnés formellement ici, leur présence est fortement supposée par le lieu de représentation et les attestations antérieures. La pratique du théâtre des écoliers de Saint-Maixent est liée à la vie politique de la ville, ces écoliers, fils des notables de Saint-Maixent – et destinés à le devenir eux-mêmes à l'âge adulte –, font leur première expérience de la parole en public par le biais du théâtre qui sert de support pédagogique à l'enseignement de la rhétorique. D'ailleurs la parole publique est pratiquée en 1573 par

deux jeunes enfants, écoliers, [qui] declamerent de la louanges des lettres, aux ecoles de cette ville en presence des officiers et eschevins...¹³²

Il n'a été question jusqu'à présent que d'une pratique du théâtre sérieux car elle constitue l'essentiel des attestations de l'Ouest de la France et une partie du théâtre de Samson Bedouin, religieux de la Couture au Mans de 1526 à 1563¹³³ correspond à cet état de fait, étant auteur de « plusieurs tragédies, comédies, et moralités » mais aussi de

¹²⁶ Sur le sujet du théâtre et de l'enseignement voir : Mathieu Ferrand, « Le théâtre des collèges, la formation des étudiants et la transmission des savoirs aux XV^e et XVI^e siècles », *Camenuae*, 3, 2009, [en ligne] http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Mathieu_2.pdf.

¹²⁷ Au début du XVII^e siècle, Noël Georges, prêtre et maître d'école à Maxent, organise de petites représentations théâtrales scolaires « pour exercer et enhardir la parole de ses auditeurs » (Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 21v^o, *manuscrit de Dom Noël Georges*).

¹²⁸ La Croix du Maine et Du Verdier, *Les bibliothèques françoises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier*, Paris, Saillant et Nyon, 1772, t. I, p. 545.

¹²⁹ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, *op. cit.*, p. 268-269.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 326.

¹³¹ *Ibid.*, p. 377.

¹³² *Ibid.*, p. 131.

¹³³ Sur ces dates voir : Henri Chardon (éd.), *Les Noël de Samson Bedouin, moine de l'abbaye de la Couture du Mans de 1526 à 1563, précédés d'une étude sur les recueils de Noël manceaux du XVI^e*

quelques coqs à l'âne, et autres semblables satyres, lesquelles il faisoit jouer par les lieux publics de la ville et fauxbourgs du Mans, par aucuns écoliers de ladite ville.¹³⁴

D'un côté les tragédies, comédies et moralités et leur jeu en public correspondent à la pratique du théâtre comme exercice oratoire, de l'autre les coq-à-l'âne et les satires révèlent une pratique actorielle, non plus perçue comme un moyen pédagogique mais une pratique récréative.

Dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, deux tragédies sont mentionnées comme étant jouées au collège de Poitiers et au collège d'Anjou. Le laconisme ou l'imprécision des informations empêchent d'envisager qui sont les initiateurs du théâtre (écoliers ou professeurs) ou de déterminer qui sont précisément les acteurs (écoliers ou étudiants), si ce n'est qu'ils appartiennent au milieu scolaire. Si la tragédie *Aman* a été représentée au collège de Poitiers vers 1561¹³⁵, la teneur protestante de la pièce laisse penser que les acteurs en ont été plus des étudiants – plus sensibles à la Réforme – que de jeunes collégiens, bien que certains contrats établis lors du recrutement des principaux de collège d'exercice précisent qu'ils doivent entretenir la jeunesse dans la religion catholique¹³⁶, indiquant que des enseignants acquis à la Réforme ont pu se servir de leur position pour propager leur doctrine. Quant à la pièce de Pascal Robin du Faux, intitulée *Arsinoé* et jouée en 1572 au collège d'Anjou¹³⁷ elle a pu être aussi bien jouée par des écoliers que des étudiants puisque cet établissement était à la fois un collège destiné à accueillir des étudiants de la nation d'Anjou et un collège d'exercice dès 1542¹³⁸.

I.1.5. Les confrères et les membres d'une communauté

Le cadre confraternel au Moyen Âge occupe une place importante, d'abord dans les sociétés urbaines puis rurales, comme système d'entraide mutuel, à côté de la famille. Suivant les statuts et les lieux, les obligations des confrères ne sont pas toujours les mêmes mais de grands principes fondateurs de la confrérie se dégagent de tous temps¹³⁹. Il s'agit d'abord de se rassembler sous le patronage d'un saint, de la Vierge, du Christ, etc. – qu'il s'agisse d'une confrérie dévotionnelle ou une confrérie de métier¹⁴⁰. Ensuite, si la confrérie est d'abord un

siècle, Le Mans, Monnoyer, 1874., p. 8.

¹³⁴ La Croix du Maine et Du Verdier, *Les bibliothèques françoises...*, *op. cit.*, t. II, p. 399.

¹³⁵ Cette date est très incertaine, on ne possède pas de source primaire pour la justifier et les sources secondaires ne sont pas très fiables. Voir sur le sujet : André de Rivaudeau, *Aman, tragédie sainte*, Keith Cameron (éd.), Genève, Droz, 1969, p. 35 et Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France*, Paris, Champion, 1929, p. 517-518.

¹³⁶ Voir par exemple les conditions faites à Julien Bouvier en 1593 au collège Saint-Thomas de Rennes (Rennes, AM, GG 282, fol. 3v^o, *conditions faites à Julien Bouvier*).

¹³⁷ La Croix du Maine et Du Verdier, *Les bibliothèques françoises...*, *op. cit.*, t. II, p. 218.

¹³⁸ Marie-Madeleine Compère, Dominique Julia, *Les collèges français. XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, éditions du CNRS, 1988, t. II, p. 41.

¹³⁹ Voir Catherine Vincent, *Les confréries médiévales dans le royaume de France*, Paris, Albin Michel, 1994.

¹⁴⁰ On séparera volontairement par la suite ces deux aspects bien que dans les faits, mis à part

système d'entraide mutuel – et en particulier au moment de la mort avec la fourniture de tous les éléments nécessaires à de dignes funérailles –, l'une de ses principales activités est la charité envers les nécessiteux, qu'ils soient malades, pèlerins ou étrangers. Enfin, elle est rythmée par des moments de vie en communauté, l'élément essentiel de cette sociabilité étant le rassemblement le jour de la fête du saint patron, marqué la plupart du temps par un banquet.

Ces associations n'ont pas pour intention première et objet principal le théâtre mais le jour de la fête du saint patron peut être l'occasion de réjouissances théâtrales dans lesquelles jouent les confrères comme cela est bien attesté à Paris et Rouen dès le XIV^e siècle¹⁴¹, un peu moins dans le Nord de la France¹⁴².

La communauté professionnelle des clercs de justice, la Basoche, reprend les aspects de sociabilité des confréries (juridiction interne, organisation de la vie communautaire et festive...) tout en en écartant le caractère religieux et liturgique et l'obligation d'entraide mutuelle¹⁴³. De fait la pratique actorielle de ses membres sera abordée dans ce paragraphe.

a. Des acteurs appelés « compagnons »

La polysémie du terme « compagnon », évoquée en introduction de ce chapitre, appelle à la prudence quant à la détermination de l'appartenance des acteurs à un cadre confraternel lorsque le mot est mentionné dans une attestation. S'il peut évidemment désigner le « confrère », il peut aussi renvoyer au membre d'une association temporaire d'acteurs ou plus simplement d'un groupe d'amis ou de connaissances. Par ailleurs, toutes les confréries du Moyen Âge n'ont pas laissé de trace, et quand leur présence est attestée on ne connaît pas forcément la teneur de leurs activités, qui plus est, des confréries peuvent entreprendre de représenter une pièce de théâtre dont le sujet n'a pas de rapport avec leur patronage. Il se peut donc que les acteurs de certaines représentations qui vont être évoquées appartiennent à un réseau de relation autre que celui de la confrérie sans qu'il soit possible de trancher dans un sens ou un autre, et le sujet des pièces n'indiquera pas forcément la présence d'une confrérie placée sous un vocable équivalent.

La première attestation de la représentation d'un *Mystère de la Passion* dans l'Ouest de la France se situe à Tours en août 1406 où la ville rétribue Pierre Goucé « pour et ou nom des clercs et compagnons qui ont joué et fait [...] le *mistere de la Passion notre Sauveur*¹⁴⁴ ». La

l'élément professionnel, rien ne sépare le fonctionnement d'une confrérie de dévotion d'une confrérie de métier. Néanmoins, les enjeux de pouvoir ne sont pas exactement les mêmes, notamment par le rôle tenu par les confréries de métiers dans les entrées de ville, ce qui amène à cette différenciation.

¹⁴¹ Voir sur le sujet : Élisabeth Lalou, « Les cordonniers metteurs en scène des mystères de saint Crépin et saint Crépinien », *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 143, 1985, p. 91-92.

¹⁴² K. Lavéant, *Un théâtre des frontières...*, *op. cit.*, p. 97 *sqq.*

¹⁴³ Marie Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique*, Paris, Champion, 2007, p. 53-54.

¹⁴⁴ Tours, AM, AA 4, *Fêtes et cérémonies... – Tragédie de la Passion de notre Seigneur*, copie des comptes de la ville.

distinction entre « compagnons » et « clercs » révèlent que la représentation est jouée à la fois par des laïcs et des ecclésiastiques. On ne possède pas la trace d'une confrérie de la Passion à Tours mais la date de représentation est très proche de celle de l'autorisation de jouer accordée aux confrères de la Passion parisiens (1402). L'association entre clercs et laïcs dans la représentation de Tours tend à rappeler que la confrérie est fondée dans une église, avec l'approbation ecclésiastique. Il est alors fort probable que les « compagnons » qui ont joué soient des membres d'une confrérie mais pas forcément placée sous le patronage de la Passion et dont l'activité principale n'était pas le théâtre¹⁴⁵. C'est également des « compagnons qui ont entrepris jouer *l'estoire de monsieur saint Christofle*¹⁴⁶ » à Poitiers en 1438. La représentation a lieu aux alentours de la Pentecôte et pourrait s'inscrire dans le cadre d'une réunion confraternelle annuelle.

La prédication de carême du frère Nicolas Taunay à Laval en 1508 est accompagnée de scènes de la *Passion* jouées par « aucuns compagnons de la ville¹⁴⁷ ». Le terme est encore ambigu ici, il peut très bien s'agir en effet de membres d'une confrérie que de simples habitants de Laval.

Le terme « compagnon » employé seul rend difficile l'identification certaine des acteurs comme appartenant au cadre confraternel, de même les liens étroits qui unissent la confrérie et l'église ou la chapelle dans laquelle elle est fondée doit dissimuler la présence d'acteurs issus de confréries mais dont parfois la désignation ne fait pas intervenir le mot « compagnons » justement. Ainsi à Laval, en 1495, *La Nativité* et *Les trois Rois* sont joués par « ceux de Saint Melaine¹⁴⁸ » tandis qu'en 1524 *Le mystère de la Cène* est joué par « les enfants de saint Melayne¹⁴⁹ ». S'agit-il ici d'une confrérie placée sous le vocable de saint Melaine ou seulement des paroissiens qui s'assemblent pour jouer ?

b. Les confrères de Saint-Jacques d'Angers. Des confrères de la Trinité à Parthenay ?

La première mention d'une confrérie Saint-Jacques à Angers date de 1299¹⁵⁰ mais les premiers statuts conservés d'une confrérie dans cette ville – sans doute différente de celle de 1299 – sous ce patronage datent de 1518¹⁵¹. La confrérie, d'abord établie dans l'église Sainte-

¹⁴⁵ Sur les confréries à Tours, voir Bernard Chevalier (dir.), *Histoire de Tours*, Toulouse, Privat, 1985, p. 122.

¹⁴⁶ Poitiers, AC, reg. 3, fol. 10.

¹⁴⁷ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 124.

¹⁴⁸ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 77.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 192.

¹⁵⁰ Jean-Michel Matz, « La confrérie des pèlerins de Saint-Jacques et le corps de saint Jacques à Angers au début du XVI^e siècle », dans *Pèlerinages et croisades*, Paris, éditions du CTHS, 1995, p. 216.

¹⁵¹ Conservés notamment à Angers, BM, ms. 707 (637) et Paris, BnF, ms. fr. 5023 fol. 3-10.

Anne-la-Palud puis au couvent des dominicains, s'installe avant 1514 au couvent des franciscains d'Angers mais regagne le couvent des dominicains avant 1545¹⁵².

La première condition d'admission d'un confrère à la confrérie Saint-Jacques est d'avoir effectué le pèlerinage de Compostelle puisque cette association a pour but de réunir les anciens pèlerins. Néanmoins, les statuts permettent de contourner cette condition, à charge pour les nouveaux confrères de payer une somme plus importante pour leur admission et « en procession du jour ne porteront cierge ne bourdon.¹⁵³ » Cette procession est le moment le plus important de l'année pour l'association, elle se situe le 25 juillet, jour de la Saint-Jacques : « Le jour de la feste sera faicte procession comme est, où se trouveront les freres, le patron vesteu de sa tunicques, le baston d'argent en sa main¹⁵⁴... » Suivant les lieux d'installation de la confrérie à travers le XVI^e siècle, la procession du 25 juillet part soit du couvent des dominicains, soit de l'église Sainte-Anne-la-Palud, soit du couvent des franciscains – tous trois sur la rive gauche de la Maine – pour se diriger vers l'église Saint-Jacques d'Angers située sur la rive droite. Les statuts de la confrérie indiquent qu'au cours de la procession, le patron de la confrérie doit porter « la masse de boys doré au bout de laquelle y a ung saint Jacques » tandis que les confrères défilent avec cierges et bâtons de pèlerin à la main et des tuniques rehaussées de coquilles argentées¹⁵⁵.

La procession est aussi le cadre tout le long du XVI^e siècle d'activités actuelles des confrères qui se déguisent en « Dieu le pere, le filz, saint Esprit et plusieurs anges, [...] diables [...], mort portant une faux en sa main¹⁵⁶ ». À partir de 1598, à la suite de l'interdiction de l'évêque Charles Miron¹⁵⁷, ne demeurent plus que des représentations de scènes de la vie du Christ, les confrères se déguisent en Jésus Christ et en ses apôtres¹⁵⁸. Le jeu théâtral se révèle être une composante essentielle et régulière de la fête de la confrérie Saint-Jacques d'Angers comme principal moyen d'expression de la dévotion et bien que son patronage soit dévolu à saint Jacques, c'est toute la Rédemption qui est l'objet des activités dramatiques.

Denis Généroux fait jouer à Parthenay en 1571, le jour de la Trinité, « *La tragédie ou histoire d'Abel tué par Caïn son frère*¹⁵⁹ ». Il prend soin d'énumérer les rôles et les noms des acteurs correspondants puis termine sa mention par « Et faisait le festin de ladite Trinité Nicolas Girault dit le Cadet.¹⁶⁰ » L'année suivante, toujours à la Trinité, il fait jouer *Médée* et la *Farce des trois*

¹⁵² J.-M. Matz, « La confrérie des pèlerins de Saint-Jacques... », *op. cit.*, p. 216.

¹⁵³ Angers, BM, ms. 707 (637), fol. 109v^o, *statuts de la confrérie Saint-Jacques*, édités par J.-M. Matz, « La confrérie des pèlerins de Saint-Jacques... », *op. cit.*, p. 225-231.

¹⁵⁴ *Ibid.*, fol. 110-110v^o.

¹⁵⁵ J.-M. Matz, « La confrérie des pèlerins de Saint-Jacques... », *op. cit.*, p. 219.

¹⁵⁶ Jacques Bruneau, sieur de Tartifume, *Philandinopolis...* (Angers, BM, ms. 994 [870], p. 148)

¹⁵⁷ J. Bruneau, sieur de Tartifume, *Philandinopolis...* (Angers, BM, ms. 994 [870], p. 149).

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ Bélisaire Ledain (éd.), *Journal historique de Denis Généroux : notaire à Parthenay (1567-1576)*, Niort, Clouzot, 1865, p. 81.

¹⁶⁰ *Idem.*

*femmes qui trompent leurs maris ivres*¹⁶¹. L'*Histoire d'Abel* et *Médée* ont en commun, en plus d'être jouées le jour de la Trinité, un certain nombre d'acteurs. Maître Pierre Royer joue Abel puis Médée, Claude Moyet joue Ève puis la nourrice, maître Gilles Gaudin joue Caïn puis Créon, René Gautreau joue Calmana puis Jason. Le caractère répétitif de l'activité théâtrale inscrite un jour précis de l'année, la mention d'un banquet, la présence des mêmes personnes d'une année sur l'autre, incitent à penser qu'il s'agit d'une pratique actorielle de confrères (une confrérie de la Trinité ?) se réunissant le jour de leur fête patronale. On remarque l'évolution générique du théâtre joué d'une année sur l'autre : l'*Histoire d'Abel tué par Caïn* – malgré sa qualification de « tragédie » – semble présenter encore les aspects du théâtre médiéval, notamment par la présence d'allégories dans la pièce (Justice et Miséricorde) tandis que *Médée* s'inscrit dans les premières représentations du théâtre humaniste ; cette représentation est accompagnée d'une farce – on retrouvera cette association en 1578 à Saint-Maixent par exemple.

La pratique actorielle en 1572 à Parthenay est peut-être motivée en partie par la réalisation de gains en représentant un théâtre correspondant à l'esthétique du moment (une tragédie) et un théâtre divertissant (une farce), tandis que le jeu des acteurs en 1571 est orienté vers une pratique dévotionnelle propre à celle des confréries.

c. Les confrères de métiers

Le théâtre des confréries de métiers n'est presque pas attesté dans l'Ouest de la France. Dans le dernier quart du XV^e siècle, deux lettres de rémission font allusion à des chaussetiers jouant dans des pièces de théâtre. En 1476 à Poitiers « Berthomier Bedard, dit Bersuyre, chaussetier [sic] » répète le *Mystère de la Sainte Hostie* qu'il projette de jouer sans doute à la Fête-Dieu. Il est accompagné dans cette entreprise par « Jehan Dumas, Laurant Richart, Jehan Gauvain, André Gautié et plusieurs autres compagnons tous ensemble¹⁶² ». La participation des confréries aux manifestations publiques religieuses, par la mise en place entre autres de théâtre, est un des moyens utilisés par ces associations pour entretenir leur réputation et leur honorabilité. Il est très probable que le terme « compagnons » utilisé ici signale des membres d'une confrérie de chaussetiers étant donné que la Fête-Dieu est un bon indicateur de la présence de ce type d'associations, d'autant plus qu'il semble que Berthomier Bedard soit, avec ses compagnons, l'initiateur de la représentation. À Tours en 1489, la communauté de métier est l'un des éléments de la lettre de rémission. Le 1^{er} janvier, Guillaume Beaussier « jeune filz chaussetier » répète, avec d'autres compagnons de son métier, une

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 89. Ledain lit « jurés » à place de « ivres », nous rejoignons la lecture de M. Rousse (*Le théâtre des farces...*, op. cit., t. IV, p. 257, n. 2).

¹⁶² Paris, AN, JJ//201, n° 85, fol. 67v^o, cité dans Paul Guérin (éd.), *Recueil des documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la Chancellerie de France*, Poitiers, Oudin, 1919, t. XII, p. 88.

farce qu'ils souhaitent jouer à la vigile de l'Épiphanie¹⁶³. En l'absence de plus amples renseignements, il est délicat de déterminer de quelle manière la vie de la confrérie a influencé la mise en place de cette farce : s'inscrit-elle dans le cycle des douze jours ou bien dans le cadre d'une fête patronale ? On peut seulement affirmer que la communauté de métier, très probablement sous forme de confrérie, est le fondement de l'activité actorielle de Guillaume Beaussier et ses compagnons.

Le parlement de Bretagne interdit en 1602 aux « cordonniers, bouchers, escardeurs et texiers en draps¹⁶⁴ » de Guingamp de se livrer aux représentations dramatiques qu'ils ont l'habitude de faire lors de la procession de la Fête-Dieu. À aucun moment, l'arrêt ne fait mention de confrères ou de confréries mais on suppose fortement que la Fête-Dieu à Guingamp au XVI^e siècle a été le lieu de l'activité actorielle des confréries de métier. Plusieurs scènes sont jouées, la principale étant un *Mystère de la Passion*, mais une en particulier attire l'attention et tend à étayer le fait qu'il s'agit bien de confrères qui représentent un épisode de la vie de leur saint patron : « les aultres artisans sont [...] aux environs de leur saint qu'ils tiennent lié de cordes¹⁶⁵ ». D'une part les artisans se présentent avec « leur » saint, il s'agit bien ici d'un patronage, d'autre part la présence de cordonniers invite à penser qu'il s'agit de saint Crépin et saint Crépinien – l'utilisation du singulier dans l'arrêt étant dû sans doute à la prise de note du greffier – dont une des représentations traditionnelles est de les faire paraître attachés.

L'activité théâtrale des confréries de métier semble n'apparaître qu'à l'occasion de manifestations religieuses publiques et ne s'établit pas dans le cadre calendaire propre à la confrérie. Par ailleurs, on le verra lorsque l'on abordera la question des enjeux de pouvoir liés à la mise en place de théâtre, aucune confrérie de métier ne fait jouer du théâtre non plus dans le cadre de sa fête patronale.

d. Les compagnies militaires : les enfants de ville à Saint-Maixent ?

L'activité dramatique des compagnies militaires est peu attestée en France, si ce n'est dans le Nord¹⁶⁶. Les documents d'archives de l'Ouest de la France rapportent régulièrement la tenue du jeu de papegault avec l'élection d'un roi du jeu mais aucune de ces attestations ne laisse transparaître une quelconque activité dramatique des compagnies militaires. Seule la mention des « enfants de ville » à Saint-Maixent par Michel Le Riche semble faire référence à une

¹⁶³ Paris, AN, JJ//225, fol. 148v^o, *trésor des chartes, lettre de rémission*, cité dans Bernard Chevalier, *Les Bonnes villes de France, du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, Aubier, 1982, p. 279.

¹⁶⁴ Rennes, AD 35, 1 Bf 229, pièce 78, *arrêts du parlement de Bretagne, 18 mai 1602*.

¹⁶⁵ *Idem*.

¹⁶⁶ Voir K. Lavéant, *Un théâtre des frontières...*, *op. cit.*, p. 90 *sqq.* Jacques Chocheyras (*Le théâtre religieux en Savoie au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1971 ; *Le théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1975) et Nadine Henrard (*Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998) n'indiquent pas la présence de confréries militaires dans des jeux théâtraux.

activité dramatique se déroulant dans le cadre d'une compagnie militaire. En septembre 1578, une tragédie, une comédie et une farce sont jouées « par les enfants de cette ville¹⁶⁷ » et en avril 1584, lors de l'accession à la mairie de Louis Lambert « les enfants de la ville jouèrent quelques tragédies et comédies¹⁶⁸ ». On suppose qu'il s'agit des membres d'une compagnie militaire pour deux raisons. Premièrement M. Le Riche utilise un vocabulaire précis et dissocie les différents états de la jeunesse, lorsqu'il s'agit des élèves des petites écoles ou des étudiants, il emploie le terme « écoliers » ; deuxièmement l'expression « enfants de la ville » est régulièrement employée par Le Riche pour désigner la compagnie militaire des jeunes hommes de Saint-Maixent comme en 1574 par exemple :

Le samedi 1^{er} [mai], les enfants de cette ville firent montre, l'enseigne déployée, tous en bon équipage d'arquebusiers¹⁶⁹

Il semble bien que les enfants de ville de Saint-Maixent jouant en 1578 et 1584, et que l'on trouve d'ailleurs mentionnés également comme participant à la cérémonie d'accession à la mairie d'un nouveau maire (en 1540 par exemple), soient les jeunes hommes de la compagnie armée chargée de la défense de la ville. Cette pratique actorielle répond à l'un des enjeux du théâtre des écoliers qui consiste en la représentativité des futures élites urbaines ; en effet, les jeunes hommes de ces compagnies militaires sont les enfants des élus destinés à assurer les mêmes fonctions que leurs parents. Par ailleurs, ces jeunes hommes ont l'habitude du jeu théâtral à travers leur scolarité qu'ils ont effectuée à Saint-Maixent et au cours de laquelle ils ont joué des pièces dans des conditions similaires.

e. Les clerks de basoche

La basoche est une association professionnelle de clerks de justice, dont une des activités consiste à jouer du théâtre à des fins didactiques pour ses membres mais également à des fins comiques et satiriques. La première basoche, par ordre d'apparition et d'importance, est celle de Paris¹⁷⁰ mais au cours du XV^e siècle et les créations successives des parlements provinciaux, différentes basoches sont apparues dans les grandes villes de province. La présence de basoches est également attestée au début du XVI^e siècle dans les villes n'étant pas dotée d'un parlement mais d'une université¹⁷¹. L'activité dramatique des clerks de la basoche est recensée dans deux villes de l'Ouest, à Poitiers et à Angers.

En août 1437, le conseil de ville de Poitiers soutient financièrement « les clerks du palais et sieurs pour leur aider à supporter les frais qu'ilz ont fait actants personnaiges en jeuz par

¹⁶⁷ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, *op. cit.*, p. 304.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 388.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 168. On retrouve les « enfants de la ville » la même année, patrouiller pour faire fuir des voleurs, Le Riche apporte la précision quant à leur qualité : « tous arquebusiers » (p. 170).

¹⁷⁰ Voir sur le sujet M. Bouhaïk-Gironès, *Les clerks de la Basoche...*, *op. cit.*, dont l'étude porte en grande partie sur la Basoche parisienne.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 77.

eulx faiz en ladicte ville de Poitiers¹⁷² » ; dans la marge, en face de la délibération, la communauté est précisément mentionnée : « pour clerks de la bazoche, faict et rendue¹⁷³ ». Le parlement de Poitiers a quitté la ville seulement quelques mois plus tôt pour rejoindre Paris, il peut soit alors s'agir des derniers clerks du parlement qui s'apprêtent à partir pour Paris, soit d'une communauté de clerks de justice issue, par imitation ou filiation, de celle qui vient de quitter la ville. La pratique du théâtre par les clerks du palais est par ailleurs attestée antérieurement à 1437 à Poitiers durant la présence du parlement dans cette ville (1418-1436) puisqu'en 1420 on demande que « les clerks et serviteurs des conseillers, advocats et procureurs de la cour de ceans [...] cessent de toutes farces et comedies.¹⁷⁴ ». Bien que d'une part l'université de Poitiers soit établie en 1431 et que d'autre part les clerks de justice puissent se réunir en basoche sans le cadre d'un parlement, on ne trouve plus la trace d'un théâtre par les clerks de la basoche à Poitiers dans les archives après 1437. La description du théâtre de la basoche fournie par J. Bouchet

Dont est venu que telz clers de justice
 Ont tousjours faict depuis quelque exercice
 De jouer jeuz sur publicz eschaffaulx,
 Pour reprimer les abuz & deffaulx
 De tous estatz, tant de laiz, que d'Eglise,
 En eslevant vertuz par bonne guise.¹⁷⁵

se rapporte très probablement au théâtre de la Basoche parisienne qu'il a vu durant sa jeunesse dans la capitale. L'évocation des activités de Pierre Blanchet par Bouchet dans son *Epitaphe de feu maistre Pierre Blanchet de Poitiers, & luy vivant bon orateur vulgaire* peut laisser penser qu'il y a eu à Poitiers dans la seconde moitié du XV^e siècle, un théâtre joué par des clerks de justice :

Luy jeune estant il suyvit le palais,
 Ou composoit souvent rondeaux et laiz,
 Faisoit jouer sur chauffaulx Bazoche¹⁷⁶

Pierre Blanchet est natif de Poitiers mais on ne sait pas où il a suivi ses études, la mention du « palais » peut faire référence tout aussi bien au parlement de Paris qu'à la cour ordinaire de la sénéchaussée du Poitou qui se tenait dans le palais comtal. Un théâtre semblable à celui de la basoche apparaît à Poitiers dans les années 1540-1570 avec la composition de cinq monologues dramatiques ayant un cadre judiciaire et dont les auteurs sont des hommes de lois. Les pièces se trouvent imprimées dans un recueil en 1572 sous le titre *La Gente*

¹⁷² Poitiers, AC, reg.3, fol. 5v^o.

¹⁷³ *Idem*. Il s'agit de l'attestation du paiement et de la quittance qui l'accompagne.

¹⁷⁴ Paris, AN, U 2224, t. 179, fol. 58v^o, *collection Jean Le Nain, rxtreais des registres du parlement de Poitiers*, cité dans M. Bouhaïk-Gironès, *Les clerks de la Basoche...*, *op. cit.*, p. 255.

¹⁷⁵ Jean Bouchet, *Epistres Morales & Familieres du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 28, *epistre morale V*.

¹⁷⁶ Jean Bouchet, *Les genealogies, effigies et epitaphes*, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 78.

*Poitevin'rie*¹⁷⁷. Elles ont la particularité d'être en patois poitevin et mettent en scène des personnages de villageois racontant leurs procès¹⁷⁸. É. Picot affirme que ces pièces étaient récitées lors d'assemblées¹⁷⁹, c'est fort possible, une partie de l'intérêt de ces pièces résidant dans le langage dans lequel elles sont composées et qui perd un peu de son charme à être lu. Contrairement au théâtre de la basoche de la première moitié du XV^e siècle, il semble qu'il s'agit d'un théâtre d'ordre privé ou du moins dont l'auditoire est assez restreint et cela est sans doute dû à ses auteurs. En effet, en 1420, il s'agit de « clerks et serviteurs des conseillers, advocats et procureurs... » tandis qu'un des auteurs des monologues de *La Gente Poitevin'rie*, le *Menologue de Robin*, est Jean Boiceau de la Borderie, avocat au présidial de Poitiers : a-t-il été membre de la basoche ? Sans doute mais sa fonction au présidial de Poitiers l'exclut de cette communauté¹⁸⁰. Si on considère que ce dernier a joué le texte qu'il a écrit, on note l'évolution du statut des acteurs de la « basoche » entre le début du XV^e siècle et la fin du XVI^e siècle.

À Angers, le théâtre de la basoche se trouve interdit le 1^{er} mai 1512

le roy de la bazoche vouloit faire jouer sur les chauffaulx devant le pillory de ceste ville esquels jeuz communement sont scandalizez, diffamez et injuriez plusieurs gens de bien...
... inhibition et deffense sera faicte audict roy de la Bazoche et autres qu'il appartient de non jouer pour ledict jour de demain...¹⁸¹

L'adverbe « communement » laisse apparaître une tradition théâtrale satirique que la ville consent à laisser faire habituellement. Les registres de délibérations communales suivants ne réitérent pas l'interdiction de jouer au début du mois de mai et il se peut que la basoche angevine ait joué à cette période tout au long du XVI^e siècle. La mention « roy de la bazoche » démontre que la communauté angevine était tout aussi organisée que les autres basoches et son théâtre demeure très actif au cours du XVI^e siècle. En effet, probablement à la suite de la création du présidial d'Angers en 1552

le dernier jour de l'an, les clerks des advocadz vont avec les violons, haults-bois, tambours, fifres et trompettes au palais. Leur prince s'assied en la place du president, l'advocad du prince entre au parquet de messieurs les gens du roy, y plaide l'andouille...¹⁸²

¹⁷⁷ Poitiers, Emer Mesner [Aimer Mesnier], 1572 (Chantilly, bibliothèque du château, IV-C-088). La cinquième pièce *La Racontation de queu qu'est arrivy à Perrot Beabars se faisant foere la Barbe à Paris* apparaît dans une édition plus tardive du même recueil en 1646.

¹⁷⁸ Pour l'analyse des pièces voir Émile Picot, *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, Mâcon, Protat Frères, 1886-1888, p. [172]-[188]

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 172.

¹⁸⁰ En 1539, le récit de l'entrée de Charles Quint à Poitiers par Guillaume Le Riche fait bien la distinction entre les divers corps de métiers de justice : « Et y fut honorablement reçu [Charles Quint] par les habitans dudit Poitiers, lesquels s'estoient mis en compagnie [...] les conseillers et les advocats, faillirent les basoches. » (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, op. cit., p. 27).

¹⁸¹ Angers, AM, BB 15, fol. 83.

¹⁸² Jacques Bruneau, sieur de Tartifume, *Philandinopolis...* (Angers, BM, ms. 994 [870], p. 634-635).

Cette plaidoirie parodique avait pour but de permettre aux clercs le jour suivant, le premier de l'an, de pouvoir s'emparer de diverses viandes (le document ne précise pas dans quelles conditions) grâce à la qualité du texte déclamé. D'ailleurs

plusieurs prennent plaisir à voir ceste folle jeunesse et à entendre les bons motz dont ilz se servent à paranymphe leur andouille.¹⁸³

Au-delà de l'aspect parodique et de tous les éléments liés au renversement propre à la période du premier jour de l'année (le prince de la basoche s'asseyant à la place du président par exemple), se fait jour ici une des raisons du théâtre de la basoche en lien avec le jeune âge des acteurs : il s'agit d'un théâtre didactique, un théâtre d'entraînement à la parole en public à partir d'accusés plus ou moins défendables¹⁸⁴. Enfin, il est à supposer que le simulacre de préparatifs d'une comédie organisé en 1576 sur la place du Pilon – au même endroit qu'en 1512 – soit aussi le fruit de membres de la Basoche. Le spectacle consiste à faire croire qu'une comédie sera jouée prochainement mais les acteurs prévus sont en réalité des habitants importants de la ville d'Angers : les filles d'un riche marchand de draps, les enfants d'un avocat au présidial, Antoine Davy, et les fils de René Bault, conseiller au présidial, qualifiés d'être « comme le pere, d'une tres folastre humeur¹⁸⁵ ». Se retrouvent alors ici les mêmes caractéristiques que le théâtre de la Basoche en 1512, il s'agit de railler en public des membres importants de la ville, en particulier des personnages appartenant au monde judiciaire, ce théâtre semble bien être joué par les membres de la basoche d'Angers.

La pratique actorielle des clercs de basoche est bien attestée au début du XV^e siècle à Poitiers en raison de la présence d'un parlement important. La basoche dans cette ville est présente tout le long du XVI^e siècle mais elle ne semble plus produire une activité théâtrale. En revanche, les clercs de la basoche angevine pratiquent le théâtre régulièrement au XVI^e siècle (peut-être même avant ? l'université d'Angers est officiellement reconnue en 1337¹⁸⁶) à travers une association bien organisée, sans doute à l'aide de statuts qui permettent de mettre à sa tête un roi puis un prince.

I.1.6. Les acteurs des compagnies joyeuses

Les compagnies joyeuses sont des associations dont l'objet principal est de réunir leurs membres pour produire des festivités à caractère théâtrale. Ces associations ne sont ni régies par un patronage religieux ni par un patronage professionnel ; elles ont leur calendrier de

¹⁸³ *Ibid.*, p. 635.

¹⁸⁴ Le sujet de la plaidoirie angevine rappelle évidemment le *Sermon joyeux de saint Jambon et sainte Andouille* et le *Sermon de l'Andouille* édités par Jelle Koopmans.

¹⁸⁵ Jacques Bruneau, sieur de Tartifume, *Philandinopolis...* (Angers, BM, ms. 994 [870], p. 506).

¹⁸⁶ Y. Denéchère, J-M. Matz (dir.), *Histoire de l'université d'Angers...*, *op. cit.*, p. 32.

festivités propre. Nos investigations dans les archives pour trouver la trace de ces associations nous ont amené à faire le même constat que nos prédécesseurs :

Dès à présent, l'on ne peut s'empêcher d'opposer le contraste relevé tant par M. Grinberg que par J.C. Aubailly entre les pays d'au-delà de la Seine, de la Bourgogne, et du Rhône riches en compagnies de fous et en jeux de carnaval à l'état brut et ceux entre Seine et Garonne, où l'on ne trouve pas de confréries joyeuses...¹⁸⁷

Deux associations ou types d'association seront cependant évoqués ici : l'Abbaye de Maugouerne à Poitiers et les bachelleries du Poitou. La première, bien que les traces de son existence soient ténues, s'inscrit parfaitement dans ce paragraphe, la seconde fonctionne sur le modèle de la compagnie joyeuse et a pu être le cadre de festivités théâtrales.

a. L'abbé de Maugouerne à Poitiers

L'abbé de Maugouerne à Poitiers, par sa dénomination, correspond au type même du chef de la compagnie joyeuse. La dénomination de sa fonction (abbé) associée à une congrégation de personnages indisciplinés, mal élevés, laissent supposer des réjouissances parodiques et satiriques à l'image des compagnies joyeuses rouennaises, lilloises et dijonnaises entre autres. L'abbé de Maugouerne de Poitiers est cité pour la première fois dans les *Contes d'Eutrapel* de Noël du Fail :

Et pour seconder le conte ci-devant, du temps qu'étant à Poitiers, et que Macrobe fut comdamné par l'un des juges comme luthérien, et livre réprouvé ; et que pour la cause d'un sale et ord abbé de Maugouerne, que nous trouvons beau en cette folle jeunesse, il y eut un décret et prise de corps générale sur les écoliers plus notés et chargés...¹⁸⁸

La scène se déroule dans les années 1570, en effet Th. de Bèze, après avoir rappelé la carrière de Louis de Sainte-Marthe rapporte que l'assesseur de Poitiers

homme aussi plein de richesses, comme vuide de toutes sciences [...] estant un jour entré en l'estude d'un ecolier suspect, où il trouva un ancien autheur latin, nommé Macrobius, congnu de toutes gens tant soient peu lettrés, fut bien si sot, que de se saisir de ce livre, et d'envoyer l'escolier en prison, disant que ce gros nom de Macrobius, ne pouvoit estre que le nom de quelque gros Allemand heretique...¹⁸⁹

Or l'assesseur de Poitiers en 1574 est Louis de Sainte-Marthe¹⁹⁰ ; le décret pris contre les écoliers poitevins mentionné par du Fail et qui semblent être les membres de l'Abbaye de Maugouerne, doit dater de cette période¹⁹¹.

Ce n'est plus l'appartenance à une nation d'université qui détermine l'association des étudiants acteurs mais l'adhésion à une communauté festive. Quant aux activités de cette compagnie, elles demeurent inconnues mais leur interdiction indique qu'elles devaient

¹⁸⁷ B. Chevalier, *Les bonnes villes...*, *op. cit.*, p. 278.

¹⁸⁸ Noël du Fail, *Contes d'Eutrapel*, Jean-Marie Guichard (éd.), Paris, Gosselin, 1842, p. 356.

¹⁸⁹ Théodore de Bèze, *Histoire ecclésiastique des églises réformées au royaume de France*, Anvers, Jean Remy, 1580, t. 1, p. 64.

¹⁹⁰ Nicolas Rapin, *Œuvres*, Jean Brunel (éd.), Genève, Droz, 1982, t. II, p. 231, n. 27.

¹⁹¹ La trace d'une abbaye de Maugouerne se trouve chez Rabelais à Loge-Fougereuse en 1517 (voir chap. XII de *Pantagruel*: « Et en fut donné pareil arrest à la Martingalle l'an dix et sept pour le maulgouvert de Louzefougereuse... »

s'inscrire dans une des thématiques principales propres à ce genre d'association : le jugement des mœurs, des disfonctionnements politiques et sociétaux par la théâtralisation.

b. Les bacheliers

L'histoire des groupes sociaux en Poitou est marquée par les bachelleries. Le fonctionnement de ce type d'association est régi en premier lieu par la classe d'âge et le statut marital des membres. Il s'agit de jeunes hommes non mariés se réunissant suivant un calendrier précis, un roi de la bachellerie est élu ou déterminé (grâce à des jeux d'adresse notamment) le plus souvent au moment de la Pentecôte. Ainsi, une lettre de rémission du mois d'août 1478, mentionne le fait que

par les paroisses du bas pays de Poictou les jeunes compagnons que on appelle bachelliers à marier, ont accoustumé tous les ans à chaque feste de Penthecoustes eulx assembler joyeusement et faire eulx par election, en chacune paroisse et assemblée, un roy des bacheliers¹⁹²

N. Pellegrin a retrouvé la trace de onze bachelleries entre les XIV^e et le XVI^e siècles : Bressuire dès 1444, Champdeniers au XVI^e siècle, Coulon dès 1393, Les Épesses dès 1478, Melle dès 1406, Naintré en 1470, La Petite-Boissière en 1481, La Réorte dès 1478, Rorthais en 1481, Sansais en 1596 et Saint-Clémentin en 1540¹⁹³.

Ces associations de jeunesse ne sont pas la preuve d'activités dramatiques dans le Centre-Ouest rural. Si on évoque les bachelleries, c'est parce que leur organisation hiérarchisée et la royauté temporaire qu'elles mettent en place, sont similaires aux compagnies joyeuses du Nord et de l'Est de la France. Elles portent en germe également l'utilisation du théâtre comme moyen de jugement de la société au cours des charivaris qu'elles peuvent organiser.

I.1.7. La Noblesse

Les fêtes de cour révèlent une grande variété de déguisements que revêtent les invités¹⁹⁴, pour autant il ne s'agit pas de théâtre mais d'un divertissement mutuel par un code vestimentaire imposé. Toutefois la pratique du théâtre par la noblesse est bien attestée au XVI^e siècle en France en particulier sous le règne d'Henri III¹⁹⁵. Concernant notre aire d'étude, l'entrée de Charles IX à Chenonceau en 1563 est marquée par des scènes théâtrales réalisées par des courtisans. Cette entrée n'est pas une entrée de ville à proprement parler, il s'agit d'une fête privée organisée par Catherine de Médicis pour son fils. À l'arrivée du cortège au château,

¹⁹² Nicole Pellegrin, *Les bachelleries dans le Centre-Ouest*, Poitiers, Société des Antiquaires de l'Ouest, p. 51-53.

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ Jean Jacquot, Elie Koningson, *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1975.

¹⁹⁵ Voir sur le sujet : D. Smith, G. Parussa, O. Halévy (dir.), *Le théâtre français du Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 61-62.

qui se fit par une longue allée bordée de deux canaulx d'où sortoyent des seraynes qui chantoient, ausquelles respondoient des nimphes qui sortoyent du bois, au son desquelles vindrent des satyres qui, les ayant ouyes, les voulurent ravyr, au secours desquelles voindrent des chevaliers errans qui les deffendirent...¹⁹⁶

Les nymphes sont jouées par des suivantes de Catherine de Médicis tandis que les chevaliers venant les libérer sont « interprétés » par des seigneurs de la cour¹⁹⁷. Le jeu théâtral par des acteurs issus de la noblesse est à considérer ici comme un divertissement, il ne contient aucune intention religieuse, didactique ou polémique, seuls des enjeux courtois peuvent être envisagés.

Conclusion

Les acteurs occasionnels urbains et ruraux tout comme les prêtres ne jouent pas de théâtre comique la plupart du temps, seulement un théâtre profane mais à sujet religieux. Cette pratique actorielle s'apparente entre autres à l'accomplissement d'une œuvre de piété : l'action de jouer n'est pas perçue comme un métier ni comme un divertissement ou une occupation mais comme un moyen de dévotion parmi d'autres. De la même manière les membres des confréries jouent du théâtre pour célébrer leurs saints patrons, le jeu de théâtre est avant tout une pratique dévotionnelle.

Dans le milieu scolaire, le fait de jouer du théâtre ne provient pas des écoliers eux-mêmes dans les niveaux inférieurs : le théâtre a vocation à entraîner à la parole en public tout en perpétuant les enseignements moraux par le jeu de pièces didactiques et édifiantes. Le didactisme se retrouve, mais sous des dehors plus festifs dans le théâtre de la Basoche, en s'entraînant à des plaidoiries parodiques. Seuls les acteurs issus du milieu étudiant pratiquent un théâtre de divertissement, probablement en raison d'une culture festive bien établie à travers le cadre des nations universitaires.

I.2. Les acteurs permanents

Les acteurs permanents sont la catégorie d'acteurs qui ont fait du jeu théâtral leur principal moyen de subsistance. On peut les appeler « acteurs professionnels » tout en gardant à l'esprit que cette dénomination ne doit pas être une construction en opposition à une notion d'« acteurs amateurs » qui ne convient pas pour les XV^e-XVI^e siècles : d'une part la notion d'amateurisme revêt de nos jours des enjeux sémantiques, juridiques et sociaux qui ne correspondent pas à la période étudiée, d'autre part, on a envisagé précédemment que la

¹⁹⁶ Paris, BnF, ms fr. 15881, fol. 329, *Recueil de pièces, pour la plupart originales, relatives à l'histoire politique, militaire, maritime, diplomatique.*

¹⁹⁷ Sur les qualités de chaque personnage, voir Comte Boulay de la Meurthe, « Entrée de Charles IX à Chenonceau », *BMSAT*, 41, 1900, p. 185-188, notes.

pratique actorielle des acteurs occasionnels n'était pas d'abord perçue pour elle-même mais comme le moyen d'accomplir un autre projet – jouer est un acte de dévotion – et de fait, elle ne pouvait être considérée comme une pratique d'amateur.

Le principal problème qui se pose, et le plus souvent de manière insoluble, concernant les mentions d'acteurs, est de savoir s'il s'agit d'acteurs dont la principale activité est de jouer et de fait de gagner leur vie grâce à cette activité ou s'il s'agit d'une activité supplémentaire à un métier principal comme on le voit apparaître dans les contrats d'association¹⁹⁸. La question se résout en partie lorsque l'on a la chance de pouvoir suivre dans les archives une troupe d'acteurs se déplaçant de ville en ville ou lorsque des documents officiels (des lettres de rémission par exemple) mentionnent que la profession d'acteur est bien l'occupation principale de celui qui est l'objet du document.

Chez ces acteurs permanents, se pose la question de la nature des divertissements proposés : entre le début du XV^e siècle et la fin du XVI^e siècle, les acteurs ne jouent-ils que du théâtre ou pratiquent-ils d'autres activités spectaculaires ? L'activité des bateleurs recensés dans l'Ouest à cette période est à considérer sous toutes ses formes pour tenter de répondre à cette interrogation, car elle démontre une pratique du jeu théâtral à des degrés variés – soit pour perfectionner un spectacle qui n'est pas du théâtre, soit comme un élément constituant d'un spectacle.

I.2.1. Du bateleur à l'acteur

Des acteurs professionnels appelés « joueurs de personnages » ou « joueurs de farces » sont recensés dès la fin du XIV^e siècle en France¹⁹⁹. La pratique théâtrale de ces premiers acteurs professionnels serait issue de la pratique spectaculaire de la plus basse catégorie des jongleurs, les *bufos*, dont la principale intention était de faire rire le public à l'aide de divers procédés : jeux corporels, déguisements, tours d'adresse, exhibitions d'animaux divers et à l'occasion, jeu de petites saynètes satiriques²⁰⁰. Ces diverses pratiques caractérisent également celles des bateleurs et ces derniers sont très probablement les héritiers des *bufos*. D'ailleurs, le terme latin « *joculator* » que l'on trouve dès 1215 dans les statuts du Concile de Latran et repris l'année suivante dans les statuts synodaux des provinces de l'Ouest élaborés à Angers²⁰¹, peut désigner le jongleur ou le bateleur, en tout état de cause celui qui divertit et qu'il ne fait pas bon fréquenter. À partir de la fin du XIV^e, et jusqu'à la fin du XVI^e siècle, il est

¹⁹⁸ Voir M. Bouhaïk-Gironès et K. Lavéant, « S'associer pour jouer... », *op. cit.*, p. 301-318.

¹⁹⁹ M. Rousse, *Le théâtre des farces...*, *op. cit.*, t. I, p. 120-121.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 139 sqq.

²⁰¹ Statut 31 : « *Ex concilio lateranensi. De Clericis et jocularibus. Clerici officia vel commercia secularia non exercent maxime inhonesta, mimis, histrionibus et jocularibus non intendant...* », édité dans Odette Pontal, *Les statuts synodaux français du XIII^e siècle*, « synodal de l'Ouest », Paris, Bibliothèque nationale, 1971, p. 159.

fait mention de bateleurs²⁰² dans l'Ouest de la France. Certaines de ces mentions sont trop laconiques pour déterminer quelle est la teneur des spectacles proposés, en revanche, on est bien renseigné pour d'autres attestations.

a. Montreurs d'animaux, tour d'adresse, jeux de souplesse et de musique

Une partie de l'activité des bateleurs ne consiste pas en du théâtre et certains d'entre eux n'ont jamais dû jouer de leur vie. Néanmoins, certains additionnent les talents et il n'est pas dit que ceux pour qui nous savons seulement qu'ils ont montré des animaux, ou ont fait des tours d'adresse ou de souplesse, ne jouaient pas du théâtre quand l'occasion s'en présentait. Ainsi nous aimerions dépeindre pour commencer les pratiques spectaculaires des bateleurs à travers leur présence dans l'Ouest de la France et voir de quelles façons ces pratiques peuvent procéder d'une pratique actorielle.

L'exhibition d'animaux est l'une des pratiques spectaculaires des bateleurs. En 1377 à Saint-Hilaire-sur-l'Autise se trouvaient au jour de la Pentecôte

Perrinet Sanson, joueur de bateaux, [...] en sa compagnie sa femme et enffans, un oure, un cheval et une chievre, et à trompes et tabours il eust assemblé le peuple après disner, pour le veoir jouer de son mestier et de ses dictes bestes.²⁰³

De même en 1507, la location de la salle de la maison de ville d'Amboise à

certains basteleux qui ont joué en la salle de la maison de ladicte ville lesquelz avoient plusieurs bestes estranges,²⁰⁴

rapporte 4 sous. L'exhibition d'animaux paraît au premier abord ne pas manifester de caractère théâtral et souvent c'est la nature seule de l'animal qui crée le spectacle : un ours en 1377, des « bestes estranges » en 1507. On remarque cependant dans les deux cas que les bateleurs ont « joué » et on devine, en particulier en 1377, que les animaux sont dressés pour réaliser des tours (on vient le « veoir jouer [...] de ses dictes bestes »). En tout état de cause, ces bateleurs, s'ils sont montreurs d'animaux, ne font pas que cela, ils sont en représentation, on vient les voir jouer, l'animal est un moyen d'attirer le public comme 1448 à Vouzailles où des bateleurs nommés Olivier et Gilette Guillardet (un couple) « vindrent jouer de leur dit mestier de bateleur [...] et avoient avecques eulx ung cinge, ung bouc²⁰⁵ ». Le spectacle du mari consiste selon les dires du prieur du lieu à faire « agenoillier les bonnes gens devant lui et leur presch[er] plusieurs gabuseries et museries²⁰⁶ », il s'agit là sans doute de tours de

²⁰² On trouve également la mention de « joueur de basteaux », qui fait référence au même type de personnage.

²⁰³ Paris, AN, JJ//162, n° 175, fol. 134v°, *confirmation en 1408 de lettres de rémission accordées, en juillet 1377, par le duc de Berry*, cité dans Paul Guérin (éd.), *Recueil des documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la Chancellerie de France*, Poitiers, Oudin, 1896, t. VII, p. 117.

²⁰⁴ Amboise, AM, CC 122, fol. 22v°.

²⁰⁵ Paris, AN, JJ//179, n° 254, fol. 147, cité dans P. Guérin (éd.), *Recueil des documents concernant le Poitou...*, *op. cit.*, t. IX, p. 97-98.

²⁰⁶ Paris, AN, JJ//179, n° 192, fol. 106v°, cité dans P. Guérin (éd.), *Recueil des documents concernant le Poitou...*, *op. cit.*, t. IX, p. 99.

passé-passe. Pour en revenir à la pratique d'exhibition d'animaux, s'ils sont dressés, ils peuvent intégrer des saynètes ; pour autant, aussi comiques soient-elles, il n'en reste pas moins que le bateleur reste cantonné à sa fonction de dresseur d'animaux pour le public, il n'y a pas d'*impersonation* dans le sens où le bateleur endosserait un rôle qu'il interpréterait dans sa représentation avec l'animal²⁰⁷.

L'utilisation du corps, et c'est là une des caractéristiques du jongleur ancêtre de l'acteur²⁰⁸, par les bateleurs est au cœur de leur métier. On ne peut le démontrer pour chaque attestation à cause de l'expression « joueur/jouer des bateaux » qui revient régulièrement et dans laquelle l'acception du mot « bateau » est extrêmement large dans les dictionnaires : « petits meubles à l'usage des escamoteurs appelés aujourd'hui des gobelets, par extension, escamotage, jonglerie » ou « instrument dont se servent les jongleurs, les bateleurs, les escamoteurs ». Jouer des bateaux fait référence soit à des acrobaties, à des tours d'adresse ou de passé-passe dans lesquels le bateleur démontre une habileté, un talent particulier soit à des performances d'acteur lorsqu'il s'agit d'escamoter un objet devant des spectateurs.

En 1377, le duc de Berry donne 15 sous « à un menestrel qui joua des bastiaux²⁰⁹ » alors qu'il se trouve à Fontenay-le-Comte ; en 1408 le conseil de ville de La Rochelle rappelle que :

...tous joueurs de bateaux qui viennent en icelle ville pour user de leurs metiers, au maire de ladite ville appartient seul et pour le tout [...] de donner aux gens des mestiers dessusdits permissions et congés d'user de leurs dits mestiers.²¹⁰

Au cours du XV^e siècle, mais plus encore au XVI^e siècle, des « joueurs de bateaux » sont recensés. En 1449, « Jehan Chantecler, bateleur » sonne de la trompette par les rues de Poitiers « pour appeler le peuple à aler veoir les jeuz de basteaux qu'il vouloit faire²¹¹ », en 1491, Charles VIII étant au Plessis-lès-Tours, 6 deniers sont donnés « à deux joueurs de bateaux qui ont joué devant le roy²¹² ». À la lueur de ces divers exemples, on voit que la pratique du bateleur est une pratique itinérante – les bateleurs à qui l'on demande de se faire connaître lorsqu'ils arrivent, les bateleurs à qui l'on demande de partir – et une pratique recherchée ou du moins agréable à regarder au regard des rétributions accordées par le duc de Berry ou le roi de France. Au XVI^e siècle, c'est seulement le terme « bateleur » qui apparaît. En 1553 à Poitiers, on demande à des bateleurs de « non jouer²¹³ » tandis qu'en août 1567 à

²⁰⁷ Néanmoins, dans *La légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu* publiée en 1532, Pierre Faifeu veut « jouer son personnage » lorsqu'il s'improvise bateleur : son tour consiste à montrer des chiens dressés qui sont en réalité des « mastins, vieulx chiens de boucherie » (Charles de Bourdigné, *La légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu*, Francis Valette (éd.), Genève, Droz, 1972, chap. XIV, [p. 50]).

²⁰⁸ Voir M. Rousse, *Le théâtre des farces...*, op. cit., t. I, p. 118 sqq.

²⁰⁹ Paris, AN, KK/252, fol. 134, cité dans Henri Clouzot, *L'ancien théâtre en Poitou*, Niort, Clouzot, 1901, p. 323.

²¹⁰ La Rochelle, BM, ms. 81, fol. 79^v-80, *plaintes des maires et échevins conseillers pairs et communes de la ville de La Rochelle sur l'infraction de leurs privilèges*.

²¹¹ Poitiers, BM, ms. 391 (51), fol. 87.

²¹² Paris, AN, KK/76, fol. 89, cité dans Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Plon, 1867, p. 704-705.

²¹³ Poitiers, AC, reg. 32, p. 235.

Rennes on intime l'ordre « aux bateleurs qui ont ce jour sonné le tabourin par les rues de ceste ville²¹⁴ » de quitter les lieux. Ces diverses mentions ont toutes en commun de ne pas indiquer la nature des divertissements proposés pas les bateleurs, s'agit-il uniquement de tours d'adresse ? Y a-t-il eu une pratique actorielle quelconque parmi ces amuseurs publics ? Impossible de le déterminer mais on ne peut l'exclure.

« Ebattement » et « bateleur » n'ont pas la même étymologie mais on peut se demander dans quelle mesure les « ebatemens » réalisés à diverses occasions festives – fêtes de cour, mariages, entrées de ville – ne sont pas réalisés par des bateleurs. Ces réjouissances, au même titre que l'expression « jouer des bateaux », sont peu définies précisément, il semble qu'il s'agisse de danses plus ou moins théâtralisées à l'image de la morisque. À côté de la rétribution accordée en 1377 au « menestrel qui joua des bastiaux », le duc de Berry donne 20 sous à des compagnons qui viennent danser devant lui et l'année suivante, en 1378, 20 sous sont encore accordés « à plusieurs compagnons de la ville de Fontenay qui dancèrent devant monseigneur [...] et firent plusieurs esbatemens²¹⁵ ». L'expression « compagnons de la ville de Fontenay » peut faire penser à des habitants du lieu mais la présence du *joueur de bateaux* en 1377 laisse penser qu'il s'agit de bateleurs professionnels, la précision de localisation pourrait indiquer un lieu de résidence duquel s'éloignent régulièrement les bateleurs pour exercer leur art. En 1446, à l'occasion des pas d'armes organisés à Razillé (près de Chinon) et Saumur, Guillaume du Boys dit Willequin est rétribué pour avoir « fait plusieurs esbatemens et dict plusieurs plaisantes paroles²¹⁶ ». L'association entre « esbatemens » et « plaisantes paroles » laisse imaginer ici une pratique qui s'approche du théâtre de la part de Willequin. On voit à travers cet exemple qu'il s'agit de divertissements de cour, destinés à distraire rapidement avec peu de moyens techniques engagés. En 1458, la définition des « esbatemens » transparait plus clairement à Tours, le duc de Bretagne se trouvant dans cette ville donnent 6 écus à « certains compaignons qui avoient fait plusieurs esbatemens de morisques et autres jeux²¹⁷ », il ne s'agit vraisemblablement pas d'acteurs ni de danseurs mais de professionnels du divertissement, les « esbatemens » proposés contiennent des danses théâtralisées (morisques) et d'autres jeux, probablement des divertissements à mi-chemin entre le théâtre, la danse et la prestidigitation.

La présence des bateleurs est bien attestée dans l'Ouest de la France mais leurs pratiques spectaculaires sont difficiles à envisager précisément. Ils sont rétribués par la noblesse –

²¹⁴ Rennes, AD 35, 1 Bb 27, fol. 3v^o, *arrêts sur requêtes du parlement de Bretagne*.

²¹⁵ Paris, AN, KK//252, fol. 134 et 176, cité dans H. Clouzot, *L'ancien théâtre en Poitou...*, *op. cit.*, p. 323.

²¹⁶ Rouen, BM, ms. 1365 (G. 231⁷), *fragment d'un compte original de Jean Barillet, dit de Xaincoins, receveur général des finances sous Charles VII*, publié par Jeanne Dupic, *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 104, 1943, p. 283.

²¹⁷ Morice, *Preuves...*, t. II, col. 1724, le même compte contient quelques lignes plus haut la mention de la rétribution d'un serviteur du Sire de la Marche qui a joué de soulesse devant le duc également.

probablement demeurent-ils attachés à une cour temporairement ou la suivent-ils comme assurance de gains – ou par les spectateurs qu'ils attrouperont grâce aux animaux qu'ils montrent ou grâce au son de la trompe et du tambourin dont ils jouent par les rues. S'il est difficile d'établir précisément le type d'activité de ces divers bateleurs, il faut sans doute concevoir qu'une partie de leurs spectacles emprunte des techniques théâtrales (mimes, endossement temporaire d'un rôle de personnage typé...) au service de pratiques diverses qui ne sont pas à considérer comme du théâtre.

b. La *Passion des jongleurs* à Amboise, Poitiers et Thouars ?

Le jeu théâtral de certains bateleurs est beaucoup plus documenté à certains endroits, en particulier à Amboise et il est possible d'affirmer que le spectacle produit par ces professionnels du divertissement, s'apparente à du théâtre. De 1497 à 1551, la présence de bateleurs est attestée neuf fois²¹⁸ à Amboise. On ne connaît pas pour chaque attestation la nature du spectacle. Il est très probable que parmi ces neuf attestations, le jeu des bateleurs se soit apparenté aux pratiques décrites précédemment, qui se servent de techniques théâtrales mais qui ne sont essentiellement pas du théâtre. Ainsi en 1507, il s'agissait de montreurs de « bestes estranges », dans les années 1535, seul leur métier est précisé (« aux bastelleux²¹⁹ », « divers basteleux²²⁰ ») et la précision apportée au sujet d'un bateleur qui « a joué son mestier²²¹ » n'est pas d'une grande aide pour définir son activité. Des bateleurs louent la salle de la maison de ville pendant vingt jours en 1551, cette durée est justifiée par l'entrée solennelle d'Henri II à Amboise et la présence de la cour, à l'image des bateleurs des années 1535, on ne connaît rien de leur pratique, on sait seulement qu'ils « ont joué dans la grant salle²²² ».

En 1497, 1501 et 1504, des bateleurs louent aussi la salle la maison de ville. Dans le premier cas, il s'agit plus précisément d'« un porteur d'ymaiges et misteres » qui s'est employé « à déployer sesdicts ymaiges et misteres [...] pour iceulx monstrer²²³ » pendant trois jours ; en juillet 1501 un bateleur reste quatre jours « pour monstrer le *mistere de la Passion nostre Seigneur*²²⁴ » et le bateleur de 1504 est qualifié de « joueur de misteres²²⁵ ». Dans le premier

²¹⁸ Elle se caractérise dans les comptes de la ville d'Amboise par la location de la salle de la maison de ville par les bateleurs. La série de comptes conservée aux archives municipales d'Amboise se présente comme relativement complète, nous n'avons pas pu la parcourir entièrement faute de temps, nous nous appuyons sur le relevé effectué par l'abbé Chevalier dans l'*Inventaire analytique des Archives communales d'Amboise* qui paraît assez complet sinon exhaustif sur ce point.

²¹⁹ 1537, Amboise, AM, CC 137, fol. 54.

²²⁰ 1539, Amboise, AM, CC 158, fol. 51, pendant cette année, des bateleurs viennent plusieurs fois à Amboise (« pour avoir loué par plusieurs foiz à divers basteleux »).

²²¹ 1535, Amboise, AM, CC 135, fol. 70.

²²² Amboise, AM, AA 133, fol. 4.

²²³ Amboise, AM, CC 112, fol. 19.

²²⁴ Amboise, AM, CC 116, fol. 22.

²²⁵ Amboise, AM, CC 119, fol. 20.

cas, on conçoit tout à fait que les « ymaiges » soient des représentations pieuses peintes quant aux « misteres », le terme n'est pas attesté dans les dictionnaires comme désignant des représentations figurées mais c'est le mot employé régulièrement pour désigner les théâtres peints des entrées de ville et il se peut ici que « porteur [...] d[e] misteres » désigne celui qui montre des images sur lesquelles sont représentés les principaux dogmes de la religion catholique. Quant à l'activité même du porteur d'images, elle ne consiste pas à vendre les images en question mais à les mettre en scène pour gagner de l'argent. Cette mise en scène a dû être accompagnée de pratiques théâtrales, dont la *Passion des jongleurs*²²⁶ au XIII^e siècle est le premier témoin. Comme l'a relevé M. Rousse, la mise en scène d'images par un bateleur n'est pas inconnue par ailleurs puisqu'au XIV^e siècle, un bateleur représente une *Nativité* grâce à des marionnettes²²⁷. L'activité du bateleur de 1501 doit s'apparenter à celle de 1497 (peut-être est-ce la même personne ?), il *montre le Mystère de la Passion* alors qu'il est seul tandis que le bateleur de 1504 est un « joueur de misteres », expression qui n'est pas utilisée pour le théâtre comique, il a dû s'agir du même type de représentation que les deux précédentes : un homme seul accompagné d'images servant à illustrer l'action dramatique, l'image est le moteur du jeu et inversement le joueur donne vie théâtrale à l'image. Le bateleur devient acteur le temps de la représentation des images et endosse plusieurs rôles tour à tour.

Qu'en est-il du texte de ces *Passions* ? Il ne peut s'agir des textes connus de la *Passion des jongleurs*, d'une part leur état de langue est trop ancien d'autre part il n'existe pas par la suite une tradition textuelle connue de *Passions* dramatiques jouées ou possiblement jouées par un seul acteur. Le récit de la Rédemption est largement connu et facilement mémorisable, il se peut que la pratique actorielle de ces bateleurs se fasse uniquement sous la forme d'une tradition orale qui n'aurait pas laissé de trace écrite, par ailleurs le récit apparaît sous des formes plus ou moins condensées dans les divers prologues des *Mystères de la Passion*. Or la déclamation de ce récit est souvent confiée à un prêcheur, de plus, vers la même époque (fin XV^e-début XVI^e siècle) des prédicateurs de Carême se servent soit d'images, soit font jouer des personnages lorsque leur sermon narre la Passion du Christ²²⁸. On peut alors se demander dans quelle mesure la pratique des bateleurs et celle des prédicateurs de Carême ne se sont pas inspirés l'une de l'autre, les bateleurs empruntant aux prédicateurs une partie des textes des sermons et les prédicateurs réutilisant la méthode de l'association d'images peintes au récit.

La représentation de mystère par un acteur unique est attestée à Thouars en 1512 et Poitiers en 1523. Dans le premier cas, le mot « bateleur » n'est pas mentionné, en août 1512, 10 sous sont donnés « à ung passant lequel a joué un mistere devant madame la

²²⁶ Anne Joubert Amari Perry (éd.), *La Passion des jongleurs*, Paris, Beauchesne, 1981.

²²⁷ M. Rousse, *Le théâtre des farces...*, *op. cit.*, t. I, p. 276 et 341.

²²⁸ Sur ce sujet, voir *infra*, chapitre III. *Les sermons figurés de Poitiers et Laval*.

princesse²²⁹ » ; le « passant » en question est un voyageur, un itinérant dont le métier est d'être sûrement un personnage ambulant de divertissement, quant à la nature du jeu, un « mistere », il s'agit probablement d'une représentation à contenu religieux, le mot n'étant jamais employé seul pour désigner du théâtre comique. Le jeu de ce bateleur a dû être plus ou moins semblable à celui développé par les (le ?) bateleurs d'Amboise. En 1523, on interdit de sonner de la trompette dans les rues de Poitiers à un bateleur nommé « Richard Chausseau natif de la ville de Rouhen, joueur de misteres²³⁰ », cette dénomination est la même que celle employée à Amboise en 1504. On ne la trouve que dans le cas de joueurs professionnels dont le métier n'est pas de jouer dans les grandes représentations de mystère qui sont uniquement jouées par des acteurs occasionnels mais de jouer un théâtre de farces ou un théâtre s'apparentant à celui de la *Passion des jongleurs*. Le bateleur « joueur de misteres » de Poitiers s'inscrit probablement dans la lignée de ceux d'Amboise, un homme seul représentant à l'aide d'accessoires des pièces à sujet religieux.

Ces mentions de bateleur dans l'Ouest démontrent que la pratique de ces derniers laisse une grande part au jeu théâtral. Ce jeu dont le sujet est principalement religieux paraît s'inspirer d'une part des techniques prédicantes des prêcheurs et sans doute aussi des représentations de grands mystères qui, si elles sont peu nombreuses au regard de leur fréquence dans une ville, se multiplient dans l'Ouest à cette période : la nature itinérante du métier de bateleur rend plus grande la chance d'assister – ou du moins d'en entendre parler – à ce genre de représentations. À l'inverse des acteurs occasionnels, l'interprétation d'un théâtre à sujet religieux, n'est pas premièrement une œuvre de piété mais bien un moyen de subsistance.

Une autre caractéristique de cette pratique est qu'elle s'effectue seule, il s'agit à chaque fois d'un homme qui endosse plusieurs rôles à la fois et on relève très peu par ailleurs pour la période durant laquelle ces bateleurs officient (fin XV^e-première moitié du XVI^e siècle), de troupes d'acteurs permanents qui sillonnaient l'Ouest de la France. La pratique théâtrale, quand elle est une des spécificités du bateleur, ne semble pas encore rentable pour être pratiquée à plusieurs. C'est à partir de 1540 que l'on trouve, toujours à Amboise, ce qui semble être des bateleurs associés, qualifiés de « joueurs de passe-temps et chantres²³¹ », pour jouer du théâtre si l'on considère que « passe-temps » se rapporte à du théâtre.

Vers la fin du XVI^e siècle, afin sans doute d'attirer un grand nombre de spectateurs, on relève la présence de bateleurs dans des troupes d'acteurs professionnels dans la région de

²²⁹ Paris, AN, 1 AP, *chartrier de Thouars, pappier de la mise extraordinaire de la maison de Madame [Louise de Coëtivy]*, publié dans Louis de La Trémoïlle, *Les La Trémoïlle pendant cinq siècles. Charles-Louis-Bretagne, Charles-Armand-René, Jean-Bretagne-Charles-Godefroy et Charles-Bretagne-Marie-Joseph de La Trémoïlle*, Nantes, Grimaud, 1892, t. II, p. 64.

²³⁰ Poitiers, AC, reg. 18, p. 131.

²³¹ Amboise, AM, CC 139, fol. 57v^o.

Nantes et de Saint-Maixant. À Ancenis dans les années 1570, un des membres d'une troupe d'acteurs est surnommé « le petit basteleur²³² », nom de scène inspiré de ses talents puisqu'il est « joueur de farces et sauteur ». À Saint-Maixent – et très probablement à La Rochelle (voir *infra*) – vers la même époque, l'activité de batellerie de l'un des membres d'une troupe d'acteurs est due en partie à son état physique puisqu'il s'agit d'un homme sans bras qui fait divers tours d'adresse avec ses pieds²³³.

I.2.2. Des joueurs de farce aux troupes de comédiens

On a commencé ce chapitre par rappeler que des acteurs professionnels, appelés « joueurs de personnages » ou « joueurs de farces », étaient attestés dès la fin du XIV^e siècle en France. Pour l'aire géographique qui nous concerne, il faut attendre le milieu du XV^e siècle pour voir apparaître dans les archives ces dénominations. Cela s'explique en partie par l'absence d'une cour promotrice de théâtre comique jusqu'à cette période dans l'Ouest de la France ou du moins d'une cour dont la résidence est fixe. Avant le milieu du XV^e siècle, on soupçonne que la représentation de farces donnée au château d'Angers en 1409 est le fait d'acteurs professionnels tout comme celle donnée en 1448 à Tours dans une auberge²³⁴. Par ailleurs, si la tradition d'un théâtre comique professionnel est bien établie à la cour d'Anjou, elle l'est beaucoup moins en dehors de ce milieu. Sans qu'il soit possible d'établir un lien tout à fait causal pour expliquer l'absence d'attestation de la présence des acteurs professionnels en dehors des milieux de cours avant le début du XVI^e siècle, on a relevé tout de même précédemment que le théâtre de nature comique, satirique et polémique était une tradition moins ancrée dans l'Ouest de la France du fait de l'absence presque complète des compagnies joyeuses – productrices habituellement de ce genre de théâtre – mais aussi d'acteurs dans les cadres confraternels et corporatifs. En tout état de cause, il semble difficile dans l'Ouest de se constituer en une troupe d'acteurs rentable ; en dehors du jugement de valeurs sur ces acteurs, c'est en substance ce que traduisent les propos de J. Bouchet au sujet des joueurs professionnels :

Aussi ne veulx parler des gaudisseurs,
Des detracteurs, lubricques, & farceurs
Qui n'ont mestier aultre que farcerie,
De telles gens ce n'est que mocquerie,
Et bien souvent meurent es hospitalx
Aprés avoir gaudy par mons et par vaulx

²³² Nantes, AD 44, B 44, fol. 88v^o, *registre de la chancellerie de Bretagne, 1574*.

²³³ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, *op. cit.*, p. 308-309.

²³⁴ 1409 : Paris, AN, P//1334/4, fol. 98v^o, *comptes de la maison d'Anjou* (édités par A. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoires du roi René*, *op. cit.*, p. 323) ; 1448 : Paris, AN, JJ//179, fol. 117v^o, *Registre de la Chancellerie* (cité dans R. Vaultier, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans...*, *op. cit.*, p. 90).

Et detracté de chascun & chascune
Par le deffault d'ung petit de pecune.²³⁵

En laissant de côté les *topoi* habituels des conséquences liées à une vie itinérante, apparaît la difficulté financière d'être acteur professionnel à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle.

a. Les joueurs de farces

Les premiers acteurs ou premières troupes d'acteurs professionnels de l'Ouest de la France semblent se constituer à la cour d'Anjou dans les années 1450. À la demande de René d'Anjou, plusieurs farces sont jouées en 1452 et si les mentions « joueurs de farce » ou « joueurs de personnages » dans ces diverses demandes n'apparaissent jamais, plusieurs faisceaux d'indices laissent penser qu'il s'agit d'acteurs professionnels ou en voie de professionnalisation.

Le nom de Jean du Prier dit Le Prier, qui sera autrement bien connu pour ces talents d'auteur de théâtre, apparaît deux fois dans les comptes de la maison d'Anjou en 1452 ; en août il reçoit 6 écus « pour aulcune despense qu'il a faicte à jouer farses²³⁶ » à Angers et en octobre la même somme pour « jouer aulcunes farses²³⁷ » à la Petite-Guerche. Dans ces deux cas, Du Prier a dû être seul à jouer, les sommes allouées semblent correspondre à la rétribution d'un homme unique puisqu'en février 1451, alors que la cour d'Anjou se trouve à Paris, il reçoit quinze écus (valant 20 livres, 12 sous et 6 deniers) à partager avec « Jacquet David, Saint Omer et Jehan de Berry [...] pour consideracion de ce qu'ilz ont joué plusieurs farces²³⁸ ». Cette association entre du Prier et ces acteurs n'a dû être qu'exceptionnelle. De fait, ces derniers ne semblent apparaître qu'une seule fois dans les comptes d'Anjou et exercent plutôt dans le Nord de la France. En effet, pour les noces du duc d'Orléans à Saint-Omer en 1440, sont rétribués « Jacot David, Jehan de Verry, Jehan de Beauvais, Guillaume de Bervillers, et Guillaume Guiot danseurs de morisques et joueurs de farces²³⁹ ». La parenté phonétique entre « Jacquet David » et « Jacot David » comme entre « Jehan de Berry » et « Jehan de Verry » et la mention d'un acteur appelé Saint-Omer (un nom de scène en rapport avec l'origine géographique) laissent peu de doutes quant à l'origine septentrionale de ces trois acteurs qui sont, au moins pour deux d'entre eux, les mêmes dans les deux cas. La rencontre et le jeu entre J. du Prier et ces trois acteurs à Paris est un indice de l'une des façons dont le théâtre des farces a pu se diffuser dans l'Ouest : le premier apprenant des seconds

²³⁵ Jean Bouchet, *Epistres Morales & Familieres du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 24v^o, *epistre XXIII*.

²³⁶ Marseille, AD 13, B 2479, fol. 58v^o, *compte des recettes et dépenses de l'argenterie royale*.

²³⁷ *Ibid.*, fol. 65v^o.

²³⁸ *Ibid.*, fol. 5.

²³⁹ Alexandre de La Fons de Mellicocq, « Les rois de la fève, les fous en titre d'office et de la chapelle, les joueurs de farce et les mommeurs de l'hôtel de Philippe le Bon, duc de Bourgogne », *Messenger des sciences historiques, des arts et de la bibliographie de Belgique*, 1857, p. 397.

des thèmes, des textes et des techniques de jeu. Pour en revenir à Jean du Prier, sa professionnalisation se manifeste d'une part à travers la récurrence de son activité qui prendra une grande ampleur par la suite mais plus seulement en tant qu'acteur, d'autre part à travers une technique théâtrale reconnue qui incite René d'Anjou à lui faire parcourir de longues distances pour le faire jouer²⁴⁰.

Toujours en 1452, Guillaume Guillemart²⁴¹, Hacquinet de Roddes²⁴², Pieret Barbier²⁴³ et Jehan de Montigny²⁴⁴ – chantres de la chapelle du duc – sont sollicités par René d'Anjou, et comme Jean du Prier, sont obligés de suivre les déplacements du duc, allant de Rillé à Tours en passant par Langeais, pour « jouer certaines farces que ledit seigneur leur fist jouer devant la royne²⁴⁵ ». Cette mention décrit le processus de professionnalisation des acteurs, en effet, les protagonistes sont en premier lieu des ecclésiastiques mais des professionnels d'une pratique spectaculaire, le chant, pour autant c'est leur talent d'acteurs qui est reconnu et qui est la raison de leur sollicitation. La notion de compétence actorielle est essentielle, c'est elle qui détermine la professionnalisation, toutefois il ne s'agit pas ici de l'acquisition mais de la reconnaissance – par le salaire, par la sollicitation d'un tiers – de cette compétence. À l'image des acteurs mentionnés précédemment qui ont joué avec J. du Prier à Paris, ce savoir-faire farcesque n'est probablement pas sans lien avec l'origine géographique de ces hommes – pour la plupart natifs du Nord de la France ou du moins formés au chant dans cette région, plus particulièrement à Cambrai. Si cette ville est un centre renommé pour la musique au XV^e siècle²⁴⁶, le Nord de la France est aussi réputé pour sa culture dramatique festive et

²⁴⁰ Dans le cas de la farce jouée à la Petite-Guerche, Jean du Prier part d'Angers à la demande du duc.

²⁴¹ Clerc puis chapelain à la Sainte-Chapelle de Paris en 1448-1450, il intègre la chapelle ducale en novembre 1450. Sur ce personnage, voir : Michel Brenet, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, Paris, Picard, 1910, p. 31-32 et « Guillemart, Guillaume (...-...). Musician; Singer », dans *Prosopographie des chantres de la Renaissance*, [en ligne] URL : < http://92.154.49.37/CESR_CHANTRES/items/show/3063 >.

²⁴² Il pourrait s'agir de Jean Courtois alias Haquinet, curé à Cambrai jusqu'en 1441. Voir sur ce personnage : Louise Allinson, « Two Accounts for the Chapel of René of Anjou (1449-54) », *Royal Musical Association Research Chronicle*, 26, 1993, p. 86 et 88 et « Courtois, Jean (...-...) », dans *Prosopographie des chantres de la Renaissance*, [en ligne] URL : < http://92.154.49.37/CESR_CHANTRES/items/show/449 >.

²⁴³ Pierre Donnel alias Barbier, originaire de Picardie (diocèse d'Amiens), intègre la chapelle ducale en novembre 1450 (« à Pierre Barbier, seze escus [...] pour don à lui fait par le roy en recompense de la despense qu'il avoit faite en venant de Picardie icy », Paris, AN, KK//245, fol. 6, *premier compte de Jehan de Vacincourt concernant le paiement de gaiges et autres despenses du fait de la chappelle et des chantres*, cité dans L. Allinson, « Two Accounts for the Chapel... », *op. cit.*, p. 67) ; voir également Yves Esquieu, « La musique à la cour provençale du roi René », *Revue Provence historique*, 31, 126, 1981, p. 300.

²⁴⁴ Jean de Montigny, originaire de Cambrai, intègre la chapelle ducale en mars 1451. Sur l'histoire de ce personnage, voir Y. Esquieu, « La musique à la cour provençale du roi René », *op. cit.*, p. 301-304.

²⁴⁵ Marseille, AD 13, B 2479, fol. 59v^o.

²⁴⁶ Sur le recrutement des chantres de la chapelle ducale de René d'Anjou en Flandre, Picardie et Hainaut, et en particulier à Cambrai, voir Françoise Robin, « Les chapelles seigneuriales et royales françaises au temps de Louis XI », dans *La France de la fin du XV^e siècle*, Bernard Chevalier (dir.),

joyeuse dans laquelle s'épanouit le théâtre des farces. On peut penser que l'acquisition des compétences actérielles de ces hommes en matière de farces – jeu, textes, mise en scène – s'est faite dans cette région et qu'elles sont arrivées dans l'Ouest par l'intermédiaire de ces derniers.

La reconnaissance d'une compétence actérielle se manifeste aussi entre 1452 et 1454 pour Jean Le Mercier. En octobre 1452, il reçoit 5 écus (valant 6 livres, 17 sous et 6 deniers) à partager avec Thomas L'Enlumineur « pour consideracion de plusieurs farces qu'ilz ont joués²⁴⁷ » et en 1454, pour l'entrée de Jeanne de Laval à Angers, la ville lui donne 10 écus pour « faire jouer aucuns esbatemens en maniere de farces²⁴⁸ ». Jean Le Mercier semble détenir une compétence reconnue pour laquelle il est sollicité. Certes, on peut penser que malgré ce savoir-faire, il n'est pas un professionnel ; pour autant on ne sait pas dans quels milieux il s'insère. S'il s'agit d'un personnage au service de la cour de René d'Anjou, il est très probable qu'il s'agisse d'un acteur professionnel ou en voie de professionnalisation, s'il s'agit d'un habitant d'Angers, il faut s'interroger sur sa profession. Pour l'entrée de ville de 1454, des personnes sont commises spécialement pour tout ce qui concerne le théâtre sérieux (« personnaiges et misteres ») et Le Mercier est spécialement sollicité pour les farces. Était-il alors un « professionnel du divertissement », comme les bateleurs, qui aurait profité de la présence de la cour en 1452 pour gagner de l'argent ? Ses compétences auraient-elles été connues par le corps de ville angevin qui l'aurait sollicité pour l'entrée de Jeanne de Laval en 1454 ? Avait-il une autre profession et se servait-il du divertissement comme un complément de revenu²⁴⁹ ? En l'état actuel de nos recherches, on ne peut déterminer si Jean Le Mercier était un acteur professionnel, un professionnel du divertissement ou une personne possédant un autre métier et se servant du métier d'acteur comme complément.

En écartant les acteurs aux statuts particuliers dont il sera question plus avant (les fous de cour, les enfants et galants sans soucis), il faut attendre la première moitié du XVI^e siècle pour entrevoir la présence de joueurs de farces dont c'est assurément le métier dans l'Ouest de la France. En février 1502, lors du mariage de Charles de la Trémoille et de Louise de Coëtivy à L'Île-Bouchard des danseurs de morisque²⁵⁰ et des « joueurs de farces²⁵¹ » sont rétribués pour leurs services ; à Machecoul en 1527, « les jouelx qui viennent à ceste heure jouer une

Paris, éditions du CNRS, 1985, p. 244-245.

²⁴⁷ *Ibid.*, fol. 69v^o.

²⁴⁸ Angers, AM, CC 4, fol. 111v^o.

²⁴⁹ Son patronyme « Le Mercier », ne semble pas être un indicateur : un grand nombre de patronymes se rapportant à des métiers sont présents dans les documents d'archive de la période et du lieu pour lesquels la tâche confiée ne correspond pas au métier désigné dans le patronyme.

²⁵⁰ Paris, AN, 1 AP, *chartrier de Thouars, 12^e compte de Jean Motais*, publié dans L. de La Trémoille, *Les La Trémoille pendant cinq siècles...*, *op. cit.*, t. II, p. 53.

²⁵¹ Paris, AN, 1 AP, *chartrier de Thouars, compte de Jean Motais* publié dans Louis de La Trémoille, *Inventaire de François de la Trémoille - 1542*, Nantes, Grimaud, 1887, p. 151.

farce²⁵² » ont visiblement annoncé leur venue car ils sont attendus par de nombreux spectateurs sous la halle du village, la foule les empêchera d'ailleurs de jouer correctement leur jeu ; en 1543, c'est le corps de ville de Nantes qui donne 22 sous « à des joueurs de farces ung soir qu'ilz jouerent devant ledict Sieur²⁵³ à Briort²⁵⁴ ». À L'Île-Bouchard et à Nantes, l'emploi du partitif « de » seul (joueurs *de* farces) indique qu'il s'agit d'une activité récurrente – à l'image des bateleurs d'Amboise et Poitiers, joueurs *de* mystères – et que c'est leur principale activité à l'inverse des acteurs occasionnels qui ne sont pas des « joueurs *de* mystères » mais des « joueurs *du* mystère ». À Machecoul, le document d'archive (une lettre de rémission) n'indique pas de liens entre les joueurs et la localité et ses habitants ; il s'agit vraisemblablement d'acteurs professionnels itinérants.

L'itinérance des acteurs est un bon marqueur pour déterminer qu'il s'agit d'une activité permanente. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, des groupes d'acteurs sillonnent l'Ouest de la France. En mars 1579 à Saint-Maixent

arriva en cette ville un petit homme se disant de Nantes, lequel n'avoit pas de bras, au lieu desquels il usoit de ses pieds. Il tiroit de l'arquebuse qu'il chargeoit, bandoit et abbattoit le chien [...] enfiloit les aiguilles, faisoit le noeud, coudoit²⁵⁵ et escrivoit fort bien, le tout de ses pieds. Il y avoit avec lui six personnes, dont deux femmes, qui jouoient des farces.²⁵⁶

Il s'agit là d'une troupe ambulante dont on ne connaît pas l'origine géographique première, si ce n'est pour l'homme sans bras. Il s'avère qu'un recueil historique sur La Rochelle conserve la trace du passage d'un homme sans bras en mai 1579 :

Au mois de may audit an, passa par La Rochelle un homme n'ayant point de bras, lequel avec les orteils bandoit un pistolet et tiroit, escrivoit et coudoit.²⁵⁷

Si l'on compare les compétences de l'homme de La Rochelle à celles de l'homme de Saint-Maixent il est très vraisemblable qu'il s'agisse du même individu et on peut imaginer que les acteurs qui étaient avec lui à Saint-Maixent, l'étaient à La Rochelle également. Le fait de ne pas connaître la nature du contrat qui liait les membres de cette troupe ne permet pas de savoir de quelle manière les rétributions étaient réparties ou s'il existait des rôles précis impartis à chacun des membres. On se doute dans le cas présent que l'homme sans bras devait être un moyen d'attirer les spectateurs aux farces qui se jouaient par la suite. Le

²⁵² Nantes, AD 44, B 31, fol. 226, *registre de la chancellerie de Bretagne*.

²⁵³ Jean Bertrand, président au parlement de Paris et vice-chancelier de Bretagne.

²⁵⁴ Nantes, AM, II 3, fol. 7, *compte des dépenses pour le voyage de Rennes à Nantes de Jean Bertrand*.

²⁵⁵ L'éditeur lit « couroit » mais on va voir qu'il vaut mieux lire « coudoit ».

²⁵⁶ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, *op. cit.*, p. 308-309.

²⁵⁷ La Rochelle, BM, ms. 48, fol. 187, *Histoire des maires de la Rochelle par Nicolas Baudouin, augmentée par Claude-Hubert Jaillot*

marqueur de l'itinérance se retrouvera par la suite en 1580 à Saint-Maixent avec une troupe d'acteurs appelés « joueurs de tragédies » venant de Parthenay et allant à Champdeniers²⁵⁸.

On ne possède pas la trace d'associations contractuelles entre acteurs dans l'Ouest de la France avant le début du XVII^e siècle²⁵⁹. Pour autant, la troupe d'acteurs résidant dans la région d'Ancenis dans les années 1570 qui a déjà été évoquée au sujet d'un de ses membres surnommé « le petit bateleur », témoigne d'une hiérarchisation. Il s'agit bien d'une troupe professionnelle, Arel Fleury « le petit bateleur » est « joueur de farce et sauteur », Jean Savary, un autre membre, est « joueur d'histoires » tandis que Nicolas Daveyne est « compagnon dudict Fleury ». Or Jean Savary n'est pas que « joueur d'histoires » et il également le maître d'Arel Fleury²⁶⁰ qui habite chez lui avec Nicolas Daveyne, c'est donc là un groupe organisé, régi par des rapports de subordination.

b. Les enfants et galants sans souci

L'existence de l'association des enfants sans souci a été remise en cause par M. Rousse

Quelle ne fut pas notre surprise de constater, par exemple, que la troupe parisienne des Enfants-sans-Souci [...] n'a jamais existé.²⁶¹

En effet, il n'y aucune trace d'une association constituée sous ce nom mais les enfants sans souci apparaissent en revanche régulièrement dans les archives. D'ailleurs, et cette expression doit désigner le même type d'acteurs, apparaît aussi souvent la dénomination « galants sans souci ». Les mots « enfant » et « galant » indiquent tous deux la jeunesse, par ailleurs, les attestations réunies par M. Rousse²⁶² pour le XV^e et le XVI^e siècle révèlent que leur théâtre est composé d'un répertoire comique la plupart du temps²⁶³ et qu'ils bénéficient souvent des rétributions de la noblesse pour avoir joué devant elle. En outre, les enfants ou galants sans souci ne font pas autre chose que jouer du théâtre, on ne les trouve pas dans des événements officiels, que ce soient les entrées royales ou les processions et leur théâtre n'est pas celui des mystères.

²⁵⁸ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, *op. cit.*, p. 325.

²⁵⁹ Les fonds notariaux des archives départementales sont souvent difficiles d'accès : leur inventaire, du fait de leur diversité et de leur importance documentaire, est souvent trop succinct pour donner des résultats de recherche. Par ailleurs, la diversité des fonds qui constituent la base de notre étude ne nous a pas permis de nous consacrer uniquement aux séries des fonds notariaux. Pour autant, certains inventaires sont très complets (Tours, Fontenay-le-Comte, Angers...) et ne laissent pas transparaître de contrats d'associations d'acteurs. Faut-il en conclure que ce type de contrats a été établi plus tardivement dans les régions de l'Ouest par rapport à la région parisienne par exemple ?

²⁶⁰ Nantes, AD 44, B 44, fol. 88v^o, *registre de la chancellerie de Bretagne, 1574*.

²⁶¹ M. Rousse, *Le théâtre des farces...*, *op. cit.*, t. IV, p. 8.

²⁶² *Ibid. passim*.

²⁶³ En 1485, Gilles Thomas, trésorier général du duc de Bretagne rétribue « trois compagnons nommés les *galans sans soucy*, pour avoir joué une farce devant le duc » (Guy-Alexis Lobineau, *Histoire de Bretagne*, Paris, Muguet, 1707, t. II, col. 1470).

L'enfant ou le galant sans souci semble être une expression générique servant à définir un type d'acteur pour lequel on n'arrive pas, faute de documents et de grille d'analyse pertinente, à définir la place dans les catégories d'acteurs : le théâtre est-il son activité principale ? Est-ce un statut ? Si oui, est-il permanent, temporaire, transitoire ou supplémentaire à un autre métier ?

Aux débuts des années 1492 et 1493, des Galants sans souci sont recensés comme faisant partie de l'hôtel de la reine Anne de Bretagne. Il bénéficie d'une part d'étreennes²⁶⁴ et d'autres part sont rétribués pour avoir joué devant la reine « plusieurs moralitez, farces et esbatements²⁶⁵ » au Plessis-lès-Tours. L'importance des sommes distribuées (respectivement 12 et 35 livres), leur régularité et le fait que ces personnes apparaissent dans un compte consignait les salaires des officiers de l'hôtel de la reine, indiquent un degré de professionnalisation important de ces acteurs dont l'activité principale paraît n'être que le théâtre.

En 1536 en Poitiers, les chanoines de Sainte-Radegonde refusent de recevoir un enfant sans souci comme chantre :

Super requesta dictis dominicis cappitulantibus et cappitulo facta per unum tenorem qui dictus fuit esse unus des infantibus nichil morantibus, vulgo les enfans sans soucyz nuncupatis, de prensenti in hac civitate Pictavensis existente...²⁶⁶

La qualité d'enfant sans souci du postulant semble être un argument en sa faveur pour être reçu puisque c'est lui-même qui précise sa condition. Toutefois la place de chantre doit présenter des conditions plus confortables que celles que le postulant doit supporter en tant qu'enfant sans souci puisqu'il cherche à quitter cet état. L'enfant sans souci paraît être un statut transitoire lié à l'âge, peut-être désignait-il de jeunes acteurs de farce célibataires ? Le célibat est un bon argument pour être recruté comme chantre d'une église. D'ailleurs le mot « galant » exprime l'idée d'un jeune homme aux nombreuses conquêtes et qui n'est pas encore marié. Rappelons par ailleurs que le « souci » est la « préoccupation, l'inquiétude amoureuse », les expressions « enfant sans souci » ou « galant sans souci » tendraient à désigner un acteur jeune et célibataire, d'ailleurs, au moment où les femmes semblent prendre une place plus importante sur scène dans les troupes d'acteurs professionnels dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, les attestations d'enfant ou de galant sans souci semblent disparaître²⁶⁷. Les enfants et galants sans souci paraissent être une sous-catégorie des joueurs de farce professionnels, dont la dénomination provient d'une part de leur jeune âge et d'autre part de leur situation matrimoniale.

²⁶⁴ « Aux Gallans sans soucy, la somme de 12 livres, 10 sous tournois pour leurs e[s]trennes. » (Paris, AN, KK/82, fol. 49), édité dans A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, op. cit.*, p. 629).

²⁶⁵ *Ibid.*, fol. 59v^o, édité dans *idem*.

²⁶⁶ Poitiers, AD 86, G 1585, fol. 94v^o, *délibérations capitulaires de Sainte-Radegonde*.

²⁶⁷ Voir les attestations relevées par M. Rousse, *Le théâtre des farces...*, *op. cit.*, t. IV, *passim*.

c. Des joueurs de farce aux comédiens en passant par la *Commedia dell'arte*

Sous l'influence de la *Commedia dell'arte* et du théâtre pré-classique puis classique, le terme « joueur » se trouve progressivement remplacé par « comédien » pour désigner un acteur. Si ce n'est pas « comédien » qui est utilisé, c'est l'expression « joueur de comédies » qui est employée. L'emploi du mot « comédie » est bien attesté dans le théâtre médiéval, non pas seulement pour désigner des pièces de théâtre antiques mais aussi des pièces comiques. Pour autant, « joueur de comédies » n'est pas employé avant les années 1560 en France. En revanche, les « joueurs de farces » sont amenés à jouer toutes sortes de jeux théâtraux : ainsi par exemple en 1542 à Amiens, des joueurs de farces ont l'intention de jouer le *Mystère des actes des Apôtres*²⁶⁸. Par ailleurs, on interdit à des « joueurs de comédies » de jouer une moralité à Saint-Omer en 1599²⁶⁹.

On sait peu de choses sur le répertoire des troupes ambulantes de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle²⁷⁰ et on sait peu, en dehors de Paris, par qui étaient représentées les tragédies et comédies. La théâtralité « médiévale » n'a pas disparu à l'arrivée du théâtre classique et si dans les grands centres urbains les mystères ne sont plus représentés, ils le sont encore régulièrement dans les campagnes jusqu'au XVII^e siècle, quant au théâtre comique médiéval qui constitue l'activité principale des acteurs professionnels d'une grande partie du XVI^e siècle, il a plus perduré que les traces qu'il a laissées – le théâtre des farces est plus attesté par les textes que par des documents d'archives historiques – et s'il se colore d'influences italiennes par la présence de comédiens italiens et de la *Commedia dell'arte*, il ne s'éclipse pas à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, on le voit par exemple à travers le théâtre de Gros-Guillaume, Tabarin et Molière²⁷¹. On peut ajouter par ailleurs que dans les années 1570, se trouvent en même temps à la cour du roi de Navarre, la troupe de comédiens italiens de Massimiano Milanino et Nicolas Léon « joueur de farces²⁷² ».

Il faut alors envisager une situation de continuité et de similarité entre les acteurs dénommés « joueurs de farces » et les acteurs dénommés « joueurs de comédies ». On perçoit cette similarité dans la troupe de Jean Savary à Ancenis. Ce dernier est appelé « joueur d'histoires », Arel Fleury, « joueur de farces » et lorsqu'ils rejoignent le troisième membre de la troupe, Nicolas Daveyne, celui-ci se trouve chez un fabricant de pintes et il se sert d'étain avec lequel il « acoustroyt des houlettes dont ilz se servoient en les comedies²⁷³ ». On

²⁶⁸ M. Rousse, *Le théâtre des farces...*, *op. cit.*, t. IV, p. 205.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 271.

²⁷⁰ Voir Raymond Lebègue, « Le répertoire d'une troupe française à la fin du XVI^e siècle », *Revue d'Histoire du théâtre*, 1948, p. 9-24.

²⁷¹ Voir sur le sujet : Bernadette Rey-Flaud, *Molière et la farce*, Genève, Droz, 1996, en particulier, p. 1-45.

²⁷² Armand Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III...*, Genève, Slatkine, 1969, p. 87.

²⁷³ Nantes, AD 44, B 44, fol. 88v^o, *registre de la chancellerie de Bretagne, 1574*.

apprend un peu plus loin, que la troupe utilisent « des masques qui servoient à jouer leurs farces²⁷⁴ ». Arel Fleury étant natif de Naples et la troupe utilisant des masques pour jouer, on pourrait penser que le répertoire de cette troupe est inspiré de la *Commedia dell'arte*, pour autant M. Rousse a montré que l'introduction du masque dans les jeux est bien antérieure aux comédiens italiens et à la fin du XVI^e siècle²⁷⁵ et Arel Fleury est le seul comédien étranger au regard des noms des autres acteurs. Il est plus probable que la troupe de Jean Savary jouait un répertoire composé de farces et de pièces comiques dont une partie a pu emprunter des éléments à la *Commedia dell'arte*.

La présence de la comédie italienne est attestée dans le Poitou vers la fin des années 1570, pour autant s'agit-il de comédiens italiens ? En 1578, à Saint-Maixent, à l'occasion de l'accession à la mairie de Jacques Drouhet, la tragédie *Marc-Antoine et Cléopâtre* est jouée²⁷⁶ mais aussi la *farce du Panthaleon*²⁷⁷. M. Le Riche ne dit pas qui sont les acteurs mais il semble bien qu'il s'agisse des mêmes pour les deux représentations. Habituellement – en particulier lors des événements officiels –, le théâtre est joué par les enfants de ville ou les écoliers à Saint-Maixent et quand c'est le cas, M. Le Riche s'empresse de bien le préciser. D'une part, le théâtre de la *Commedia dell'arte* n'est pas joué par des acteurs occasionnels, d'autre part le théâtre classique n'est pas joué par des comédiens italiens, il a dû alors s'agir d'une troupe d'acteurs itinérants dont une partie du répertoire s'inspirait de ce que faisaient les comédiens italiens. La présence du théâtre italien à Saint-Maixent n'est pas étonnante, vers la même époque, le théâtre de la *Commedia dell'arte* est attesté à Poitiers :

Toute la Serée trouva si bons ces contes, qu'un d'icelle afferma qu'il y avoit prins plus de plaisir qu'aux Comedies de Messer Pantalon, avec son Zani de Jan Cornetto, qu'il avoit veu jouer l'après-dinée.²⁷⁸

Selon H. Clouzot, les comédiens dont il est question dans cette *Serée* pourraient appartenir à la troupe de Massimiano Milanino²⁷⁹ entretenue à la cour du roi de Navarre ; c'est tout à fait possible, cette cour passant régulièrement par Poitiers au XVI^e siècle.

Dans la *Serée* précédente à celle qui mentionne le théâtre italien à Poitiers, l'un des participants fait l'histoire du masque depuis l'Antiquité :

²⁷⁴ *Idem*.

²⁷⁵ M. Rousse, *Le théâtre des farces...*, *op. cit.*, t. I, p. 160.

²⁷⁶ D'après R. Lebègue, il pourrait s'agir de la pièce écrite par Robert Garnier (Robert Garnier, *Marc Antoine ; Hippolyte*, édité par Raymond Lebègue. Paris, Les Belles Lettres, 1974, p. 217). Cette affirmation est peut-être à nuancer, voir *infra* chap. II, au sujet de Robert Garnier.

²⁷⁷ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, *op. cit.*, p. 301.

²⁷⁸ Guillaume Bouchet, *Les Serées*, C.-E. Roybet (ed.), Genève, Slatkine, 1969 [1873-1882] 5^e Serée, I, p. 200.

²⁷⁹ H. Clouzot, *L'ancien théâtre en Poitou...*, *op. cit.*, p. 60.

nous voyons des comedians italiens, masquer leur Pantalon, et leur zani Jehan Corneto, à fin de plus hardiment jouer, et se moquer, car le masque ne rougit point, et le françois badin se barbouiller et fariner de farine...²⁸⁰

Il transparaît dans cette description la concomitance entre le théâtre italien et le théâtre des farces à travers les personnages types de chaque théâtre, d'un côté Pantalon et Corneto, de l'autre, le badin. Il y a de fortes chances pour que les diverses troupes attestées dans l'Ouest de la France dans le dernier quart du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle²⁸¹ soient composées d'acteurs français issus de la tradition des joueurs de farces itinérants mais qui s'inspirent aussi du théâtre pré-classique et du théâtre italien.

I.2.3. Les fous de cour, des acteurs à part entière

L'office du fou de cour est attesté depuis le XIV^e siècle²⁸² à la cour du roi de France. On retrouve au cours du XV^e siècle l'entretien de ce personnage dans les cours duciales. La première fonction de ce personnage est de divertir celui qui l'emploie et cette obligation implique une grande diversité de pratiques divertissantes.

Un fou est attesté sous le règne du duc de Bretagne Jean V²⁸³ et Arthur III finance le fou de monsieur de Bourbon en 1458²⁸⁴, le duc François II entretient aussi deux fous de cour. L'activité de ces fous n'est pas détaillée puisqu'elle se manifeste à travers des mentions comptables mais elle a dû s'apparenter aux activités des fous de la cour du roi de France par exemple. D'une part, les ducs de Bretagne sont élevés dans la proximité de grandes cours européennes qui entretiennent des fous d'autre part, des rencontres entre les cours et donc des fous, ont lieu régulièrement. Par ailleurs, les fous engagés à la cour de Bretagne viennent du royaume de France ou s'y rendent temporairement²⁸⁵.

Les fous et folles à la cour de France ont comme talent parmi d'autres le théâtre. Les séjours réguliers de la cour en Touraine aux XV^e-XVI^e siècles impliquent la présence de ces derniers dans cette région réalisant leur art. Il n'est cependant pas possible de recenser précisément la pratique théâtrale effectuée dans l'Ouest de la France par ces personnages ni de mesurer par ailleurs quelle influence – hormis Triboulet à la cour d'Anjou qui sera évoqué plus loin – elle a eu sur celle des acteurs professionnels dont on a vu que les pratiques divertissantes pouvaient être très variées et s'apparenter de fait à celles des fous et folles de cour. La pratique

²⁸⁰ G. Bouchet, *Les Serées...*, *op. cit.*, 4^e Serée, I, p. 139.

²⁸¹ On pense notamment aux troupes de comédiens présentes au jeu de Paume Saint-Jacques à Poitiers en 1601, 1604 et 1605 ou à la troupe de comédiens expulsée de Saint-Aubin-du-Cormier en 1606.

²⁸² Maurice Lever, *Le Sceptre et la Marotte, histoire des fous de cour*, Paris Fayard, 2000.

²⁸³ Sur ce sujet voir : Julien Trévédry, « Fous, folles et astrologues à la cour de Bretagne », *BSAF*, 18, 1891, p. 3-14.

²⁸⁴ Morice, *Preuves*, t. II, col. 1724

²⁸⁵ Coquinet, fou de Jean V, serait issu de la Cour de France (J. Trévédry, « Fous, folles et astrologues à la cour... », *op. cit.*, p. 5). Le fou de François II de Bretagne se rend à la cour de Charles VII temporairement en 1458 par exemple (A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie...*, *op. cit.*, p. 604).

du théâtre par un fou de cour est recensée en 1491 au Plessis-lès-Tours, Charles VIII donne 70 sous « à ung tabourin et ung fol qui ont joué devant luy une farce²⁸⁶ ». La technique actorielle s'apparente ici à celle des bateleurs ou à celle de Jean du Prier à la cour d'Anjou ; un acteur seul interprète plusieurs rôles à la fois ou alterne les passages narratifs et les passages joués, la présence d'un joueur de tambourin sert à ponctuer le jeu du fou.

Plusieurs fous et folles se trouvent rétribués à la cour d'Anjou sous le règne de René d'Anjou. Michon la Folle apparaît régulièrement dans les comptes de Jeanne de Laval²⁸⁷ et B. Roy a rassemblé le nom de nombreux personnages qui s'apparentent à cette fonction : Phelippot le Nain, Faillon le Fol, le Moine Fou, Madame de Toutes Couleurs²⁸⁸... Le fou de cour le plus connu de la cour d'Anjou demeure évidemment Triboulet. Au-delà de sa production écrite, Triboulet est réputé pour son jeu :

[les spectateurs attendaient] de Triboulet, des « préludes », c'est-à-dire une vaste gamme de prestations allant de la danse et des cabrioles aux monologues, aux sotties et même aux farces destinées à servir d'avant-propos soit à d'autres pièces comiques, soit à des événements ritualisés de la vie de cour...²⁸⁹

Et si l'on reprend le texte des *Vigilles Triboulet* qu'E. Droz a attribué à ce personnage, parmi les diverses mentions humoristiques des qualités de Triboulet, apparaît sa pratique actorielle régulière :

Sotie
Il estoit si joyeux
Rossignol
Il estoit si bon joueux
Sotie
De farces et de sornetes²⁹⁰

Ou bien encore :

Croquepie
C'estoit celluy
Qui au palais royal est sailly
Quant la feste des rois estoit
Sotouart
C'est celluy qui en la vie n'eust failly
De jouer quant le temps venoit²⁹¹

Triboulet fait relativement figure d'exception parmi les fous de cour. S'il a visiblement été doté d'un véritable talent d'acteur au départ, sa pratique intense du jeu est en partie suscitée et développée par les goûts de René d'Anjou pour le théâtre.

²⁸⁶ Paris, AN, KK//76, fol. 100v^o cité dans A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie...*, *op. cit.*, p. 705.

²⁸⁷ Voir pour l'année 1456 par exemple : Angers, BM, ms. 1064 (0913), fol. 22, 22v^o, 24v^o, 46, 60, *comptes de Jeanne de Laval*.

²⁸⁸ Bruno Roy, *Pathelin : l'hypothèse Triboulet*, Orléans, Paradigme, 2009, p. 12.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 13. Voir sur Triboulet également : Gustave Cohen, « Triboulet, acteur et auteur comique du dernier quart du XV^e siècle », *RHT*, 6, 1954, p. 291-293.

²⁹⁰ Eugénie Droz (éd.), *Le recueil Trepperel. I, les sotties – Sottie des Vigilles Triboulet*, Genève, Droz, 1935, p. 226-227.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 230.

Conclusion

L'acteur permanent est avant tout un homme aux multiples talents de divertissements parmi lesquels le théâtre occupe une place primordiale. C'est particulièrement le cas avec les bateleurs qui parcourent l'Ouest de la France au XV^e siècle et au XVI^e siècle, leur pratique allie tours d'adresse et jeu d'acteur. Des joueurs de farces sont recensés dans les années 1450 à la cour d'Anjou mais il faut attendre le début du XVI^e siècle pour voir apparaître – de façon très sporadique – des groupes d'acteurs. C'est plutôt la seconde moitié du XVI^e siècle qui révèle la présence de troupes d'acteurs fixes (Nantes) et itinérantes (Saint-Maixent, La Rochelle) dont le répertoire s'avère composé de farces, de théâtre comique à la fois d'inspiration française et italienne, et de tragédies.

I.3. Les femmes sur scène

À l'image du reste de la France, la présence des femmes sur la scène des mystères est peu attestée dans l'Ouest. Mais ce manque de recensement n'est certainement pas le fait d'une absence réelle sur scène mais plutôt celui de statuts juridique et social inférieurs de la femme à l'homme, qui ne la font pas apparaître dans les documents d'archives, notamment les contrats d'association²⁹². Avant 1579, on ne trouve pas trace de femmes sur scène dans l'Ouest, si ce n'est sur les théâtres des entrées solennelles. Au cours de ces occasions, des femmes appartenant à l'environnement familial des membres du corps de ville ou des concepteurs des théâtres sont choisies pour interpréter des rôles bibliques, des déesses ou des allégories²⁹³. Au-delà de l'enjeu politique inhérent au choix de ces actrices, elles sont recrutées pour leur apparence physique et les paroles qu'elles ont à déclamer au passage de la personnalité reçue se résument à quelques vers.

À l'inverse on recense des rôles de femmes joués par des hommes – en dehors du théâtre liturgique bien entendu – dans certaines représentations de mystères. En 1486, Marie-Madeleine et la Vierge Marie sont jouées respectivement par maître Nicolas Pissir et maître Laurent (un chapelain de Saint-Maurice)²⁹⁴ dans le *Mystère de la Passion* représenté à Angers²⁹⁵ ; pour le *Mystère de la Nativité* joué à Amboise en 1497, la ville achète « troys aulnes

²⁹² Voir sur le sujet : D. Smith, G. Parussa, O. Halévy (dir.), *Le théâtre français du Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 54-55.

²⁹³ À Vitré en 1517 pour l'entrée d'Anne de Montmorency, une partie des femmes sur les théâtres sont les filles de riches marchands ou de la noblesse (voir Émile Clouard, « Deux Bourgeois de Vitré », *Revue de Bretagne*, 1914, p. 197 *sqq.*), à Poitiers en 1520 pour l'entrée de François I^{er}, la sœur du peintre Guillaume Gourdet qui réalise des théâtres par ailleurs, joue le personnage de Foi (Poitiers, AC, casier 59/2, K 72, fol. [17]), à Amboise pour l'entrée d'Éléonore d'Autriche en 1530, sont donnés « deux pastéz de veau pour faire desjeunéz les femmes qui jouent... », ces dernières mangent en compagnie du bailli (Amboise, AM, CC 131, fol. 125v^o). Ce ne sont que des exemples pris au hasard mais que l'on pourrait relever presque pour chaque entrée solennelle.

²⁹⁴ Angers, BM, ms. 976 [858], fol. 38, *journal de Guillaume Oudin*.

²⁹⁵ De même la fille de la Cananéenne est jouée par un enfant de chœur nommé Jacques Busart dans cette représentation.

de taffetas bleu [pour] celui qui joua le personnage de Notre Dame²⁹⁶ ». On ne possède pas pour l'Ouest de la France de mentions précises d'hommes jouant des rôles de femmes jusqu'en 1571 mais parmi la diversité des sources archivistiques – notamment dans les lettres de rémission qui s'attachent à décrire précisément les situations –, ce sont des hommes qui sont assemblés pour jouer. En 1571 lorsque Denis Généroux fait jouer « *La tragédie ou histoire d'Abel tué par Caïn son frère*²⁹⁷ » et en 1572 *Médée* et la *Farce des trois femmes qui trompent leurs maris ivres*²⁹⁸, tous les rôles féminins sont interprétés par des hommes. Il faut attendre 1579, pour avoir la preuve que des femmes jouent dans l'Ouest de la France, la troupe du bateleur sans bras se trouve à Saint-Maixent en mars, elle se compose, en plus du bateleur, de « six personnes, dont deux femmes, qui jouoient des farces²⁹⁹ ». L'année suivante, des « joueurs de tragédie » au nombre de 5 ou 6 « entre lesquels étoient deux jeunes femmes³⁰⁰ » restent plus de deux semaines à Saint-Maixent. Ce sont là les seules attestations assurées pour l'Ouest de la France, sur toute notre période d'étude, de femmes actrices et le fait que M. Le Riche précise dans les deux cas leur présence laisse penser qu'il s'agit d'une certaine forme de nouveauté.

Si peu de femmes sont attestées sur scène, il y a sans doute des raisons complémentaires aux statuts juridique et social inférieurs de la femme. D'une part les délibérations et l'organisation du théâtre sont régies par les hommes dans le cas du théâtre des mystères et des moralités, la forme certaine de reconnaissance sociale à jouer un rôle dans ce genre de pièce n'incite pas à donner les rôles, même féminins, à des femmes ; d'autre part l'accès au savoir – et par la même occasion à une pratique du théâtre scolaire – et de fait à la lecture est plus restreint pour les femmes les empêchant techniquement de pouvoir apprendre un rôle long. En effet, l'apprentissage d'un rôle important nécessite une habitude assidue de la lecture et de la prise de parole en public par l'apprentissage de la rhétorique or c'est justement cette habitude dont on prive généralement les femmes. Il y a pour ces dernières une impossibilité technique à pouvoir jouer des rôles importants dans les mystères. D'ailleurs, en dehors de notre aire d'étude, des femmes sont attestées sur scène et on suppose qu'elles ont bénéficié d'un enseignement privé plus approfondi comme cela pouvait être possible dans certaines familles nobles ou riches : le rôle de sainte Catherine est tenu en 1468 à Metz³⁰¹ par une jeune femme de 18 ans, la Vierge Marie est jouée par une femme à Grenoble dans un *Mystère de*

²⁹⁶ Amboise, AM, CC 112, fol. 28.

²⁹⁷ B. Ledain (éd.), *Journal historique de Denis Généroux...*, op. cit., p. 81.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 89.

²⁹⁹ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, op. cit., p. 308-309.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 325.

³⁰¹ L. Petit de Julleville, *Les comédiens...*, op. cit., p. 276.

la Passion représenté en 1535³⁰² et plus proche de notre aire d'étude, de manière contiguë, quatre femmes jouent dans le *Mystère de la Passion* à Châteaudun en 1510³⁰³.

La présence des femmes sur scène dans l'Ouest de la France ne peut apparaître qu'en filigrane. Si elle est attestée (même de façon restreinte) dans le reste de la France³⁰⁴, on ne peut envisager une absence totale avant 1579. Les femmes sont très présentes sur les théâtres des entrées de ville, et même si le texte qu'elles ont à jouer est très court lors de ces événements, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une pratique actorielle à part entière. La relative absence d'attestations des femmes sur scène provient aussi du répertoire en lui-même : la liste des personnages des mystères laisse une place moindre aux rôles féminins, à titre d'exemple dans la *Passion* de Jean Michel, sur 126 personnages, 21 seulement sont des personnages féminins, dans le *Mystère de la Nativité* du manuscrit 1131 de la bibliothèque Saint-Geneviève, sur 28 personnages, 2 seulement sont des rôles féminins. Quant au théâtre des farces, si la présence de rôles féminins en proportion paraît plus importante que le théâtre sérieux, l'impossibilité de l'envisager de manière précise pour l'Ouest de la France ne permet pas de dire quelle est la place des femmes dans ce théâtre. Il faut noter cependant qu'un théâtre de farces n'est pas attesté avant 1579 à Saint-Maixent mais c'est à cette occasion que la présence des femmes est relevée. Cela révèle qu'une tradition ancienne peut n'apparaître que tardivement dans les documents : en effet le jeu des farces est bien attesté avant cette date, celui des femmes pourrait l'être également sans que l'on puisse le montrer.

I.4. Le jeu de l'acteur ?

Le jeu de l'acteur au Moyen Âge est peu documenté. Aucun traité s'intéresse à cet aspect directement, les arts de rhétorique de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle parlent du théâtre mais il s'agit de recommandations pour l'écrire et non pour le jouer – bien que ces recommandations soient destinées en partie pour ensuite dire le texte. Pierre Fabri évoque par exemple une disposition du texte sous forme de dialogue :

Soubz l'espece expositive est contenue la maniere de parler par interrogant et respondant, par introduction de deux ou plusieurs personnages, comme Platon en ses oeuvres, [...] saint Gregore en son dialogue [...] et en toutes farces, moralitez, hystores, mysteres, et aultres introduisans pluralitez de personnages.³⁰⁵

Le texte de théâtre n'est d'abord pas perçu comme un texte à jouer qui s'émanciperait de son support – et le moment de la conception du *Grand et vrai art de pleine rhétorique* est marqué par le passage à un mode de lecture unipersonnel – mais possède le même statut

³⁰² *Ibid.*, p. 277.

³⁰³ Marcel Couturier et Graham A. Runnalls, *Compte du Mystère de la Passion - Châteaudun 1510*, [Chartres], Société archéologique d'Eure-et-Loir, 1991.

³⁰⁴ Voir D. Smith, G. Parussa, O. Halévy (dir.), *Le théâtre français du Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 54-57.

³⁰⁵ Pierre Fabri, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, A. Héron (éd.), Rouen, Cagniard, 1889, t. I, p. 37.

que des textes philosophiques et théologiques destinés seulement à être lus. Quant aux arts poétiques³⁰⁶ du XVI^e siècle, ils s'attachent à analyser les différents théâtres à travers leur composition écrite et leur contenu : cet usage marque aussi en un sens le passage du texte théâtral comme d'un objet destiné à être joué à un objet destiné à être lu. Seuls des témoignages indirects permettent de percevoir qu'il existait une véritable technique actorielle, que ce soit dans le théâtre sérieux ou le théâtre comique. Trois facteurs permettent d'appréhender le jeu de l'acteur : sa capacité à émouvoir les spectateurs, sa maîtrise d'un art oratoire et sa capacité à imiter des types de personnages, en particulier dans le théâtre comique. En dehors des costumes, du décor et des accessoires, ces facteurs sont conditionnés par la voix et le geste.

a. Le jeu de l'acteur : entre *mimesis* platonicienne et *mimesis* aristotélicienne dans le théâtre des mystères

Le corps de l'acteur et ses possibilités de jeu ont été envisagés dans les *Passions* dramatiques des XIV^e-XVI^e siècles par V. Dominguez³⁰⁷ à travers les évolutions théologiques qui entourent les productions de *l'imago Dei* et l'aporie qu'elles suscitent entre leur tendance à encourager l'idolâtrie et le médium dévotionnel qu'elles représentent. Cette analyse est conduite par ailleurs sous l'égide de deux conceptions philosophiques opposées de la *mimesis*, platonicienne et aristotélicienne³⁰⁸. La première s'attache à considérer que la *mimesis* détourne l'homme de la connaissance par l'illusion qu'elle crée³⁰⁹ et dont le jeu de l'acteur est un des principaux moteurs, tandis que la seconde ne fait pas du jeu de l'acteur le point central de sa conception mais seulement une de ses composantes ; la *mimesis* est alors perçue comme une entreprise globale destinée à représenter une action dont le but est de faire accéder le spectateur à la connaissance.

Ces deux conceptions ont une importance capitale quant aux intentions du théâtre religieux puisqu'elles en modifient les modalités de réception : d'œuvres à visée édifiante destinées à représenter autre chose que ce qu'elles montrent, elles deviennent à la fois plaisir esthétique et objet potentiel d'idolâtrie – ce point est l'une des raisons essentielles du rejet du théâtre religieux par les Protestants. Le plaisir esthétique, selon la conception platonicienne, naît du jeu de l'acteur qui crée des illusions dangereuses par ses imitations. C'est en

³⁰⁶ Sur les arts poétiques et la place qu'ils accordent au théâtre voir : Claude Thiry, « Le théâtre, ou la poétique de l'entredeux », *Études de lettres*, 4, 2002, p. 43-69 et Véronique Dominguez, « Des arts poétiques à la scène », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 21, 2011, p. 225-246.

³⁰⁷ Véronique Dominguez, *La scène et la Croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises*, Turnhout, Brepols, 2007.

³⁰⁸ Sur ces conceptions et l'évolution de leur perception au Moyen Âge, voir *ibid.*, p. 57-68 et Alain Michel, « Théâtre et illusion dans les théories poétiques de l'Antiquité et de la Renaissance », dans Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1983, p. 9-19.

³⁰⁹ V. Dominguez, *La scène et la Croix...*, *op. cit.*, p. 59.

substance ce que dénonce M. Menot à Tours en 1508 dans l'un de ses sermons au sujet d'un *Mystère de saint Martin* qui aurait été joué peu de temps auparavant. Après avoir rappelé qu'en réalité celui qui jouait saint Martin n' « est qu'un mauvais garçon » et celui qui jouait le roi « un savetier », il termine sa démonstration par

*O, ecce qui indutus est habitum sanctitatis, quandoque est fictus et hypocrita, et sic de aliis. Habitus non facit monachum.*³¹⁰

Il semble qu'il y ait une mutation entre l'intention de départ, aristotélicienne, et le résultat, le moment du jeu, qui s'apparente à ce que décrit Platon au sujet des acteurs. Peut-on alors considérer que les émotions suscitées par le jeu de l'acteur chez le spectateur sont la marque de cette mutation ? La mise en place du théâtre des mystères est toujours régie par la volonté d'édification dans les documents, il n'est jamais question de divertissement, le *Mystère de la Passion* joué à Saumur en 1462 est destiné à « exciter le courage de ses [René d'Anjou] subgéz à devocion³¹¹ » par exemple. Certains témoignages sur le jeu des acteurs portent la marque d'une conformité du jeu d'acteur à cette intention première, J. Bouchet s'adressant aux joueurs de la *Passion* représentée en 1534 à Poitiers leur assure que « Et appert bien que par devotion / Avez joué, sans ostentation...³¹² ». Les acteurs semblent avoir fait principalement œuvre de dévotion pour eux et pour les spectateurs à travers un jeu au service de la représentation du sens même de la Passion. Bien que la simulation d'émotions soit l'objet de blâme dans la *mimesis* platonicienne, l'incitation à la compassion par le jeu de l'acteur n'est pas condamnée en ce qu'elle est une des composantes nécessaires à l'entendement du sens moral et théologique du théâtre religieux³¹³. En dehors de notre aire d'étude, l'actrice jouant le rôle de sainte Catherine à Metz en 1468 « parla si vivement et si piteusement qu'elle provoqua plusieurs gens à pleurer³¹⁴ ». L'initiation de ce sentiment se produit dans les *Passions* représentées dans l'Ouest de la France notamment par le jeu de la Vierge Marie³¹⁵, et on retrouve la trace de ce dernier dans un témoignage d'une représentation d'un *Mystère de saint Jean-Baptiste*, probablement à Bressuire³¹⁶, en 1492 :

Grandement y furent joués
Les paronnages et demennés
[...]

³¹⁰ Michel Menot, *Sermons choisis de Michel Menot : 1508-1518*, Joseph Nève (éd.), Paris, Champion 1924, p. 61. Nous traduisons : « Ô, voici celui qui est revêtu de l'habit du saint, alors que c'est un acteur qui joue, et de même pour les autres. L'habit ne fait pas le moine. »

³¹¹ Paris, AN, P 1334⁸, fol. 119, cité dans Albert Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, Paris, Picard, 1873., p. 328.

³¹² Jean Bouchet, *Epistres morales et familières du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 60, *épître familière XC*.

³¹³ Sur la compassion, en particulier celle suscitée par la Vierge Marie dans les *Passions*, voir V. Dominguez, *La scène et la Croix...*, *op. cit.*, p. 252 sqq.

³¹⁴ L. Petit de Julleville, *Les comédiens...*, *op. cit.*, p. 276.

³¹⁵ Voir V. Dominguez, *La scène et la Croix...*, *op. cit.*, p. 253-254.

³¹⁶ Voir sur ce point : Graham Runnalls, *Les mystères dans les provinces françaises, en Savoie et en Poitou, à Amiens et à Reims*, Paris, Champion, 2003, p. 202.

Et parfoix estoit piteux à voer
Tout le mistere à regarder :
Car maintes personnes en plouroient
De la pitié qu'ilz en avoyent.³¹⁷

Si susciter la compassion par le jeu de l'acteur est toléré et nécessaire, le rire est quant à lui condamné, c'est une des raisons invoquées par le parlement de Paris en décembre 1541, le jeu des acteurs « tourne à scandale et derision³¹⁸ », et les divers arrêts du parlement de Bretagne, lorsqu'ils concernent l'interdiction d'une représentation en particulier, indiquent les mêmes types de raisons : le jeu de l'acteur est blasphématoire et scandaleux. Les mêmes critiques sont émises par le prêtre N. Georges au début du XVII^e siècle, dans une réflexion toute post-tridentine, au sujet des acteurs du *Jeu de Saint-Maxent* joué à Maxent à partir de 1548 :

Les gestes estoient mal composés et [dans] nostre jeu antique, les acteurs ressembloient plustost à des bouffo[ns] rusticques qui font rire³¹⁹

et un peu plus loin au sujet du jeu et de son effet sur le spectateur :

Aussi la memoire n'en raporte que des risées, des parolles de demons, discours et impudeunces de cocquins ridicules, chevaliers couards³²⁰

La réécriture du drame par le prêtre s'attachera à éliminer tous les épisodes comiques et les diableries afin de créer une œuvre destinée uniquement à la dévotion.

La suscitation des émotions chez le spectateur par la simulation détourne celui-ci du but premier du drame religieux, il n'est plus mené à la vertu, à la réflexion, il se délecte, prend plaisir au spectacle et c'est ce qui incite les synodes protestants à interdire le théâtre religieux :

Et ne sera loysible aux fideles d'assister aux comedies, tragedies, farces, moralités [...] veu que cela est defendu de tout temps entre les chrestiens comme apportant corruption de bonnes moeurs, mais surtout quand l'escriture y est profanée.³²¹

La « corruption de bonnes moeurs » fait en partie référence aux désordres qui proviennent des assemblées de peuple (ivresse, rixe...) mais la mention complémentaire « surtout quand l'écriture y est profanée » se rapporte au jeu des acteurs et son effet sur le spectateur selon une conception de la *mimesis* toute platonicienne. En 1540 à Tours, à l'occasion de la représentation du *Mystère de la conception, nativité, mariage et annonce de la Vierge Marie, avec la Nativité et Passion*, « aucuns folz prenent plus tost plaisir à regarder quelques faulte ou erreur qu'on a peu faire audictz jeuz.³²² ». Les « folz » mentionnés ici sont

³¹⁷ Paris, BnF, ms. Naf 1157, fol. 4, *vers sur la représentation d'un mystère de saint Jean-Baptiste* cité dans P. de Fleury, « Inventaire des objets mobiliers existant dans les châteaux de La Rochefoucault, Verteuil et La Terne », *BSAHC*, 7, 1884-1885, p. 176-177.

³¹⁸ Paris, AN, X^{1A} 4914, fol. 80, arrêt du Parlement de Paris contre le projet des confrères de la Passion de jouer le *Viel Testament* en 1542, édité par Graham Runnalls dans « La confrérie de la Passion et les mystères. Recueil de documents relatifs à l'histoire jusqu'au milieu du XVI^e siècle », *Romania*, 122, 2004, p. 172.

³¹⁹ Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 35v^o, *manuscrit de Dom Noël Georges*.

³²⁰ *Ibid.*, fol. 52v^o.

³²¹ La Rochelle, AD 17, C 134, p. 109-110, *Disciplines ecclésiastiques...*, *op. cit.*

³²² Thibault Lespleigney, *La Décoration du pays et duché de Touraine, et de la fondation d'icelle*,

vraisemblablement des Protestants qui auront revendiqué à la fois de ne pas représenter une image de Dieu et de ne pas imiter l'Écriture, ce à quoi T. Lespleigney leur répond qu'ils se trompent « car si nous prenons plaisir à les veoir ilz nous peuvent esmouvoir à bonne devotion pour posséder vie eternelle.³²³ »

Le corps et le jeu de l'acteur sont au centre des préoccupations philosophiques et théologiques du théâtre médiéval. D'abord au service d'une intention louable – le mystère comme outil didactique et édifiant –, ils deviennent un objet de discorde théologique à cause des images qu'ils produisent et des effets de ces dernières sur le spectateur.

b. La rhétorique : un des principes d'évaluation du jeu des acteurs

Le jeu de l'acteur en tant que tel ne fait pas l'objet de traités particuliers au Moyen Âge et à la Renaissance et il faut attendre le XVII^e siècle pour voir apparaître des textes qui s'intéressent au jeu du comédien³²⁴. Ce dernier est en grande partie régi par les traités de rhétorique et en particulier par les préceptes de l'*actio* qui déterminent des conventions gestuelles et vocales en fonction du sujet du discours³²⁵. Qu'en est-il du jeu de l'acteur avant le XVII^e siècle ? Certains témoignages qualitatifs sont trop imprécis pour appréhender le jeu de l'acteur. Ainsi en 1486 au sujet du *Mystère de la Passion* joué à Angers, G. Oudin rapporte qu'il « sembloit au peuple qu'on jouoit par chacun jour de mieux en mieux...³²⁶ » ; la qualité du jeu s'améliore de jour en jour mais il n'est pas possible de savoir en quoi consiste exactement cette progression. Toujours en 1486, mais à Tours cette fois-ci, les membres du corps de ville veulent s'assurer que « les joueurs jouent bien » et cherchent du même coup à évincer du *Mystère de la Résurrection* « les mauvais joueurs³²⁷ ». En 1572 à Poitiers, D. Généroux juge « l'*histoire de Job* [jouée] en magnifiques habits et théâtres, toutefois mal représentée³²⁸ » bien qu'elle soit composée en un « fort beau style ». La critique semble bien porter sur le jeu des acteurs mais les reproches de D. Généroux ne sont pas formulés précisément. Ces trois témoignages révèlent qu'il existe un art de bien jouer et que le public attend des acteurs qu'ils possèdent une certaine technique de jeu.

Le jugement du jeu des acteurs, pour le théâtre sérieux, semble reposer essentiellement sur la déclamation. Au sujet des acteurs du *Mystère de la Passion* joué en 1527 à Vautortes, G. Le Doyen indique que « plusieurs y passerent le temps / et à bien parler et à bien dire³²⁹ ».

S.l.s.n., 1541 (Paris, BnF, Rés. LK2 1761), publié par Augustin Galitzin (Tours, Bouserey, 1861), p. 37.

³²³ *Idem*.

³²⁴ Voir sur ce sujet : Sabine Chaouche, *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001 et Sabine Chaouche (éd.), *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes*, Paris, Champion, 2001.

³²⁵ Voir sur ce point : S. Chaouche, *L'art du comédien...*, *op. cit.*, p. 27-132.

³²⁶ Angers, BM, ms. 976 (858), fol. 37v^o, *Journal de Guillaume Oudin*.

³²⁷ Tours, AM, BB R. 13 fol. 77v^o, *registre des délibérations du corps de ville*.

³²⁸ B. Ledain (éd.), *Journal historique de Denis...*, *op. cit.*, p. 89.

³²⁹ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 214.

Le chroniqueur n'évoque jamais par ailleurs les gestes des acteurs comme facteur d'évaluation dans les nombreuses pièces auxquelles il a assisté, les qualités du jeu d'acteur reposant pour lui semble-t-il uniquement sur l'art de bien dire. J. Bouchet signale la rhétorique comme art nécessaire au jeu de l'acteur. Dans son épître envoyée à Pierre Gervaise, assesseur de l'official de Poitiers, dans laquelle il lie intimement rhétorique et théâtre, il commence par rappeler le temps de cet apprentissage :

... revenons au temps solatieux
Qu'avons passé, sans prendre grant tristesse,
Aux joyeux ans de flourissant jeunesse,
Que toy et moy pour ouyr les doulx chants
De rethorique, allions par les champs [...]
Et afin de s'entraîner à l'art de rhétorique :
Nous prenions vestemens de pastours
Et jouyons en très joyeux atours
Pour passe-temps, satyres, bergeries,
Et faisons tout plain de mommeries³³⁰

Le jeu théâtral est un exercice qui permet de s'entraîner à l'art de rhétorique. Après l'avoir louée, Bouchet rappelle à Pierre Gervaise qu'il a promis de servir les muses grâce à cette dernière et invite son destinataire à aider les acteurs qui souhaitent jouer dans la *Passion* prévue en août 1534 :

Tu donneras, s'il te plaist la main mettre
A ceulx lesquelz ont desir s'entremettre
D'icelle faire ou moys d'aoust jouer³³¹

L'aide de Pierre Gervaise a visiblement porté ses fruits. Dans l'épître envoyée aux acteurs de la *Passion* J. Bouchet les complimente sur leur jeu d'acteur en leur remémorant qu'au cours du jeu :

Qu'avez joué à Poictiers vivvement,
En grant triumphe, & si parfaitement
Tant qu'à vous touche en l'art de rethoricque
Qu'on en sçauroit mal parler sans replicque
Et appert bien que par devotion
Avez joué, sans ostentation, ...³³²

L'écriture théâtrale et son jeu, à l'image de ce qui est connu pour le XVII^e siècle, sont dictés par l'apprentissage de la rhétorique. Le jugement porté par des hommes érudits indique que le jeu est stylistiquement codifié. Mais finalement, le jeu d'acteur étant perçu indirectement (à travers sa réception) et par des personnages lettrés, il n'est possible que d'en donner une vision très partielle : quels plaisirs éprouvaient les spectateurs de condition sociale inférieure n'ayant pas eu accès à un cursus scolaire permettant d'apprécier l'art de la déclamation ? Au vu du succès du théâtre religieux jusque dans les premières années du XVII^e siècle, il a dû y

³³⁰ Jean Bouchet, *Epistres morales et familiares du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 24v^o-25, *epistre familiere XXIII*

³³¹ *Ibid.*, feuillet 25.

³³² Jean Bouchet, *Epistres morales et familiares...*, *op. cit.*, feuillet 60, *epistre familiere XC*.

avoir des techniques de jeu appréciées et reconnues autres que celles se référant à la rhétorique et qui ont contribué à sa pérennité, mais qu'on ne peut saisir faute de documents.

Existe-t-il une technique de jeu propre au théâtre comique ? Quelques textes bien connus par les historiens du théâtre donnent des détails sur des techniques de jeu. Verconus, joueur de personnages du premier tiers du XVI^e siècle, se targue d'endosser de nombreux personnages à la fois : le « nouvellet », le « gentilhomme », l'« amoureux », l'« orateur »³³³... Ce jeu d'acteur est le fruit d'un assemblage : d'une part un travail sur la voix et le geste, d'autre part une recherche d'accessoires et de déguisements. Et ce qui guide ce travail est la volonté de « *contrefaire* » – ce verbe est utilisé quatre fois en introduction du monologue de Verconus –, imiter le mieux possible des comportements humains à la fois par la parole et le geste. L'épithète par Clément Marot de Jehan Serre, « excellent joueur de farce », témoigne de cette même qualité d'imitation des comportements humains :

Il fut en son jeu si adestre
Qu'à le voir on le pensait être
Ivrogne quand il se y prenait,
Ou badin, s'il l'entreprenait ;³³⁴

Le jeu de l'acteur comique est évalué sur sa capacité à imiter, à reproduire des comportements humains qui prêtent à rire. L'art de rhétorique n'est pas un critère du « bien jouer » dans ce théâtre, au contraire il apparaît comme inapproprié. Verconus rejette l'acteur qui utiliserait cet art pour jouer : « Qui veult parler de rethorique, / Soit en secret ou en publique.³³⁵ ». Si les acteurs du théâtre comique n'utilisaient pas l'art de rhétorique mais une diction et une gestuelle calquées sur celle du personnage qu'ils cherchaient à jouer, Triboulet quant à lui jouait à la fois en utilisant les techniques de l'art de bien parler et cette diction calquée sur les comportements humains :

Car c'estoit ung sot authentique
prest à jouer et à tout faire
Tant en lourdoys qu'en rethorique³³⁶

« En lourdoys » signifie toute parole dépourvue de finesse rhétorique. Il y a alors plusieurs registres de jeu et Triboulet en tant qu'acteur de talent sait les utiliser selon les personnages qu'il veut interpréter. On peut se demander dans quelle mesure la maîtrise de ces divers registres de jeu ne serait pas une qualité essentielle des acteurs permanents de la seconde moitié du XVI^e siècle qui jouent à la fois des tragédies et comédies dans lesquelles l'art de rhétorique est prépondérant, et des farces dans lesquelles la diction et la gestuelle

³³³ Anatole de Montaiglon, James de Rothschild, *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Daffis, 1876, t. XI, p. 180-181.

³³⁴ Clément Marot, *L'Adolescence clémentine*, Frank Lestringant (éd.), Paris, Gallimard, 1987, p. 147.

³³⁵ A. de Montaiglon, J. de Rothschild, *Recueil de poésies françaises...*, *op. cit.*, t. XI, p. 179.

³³⁶ E. Droz (éd.), *Le recueil Trepperel. I, les sotties – Sottie des Vigilles Triboulet...*, *op. cit.*, p. 234.

caractéristiques du personnage imité sont la composante essentielle de la réussite du jeu d'acteur.

Conclusion

À la question « Qui fait du théâtre au Moyen Âge et à la Renaissance ? », on est tenté de répondre « tout le monde ». Mais la distinction entre acteurs occasionnels et acteurs permanents révèle d'abord une importante variété générique, organisationnelle, typologique et d'intensité des pratiques actérielles au sein de ces deux catégories et ensuite une multitude de conditions sociales des acteurs. La majeure partie de la pratique théâtrale des acteurs occasionnels s'inscrit dans le théâtre des mystères et des moralités tandis que les acteurs du théâtre comique sont des acteurs permanents ou bien parfois des acteurs occasionnels dont l'activité est récurrente et inscrite dans un cadre social bien défini (étudiants, basochiens). Cette différenciation tient de la nature même des théâtres mis en scène. D'une part le théâtre des mystères et des moralités est un théâtre rare et cher, dont les enjeux sociaux, théologiques et politiques sont extrêmement marqués. Les acteurs de ce théâtre ne font pas qu'interpréter le rôle qui leur est attribué dans la pièce, il participe également à un rite en tant que membre d'un groupe qui possède une autorité dans un cadre donné : la cité, la confrérie, la paroisse... Par ailleurs, ce théâtre engendre des coûts de réalisation qui expliquent sa rareté : cette dernière ne permet pas la constitution d'un groupe d'acteurs permanents spécialisés dans le jeu des mystères et des moralités. D'autre part, le théâtre comique, bien qu'il puisse se révéler social et politique, ne fonctionne pas de la même manière dans ses intentions : on l'a vu dans le théâtre sérieux, il s'agit de dépeindre une action, les intentions distractive et émotionnelle sont secondaires dans ce théâtre. En revanche, le présumé du théâtre comique, l'attente du spectateur, sont premièrement dirigés vers le rire, le divertissement. Le corps de l'acteur et ses mouvements, bien plus que dans le théâtre sérieux, occupent une place prépondérante dans la réalisation des intentions de ce théâtre. Or, ce corps en mouvement doit être maîtrisé par une technique beaucoup plus aguerrie et pointue que celle d'un acteur de mystère récitant son texte. D'ailleurs il semble bien que les acteurs du théâtre pré-classique soient des acteurs issus du théâtre des farces et non des mystères : l'exemple des « ecoliers, joueurs tragedies, comedies et farces³³⁷ » venant à Saint-Maixent en juillet 1581 est le plus significatif.

³³⁷ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche, de 1534 à 1586*, Saint-Maixent, Reversé, 1846, p. 308

CHAPITRE II.

***FACTEURS, FATISTES, ENTREPRENEURS* ET COMMISSAIRES : AUTEURS ET REGISSEURS**

Introduction

Le titre de ce chapitre en forme de liste laisse transparaître une des spécificités de l'art dramatique. Le théâtre, s'il a besoin de textes – la plupart du temps –, requiert par ailleurs des savoir-faire variés liés à sa dimension performancielle : aux techniques associées à l'écriture, s'ajoutent celles attachées à la mise en scène entendue au sens large, non seulement le passage de l'écrit au joué ou au dit et les conceptions esthétiques qui président à ce passage mais aussi en amont, les moyens pratiques, techniques et financiers qui ont le pouvoir de rendre effectif et accompli ce passage. La mise en place du théâtre s'inscrit alors comme un vaste processus qui, au-delà des acteurs, des artistes figuratifs et des artisans, fait appel à des hommes qualifiés pour créer le théâtre. Cette notion de création doit cependant être modulée. En effet, dès le début du XVI^e siècle, la mise sur la scène du texte de théâtre peut devenir secondaire à travers une pratique de plus en plus solitaire de la lecture : le texte de théâtre est produit mais possède la potentialité de ne pas être joué et manifeste même une intention non dramatique chez certains auteurs humanistes malgré le caractère théâtral qu'ils attribuent génériquement à leur œuvre.

À travers l'évocation de cette évolution du statut du texte théâtral au cours du XVI^e siècle, c'est le statut de l'auteur de texte de théâtre qui apparaît en filigrane. Comment et à l'initiative de qui travaille-t-il ? Écrit-il seul ou en collaboration ? Est-il reconnu pour son travail ? L'auteur de texte de théâtre s'inscrit dans des réseaux de sociabilités, professionnels ou dévotionnels, et dans des réseaux spectaculaires qui se destinent à jouer le théâtre. Cette deuxième inclusion ajoute *des auteurs à l'auteur* dans le sens où le texte se trouve libéré de son support, appréhendé par les acteurs et ceux qui le mettent en scène, qui se l'approprient, le modifient, le retouchent pour les besoins de la représentation. Mais un texte modifié peut-il toujours être attribué pleinement à son *premier* auteur ? En quoi et de quelle façon le travail de ceux qui mettent le texte en scène modifient ce dernier ? La réflexion sera menée à partir de la notion d'auctorialité et de la fonction-auteur¹ en ce qu'elle témoigne en partie des modalités de relations d'un ou plusieurs noms à un texte. Si l'auctorialité est un concept « instable », les possibilités d'interprétation qu'il offre, permettent toutefois une palette d'analyses diversifiées, pertinente au regard de la nature performancielle du théâtre. Dès lors, l'auctorialité sera employée pour envisager les pratiques scripturales mais aussi les pratiques spectaculaires en interrogeant les conditions de naissance de ces pratiques et leurs mutations au cours des époques. Les auteurs et les régisseurs-metteurs en scène² seront alors considérés à travers leur formation intellectuelle, leur métier, leur charge, leur état, leur conviction religieuse, les réseaux de sociabilités (professionnels, dévotionnels, littéraires...) dans lesquels ils s'insèrent, dans le but de déterminer si ses différents paramètres motivent ou non d'une part la production du théâtre, influent ou non d'autre part sur ses thématiques générales, sur ses formes esthétiques, sur l'écriture de scènes particulières qui seraient inspirées du milieu dans lequel un auteur évolue.

Des auteurs et régisseurs-metteurs en scène envisagés à travers uniquement la détermination des communautés auxquelles ils appartiennent ou par leur parcours professionnel permet de décrire ces hommes de théâtre socialement ; or la présente étude a pour cadre principal une zone géographique déterminée. Ce cadre devient problématique et

¹ Sur l'histoire de ces notions, les discussions qu'elles ont pu soulever et leurs applications à l'écriture du théâtre médiéval, voir l'article d'Estelle Doudet et Marie Bouhaïk-Gironès qui guide en partie notre réflexion : « L'auteur comme *praxis*. Un dialogue disciplinaire sur la fabrique du théâtre », *Perspectives médiévales* [En ligne], 35, 2014, <http://peme.revues.org/4142>. Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (*Dits et écrits 1954-1975*, Paris, Gallimard 1994, p. 817-849) évoque les notions d'auctorialité et de fonction-auteur pour la première fois, discutées et amendées ensuite par Roger Chartier dans *Culture écrite et société. L'Ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996. Voir également l'article de Marie Marie Bouhaïk-Gironès, « À qui profite l'auteur ? Théâtre, responsabilité de la parole et fonction-auteur à la fin du Moyen Âge », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 3, 2012, p. 27-37.

² Régisseurs-metteurs en scène : cette formulation est utilisée pour correspondre à ce que l'on peut observer de l'organisation du théâtre, un même homme ou groupe d'hommes peuvent être chargés de tout ce qui a trait à l'organisation et la mise en scène. À l'inverse, l'utilisation des mots « auteur », « régisseur » et « metteur en scène » est régie par la commodité, ces termes seront régulièrement remplacés au fil des analyses et des exemples évoqués par leurs équivalents en moyen français.

impose des choix lorsque sont mis en relation d'une part un texte et son auteur et d'autre part un auteur originaire de l'Ouest de la France et sa production dramatique. En effet, d'un côté des textes joués dans l'Ouest sont écrits par des auteurs extérieurs à cette aire, de l'autre, des auteurs originaires de l'Ouest ont produit des textes de théâtre mais en dehors de leur région d'origine. Un auteur est réellement *problématique*, Andrieu de La Vigne. Natif de La Rochelle, toute sa production dramatique a pris place en dehors de l'Ouest de la France, il sera néanmoins évoqué dans ces pages en ce qu'il est régulièrement attaché à des personnages puissants vivant ou revenant régulièrement dans l'Ouest, et en ce que sa pièce de théâtre principale *Le Mystère de saint Martin* met en scène un saint *occidental* par excellence (Tours et Poitiers). Par ailleurs, des auteurs extérieurs à l'Ouest mais ayant écrit et/ou fait jouer du théâtre dans cette région seront abordés. L'intellectuel des XV^e-XVI^e siècles est en partie caractérisé par sa mobilité, c'est cette dernière qui crée parfois les conditions favorables à de nouvelles théâtralités, ne pas l'évoquer serait un frein à la compréhension de l'activité auctoriale de certains hommes.

II.1. « Faire œuvre » : écrire et faire jouer du théâtre dans l'Ouest de la France

II.1.1 L'auctorialité du théâtre, théâtre destiné à être joué et théâtre lu

La mise en relation des attestations archivistiques de représentations avec les textes de théâtre conservés par la volonté de retrouver le « texte de la représentation », se solde la plupart du temps soit par un résultat insatisfaisant, soit par un échec de compatibilité, et cela, pour plusieurs raisons : un texte issu d'une aire géographique très éloignée de celle du jeu attesté (le *Mystère de l'Antéchrist*, le *Mystère de saint Étienne (pape)*), un texte issu de l'Ouest mais pour lequel on n'a pas d'attestation de jeu correspondante (les textes des pièces en breton), un texte dont la provenance n'est pas déterminable (les vies de saints dramatisées des impressions parisiennes de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle), un texte en partie remanié a posteriori en vue d'une édition (le *Mystère de la Passion* joué à Angers en 1486)³ ; s'ajoutent à cette liste des textes intitulés « pièces de théâtre » mais composés manifestement pour être lus de façon personnelle et pas pour être joués – en particulier pour le théâtre humaniste. Enfin, et cette donnée est beaucoup plus difficile à quantifier ou même à analyser parfois, dans le théâtre des joueurs de farces et de sotties, des bateleurs et des comédiens de la seconde moitié du XVI^e siècle, il a vraisemblablement existé une tradition orale de création et de transmission des pièces de théâtre où le support textuel est de fait complètement absent, pour autant il y a bien une auctorialité pour ce théâtre.

³ L'inverse, un texte remanié a priori pour s'ajuster aux impératifs de la représentation, s'il est fréquent, a laissé très peu de trace dans les archives et bibliothèques de l'Ouest (le Paris, BnF, ms. fr. 12538 pour une représentation du *Mystère de saint Vincent* au Lude en 1476 fait peut-être partie de cette catégorie) : on ne possède pas de textes de théâtre annotés, modifiés qui témoigneraient de cette pratique ; seule la pratique est recensée par l'embauche d'un *fatiste* pour effectuer ce travail.

Ces observations laissent entrapercevoir la diversité des statuts de l'œuvre théâtrale et des hommes qui la créent. Une partie du théâtre – en tant qu'œuvre vivante – est constituée d'un texte mais c'est aussi une œuvre complète à laquelle participent nombre de personnes – autres que les acteurs et les artisans (peintres, charpentiers, couturiers) – pour la réaliser. S'il y a bien – la plupart du temps – un texte au départ, fruit d'un travail auctorial, il y a aussi toute une chaîne de réalisation dans laquelle se croisent *fatistes* (auteurs), commissaires et entrepreneurs (régisseurs-metteurs en scène).

Les termes « auteur » et « acteur », à une exception près⁴, ne sont pas employés pour dénommer celui qui écrit des vers de théâtre jusqu'au milieu du XVI^e siècle, les termes « *facteur* » ou « *fatiste* »⁵ étant plutôt ceux que l'on trouve régulièrement pour décrire la pratique d'écriture, pratique pouvant être alors de plusieurs ordres : créatif, modificatif ou adaptatif. Ainsi un homme peut faire œuvre *originale* en créant une pièce à partir d'un sujet non encore dramatisé, il peut aussi remanier une œuvre dramatique existante (on pense au travail de Jean Michel à partir de la *Passion* de Greban), ou il peut seulement supprimer quelques scènes, en allonger d'autres, modifier quelques vers pour les besoins d'une représentation particulière. Ces différents usages révèlent des formes diverses d'auctorialités que l'on pourrait qualifier de scripturales.

Quant au terme « régisseur », son apparition dans la langue au XVIII^e siècle l'exclut des documents qui témoignent plutôt de l'utilisation de deux cellules paradigmatiques : la première autour du verbe « entreprendre », la seconde autour du verbe « commettre ». De ces deux termes, naissent les fonctions théâtrales d'« entrepreneur » et de « commissaire » ; le terme « conducteur » (du jeu) est pour sa part peu attesté dans les documents d'archives de l'Ouest. Lorsqu'un homme ou groupe d'hommes *entreprend* de jouer un mystère, il peut être uniquement à l'initiative du jeu et déléguer ensuite le déroulement de la pièce à un ou plusieurs *commissaires* ou il peut se charger de la conduite intégrale du jeu. Si l'écriture d'une pièce à plusieurs mains simultanément est attestée, elle demeure rare, en revanche la *création* de la pièce peut être le fait d'un seul homme (qui conduit la pièce) ou d'un groupe d'hommes. Dans tous les cas, un travail de mise en scène est réalisé au cours duquel le texte passe de l'écrit à l'oral, se pare des décors, des costumes, des *feintes*, des déplacements des acteurs et subit

⁴ « Acteur » est utilisé dans le *Mystère du roy Advenir* pour désigner Jean du Prier :

Il [René d'Anjou] appella ung sien varlet
De chambre, nommé le Prier.
Comme puet faire son seigneur,
Il le fist de ce fait **acteur**
Et luy commanda à l'ouvrer.

Jean du Prier, *Le Mystère du roy Advenir*, Albert Meiller (éd.), Genève, Droz, 1970, v. 33-37 et *ibid.* dans l'explicit du mystère : « L'acteur Jehan du Prier ».

⁵ Issus du latin *factor* : faiseur, fabricant, auteur (au sens de celui qui est à l'origine d'un fait). L'idée du *faire* se retrouve aussi régulièrement par l'emploi du verbe « composer » pour définir le travail de l'auteur du texte de théâtre.

des transformations, des ajustements – en collaboration souvent avec le *fatiste* dont la pratique d'écriture est adaptative pour le coup. Ce passage de l'écrit à l'oral provoque de nouvelles auctorialités, que l'on qualifiera de spectaculaires, dans le sens où elles impriment une marque additionnelle au texte, le modifient et l'illustrent, sans évincer l'auctorialité scripturale.

Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, la conscientisation du statut d'auteur conduit dans le théâtre humaniste à une auctorialité beaucoup plus marquée, en particulier par l'attribution dans les impressions de l'œuvre à une personne nommément mentionnée, que ce soit dans le titre ou dans les pièces liminaires composées par d'autres poètes et par la mention des noms des auteurs antiques qui servent de modèles. La composition de pièces de théâtre va par ailleurs parfois ne plus répondre à l'intention de représentation du genre, le texte étant une œuvre littéraire à part entière, destinée à la lecture personnelle et silencieuse. Cette habitude s'étend d'ailleurs aux pièces de tradition *médiévale* puisque des éditions de vie de saints dramatisées paraissent encore au début du XVII^e siècle alors que les attestations de représentations – du moins dans les villes – diminuent considérablement ; les impressions de théâtre religieux se destinent progressivement au cours du XVI^e siècle à s'inscrire dans une pratique religieuse méditative⁶. Dans ces conditions, l'auctorialité spectaculaire est exclue et les modifications du texte qui pouvaient en résulter disparaissent.

La mise à l'épreuve du réel que constitue le passage de l'écrit à l'oral, induit deux formes d'auctorialité – elles-mêmes composées de nuances –, la première organisée autour de l'écriture du théâtre (auctorialité scripturale), la seconde suscitée par la mise en scène (auctorialité spectaculaire). Cette dernière peut soit être asservie à l'auctorialité scripturale du fait des indications scéniques composées par l'auteur, soit être une auctorialité autonome et supplémentaire : en s'affranchissant des recommandations auctoriales premières, en produisant une réalisation originale s'il y a une absence de recommandations, des impondérables techniques et financiers, un désir de créer une mise en scène conceptualisée comme œuvre à part entière.

II.1.2 Le *fatiste* ou le fabricant du texte de théâtre

Le statut social de l'auteur ne sera pas abordé dans ces lignes⁷ ni en soi la question de ce qu'est être un auteur⁸ de théâtre. Ce qu'il importe de décrire, c'est le processus d'écriture des textes de théâtre. Comment le travail d'écriture est-il qualifié dans les textes de théâtre de

⁶ Ainsi, le *Mystère des Actes des Apôtres* est imprimé en 1538 par Nicolas Couteau à Paris à la suite de la représentation de Bourges en 1536 ; l'épître au lecteur mentionne bien une pratique de lecture du théâtre : « Consequemment j'oseray bien te dire / que de tous jeux ung plus beau ne puis lire ; » (Simon Greban, *Le Mystère des Actes des Apôtres*, Paris, Nicolas Couteau, 1538, feuillet 3a, édition : CNRS-Villejuif, LAMOP (UMR 8589), [en ligne] eserve.org.uk/anr)

⁷ À travers leur formation et leurs occupations dont il sera question dans le paragraphe suivant, leur condition sociale apparaîtra inévitablement.

⁸ Voir l'introduction de ce chapitre.

l'Ouest ? L'emploi de termes particuliers et les pièces d'archive permettent-ils de retracer des techniques d'écriture, des savoir-faire, des processus ? Peu de noms d'hommes et de femmes liés à une œuvre théâtrale nous sont parvenus au regard d'une part des attestations connues, d'autre part des textes de théâtre conservés. Si la connaissance de certains est due au hasard, d'autres grâce aux soins de La Croix du Maine et Du Verdier, certains d'entre eux s'inscrivent dans la reconnaissance non pas d'un statut social mais un statut auctoriale au moment de l'écriture, au sens d'une autorité théâtrale, d'un savoir-faire scriptural. Cette reconnaissance d'autorité est induite à la fois par la volonté de mettre en avant une cour (celle d'Anjou par exemple) et par des impératifs commerciaux avec les débuts de la diffusion massive du livre imprimé aux XV^e-XVI^e siècles, le nom de l'auteur du texte devenant alors un argument de vente.

Au-delà des aspects soit programmatique soit commémoratif des manuscrits et des imprimés⁹, certains supports textuels conservés signalent la composition attribuée à un homme, tout comme les pièces d'archives retracent parfois les opérations réalisées sur un texte de théâtre préexistant (réécriture, ajouts, suppressions) et qui sont autant d'auctorialités scripturales différentes.

a. Faire et composer

La facture et la composition sont les deux notions les plus utilisées pour désigner le travail de l'auteur, leur emploi étant induit par les conceptions aristotéliennes et cicéroniennes¹⁰ de la création poétique et rhétorique. Parmi tous les témoins textuels¹¹ qui conservent le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Greban, un seul manuscrit paraît consigner le nom de l'auteur et sa pratique d'écriture¹² :

⁹ L'aspect programmatique est absent cependant pour l'imprimé, et ce, jusqu'au début du XVII^e siècle (on imprime souvent à la suite de la représentation, voir par exemple la pastorale *L'Arimène* de Nicolas de Montreux, jouée à Nantes en 1596 et imprimée en 1597). Le « manuscrit de théâtre » est le support programmatique par excellence mais ce type de manuscrit a entièrement disparu (voir sur ce sujet Darwin Smith, « Les manuscrits "de théâtre" : introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *Gazette du livre médiéval*, 33, 1998, p. 1-10).

¹⁰ La composition est abordée dans la *Rhétorique à Herennius* (IV, 12.18) : « *Compositio est verborum constructio quae facit omnes partes orationis aequabiliter perpolitae.* » (L'agencement est l'assemblage des mots, qui rend toutes les parties du discours uniformément arrangées.) Sur l'utilisation et la notoriété de la *Rhétorique à Herennius* au Moyen Âge et la Renaissance, voir Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence : Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 2002. L'œuvre de Quintilien, l'*Institution oratoire*, évoque également la *compositio* (IX, 4.13 et IX, 4.18) mais l'ouvrage demeure encore confidentiel à la fin du XV^e siècle (sur la *compositio* dans l'œuvre de Quintilien, voir François Rigolot, *Le texte de la Renaissance : des rhétoriciens à Montaigne*. Genève, Droz, 1982, p. 265).

¹¹ Sur ces exemplaires, voir : Louis Petit de Julleville, *Les mystères*, Paris, Hachette, 1880, t. II, p. 394 sqq., Raymond Lebègue, « La *Passion* d'Arnoul Gréban », *Romania*, 60, 238, 1934, p. 218-231, Graham A. Runnalls « Les *Mystères de la Passion* en langue française : tentative de classement », *Romania*, 114, 455-456, 1996, p. 468-516 et Arnoul Greban, *Le mystère de la Passion*, Omer Jodogne (éd.), Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1983, t. II, « Observations, variantes, index et glossaire ».

¹² Nous n'avons pas eu l'occasion de consulter le ms. 614 de la bibliothèque du château de Chantilly

Et devez sçavoir que maistre Arnoul Gresban, notable bachelier en theologie, lequel **composa** ce present livre [...], **fit** ceste Creacion abregee¹³

De même, les bourgeois de Seurre demandent à Andrieu de La Vigne de

leur **faire** et **composer** ung registre ouquel seroit couchee et declairee par parsonnaiges la vie monsieur saint Martin¹⁴

De la même manière, « en l'an mil cinq cents trente & sept, le *Jeu de saint Maxent* fut **faict** » et « dom Thomas Basin des Hayes, qui l'avoit fait **composer**, est mort »¹⁵. L'association de « faire » et de « composer » est également présente dans le titre *De la louange et excellence des bons **facteurs** qui bien ont **composé** en rime, tant deçà que delà les montz*¹⁶ de Pierre Grognet (1533), le texte mentionne des auteurs de théâtre originaires de l'Ouest (Andrieu de La Vigne, Jean Bouchet) ou très actifs au cours de leur vie dans cette région (Jean Daniel, dit Maître Mitou).

Le travail de l'auteur peut être défini uniquement par l'un ou l'autre paradigme. Maître Étienne « fait la moralité¹⁷ » en 1461 pour l'entrée de Charlotte de Savoie à Amboise, Robin de la Houssaye est employé pour « faire les rolles du personnage du Sacre¹⁸ » en 1470. Dans les *Vigilles Triboulet*, tandis que « Oncques maistre François Villon / Ne composa si bon jargon », Triboulet

Tant que par grandes nouvalités
Fist quatre cenz moralitez,
Sotouart
Autant de farces **fist** encores
Que on a mis en inventoire.¹⁹

Pour ces trois exemples, il ne s'agit pas du jeu du théâtre mais bien de son écriture. Concurremment, le texte de *La Bataille et Paix du glorieulx saint Pensard* « est composé par le prince de la basoche d'Issouldun²⁰ », les *Actes des Apôtres* – dans leur version manuscrite – sont « composés par deffunct maistre Symon de Greban²¹ », tout comme les « quatre histoires par personnaiges sur quatre evangiles de l'Advent [...] composeez par maistre François Briand²² », Pierre Blanchet « Qui sceut [...] / ... composer satyres proterveuses, / Farces aussi

ni les exemplaires conservés dans le fonds des nouvelles acquisitions françaises de la BnF (mss. 12908, 14043 et 18637), ni celui conservé à Rome (Accademia dei Lincei, ms. Corsini 44 A 7).

¹³ *Le Commancement et la creacion du monde en brief, par personages...*(1473), Paris, BnF, ms. fr. 816, fol. 1v^o.

¹⁴ Paris, BnF, ms. fr. 24332, fol. 260.

¹⁵ Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 35, *manuscrit de Dom Noël Georges*.

¹⁶ Édité dans Anatole de Montaiglon, James de Rothschild (éd.), *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Jannet, 1857, t. VII, p. 5-17.

¹⁷ Amboise, AM, BB 1, fol. 9, *délibérations du conseil de ville*.

¹⁸ Nantes, AM, CC 95, fol. 16, *compte des miseurs*.

¹⁹ Eugénie Droz (éd.), *Le recueil Trepperel. I, les sotties – Sottie des Vigilles Triboulet*, Genève, Droz, 1935, p. 232.

²⁰ Jean-Claude Aubailly (éd.), *Deux jeux de carnaval de la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, 1978, p. 1.

²¹ Paris, BnF, ms. fr. 1528, fol. 1.

²² Henri Chardon (éd.), *Quatre histoires par personnaiges sur quatre évangiles de l'Advent à jouer par les petits enfans les quatre dimenches dudit advent : composées par maistre François Briand*,

qui n'estoient ennuyeuses²³ » ou la *Pronostication nouvelle composée par troys ou quatre à Nantes*²⁴ et attribuée à Jean Daniel. Le travail de l'auteur est perçu selon deux conceptions complémentaires : d'un côté l'homme à la tâche, qui fabrique et façonne son œuvre tel un ouvrier (faire), de l'autre, l'assemblage d'éléments pour former un tout harmonieux (composer). Cette idée de l'auteur comme ouvrier des mots, artiste faisant œuvre à la manière d'une activité manuelle, se retrouve naturellement avec l'emploi du mot « ouvrier » pour désigner un auteur, notamment Arnoul Greban dans l'édition de 1538 du *Mystère des Actes des Apôtres* (« ung frere il [Simon Greban] eut, Arnoul Greban nommé, / gentil ouvrier en pareille science²⁵ »), mais aussi avec l'utilisation du verbe « œuvrer », en particulier dans le *Mystère du roy Advenir* pour décrire le travail de Jean du Prier : « S'ensuit le mistere du roy Advenir ouvré par Jehan du Prier²⁶ », « Qu'ung mistaire en feroit ouvrer », « Et luy commanda à l'ouvrer. / Posé qu'en ouvrer n'est trop seur,... », « Du vouloir Dieu tant y ouvra »²⁷.

« Écrire » au sens de « composer un ouvrage » est peu employé. On le trouve dans cette acception dans l'édition de 1538 du *Mystère des Actes des Apôtres* (« Symon Greban, bon poete estimé / mesme en son temps, print peine de l'escripre²⁸ »).

À travers cette terminologie de la composition des pièces de théâtre, peu de détails sur le travail de l'auteur transparaissent en réalité. Il n'existe pas pour l'Ouest de la France de manuscrits qui laisseraient voir ou deviner la naissance du texte théâtral²⁹. La matière première du théâtre religieux et moral est évidemment la Bible, les nombreux récits de la Passion en français, les différentes vies de saints, notamment celles de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, les textes didactiques et moraux. Seulement, rien ne documente réellement le passage des sources à la mise sous forme de texte théâtral et en particulier les techniques d'interpolation dialogique qui amplifient une matière initiale extrêmement succincte parfois. Entre l'*Instructif de la seconde rethorique* de l'Infortuné composé autour de 1470 et *L'Art poétique* de Jacques Peletier du Mans publié en 1555, les arts de seconde rhétorique accordent – souvent volontairement³⁰ – une place très réduite à la manière de composer du théâtre. Pour en revenir à l'*Instructif*, ses préconisations dans le dixième chapitre où il est

maistre des escolles de Saint-Benoist, en la cité du Mans, Paris, Champion, 1906, p. 1.

²³ Jean Bouchet, *Epistres Morales & Familieres du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 23v^o, epistre XXII.

²⁴ [Paris ?, s.n., 1533?]. Paris, BnF, Rothschild 2853 (581 a), feuillet [a1].

²⁵ S. Greban, *Le Mystère des Actes des Apôtres...*, *op. cit.*, feuillet 3a.

²⁶ Paris, BnF, ms. fr. 1042, fol. 1.

²⁷ J. du Prier, *Le Mystère du roy Advenir*, A. Meiller (éd.), *op. cit.*, v. 27, 37-38 et 44.

²⁸ S. Greban, *Le Mystère des Actes des Apôtres...*, *op. cit.*, feuillet 3a.

²⁹ Seul le manuscrit du *Mystère de saint Vincent* (Paris, BnF, ms. fr. 12538) laisse voir le travail d'un *fatiste*, qui sera évoqué plus avant.

³⁰ Sur ce point, voir Claude Thiry, « Le théâtre, ou la poétique de l'entredoux », *Études de lettres*, 4, 2002, p. 43-69 et Véronique Dominguez, « Des arts poétiques à la scène », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 21, 2011, p. 225-246.

indiqué « ...comme l'on doit composer / Moralitez, farces, misteres,...³¹ », sont guidées par la *congruentia* et le *decorum* horatiens³² où chaque personnage doit se voir attribuer des formes poétiques, expression d'une façon de parler, en adéquation avec son statut social. Pour autant, comme le relève V. Dominguez, le chapitre 10 de « *l'Instructif de la seconde rhétorique* n'est ni description de la scène contemporaine, ni prescription à ses auteurs³³ » et en ce sens témoigne peu, ou de façon détournée, de la réalité du travail du *fatiste*.

b. Additions et corrections : quel degré de remaniements des textes ?

« Additions » et « corrections » servent parfois à qualifier la pratique scripturale des hommes de théâtre mais recouvrent des réalités bien différentes selon les cas, oscillant entre le remaniement total d'un texte et les modifications ponctuelles telles que l'ajout ou la suppression de quelques scènes ou quelques vers.

Le remaniement complet le plus connu est celui de la *Passion* d'A. Greban par Jean Michel (mort avant 1502³⁴), qui utilise les deux journées centrales du mystère – qui en compte quatre au total – pour en faire quatre à son tour. Il laisse de côté la Création, la naissance et l'enfance du Christ pour commencer au début de la vie publique du Christ, à partir de son baptême, et s'arrête après sa mise au tombeau. Aucune délibération municipale, capitulaire ni même chronique du temps ne consigne la marque auctoriale de Jean Michel pour la *Passion* jouée en août 1486 à Angers³⁵, seules les éditions du mystère – postérieures à la représentation – le mentionnent :

Cy commence le *mistere de la Passion* de nostre sauveur Jesucrist avecques les addicions et corrections faictes par treseloquent et scientifique docteur maistre Jehan Michel³⁶

Quel travail d'écriture est alors entendu par « addicions et corrections » ? O. Jodogne recense l'ajout de 48 épisodes par rapport au texte de Greban³⁷, des vers donc de la composition de Michel. Inversement, il compte au minimum 38,15% de vers empruntés à

³¹ *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, Eugénie Droz et Arthur Piaget [éd.], Paris, Champion, 1924, t. I, feuillet c1v^o, col. b.

³² V. Dominguez, « Des arts poétiques à la scène », *op. cit.*, p. 233 et Emmanuel Buron « "Faire en personnages" De la théorie de *l'Instructif* à la pratique du *Jardin de plaisance* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 21, 2011, p. 214-215.

³³ V. Dominguez, « Des arts poétiques à la scène », *op. cit.*, p. 235.

³⁴ Angers, AM, BB 13, fol. 11, 17 janvier 1502 : « la veuve feu maistre Jehan Michel, en son vivant docteur en médecine, regent en l'université d'Angers... ».

³⁵ Les documents d'archives consignants l'organisation du spectacle sont les délibérations du conseil de ville d'Angers (Angers, AM, BB 4, fol. 29v^o-31v^o, 33v^o) et les délibérations du chapitre Saint-Laud (Angers, AD 49, G 913, fol. 184-184v^o) ; le *Journal de Guillaume Oudin* (Angers, BM, ms. 976 [858], fol. 37-38v^o) décrit également le spectacle sans mentionner Jean Michel.

³⁶ Jean Michel, *Mystère de la Passion*, Paris, A. Vérard, 1493-1494, feuillet [a6v^o] (Paris, BnF, rés. vélins 600) ; cette indication apparaît aussi dans une édition antérieure (ca. 1486-1490, Paris, BnF, rés. Yf 69), imprimée soit à Paris, soit à Poitiers (voir sur ce point : Jean Michel, *Le Mystère de la Passion*, Omer Jodogne (éd.), Gemboux, Duculot, 1959, p. X-XI).

³⁷ *Ibid.*, p. XXXVII-XXXIX.

Greban³⁸ sans préciser ce qu'il entend par « emprunt », considère-t-il qu'un vers en partie modifié est un emprunt ? Où se trouve, pour Jodogne, la frontière d'un vers identifié à Greban ou à Michel ? La notion d'auctorialité – que l'éditeur ne pouvait connaître à l'époque de son travail – est d'une aide précieuse dans ce cas. En effet, une comparaison rapide entre les deux textes montre la façon dont J. Michel a travaillé, ajoutant de fait son auctorialité au texte de la *Passion de Greban*³⁹ :

ABIAS, *juiif*.
 Saint prudhomme, il nous est escript
 que Cristus, pour nous racheter,
 à nous se doit magnifester,
 et semer en amour divine
 5 le peuple par bonne doctrine.
 Donc, veuz vos enseignemens
 et les notables preschemens
 que donnez aux hommes et femmes,
 doubtons que ne soiez et mesmes
 10 qui monstrez si belles vertus.

JEHAN BAPTISTE
 Non suis, je ne suis pas Cristus,
 mes dessoubz luy je me humilie.

ABÿAS
 Sainct prophete, il nous est escript
 que le Crist, pour nous rachapter,
 se doit à nous magnifester
 et reduyre par sa doctrine
 le peuple en la grace divine.
 Par quoy, veus les enseignemens,
 les haulx faiz et les preschemens
 dont tu endoctrines tes presmes,
 nous doubtons que se soit toy mesmes
 qui monstres tes belles vertuz.

SAINCT JEHAN
 Non suis, je ne suis pas Christus,
 mais desoubz luy je me humilie

ELÿACHIM
 D'où te vient doncques la follie
 de toy tenir en ses desers
 tout nu ? Dy nous de quoy tu sers
 et quelle doctrine tu presches.
 15

BANNANĪAS
 On nous a dit que tu t'empeschez
 d'assembler peuples par ses boys
 pour venir escouter ta voix
 comme d'un homme sollempnel.
 20 Es tu maistre en Israël ?
 Sces tu les loix et prophecies ?
 Qu'est ce de toy ?

NATHAN
 Tu nous publies
 que Messÿas est ja venu.
 25 Comme le sces tu ? L'as-tu veu ?
 Est-ce toy ?

SAINCT JEHAN
 Se ne suis-je mye.

³⁸ *Idem*, ce pourcentage est issu de la comparaison avec le texte du manuscrit A de Greban (Paris, BnF, ms. fr. 816).

³⁹ D'après O. Jodogne (*Idem*), Jean Michel a peut-être eu accès à un autre manuscrit que ceux que nous conservons pour composer son mystère ; les variantes entre les témoins textuels de la *Passion de Greban* ne sont habituellement pas aussi importantes que les différences entre la *Passion de Greban* et celle de Michel, ces différences sont alors très probablement le fait d'un travail de J. Michel et non le fait d'avoir eu accès un manuscrit de la *Passion de Greban* que nous ne connaissons pas.

NATHAN, *pharisien*.
Et quelle chose es tu donc ? Helye ?
Te dis tu Helÿas ?

JEHAN BAPTISTE
Non.

NACHOR, *saducien*.
Non ?
Qui es tu donc ? quel est ton nom ?
30 Ymaginer je ne le puis.
Tu es donc prophete ?

JEHAN BAPTISTE
Non suis.

NATHAN
Qui es tu donc? Or le dénonce
affin que nous donnions responce
aux scribes et pharisiens
35 qui nous ont transmis comme siens.
Que nous dis tu de toy ?

JEHAN BAPTISTE
Ego
vox clamantis in deserto.
La voix suis au désert criant
que chascun soit rectifiant
40 les voies du sauveur haultain
qui vous approche pour certain,
et n'y metez doubttes quelconque.⁴⁰

NACHOR
Et quel homme es tu donc ? Helye ?
Te diz tu Helÿas ?

S. JEHAN
Non.

BANNANÿAS
Non ?
Qui es tu donc ? Quel est ton nom ?
Ymaginer je ne le puis.
Tu es le prophete ?

SAINCT JEHAN
Non suis.

ELÿACHIM
Qui es tu donc? Or le dénonce,
affin que nous donnons responce
aux grans princes de nostre loy
qui nous ont transmis devers toy
pour savoir qui tu es.

SAINCT JEHAN
Ego
vox clamantis in deserto.
Je suis voix au désert criant
que chascun soit rectifiant
la voye du saulveur du monde
qui vient pour nostre coulpe immunde
reparer sans doute quelconques.⁴¹

La première remarque évidente est la différence de longueur entre les deux passages, J. Michel ajoute ici 14 vers (l. 13-26) par rapport à son modèle⁴². Ces vers sont l'occasion de préciser l'activité prédicante de saint Jean-Baptiste – à travers l'évocation de sa nudité par exemple – et de renforcer le jeu interrogatif des pharisiens sur l'identité et la foi du saint. Par ailleurs, ils reprennent un élément essentiel du sermon de saint Jean-Baptiste qui précède immédiatement le passage, à savoir l'imminence de la venue du Christ⁴³, « Tu nous publies / que Messÿas est ja venu. » (l. 23-24) tandis que cet aspect est évoqué par Greban plus tardivement (l. 40-41). Certains vers témoignent de transformations mineures qui ne modifient pas foncièrement le sens initial mais révèlent soit la recherche d'un agencement des mots qui paraît plus harmonieux (l. 3 par exemple : « à nous se doit magnifester, » | « se doit à nous magnifester »), soit une précision de l'action (l. 35 « qui nous ont transmis comme siens. » | « qui nous ont transmis devers toy »). D'autres modifications altèrent cependant le sens des

⁴⁰ Arnoul Greban, *Le mystère de la Passion*, Omer Jodogne (ed.), Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1965, v. 10171-10198.

⁴¹ J. Michel, *Le Mystère de la Passion*, op. cit., v. 1711-1752.

⁴² Il y a plus de personnages à intervenir dans cette scène (Banannias et Elyachim) mais ils sont présents ailleurs dans la *Passion* de Greban.

⁴³ Dans le sermon du saint, par exemple : « et vous adnonce pour certain / que le regne Dieu est prochain. » (v. 1558-1559).

vers de Greban et insistent plutôt sur l'égaré de l'homme et sa nature peccamineuse. Ainsi par exemple, là où pour Greban, le Christ va « semer en amour divine / le peuple », il va « reduyre [...] / le peuple en la grace divine » pour Michel (l. 4-5). De même, lorsque saint Jean-Baptiste répond aux questions qui lui sont posées, dans la *Passion* de Greban, le Christ est qualifié par sa position suprême (« sauveur haultain », l. 40), tandis que dans la *Passion* de Michel c'est l'objet de sa venue qui est spécifié (« sauveur du monde », l. 40, c'est-à-dire des « hommes »). À ces deux désignations, s'ajoutent des différences de portée théologique dans les deux propositions subordonnées relatives, chez Greban, c'est l'imminence de la venue du Christ qui est mise en exergue (« qui vous approuche pour certain », l. 41), tandis que cette imminence ayant déjà été évoquée par Michel précédemment (l. 23-24), l'accent est mis sur la raison de la venue du Christ et le péché de l'homme (« qui vient pour nostre coulpe immunde / reparer », l. 41-42).

Les « addicions et corrections » faites par J. Michel sur la *Passion* de Greban présentent plusieurs échelles de modifications, allant de l'ajout de vers dans les dialogues pour renforcer le jeu de scène et le sujet dont il est question, à l'ajout d'épisode entier ou à des réécritures quasi intégrales⁴⁴, en passant par des modifications ponctuelles qui orientent le sens de la pièce vers des directions théologiques autres que celles mises en avant par Greban.

Ce type de réécriture se retrouve dans le théâtre en langue bretonne. Sans qu'il soit fait mention de quelconques corrections, additions ou adaptations dans la *Passion et Résurrection* en breton parue en 1530⁴⁵, dont les modèles sont les *Passions* de Greban et Michel, l'auteur anonyme a accompli un travail d'écriture similaire à celui de J. Michel, en ajoutant ou supprimant des scènes, en adaptant les dialogues de son drame au service de la dramaturgie et du sens théologique qu'il souhaitait donner à son texte⁴⁶.

Pour en revenir à J. Michel, la seule activité de composition d'une œuvre qui lui est attribuée, demeure factice. Cette attribution fautive est due à un imprimé de 1492 de l'imprimeur Antoine Vérard qui a introduit la mention : « Cy finist le *mistere de la resurrection de nostre seigneur ihesus crist* composé par maistre Jehan Michel, et joué à Angiers triumpamment devant le roy de Cecile.⁴⁷ ». Cette mention relève de la notoriété de J. Michel dont le seul nom sur le livre sert d'argument de vente à l'éditeur. Le *Mystère de la Résurrection*

⁴⁴ Aucun vers ne correspond par exemple dans la scène du repas chez Simon le lépreux (Greban, v. 15824 sqq. ; Michel v. 11726 sqq.).

⁴⁵ « *Aman ez dezrou an Passion / ha he goude Resurrection* » (« Ici commence la Passion, suivie de la Résurrection »), Paris, Yves Quillevéré, 1530 (Yves Le Berre [éd.], *La Passion et la Résurrection bretonnes de 1530 suivies de trois poèmes*, Brest, CRBC, 2011).

⁴⁶ La *Passion et Résurrection* en breton n'est pas une traduction des *Passions* en français. Sur les modèles, les sources, les épisodes qui diffèrent par rapport aux modèles français voir *infra* VI.3.1 *Étude des pièces en breton. Passion bretonne*.

⁴⁷ Paris, BnF, Rés. Yf 15, feuillet [s6].

imprimé par Vérard est issu en réalité du même texte qui a servi à jouer la pièce à Angers en 1456⁴⁸.

C'est à la fin mai 1456 que le *Mystère de la Résurrection* est représenté à Angers. Les comptes de la ville conservent les noms de Jean Daveluys, rétribué « pour avoir fait doubler et mettre au net le pappier de la Resurrection et y avoir fait les adicions⁴⁹ », et de Pierre de Hurion, rémunéré pour « avoir habillé les personnages de la *Resurrection* et y avoir adjouisté aucunes adicions⁵⁰ ». La pratique scripturale des deux hommes est caractérisée par des ajouts sur un texte de théâtre préexistant. Il ne s'agit pas ici de transformer l'intégralité de la pièce – dans sa structure et parmi la majorité de ses vers – mais d'apporter des modifications de dialogues et de scènes à la demande des acteurs et du commanditaire, René d'Anjou. Il est impossible de connaître l'ampleur et la nature des *adicions* mais le mystère était initialement prévu pour la Pentecôte, le 16 mai en 1456, et ne fut joué finalement que les trois derniers jours du mois ; il semble bien que ce soient ces *adicions* qui retardent la représentation. L'action d'« habiller les personnages » de la part de Pierre de Hurion n'a pas rien à voir avec les costumes des acteurs⁵¹ mais plutôt avec le fait de créer des dialogues soit pour des personnages déjà existants dans la pièce soit pour de nouveaux personnages, absents du texte de base. Par ailleurs, le manuscrit qui conserve le texte de la pièce, très certainement commémoratif de la représentation, indique que sont « regectées et en ce non comprinses aucunes addicions particulières que aucuns des joueurs de celuy mistere y cuiderent adjouster a leurs plaisances...⁵² ». Il s'est agi alors pour Jean Daveluys et Pierre de Hurion d'un travail de collaboration avec les acteurs et René d'Anjou, remaniant ponctuellement mais régulièrement des scènes et des dialogues. Cette façon de travailler imprime non seulement au texte de base l'auctorialité des deux *fatistes* mais également celle des acteurs et de René d'Anjou qui guident leur travail.

Jean Daveluys, en plus de sa fonction de remanieur du texte, fait office de copiste et l'on retrouve cette même façon de travailler à l'occasion du *Mystère de saint Vincent* représenté⁵³ au Lude en 1476. Ce processus, somme toute assez logique, consiste à établir la plus grande partie des remaniements désirés au moment de la copie du texte effectuée à partir d'originaux

⁴⁸ L'attribution à Jean Michel et la mention « joué à Angiers triumpamment devant le roy de Cecile » ont incité L. Petit de Julleville à imaginer une représentation de ce mystère en 1471 pour faire correspondre à la fois la dernière attestation de présence de René d'Anjou à Angers et la possibilité que J. Michel soit l'auteur de la *Résurrection* et de la *Passion* ; cette représentation n'a jamais eu lieu évidemment.

⁴⁹ Angers, AM, CC 4, fol. 165, *comptes urbains*.

⁵⁰ *Ibid.*, fol. 165v^o.

⁵¹ « habiller » a le sens ici de « préparer », « mettre dans un état particulier ».

⁵² Chantilly, bibliothèque du château, ms. 615. Cité dans Pierre Servet (éd.), *Le Mystère de la Résurrection : Angers (1456)*, Genève, Droz, 1993, t. I, p. 12.

⁵³ Le manuscrit de la pièce contient une permission de jouer accordée par René de La Barre, chanoine de Saint-Maurice à Angers (Paris, BnF, ms. fr. 12538, fol. 213) ; aucun autre document ne permet de prouver que la représentation a effectivement eu lieu.

le plus souvent empruntés à une ville voisine. Dans le cas de la représentation du Lude, il est fort possible que le manuscrit source de la copie provienne d'Angers, une représentation d'un *Mystère de saint Vincent* ayant eu lieu dans cette ville en 1471⁵⁴ et le prologue du mystère appartenant selon toute vraisemblance au texte ayant servi à la représentation angevine. X. Leroux s'est attaché à analyser la pratique scripturale des deux hommes qui ont œuvré à la conception du manuscrit contenant le *Mystère de saint Vincent*, le ms. fr. 12538 (Paris, BnF)⁵⁵. À travers l'observation de la place des différentes interventions scripturales dans le manuscrit, des rimes, des blancs laissés à certains endroits, des signes graphiques (crochets, croix...), plusieurs types de modifications apparaissent. Des vers laissés blancs, ou incomplets témoignent de la réécriture de certains passages – les *fatistes* ne trouvant la rime, laissant en suspens le passage qui leur pose difficulté⁵⁶ –, deux des quatre diableries ont été ajoutées et composées⁵⁷, la toute fin du mystère se trouve probablement abrégée par rapport à sa version initiale⁵⁸. En l'absence des *originaux* d'Angers, il n'est pas possible de déterminer l'ampleur des remaniements des deux *fatistes*, seulement leur nature : l'attention portée par les *fatistes* à la versification⁵⁹ s'apparente à ce que l'on a pu observer de ce que fera Jean Michel sur le *Mystère de la Passion*, l'un des deux *fatistes* ajoute des précisions dans les didascalies – sans doute la marque d'un personnage rompu à la pratique du théâtre.

Le passage des *originaux* à leur copie est le moment idéal des *additions* et *corrections*. Il semble assez rare au cours des prêts de texte, que l'emprunteur utilise directement le texte qu'on lui fournit et il est plutôt de coutume de le faire passer sous la plume d'un *fatiste* qui l'adapte aux exigences des commanditaires et des acteurs⁶⁰. Deux textes de *Mystère de la Passion* originaires de notre aire d'étude servent à des représentations dans l'espace géographique contigu à notre étude : Châteaudun en 1510 et Issoudun en 1535. Le retentissement de la *Passion* jouée en 1507 à Amboise incite François II, comte de Longueville et de Dunois à faire jouer la *Passion* à Châteaudun et demande une copie du mystère aux Amboisiens⁶¹. Le texte ne semble pas convenir complètement (« le livre de la *Passion* qui estoit incorrect⁶² ») et la ville décide de faire venir un *fatiste* d'Évreux, maître Aignen Charuel,

⁵⁴ Paris, AN, P//1334/10, fol. 9, édité dans Albert Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, Paris, Picard, 1873, p. 329, n° 740.

⁵⁵ Xavier Leroux, « Étude génétique d'un manuscrit de création. Le cas du ms. Paris, BnF, fr. 12538 », *Le Moyen Âge*, CXX, n° 3, 2015, p. 631-656.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 640.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 644.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 653.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 643.

⁶⁰ Voir sur ce point Graham A. Runnalls, « Towards a Typology of Medieval French mystery play manuscripts », dans Philip E. Bennett et Graham A. Runnalls (dir.), *The Editor and the Text, Edimbourg*, Edinburgh University press, 1990, p. 96-113.

⁶¹ Les bourgeois d'Amboise ne semblent pas vouloir prêter leurs *originaux* et préfèrent envoyer une copie qu'ils font faire eux-mêmes.

⁶² Chartres, AD 28, B 13145, fol. 63-63v° *compte des deniers communs de Châteaudun Jehan Brebier*, publié dans Marcel Couturier et Graham A. Runnalls. *Compte du Mystère de la Passion* -

qui sera rétribué durant 7 à 8 mois « pour corriger le livre de la *Création et Nativité* », « corriger et amender les livres de la *Création du monde*, la *Nativité et Passion* dudit mystère » et « iceulx [les livres] augmenter »⁶³. Le mystère, entre Amboise et Châteaudun, passe de 8 à 18 journées, cette progression révèle la nature créatrice du travail de Charuel en plus des *corrections* et *amendements*.

Quant à Issoudun, c'est un texte provenant de Poitiers et envoyé par J. Bouchet qui est utilisé pour la représentation de 1535 :

Ce nonobstant mes papiers vous envoie
Par le porteur, lequel s'est mis en voie.
Du moule ay prins ce que j'ai bon trouvé,
Et ce qui est par l'église approuvé,
Car il y a ou moule aucuns passages
Qui n'ont passé par l'escolle des sages
Dont par conseil, j'ay fait rescision,
Et en ces lieux mis quelque addition,
Vous supplioirez les deffaulx d'escripture
Lorsque d'iceulx on fera la lecture,
Monsieur Billon de vostre epistre aucteur
En scaura bien estre reparateur.⁶⁴

Le moule dont il est question paraît être les *originaux* du *Mystère de la Passion* de Poitiers dans lequel J. Bouchet puise la matière dont il a besoin. Il trie et choisit ce qui est théologiquement conforme tout en faisant des « rescisions » puis quelques « additions » à la place, de la même manière que les autres *fatistes*, c'est-à-dire en ajoutant certainement des scènes ou des vers. Pour autant, au-delà des précautions oratoires habituelles de Bouchet sur l'imperfection de son travail, les « papiers » ne paraissent pas être un texte de théâtre prêt à jouer et maître Billon – probablement Charles Billon, membre de la basoche d'Issoudun et proche de François Habert⁶⁵ – devra faire également œuvre de *fatiste* en s'attachant, non pas à la structure ou au fond de la pièce, mais à la versification du texte et son esthétique en vue de le jouer en public.

Conclusion

Faute de supports textuels conservés ou de connaissances assurées de traditions textuelles (présence d'un manuscrit à un moment et un lieu donnés), le travail des *fatistes* ne peut être envisagé avec précision et laisse place à de nombreuses conjectures pour autant fécondes d'un point de vue analytique des pratiques scripturales. Apparaît en filigrane tout au long des exemples cités, l'aspect collaboratif de l'écriture théâtrale, le *fatiste* s'il est l'un des seuls à posséder de réels savoir-faire d'écriture, travaille sous la contrainte d'une orientation

Châteaudun 1510, [Chartres], Société archéologique d'Eure-et-Loir, [1991], p. 107.

⁶³ *Ibid.*, fol. 63, 201 et 246, publié dans *ibid.*, p. 107, 153 et 168.

⁶⁴ Jean Bouchet, *Epistres Familieres du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 62, *epistre XCII*.

⁶⁵ Sur les liens entre ces deux personnages et Ch. Billon en particulier voir : Marie-Madeleine Fontaine, « Le carnet d'adresses de François Habert : indications sur l'itinéraire d'un poète à la fin du règne de François I^{er} ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 73, n° 3, 2011, p. 539.

donnée par des commanditaires⁶⁶, des acteurs mais aussi des autorités ecclésiastiques qui s'assurent de la conformité théologique des textes. La façon dont une source non dramatique aboutit au texte de théâtre n'est pas documentée pour notre aire d'étude et doit être en soit, propre à chaque homme. Le travail du *fatiste* dont le point de départ est un texte théâtral, est quant à lui plus perceptible et témoigne d'une échelle de modifications caractérisée par des opérations – ajouts, suppression, réécriture, abrègement, déplacement, de scènes, de vers, de personnages – qui bouleversent plus ou moins le texte initial et qui sont autant de marque de son auctorialité.

On ne peut que relever la méconnaissance du travail des auteurs du théâtre non moral et non religieux. Cela s'explique par le fait que le théâtre comique, politique ou satirique met en jeu moins de personnages, d'éléments annexes (décors, *feintes*, etc.), de vers, et s'inscrit moins dans un usage de réitération d'une même pièce comme cela peut être le cas avec une *Passion* par exemple, tout en faisant appel à une tradition en partie orale et à des enjeux dramaturgiques opposés à ceux auxquels sont confrontés les *fatistes*. Ainsi, là où on peut trouver dans un document d'archive une rétribution donnée à un *fatiste* pour une tâche, en prime détaillée, cette information n'apparaîtra quasiment jamais dans ce type de document concernant le travail de l'auteur de théâtre non moral et non religieux.

II.1.3 Entrepreneurs et commissaires

Le processus de mise en place du théâtre fait d'abord intervenir des entrepreneurs, à l'initiative de jouer du théâtre, puis des commissaires chargés de la réalisation, ce processus est de fait générateur de l'auctorialité spectaculaire. Cette façon de procéder est particulièrement visible dans les entrées solennelles, pour la préparation desquelles les membres du conseil de ville se réunissent et délèguent la réalisation des théâtres à des commissaires⁶⁷. Cette séparation entre l'initiative et la conduite du jeu se retrouve par exemple dans le théâtre à Laval et ses alentours ; en septembre 1493 pour le *Mystère de sainte Barbe*, alors que l'initiative de « compagnons entrepreneurs » est d'abord vouée à l'échec, des commissaires sont choisis par le comte Guy XV de Laval pour faire aboutir la représentation⁶⁸. De même en 1509 au Genest avec le *Mystère de saint Étienne*⁶⁹, en 1515 à Saint-Berthevin avec *Mystère de saint Berthevin*⁷⁰ et en 1520 à Laval (pré de Bootz) avec le *Mystère de saint*

⁶⁶ On pense par exemple à Jean du Prier rétribué en 1479 pour « certain livre ou *hystoire des Apostres* qu'il a nagueres dressié et mis en ordre selon la matiere que ledict seigneur luy a baillee. » (Marseille, AD 13, B 273, fol. 193). La « matiere » en question est sans doute le texte composé par Simon Greban.

⁶⁷ Sur ce point, voir notre article : Clément Saliou, « Le théâtre des entrées de villes de l'Ouest de la France (xv^e-xvi^e siècles) : une auctorialité unique ou multiple ? », *European Drama and Performance Studies*, 9, 2017, à paraître.

⁶⁸ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 157.

*Sébastien*⁷¹, René Le Lamy, un serrurier, entreprend et finance les mystères mentionnés mais ne semble pas prendre part à leur conduite⁷². L'organisation des mystères à Nantes résulte du même procédé parfois, notamment pour le jeu d'un *Mystère de la Passion* vers 1468, pour lequel Robin de La Houssaye, dit Le Brigandinier, doit aller à Rennes chercher le livre « où est faite declaration desdicts personnaiges et des choses pertinentes et requises pour ce faire⁷³ », par le commandement des bourgeois de la ville et du duc de Bretagne François II. Or R. de La Houssaye n'est pas un simple messenger ou porteur de documents, il est connu par ailleurs comme homme de théâtre, notamment pour avoir organisé les théâtres de l'entrée de François II à Nantes en mars 1459⁷⁴. Le conseil de ville de Nantes est à l'initiative du mystère mais il commissionne ce personnage pour sa mise en scène. Ce fonctionnement se retrouve à Amboise en 1520 pour le *Trespassement Nostre-Dame et Vie monseigneur Saint-Denis*, une fois la décision de jouer la pièce par le conseil de ville, « pour la conduite, ont esté esleus quatre desdits habitants de ladite ville qui auront l'entiere charge desdits misteres [...] maistres Gilles Mangeant, Loys Quinerit, Jehan Jarry l'ainé, Guillaume Bourgeau⁷⁵ », déjà en 1490, pour le *Mystère de saint Denis*, Guillaume Bourgeau recevait 40 livres en compensation des dépenses qu'il avait engagées pour réaliser la pièce⁷⁶, peut-être était-il déjà commissionné par la ville ?

Cette différenciation entre initiative et conduite du théâtre n'est pas, en réalité, la plus fréquente dans les documents d'archives. En effet, si elle est souvent manifeste pour les entrées solennelles, c'est plutôt uniquement l'entreprise du jeu qui est mentionnée dans les documents et sans doute pour une raison assez simple : celui ou ceux qui décident de jouer du théâtre sont les mêmes qui le mettent en scène, l'entreprise du jeu devient alors le premier degré de l'auctorialité spectaculaire. En 1438 à Poitiers, des « compagnons [...] ont entrepris jouer l'estoire de monsieur saint Christofle⁷⁷ » et il est très probable qu'ils se chargent de monter la pièce. L'entreprise peut être le fait de membres d'un conseil de ville comme à La Rochelle en 1492 pour le *Mystère de la Passion* où tous les organisateurs sont qualifiés d'« entrepreneurs⁷⁸ », de même pour le *Mystère de la Passion* « que les habitans de ladicte ville d'Amboise ont entrepris jouer⁷⁹ » en 1507 et qu'ils mettent en scène. En août 1508, un

⁷¹ *Ibid.*, p. 174.

⁷² G. Le Doyen donne de nombreux détails en général, seuls l'initiative et le financement sont mentionnés pour R. Le Lamy.

⁷³ Nantes, AM, CC 94, fol. 17.

⁷⁴ Il sera par ailleurs employé pour composer les rôles d'une pièce jouée lors de la fête du Sacre en 1470 (Nantes, AM, CC 95, fol. 16) à l'occasion de la présence de Louis II de Rohan-Guéméné.

⁷⁵ Émile Cartier, « Représentations Dramatiques à Amboise aux XV^e et XVI^e siècles », *MSAO*, 1841, p. 254.

⁷⁶ Amboise, AM, CC 107, fol. 30-30v^o.

⁷⁷ Poitiers, AC, reg. 3, fol. 10.

⁷⁸ La Rochelle, BM, ms. 61, p. 343.

⁷⁹ Amboise, AM, CC 121, fol. 45v^o.

Mystère de la Passion est joué à Poitiers et « d'icelluy mistaire estoient entrepreneurs maistres Jehan Maignen et Jehan Bouschet⁸⁰ » ; en 1551, les habitants de Beaulieu-sur-Oudon qui organisent et jouent le *Mystère de saint Étienne* sont appelés « entrepreneurs⁸¹ ». L'expérience théâtrale de Jean Bouchet, même si elle est essentiellement postérieure à 1508, laisse entrevoir que *l'entreprise* du théâtre ne constitue pas uniquement l'initiative mais bien aussi sa mise en scène, tout comme dans la paroisse rurale de Beaulieu-sur-Oudon où c'est le groupe d'habitants qui délibère d'abord de représenter le mystère puis de le mettre en scène par la suite. À ces témoignages archivistiques, il faut ajouter celui de F. Rabelais et l'épisode célèbre de François Villon à Saint-Maixent qui « pour donner pasetemps au peuple, entreprint faire jouer la *Passion*⁸² », et qui cherche par ailleurs à organiser tout le jeu (costumes, répétitions, décors...).

Parmi ces personnes qui entreprennent de jouer un mystère ou qui se chargent de le mettre en scène, le rôle de comptable attire l'attention dans certaines attestations. En effet, parfois seul son nom est mentionné, comme s'il s'agissait d'un personnage central, outre le fait qu'il détienne le contrôle des finances. Ainsi à Rennes en 1430, Raoullet Sequart est « miseur des preparemenz du *mistere de la Passion* tant pour le chauffaut de monsieur le duc que pour autres chosses necessaires pour ledit mistere⁸³ ». De même, pour deux des trois représentations qu'il entreprend et finance, le Lavallois René Le Lamyer évoqué précédemment, se retrouve être le seul mentionné dans les textes de G. Le Doyen, tandis qu'en 1539 au Mans, 6 livres sont donnés au « receveur desdicts jeux publics⁸⁴ » pour aider à jouer le *Miracle de Théophile*. Il faut alors envisager que le pouvoir financier dévolu à ces hommes influence l'œuvre finale et imprime une marque supplémentaire d'auctorialité spectaculaire.

Si des listes de paiements de fournitures pour la création des costumes, des décors et des *feintes* sont conservées, elles nous renseignent de façon tronquée et très fragmentaire sur le travail de mise en scène dévolue aux régisseurs-metteurs en scène du théâtre. Au-delà des contraintes financières – pas toujours respectées d'ailleurs –, quelles sont les inspirations artistiques, les normes et les convenances de mise en scène ? Les régisseurs-metteurs-en-scène de mystère travaillent parfois avec des artistes (peintres) et la plupart du temps avec des artisans (menuisier, couturier...), qui influent sur le résultat spectaculaire de la mise en scène. Par ailleurs, l'épître envoyée aux habitants d'Issoudun désireux d'organiser un *Mystère*

⁸⁰ Poitiers, AC, carton 42, registre 11, fol. 50.

⁸¹ Paris, AN, JJ 262, fol. 96, *registre de la chancellerie de France*, cité dans Alphonse Angot, « Quelques mystères joués au Bas-Maine », *RHAM*, 26, 1889, p. 118.

⁸² François Rabelais, *Le Quart-Livre*, chap. 13.

⁸³ Rennes, AM, CC 801/2, fol. 100, *compte des miseurs*.

⁸⁴ Le Mans, BM, ms. 257, p. 81, *extraits de divers secrétariats*.

de la *Passion* par Jean Bouchet en 1535 donne quelques éléments sur l'esthétique d'une représentation :

Je vous supply que tous voz personnages
Vous assignez à gens selon leurs aages,
Et que n'usez tant d'habitz empruntez
(Fussent ilz d'or) qu'ilz ne soient adjustez
Commodement aux gens selon leurs rooles,
Il n'est pas beau que les docteurs d'escolles
Pharisiens, et les gens de conseil
Ayent vestements à Pilate pareil,
Ne à Herode, et fault que de voz fainctes
Ayez l'essay, ne feussent ores painctes,
Et que mettez les herberges au jeu
Distinctement, et chacune en son lieu,
Tant que congnoistre on puisse ceulx qui jouent,
Les regardans ce bon ordre fort louent.⁸⁵

La lettre de Bouchet s'organise à la manière des arts de seconde rhétorique⁸⁶, abordant différents aspects d'une mise en scène réussie, qu'il s'agisse du choix des acteurs, des costumes ou des décors et de leur disposition. Ces recommandations, tirées de son expérience théâtrale, se veulent être un vade-mecum à l'usage des régisseurs-metteurs en scène, et à l'image de cet exemple écrit, il a dû exister une tradition orale du « bien mettre en scène ».

II.1.4 Des auteurs-(acteurs)-régisseurs

La nature même du théâtre, qui se réalise en partie par le moment de la représentation ou du moins par sa potentialité de mise sur la scène, associée aux différents usages scripturaux, provoquent des pratiques mixtes qui réunissent dans une même personne l'écriture et la mise en scène. Des fonctions relativement séparées entre elles ont été évoquées jusqu'à présent, avec d'un côté des *fatistes*⁸⁷, de l'autre des entrepreneurs-commissaires, mais parfois toutes ces fonctions incombent à la même personne qui s'affirme alors comme « homme de théâtre », intervenant dans toute la chaîne de réalisation, de l'initiative, à la représentation – mise en scène et pratique actoriale –, en passant par la composition du texte.

Jean du Prier⁸⁸ est sans nul doute au XV^e siècle l'exemple le plus emblématique, de ce que l'on pourrait appeler la polyvalence théâtrale de certains hommes de cette époque. Dès 1451,

⁸⁵ Jean Bouchet, *Epistres Familiales du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 62v^o, *epistre XCII*.

⁸⁶ *L'Instructif de la seconde rethorique* de l'Infortuné, évoqué précédemment concernant le travail d'écriture, évoque de façon implicite la mise en scène : par exemple lorsqu'il conseille d'adjoindre des rôles de serviteurs lorsque des seigneurs font partie des personnages de la pièce, ou lorsqu'il conseille de ne pas laisser un juge seul. (voir *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, E. Droz et A. Piaget [éd.], *op.cit.*, t. I, feuillet c2, col. b).

⁸⁷ Pour autant, certains *fatistes*, même s'ils ne sont pas recensés comme metteur en scène, composent le texte en vue de sa représentation.

⁸⁸ Sur ce personnage, voir en particulier Rose-Marie Ferré, « Le Poète et le Prince : Jean du Prier, créateur polyvalent à la cour de René d'Anjou. L'exemple du *Mystère du Roy Advenir* », dans Sophie Cassagnes-Brouquet (dir.), *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe au Moyen Âge*, p. 373-394. Limoges, Pulim, 2007 et *René d'Anjou et les arts : le jeu des mots et des images*, Turnhout,

il est recensé comme acteur de farces (voir *supra*) et compose avant juin 1455 le *Mystère du roy Advenir*⁸⁹ ; en 1479 il est rétribué pour avoir « dressié et mis en ordre » le *Mystère des Actes des Apôtres*⁹⁰. En 1456, il reçoit cent écus des deniers communs de la ville d'Angers, « pour icelle somme estre employee et convertie es fainctes et despenses du *mistere de la Resurrection Nostre Seigneur*⁹¹ » ; ce n'est pas son savoir-faire scriptural qui est ici mis à contribution mais bien ses qualités de régisseur de théâtre et peut-être même de metteur en scène. D'ailleurs, la frontière entre le scriptural et le spectaculaire chez du Prier est très mince, notamment dans l'écriture du *Mystère du roy Advenir* et de ses didascalies qui

apparaissent ainsi bien plus que comme de simples directives scéniques, mais comme relevant d'une tradition narrative et visuelle et découlant alors d'une véritable démarche herméneutique.⁹²

Ainsi du Prier se révèle être un homme de théâtre complet, maîtrisant parfaitement à la fois ses aspects scripturaux et spectaculaires qu'il met à profit réciproquement pour améliorer les techniques propres à l'un et l'autre.

À Laval, Guillaume Le Doyen affiche la même polyvalence théâtrale, tour à tour initiateur, acteur, auteur ou régisseur. En 1493, il initie et finance la *Moralité du bon et du mauvais pèlerin* dont il semble être l'auteur, ou du moins le remanieur, puisqu'il précise que la moralité est « faitcte par moy » et sépare le moment de l'écriture et le moment de la représentation : « Entreprins ce dict Pelerin / que je mys moy mesme à fin / Et en joué le parsonnage »⁹³. L'emploi de la locution verbale « mettre à fin » démontre qu'il est le *fatiste* du texte, quant à la mention « entreprins », elle laisse penser qu'il s'est occupé de la mise en scène également. L'année suivante, il joue avec les paroissiens de Saint-Melaine *La Nativité* « par moy composee et assemblee à quarante personnaiges⁹⁴ » et précise que l'argent et le vin reçus permettent de payer « toutes nos faintes⁹⁵ ». Là encore, G. Le Doyen est à la fois auteur, acteur et régisseur-metteur en scène. Parmi toutes les évocations de théâtre de Le Doyen (de 1493 à 1534), ce sont là les seules où il se définit comme auteur et il n'est pas possible de lui attribuer d'autres pièces, soit parce qu'il ne donne pas d'information à ce sujet, soit parce qu'il désigne quelqu'un d'autre comme auteur. À l'inverse, il continue de jouer, d'entreprendre des mystères et il officie même en tant que meneur de jeu en 1534 dans le *Mystère de saint Maxime et saint Vénérand* : « Moy portant le second papier, / Pour aider à l'entremetier.⁹⁶ ».

Brepols, 2012, p. 126-127.

⁸⁹ Paris, AN, P//1334/6, fol. 64, édité dans A. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René...*, *op. cit.*, p. 327, n° 735.

⁹⁰ Marseille, AD 13, B 273, fol. 193.

⁹¹ Angers, AM, CC 4, fol. 165v°, *comptes urbains*.

⁹² R.-M. Ferré, « Le Poète et le Prince : Jean du Prier... », *op. cit.*, p. 389.

⁹³ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 73-74.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ *Idem*, p. 281.

Le Doyen n'hésitant pas à s'attribuer les mérites de ses actes, on peut penser qu'il n'est réellement l'auteur que des deux premières pièces évoquées et qu'il a par la suite abandonné l'écriture du théâtre, peut-être par manque de talent au vu de la qualité relativement médiocre des vers qui composent ses *Annales et chroniques*. À l'inverse de J. du Prier, la pratique de la mise en scène ne semble pas avoir nourri positivement un savoir-faire scriptural chez G. Le Doyen.

On ne sait exactement si Jean Bouchet s'est essayé à une (ré)écriture d'un *Mystère de la Passion* à la manière de Jean Michel par rapport à Arnoul Greban. Les différentes mentions de représentations de *Passions* auxquelles est lié Jean Bouchet donnent peu d'indices ou bien des indices équivoques à ce sujet. Ainsi J. Bouchet évoque sa pratique d'écriture du théâtre en 1534 dans une de ses *Epistres familiares* envoyée à Pierre Gervaise :

D'autres dictez, chansons & bergeries,
Moralitez il fait sans flatteries
Bons triolletz, ballades, & rondeaux
En vers couppez & carmes tous nouveaux,
Et de present son occupation
Et passetemps, est pour la *Passion*
Du vray sauveur propaller⁹⁷ par mistere
Car tres bien sçait conduire tel affaire,
C'est en la ville & cité de Poitiers
Où maintes gens iront très volontiers,
Ce personnage est appelé Bouchet⁹⁸

La notion du *faire* est mise d'abord en avant pour les « dictez, chansons & bergeries, / Moralitez » et bien que ces formes d'expression laissent une place importante à l'oralité, c'est plutôt l'idée d'une composition écrite en vue d'une potentielle déclamation qui prime ici. Concernant la *Passion*, il ne souhaite ni la *faire* ni la *composer* mais la « propaller par mistere », la raison de cette volonté est le fruit d'une expérience et d'une compétence : « Car tres bien sçait conduire tel affaire ». La *conduite de l'affaire* dont il est question ici ne réfère pas principalement à un savoir-faire d'écriture mais à une compétence de mise en scène puisqu'à partir de 1508, J. Bouchet est recensé comme régisseur-metteur en scène de mystère. Pour autant, lorsqu'il est sollicité par d'autres villes⁹⁹ pour l'organisation de théâtre, c'est à la fois en tant que régisseur-metteur en scène et en tant que *fatiste* comme cela a été évoqué précédemment au sujet de la *Passion* organisée à Issoudun ou comme ce le sera au sujet de l'entrée d'Éléonore de Habsbourg à Nantes en 1532. L'emploi de « propaller » dénote l'oralité intrinsèque du théâtre et de l'entreprise qu'il souhaite entamer. Mais avant d'envoyer le texte de la *Passion* à Issoudun, il fait œuvre de remanieur à partir d'un *moule*, or dans l'épître

⁹⁷ *Propaller* : *porparler* : raconter, exposer.

⁹⁸ Jean Bouchet, *Epistres Morales & Familieres du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 23, *epistre XXII*.

⁹⁹ Sollicité par les Nantais pour l'entrée d'Éléonore de Habsbourg en 1532, par les bourgeois d'Issoudun en 1535 pour la représentation d'une *Passion*, par les bourgeois de Bourges en 1536 pour le *Mystère des Actes des apôtres*.

envoyée à Pierre Gervaise, il cite Jean Michel et sa *Passion* par personnages¹⁰⁰. Avait-il alors pour projet de remanier intégralement cette dernière ? C'est possible, et s'il a effectivement accompli cette réécriture, elle a dû afficher une attention particulière à la mise en scène et au *decorum*, témoins de la polyvalence théâtrale de J. Bouchet.

L'exemple de ces trois hommes démontre que l'écriture théâtrale est parfois mue ou inspirée par l'expérience du spectacle, qu'il s'agisse du jeu actoriale ou de la mise en scène. En dehors de notre aire d'étude mais au sujet d'un auteur originaire de l'Ouest, l'association entre écriture et mise en scène se retrouve lors de la représentation du *Mystère de saint Martin* joué à Seurre en 1496 et écrit et mis en scène par Andrieu de la Vigne : « Maistre Andrieu de La Vigne portant le registre.¹⁰¹ »

Conclusion : vers la conscience du statut d'auteur au XVI^e siècle

La pratique scripturale des auteurs de théâtre de l'Ouest de la France – au même titre que les autres régions – se révèle protéiforme. Influencée d'une part par les commanditaires du théâtre, elle se trouve d'autre part conditionnée par la nature performancielle du texte de théâtre. Ainsi le *fatiste*, lorsqu'il n'effectue pas l'adaptation théâtrale d'une source non dramatique¹⁰² mais qu'il travaille à partir d'un texte de théâtre préexistant, est amené à effectuer une multitude de modifications qui influent sur le texte et sur l'œuvre théâtrale – en tant que spectacle. Les entrepreneurs de jeux théâtraux induisent aussi le travail des *fatistes* ; ils sont très souvent en réalité des régisseurs-metteurs en scène et occupent une place de premier ordre dans notre connaissance du théâtre : des manuscrits ou des imprimés de théâtre ont une valeur commémorative en ce que leur existence procède de la représentation. Or cette valeur commémorative est notamment présente par la consignation et l'ajout par rapport au texte qui a servi à la représentation, de détails liés à la mise en scène en tant que spectacle, de fait ces détails sont le témoin d'une auctorialité spectaculaire issue des régisseurs-metteurs en scène.

Dès la fin du XV^e siècle, le nom du *fatiste* peut servir d'argument commercial et la sollicitation par des villes d'hommes en particulier chargés d'écrire ou de réécrire une pièce de théâtre, démontre la notoriété et le savoir-faire de certains de ces personnages. Pour autant, ces derniers ne s'attribuent pas encore eux-mêmes leurs œuvres.

¹⁰⁰ Jean Bouchet, *Epistres Morales & Familieres du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 23v^o, *epistre XXII*.

¹⁰¹ Paris, BnF, ms. fr. 24332, fol. 255.

¹⁰² Ce processus est moins envisageable pour le théâtre non religieux et non moral : qu'en est-il des farces et des sotties ? Est-il possible d'établir des correspondances avec des textes non dramatiques ?

Même si elles sont perceptibles dès le XIV^e siècle, c'est au cours du XVI^e siècle¹⁰³ que les marques d'une conscience d'auteur¹⁰⁴ sont de plus en plus présentes dans la poésie en révélant fortement la personnalité des poètes qui l'écrivent. Cette présence est moins visible dans le théâtre, en partie en raison des sujets qu'il aborde, qu'ils soient religieux, comique, politique ou polémique : étant d'abord destiné à un public, il laisse en ce sens peu de place à un *je* auctorial s'il veut obtenir son adhésion ; cet effacement ou non-présence de l'auteur est d'autant plus visible dans le théâtre religieux protestant qui prône, au même titre que tous les autres textes servant la Réforme, la parole de Dieu comme seule référence¹⁰⁵.

Si le théâtre humaniste laisse moins ostensiblement l'occasion à l'auteur de révéler sa personne que dans la poésie par exemple, la conscience d'auteur amène néanmoins dans les impressions, l'apposition du nom à divers endroits des ouvrages¹⁰⁶, afin – outre les arguments commerciaux – de s'assurer l'attribution de l'œuvre accomplie. Enfin, bien que le *je* auctorial soit la plupart du temps absent du théâtre humaniste, la marque de l'auteur est envisageable à travers ses choix thématiques : une conscience aiguë du bien commun et une volonté du rétablissement de la paix civile amèneront Robert Garnier à laisser la possibilité au lecteur/spectateur d'établir des passerelles entre son théâtre et l'actualité politique, le protestantisme d'André de Rivaudeau et de Catherine de Parthenay les conduira à choisir des références bibliques pour leur théâtre mettant en scène un peuple persécuté.

II.2. Formation et occupations professionnelles

Écrire et pouvoir écrire aux XV^e-XVI^e siècles sont conditionnés par des moyens intellectuels et financiers. On ne vit pas de l'écriture, à moins d'être attaché à une cour ou financé ponctuellement et temporairement par un personnage puissant, il faut alors posséder un métier, un état, en plus de l'écriture. On ne peut écrire sans une solide formation intellectuelle doublée d'une aptitude à la composition, à l'écriture. À ces deux constatations, s'ajoute le statut particulier du texte théâtral, destiné à passer à la scène, à être partagé avec un nombre important de personnes ou dans une communauté particulière – association, confrérie, milieu urbain, milieu scolaire etc. À l'inverse d'une représentation initiée et/ou financée par un cadre social précis, il ne sera jamais possible d'affirmer avec évidence que l'appartenance à tel ou tel état ou milieu social, l'accomplissement de tel ou tel cursus universitaire, la manifestation de telle ou telle conviction religieuse (encore que), sont ce qui déterminent l'action d'écrire du

¹⁰³ Cette conscience n'apparaît pas du jour au lendemain. Pour ce qui est de la charnière XV^e-XVI^e siècles, voir Adrian Armstrong, « Paratexte et autorité(s) chez les grands rhétoriciens », *Travaux de Littérature - L'écrivain éditeur*, XIV, 2001, p. 61-89.

¹⁰⁴ Sur cette nouvelle conscience d'auteur, voir François Rigolot, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, 2002, p. 65-81.

¹⁰⁵ Sur ce point, voir *ibid.*, p. 73-74.

¹⁰⁶ Voir à ce sujet Cynthia J. Brown, *Poets, patrons, and printers: crisis of authority in late medieval France*, Ithaca – Londres, Cornell University Press, 1995.

théâtre, la teneur des textes¹⁰⁷, la participation à une mise en scène. Pour autant, l'homme de théâtre vit dans le monde, doit saisir son public avec ce qu'il connaît, doit être capable de produire une œuvre à partir d'une matière, qu'elle soit textuelle ou visuelle, issue d'une connaissance ou d'une expérience. Les hommes de théâtre seront alors envisagés dans ce paragraphe au regard des textes qu'ils ont écrits, à travers leurs études, leur état, leur profession, leur religion, leur insertion dans des milieux particuliers (milieux de cour ou urbain, la Basoche...), pour savoir à quel degré ces éléments participent du théâtre et se retrouvent utilisés, transposés comme matière théâtrale, qu'ils fournissent des intentions, des scènes, des thèmes ou des sujets.

II.2.1 Le monde juridique, des auteurs basochiens mais pas uniquement

Parmi les auteurs et les régisseurs de théâtre dont les noms sont connus, un nombre important a suivi des études de droit et a exercé par la suite des professions juridiques, souvent dans leurs villes d'origine. Le cadre judiciaire est de plus le support de la Basoche, association de clercs de justice, dont une des activités est la production de théâtre. L'accomplissement d'un cursus en droit n'implique pas pour autant obligatoirement une intégration à la Basoche, certains auteurs sont réputés en avoir fait partie pendant un temps (Jean Bouchet par exemple) mais les grades universitaires élevés et des carrières professionnelles brillantes en excluent d'autres. Par ailleurs, des hommes tenus pour avoir fait partie de la Basoche s'illustrent dans la réalisation de mystères, bien différents du théâtre « sous influence basochienne¹⁰⁸ » qui se caractérise entre autres par ses aspects satiriques, politiques, comiques et polémiques ; des basochiens peuvent être auteurs de tous ces différents théâtres à la fois ou ne sont connus que pour l'un ou pour l'autre. Néanmoins, ces auteurs dont les noms sont parvenus jusqu'à nous, ne représentent qu'une infime partie de la masse anonyme d'auteurs du théâtre politique, polémique et comique – dont certaines pièces peuvent être cependant attribuées au milieu de la Basoche par leur contenu. Indépendamment de la Basoche, les études de droit sont la voie habituelle pour se faire un état et la pratique auctoriale ou ordonnatrice de théâtre de certains hommes mentionnés ci-après peut ne pas être directement et principalement encouragée par la fréquentation du milieu judiciaire, notamment chez les auteurs de théâtre humaniste dont la production théâtrale, si elle témoigne de conceptions politiques et morales nées des études de droit, ne se sert pas en tant que tel du milieu juridique.

¹⁰⁷ D'une part le sujet et la tonalité généraux de la pièce (religieux, moral, comique, politique, satirique, polémique...), d'autre part les tonalités secondaires, c'est-à-dire les diverses inspirations qui constituent une pièce, en particulier les mystères où le comique fait de nombreuses incursions mais aussi la peinture de scènes de la vie quotidienne inspirées de diverses couches de la société.

¹⁰⁸ Sur le répertoire théâtral lié à la Basoche et ses problématiques voir : Marie Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique*, Paris, Champion, 2007, p. 213-247.

II2.1.1. Le monde juridique comme source d'inspiration théâtrale

a. Andrieu de la Vigne, une production théâtrale variée utilisant le monde juridique comme modèle

L'œuvre théâtrale d'Andrieu de La Vigne est exclusivement produite en dehors de l'Ouest de la France mais le poète est né à La Rochelle¹⁰⁹ et ses attaches à la cour de France (voir *infra*) le renvoient épisodiquement dans l'Ouest. En 1501, il écrit les *Complaintes et Epitaphes du roi de la Bazoche*, ce qui laisse penser qu'il a fait partie de cette association au moment de ses études de droit¹¹⁰. En 1496, il compose le *Mystère de saint Martin* à la demande des bourgeois de Seurre en Bourgogne, accompagné de la *Moralité de l'aveugle et du boiteux* et de la *Farce du muner de qui le deable emporte l'ame en enffer*. É. Picot lui a attribué deux pièces supplémentaires, la *Moralité de l'Estrif* et la *Sotise à huit personnaiges* mais cette paternité littéraire a largement été remise en cause depuis¹¹¹ ; en revanche la dernière partie du *Vergier d'honneur*, écrit et assemblé – il s'agit d'un recueil – en collaboration avec Octavien de Saint-Gelais, est une pièce dramatique à attribuer à La Vigne : *Comment au jardin d'honneur par Cœur loyal, Franc vouloir, l'Honneur des Dames est couronné malgré Dangier et Mallebouche*¹¹². Cette moralité met en scène le combat de Cœur Loyal et Franc Vouloir qui défendent l'Honneur des Dames contre Danger, Ennui et Mallebouche qui s'attachent à l'injurier. L'influence, entre autres, de la formation judiciaire de l'auteur se ressent particulièrement dans cette pièce dans les joutes verbales – à la manière des affrontements verbaux lors d'un procès – entre les deux camps qui témoignent d'une grande vivacité, en multipliant par exemple les vers partagés entre les protagonistes lors des scènes de combat.

Du vers 8835 au vers 9328 du *Mystère de saint Martin*, A. de la Vigne met en scène un procès entre Claude la Gente et l'usurier Pierre le Sourt qui l'attaque en justice sous le prétexte que le mari défunt de Claude aurait mis en gage une maison et une vigne. La présence d'une scène de procès dans une pièce n'est pas la preuve irréfutable qu'un auteur a fait partie de la Basoche ou du milieu judiciaire¹¹³, néanmoins dans ce cas, une bonne connaissance du monde judiciaire est perceptible dans l'écriture théâtrale. Cette connaissance est mise à profit pour la dramaturgie de la pièce, à commencer par les différentes étapes du procès, employées pour créer des effets d'attente, en prévoyant par exemple la pause de la cinquième demi-journée du mystère immédiatement après l'assignation de Claude (v. 8835-8893). En outre,

¹⁰⁹ Paris, BnF, ms. fr. 24332, fol. 260.

¹¹⁰ M. Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche...*, *op. cit.*, p. 205.

¹¹¹ Voir à ce sujet : Jelle Koopmans, « Du nouveau sur le *Nouveau Monde* », *L'analisi linguistica e letteraria*, 12, 2004, p. 613-631 et l'édition de la *Sotise à huit personnaiges* par Olga Anna Duhl (Genève, Droz, 2005), p. 22-26.

¹¹² *Le Vergier d'honneur nouvellement imprimé à Paris. De l'entreprise et voyage de Nappes...*, [Paris], Jean Petit, [ca. 1512], feuillet F3 (fol. 171) (Paris, bibliothèque Mazarine, Inc 1200) et *Le Vergier d'honneur, nouvellement imprimé à Paris, de l'entreprise et voyage de Naples...*, Paris, [Philippe Le Noir], [ca. 1525], feuillet AA1v^o (fol. 123v^o) (Paris, bibliothèque Mazarine, Inc 1199), nous utiliserons cette édition pour les citations. Cette pièce est dénommée également *Moralité de l'Honneur des dames*.

¹¹³ Voir évidemment sur ce point le procès de la *Farce de maître Pathelin*.

deux courtes pauses sont prévues au cours du déroulement du procès, la première pour la préparation de la défense de l'accusée (après le v. 9095 : « Pause. Ils s'en vont d'un cousté et d'autre pour faire leur cas. », il s'agit d'un duel judiciaire), la seconde avant que les personnages ne se rendent sur la tombe du mari de Claude qui va être ressuscité par saint Martin pour faire toute la lumière sur l'affaire (après le v. 9226 : « Pause de menestriers. Ilz s'en viennent sur la fosse du mary de Claude. »). Par ailleurs, la structure dramaturgique du procès semble procéder d'une volonté réaliste de la part d'A. de la Vigne, reprenant chaque détail de la procédure, de l'assignation confiée par le juge à un sergent, au jugement final, en passant par l'exposition du cas par chacune des parties et les vifs échanges qui en découlent ou bien encore par la demande d'un duel judiciaire de la part de Claude¹¹⁴ – source d'une tension dramatique supplémentaire pour le spectateur. Le passé basochien de l'auteur semble être une source d'inspiration féconde, mise à profit pour l'élaboration d'une dramaturgie énergique et réaliste. Ce passé permet à A. de la Vigne d'agrémenter sa transposition théâtrale du procès, d'un portrait à charge du juge¹¹⁵. Il y est dépeint comme une personnalité à la fois versatile, partielle et empressée d'expédier ses affaires au plus vite. Ainsi, lors de la première confrontation des deux parties, il semble espérer en finir rapidement avec l'affaire qui se présente à lui :

Or sus, sus, c'on dye
La cause sans grant plaidoyerye !
Qui devant moy vous fait venir ?¹¹⁶

Devant la réponse de Claude (« Monsieur, par sa truanderye, / Il m'a fait icy convenir¹¹⁷ »), il se ravise (« Il fault termes de court tenir¹¹⁸ ») et invite même finalement l'usurier à développer son accusation (« Que tout s'expose !¹¹⁹ ») sur plus d'une trentaine de vers tandis qu'il coupe la parole à Claude qui tente de se défendre en étant obligée de protester :

[CLAUDE]
Mon mary...
JUGE
Or vous deffendez
Legierement !
CLAUDE
Que l'on m'escoute !¹²⁰

Les paroles du juge, jusqu'à la résurrection du mari de Claude, témoignent de sa partialité et de son désintéressement (« C'est bien pour resver / Que femme se vueille entremectre ; /

¹¹⁴ « Claude : Aux champs je l'envoyeray paistre / puisqu'à tort il me veult deffaïre... » (v. 9074-9075) ; « Claude : Pour tant, j'en ay gecté mon gaige / Devant le juge proprement... » (v. 9149-9150).

¹¹⁵ Le portrait de l'usurier Pierre le Sourt n'est pas plus flatteur mais répond aux intentions didactiques de la pièce qui visent à rappeler que le prêt à usure est une pratique condamnée par l'Église.

¹¹⁶ A. de la Vigne, *Le Mystère de saint Martin...*, op. cit., v. 8993-8995.

¹¹⁷ *Ibid.*, v. 8996-8997.

¹¹⁸ *Ibid.*, v. 9000.

¹¹⁹ *Ibid.*, v. 9005.

¹²⁰ *Ibid.*, v. 9044-9045.

De vouloir ung homme grever ;¹²¹ », quant aux répliques des vers 9079 à 9095, elles font toutes allusion à une conclusion rapide de l'affaire). C'est finalement saint Martin qui porte le coup de grâce à la fonction judiciaire :

Pour ce que souvant juge ment
Par deffault d'une bonne enqueste,
Or allons sur le monument
De celui qui a fait le debte...¹²²

Saint Martin va finalement remédier à l'injustice et au « deffault d'une bonne enqueste » en ressuscitant le mari de Claude qui va indiquer ne rien devoir à l'usurier. Devant cette preuve, le juge ne fait aucune difficulté pour condamner l'usurier. Le portrait du juge dans le *Mystère de saint Martin* est brossé tout en finesse, sans s'abandonner à la caricature, il se révèle satirique en dépeignant les travers de la profession. Cette acuité est probablement le fruit des années de jeunesse passées auprès des métiers du monde judiciaire.

b. François Habert, auteur de *La bataille de saint Pensard à l'encontre de Caresme* ?

Le titre de *La bataille de saint Pensard à l'encontre de Caresme* comporte une indication sur la qualité de l'auteur : « composé par le Prince de la Basoche d'Issouldun ». De fait, cette précision semble confirmée par les éléments appartenant au monde judiciaire présents dans la pièce. Ainsi, l'auteur se qualifie lui-même de clerc (clerc de grande qualité par ailleurs : « Il n'y a clerc jusques à Romme / Qui si bien eust jeu divisé !¹²³ »), il y a une multiplication des termes liés au procès ou au conseil juridique (« Conseillez moy sur cest affaire », v. 581 ; « venir à appointement », v. 588), ou on trouve encore à la fin de la pièce un arrêt de justice parodique (v. 1141 *sqq.*). La lecture de la pièce démontre chez son auteur une connaissance fine du monde juridique dont il se sert pour écrire certaines scènes ; la mention « Prince de la Basoche d'Issouldun » n'apparaît pas factice, son auteur semble avoir réellement occupé cette fonction.

À la suite d'É. Picot et d'H. Franchet, M. Bouhaïk-Gironès attribue *La bataille de saint Pensard à l'encontre de Caresme* à François Habert, prince de la basoche d'Issouldun dans les années 1530¹²⁴. Cette attribution relève, outre le fait que la production littéraire de François Habert est bien connue, de la datation du support textuel de la pièce, une impression parisienne de 1529¹²⁵. Or, une date d'impression ne vaut pas preuve de composition, la pièce a forcément eu une existence manuscrite antérieure, qui peut être fort longue parfois. Par ailleurs, la délibération capitulaire de Saint-Martin de Tours, le 9 février 1486 est très claire quant à la pièce qui a été représentée deux jours avant, le Mardi Gras :

¹²¹ *Ibid.*, v. 9068-9070.

¹²² *Ibid.*, v. 9205-9208.

¹²³ v. 65-66 (J.-Cl. Aubailly (éd.), *Deux jeux de carnaval de la fin du Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 6).

¹²⁴ M. Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche...*, *op. cit.*, p. 241-243.

¹²⁵ *Idem.* Paris, Jean Saint-Denis, [1529] (Paris, BnF, département des manuscrit, Rothschild 3021 (1085 a).

...quaestionem ortam inter duos principes, **Charnau** scilicet et **Caresmo**, sese bellicosa congressione invadentos, interveniente auctoritate et sententia duorum suorum consulum, videlicet de **Maistre Accipe** et **Maistre Aliboron longue eschine**, amicabile compositione sapierunt, datis **induciis quadraginta dierum dicto principi Caresmo** ad secedendum a dominio dicti Charnau sequo [sic.] et suo retrahendum...¹²⁶

Les deux personnages principaux, Charnau et Carême, sont certes des personnages génériques, mais ils se trouvent identiquement reliés à leurs deux conseillers¹²⁷ dans la pièce d'archive et le texte de la pièce de théâtre. Si Maître Aliboron est un personnage récurrent du théâtre comique, la qualification « longue eschine » est singulière, or elle se trouve à la fois dans la délibération capitulaire et dans le texte de *La bataille de saint Pensard à l'encontre de Caresme* aux vers 57, 598 et 1029 de la pièce¹²⁸, cette concordance invite fortement à penser que le texte que nous connaissons est celui qui a servi à la représentation de Tours. Enfin, l'issue de la représentation de Tours est la même que celle du texte, une trêve de 40 jours accordée à Carême avant qu'il ne doive se retirer. L'attribution de la pièce à François Habert est à moduler : soit son auteur est un prince de la basoche issoldunoise antérieur à François Habert, soit s'il s'agit de François Habert, il a vraisemblablement eu le texte de la représentation tourangelle entre les mains pour écrire son œuvre. Nous pencherions pour la première solution, en écartant l'interprétation d'une pièce polémique, sensible aux idées de la Réforme – qui caractérisent en partie l'œuvre de François Habert¹²⁹. Le chapitre cathédral de Tours donne 10 livres pour l'organisation de la représentation, tout en en connaissant l'issue favorable à Charnau, d'autant qu'elle paraît avoir contrôlé le texte avant qu'il ne soit joué¹³⁰ ; il faut y voir plutôt une pièce didactique – rappelant les interdits alimentaires propres à la période du Carême – dissimulée derrière un extérieur comique réalisé par la bataille de nourriture et les échanges triviaux entre les personnages.

¹²⁶ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 384. Nous soulignons ; nous traduisons : « [il a été joué] le problème soulevé entre deux principes, à savoir Charnau et Carême, s'attaquant l'un l'autre d'une rencontre belliqueuse [=au cours d'une bataille], alors qu'interviennent par conseil et par avis, deux de leurs conseillers, c'est-à-dire Maistre Accipe et Maistre Aliboron longue eschine, ils eurent l'intelligence d'un arrangement à l'amiable, en donnant une trêve de quarante jours au prince de Carême avant de s'écarter de la domination de Charnau et en conséquence de se retirer... »

¹²⁷ Maître Aliboron et Maître Accipe ne sont pas des noms de personnages originaux, on trouve par exemple Maître Aliboron dans la *Sottie des sots qui corrigent le Magnificat* et la *Farce des Queues troussées*, quant à Maître Accipe, il est utilisé soit comme qualificatif dans la *Farce du Capitaine Mal en point* (v. 101 : « Ha! sang bieu quel maistre accipé... ») soit par jeu sur les mots dans le *Mystère de la sainte Hostie* (v. 1180 : « Or vien ça, maistre, accipe ! »).

¹²⁸ Cette formulation est par ailleurs un octosyllabe, mètre à partir duquel toute la pièce est élaborée.

¹²⁹ M. Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche...*, op. cit., p. 242. Sur ce personnage voir *idem*, p. 207-208 et Henri Franchet (éd.), *Le Philosophe Parfait et le Temple de Vertu de François Habert*, Paris, Champion, 1922.

¹³⁰ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 384, en date du 24 janvier 1486 : « *Eadem die domini mei praefati ad videndum papirum cujusdam mysterii seu ludi quam in eis hujus ecclesiae volunt ludere in die carnis privii...* »

c. Jean Daniel, la basoche parisienne et Charles de Bourdigné

Dans un des manuscrits qui consignent *Le Triumphe de prudence* de Jean Thenaud¹³¹, on trouve la mention de Jean Daniel. En effet dans le chapitre 6 intitulé « Comment l'explorateur vient au jardin de intelligence, envyronné du fleuve de Erreur, en passant sur le pont, il trouve les farceurs et joueurs de moralitez », le narrateur décrit le pont en question comme étant

plain de chaffaulx et personnages qui contrefaisoient papes, cardinaulx, prelatz, moynes, roys, roynes, princes, princesses, marchans et mecanicques...¹³²

Puis il demande à celui qui l'accompagne et qui lui fait visiter les lieux :

où estoient les Parisiens qui ont bruiet de flourir en don de langue et science. Le bon enfant [l]e mena en ung lieu qui estoit tout tendu et cloz de rydeaulx là où ilz estoient empeschez à huyler les playes de celui qui indiscretement avoit parlé et escript à l'encontre de celui qui peult proscrire dont avoit remporté le salaire qui luy appartenoit...¹³³

Dans la marge est apportée la précision « Maistre Mittou ». Un autre manuscrit du *Triumphe de prudence* mentionne quant à lui en marge « Maistre Cruche¹³⁴ ». En 1516, François I^{er} fait arrêter trois joueurs de farce parisiens, Jean Seroc, Jean du Pont-Alais et Jacques le Bazochien, qui ont joué une pièce brocardant Louise de Savoie sous les traits du personnage de Mère Sotte. Peu de temps auparavant, Maître Cruche, joueur de pièces satiriques, est passé à tabac pour avoir joué une pièce raillant François I^{er}¹³⁵. Or d'une part Jean du Pont-Alais sert de modèle mélodique pour un des noëls composés par Jean Daniel¹³⁶, d'autre part Maître Cruche et Maître Mitou sont à la fois mentionnés côte à côte dans *La louange et excellence des bons facteurs* (1533)¹³⁷ de Pierre Grognet et aussi dans *Les Ordonnances et reformations nouvellement faictes et imprimees sur la pierre de mauconseil, avec la reformation des courtes chausses composees par le grant prieur de Bondeculage et Serrefessier*¹³⁸ où avec d'autres, ils sont chargés de faire respecter les ordonnances de la compagnie joyeuse :

Le prince des sots, le general d'enfance, le prince de nattes, l'ab[b]é de Freveaux, le comte de Froidure, maistre Mitou, Maistre Cruche...¹³⁹

¹³¹ Paris, Bnf, ms. fr. 443.

¹³² *Ibid.*, fol. 26v^o.

¹³³ *Ibid.*, fol. 27.

¹³⁴ Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, Fr. F. v. XV, 1, cité dans Jean Thenaud, *Le triumphe des vertuz*, Titia J. Schuurs-Jansen (éd.), Genève, Droz, 1997, p. 306.

¹³⁵ Voir le récit fourni dans Ludovic Lalanne (éd.), *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François I^{er}, 1515-1536*, Paris, Renouard, 1854, p. 13-14.

¹³⁶ « Maistre Jehan du Pont Alles, or allés. » (Henri Chardon [éd.], *Les noëls de Jean Daniel dit maître Mitou : 1520-1530. Précédés d'une étude sur sa vie et ses poésies*, Le Mans, Monnoyer, 1874, p. 6).

¹³⁷ « Maistre Myto et maistre Cruche / Estoient bons joueux sans reproche », édité dans Anatole de Montaiglon, James de Rothschild (éd.), *Recueil de poésies françoises des XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Jannet, 1857, t. VII, p. 10.

¹³⁸ Imprimé, s.l., s.n., s.d [1510 ?]. Chantilly, bibliothèque du château, cabinet des livres, xii-b-069.

¹³⁹ Reproduction du dernier feuillet en fac-simile dans le *Bulletin Mensuel de la Librairie Damascène Morgand*, 27, avril 1890, p. 336.

La « pierre de mauconseil » du titre doit être une référence parodique à la table de marbre du parlement de Paris et il est fort possible que ce texte émane du milieu basochien parisien. Il semble bien qu'au début du XVI^e siècle, tout du moins avant 1518, date à laquelle on le trouve à Nantes pour collaborer à l'élaboration des théâtres de l'entrée de François I^{er}, Jean Daniel ait fréquenté le monde théâtral parisien influencé en partie par la Basoche ; peut-être a-t-il collaboré par ailleurs avec Maître Cruche au sein d'une association d'acteurs-auteurs. Pour autant, la fréquentation de ce milieu théâtral ne semble pas influencer directement l'écriture du théâtre de Jean Daniel, qui n'associe pas dans le même temps les aspects satiriques, politiques et polémiques qui caractérisent en grande partie le théâtre parisien du début du XVI^e siècle. En effet, si les trois pièces conservées et attribuées à Jean Daniel sont à caractère comique et satirique, elles ne prennent pas pour cible le pouvoir politique mais emploient des personnages typiques afin de provoquer le rire : un franc-archer et un pionnier¹⁴⁰, figures traditionnelles de soldats fanfarons, un astrologue dans une pronostication parodique.

En 1532, Charles de Bourdigné fait paraître à Angers la *Légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu*¹⁴¹. Plusieurs des pièces liminaires sont de Jean Daniel et d'après l'éditeur moderne du texte, « sans aucun doute, [il] participe à l'élaboration de la *Légende* que Bourdigné mettra en vers¹⁴² ». Les deux hommes fréquentent un cénacle auquel participe également Clément Janequin¹⁴³. La *Légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu* contient de nombreux aspects basochiens, ne serait-ce que par son personnage principal, un étudiant en droit membre de la basoche¹⁴⁴. Le milieu judiciaire est le cadre de certaines péripéties du personnage comme lorsqu'il arrive à faire licencié en droit sa jument, le jour des licences publiques à l'université d'Angers¹⁴⁵ ou lorsqu'il fréquente la basoche parisienne et joue aux dés avec les clerks du parlement de Paris « qui le piperent¹⁴⁶ ». Au-delà d'une tradition évidente liée à Pathelin, au Villon légendaire ou à Panurge¹⁴⁷, ces épisodes basochiens paraissent inspirés du séjour probable de Jean Daniel dans la proximité de la basoche parisienne, surtout que Ch. de

¹⁴⁰ *Le Franc Archier de Cherré et Le pionnier de Seurdre* (L. Polak [éd.], Genève, Droz, 1966). L'éditeur moderne des deux textes, à l'inverse d'Émile Picot (*Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, Mâcon, Protat Frères, 1886, p. [157] 528 sqq.), pense qu'il est « peu probable qu'un même auteur ait écrit deux pièces aussi semblables » (p. 10, éd. cit.) en se fondant sur la différence de lexique utilisé par les deux personnages. Mais les personnages appartenant à deux corps d'armée différents c'est sans doute une volonté d'un même auteur pour les différencier et varier les effets comiques.

¹⁴¹ Paris, BnF, rés. YE 316.

¹⁴² Charles de Bourdigné, *La légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu*, Francis Valette (éd.), Genève, Droz, 1972, p. X-XI.

¹⁴³ Sur ce point et notamment les relations entre C. Janequin et J. Daniel, voir Jacques Levron, *Clément Janequin, musicien de la Renaissance*, Grenoble, Arthaud, 1948, p. 49-67.

¹⁴⁴ « et lors Pierre Faifeu, / Qui pour present estoit de la Bazoche » (Ch. de Bourdigné, *La légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu*, op. cit., chap. IX [p. 43].)

¹⁴⁵ *Ibid.*, chap. XVI (p. 55-57).

¹⁴⁶ *Ibid.*, chap. X (p. 44-46).

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. XI.

Bourdigné n'est pas recensé dans cette aire et ce milieu¹⁴⁸. Inversement, un épisode de la *Légende* a peut-être inspiré une œuvre dramatique attribuée à Jean Daniel. Le chapitre XIX relate l'excursion de Pierre Faifeu à Nantes et comment il y contrefait l'astrologue :

Quant fut party dont il fist ce bon tour,
Il s'en alla, sans faire ailleurs retour,
Droit à Nantes, là où il a faict rage ;
Quand il y fust, il luy print en couraige
Contrefaire l'astrologue et divin.
Ce nonobstant qu'il heust charté de vin,
Se fist traicter en homme de sçavoir,
Leur promettant à leur faire asçavoir
Chouses cachées, chouses hors de memoire,...¹⁴⁹

Le thème de ce chapitre est le même que celui de *la Pronostication nouvelle composée par troys ou quatre à Nantes sur une escabelle en l'annee qu'on dit et apelle pour l'an mil cinq cens trente quatre*¹⁵⁰ attribuée à Jean Daniel. Il s'agit d'une pronostication joyeuse qui contrairement à ce que propose le titre, ne met en scène qu'un seul astrologue qui débite entre autres une série d'évidences et de lieux communs sur l'année à venir en la détaillant par saisons, par mois ou par grands thèmes (la guerre et la paix par exemple). Sa science n'est pas fondée sur les « docteurs qui sont bons ordinaires » mais sur le « bon goust d'ypocras¹⁵¹ »... Dans la ballade finale, au refrain « Car sans piot, l'on ne faict rien », il invite ceux qui l'écoutent à lui donner du vin pour le payer pour ses prédictions :

Prince, faictes, s'il vous agree,
Que Baccus nous face entretien,
Si moillerons nostre denree...¹⁵²

Sont ici évoqués le même moyen de paiement que dans la *Légende de Pierre Faifeu* (le vin), la même ville (Nantes) et la même pratique parodique de l'astrologie. La *Pronostication nouvelle* se présente comme la dramatisation de l'excursion de Pierre Faifeu à Nantes, il est d'ailleurs question de théâtre dans le même chapitre de la *Légende* puisque Faifeu demande à un sergent de lui prêter son hoqueton, sa banderole et sa verge, prétendument « pour jouer une farce¹⁵³ » mais en réalité pour se faire passer pour un sergent et libérer un prisonnier. Pour en revenir à J. Daniel et le milieu basochien parisien, ce milieu paraît évoqué dans la *Pronostication nouvelle* lorsque son personnage indique

Il est autant de sotz comme de sottes
Pour vous monstres les choses merueilleuses
Qui adviendront.¹⁵⁴

¹⁴⁸ Voir les éléments biographiques fournis par Francis Valette dans *ibid.*, p. VII-IX.

¹⁴⁹ *Ibid.*, chap. XIX (p. 63).

¹⁵⁰ [Paris ?, s.n., 1533?]. Paris, BnF, Rothschild 2853 (581 a), feuillet [a1].

¹⁵¹ *Ibid.*, feuillet [a1v^o].

¹⁵² *Ibid.*, feuillet [a8v^o].

¹⁵³ Ch. de Bourdigné, *La légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu*, op. cit., chap. XIX (p. 64).

¹⁵⁴ J. Daniel, *Pronostication nouvelle composée par troys ou quatre à Nantes...*, op. cit., feuillet a2.

« Les choses merveilleuses / qui adviendront » et montrées par des sots et des sottés, réfèrent probablement par antiphrase au théâtre politique et polémique parisien du début du XVI^e siècle, incarné entre autres par Pierre Gringore et associé à la basoche du parlement de Paris. C'est indirectement que le milieu de la basoche influence l'écriture de J. Daniel, soit en fournissant des thèmes à une œuvre à laquelle il collabore (*La légende de Pierre Faifeu*), soit en suscitant des aptitudes à l'écriture comique, satirique et parodique¹⁵⁵ par la fréquentation probable de ce milieu dans sa jeunesse.

d. Jean Boiceau de la Borderie (1513-1591)

Jean Boiceau de la Borderie sera évoqué par ailleurs dans ce chapitre pour son implication dans l'émulation littéraire provoquée par la présence de membres de la Brigade à Poitiers (voir *infra*). Bien qu'il pratique et participe à l'essor de formes poétiques novatrices propres à son époque, il compose dans le même temps un théâtre comique, inspiré selon toute vraisemblance de sa profession d'avocat au présidial de Poitiers et de la vogue des monologues dramatiques comiques qu'il paraît bien connaître et apprécier.

Le *Menelogue de Robin* – daté de 1541 par É. Picot à cause de la tenue des Grands Jours à Poitiers cette année-là et évoqués dans le texte¹⁵⁶ –, antérieur à la mort de La Péruse en 1554 en tout état de cause¹⁵⁷ – imprimé dans les années 1570¹⁵⁸, est une pièce comique écrite en patois poitevin, mettant en scène les déboires judiciaires de Robin face à Tallebot son voisin, qui lui a cassé son sabot lors d'une partie de palets. L'auteur fait parler un campagnard qui raconte toute la procédure avec véhémence, à renfort de détails insignifiants et de propos vulgaires. Ainsi Robin commence son propos par « La merdé y cré apré moay¹⁵⁹ », puis à mesure qu'il raconte les étapes qui le mènent au procès à Poitiers – Tallebot refuse de se soumettre à la sentence donnée par le juge du village de payer quatre deniers –, il multiplie les injures à l'adresse de Tallebot notamment lorsqu'il raconte comment se déroule l'interrogatoire devant monsieur Douynea¹⁶⁰ :

¹⁵⁵ Ces aptitudes se retrouvent non seulement dans le théâtre mais aussi dans ses noëls, nous renvoyons par exemple au *Trihory de Basse Bretagne (Noël en breton qui parle françois)* dans lequel l'auteur retranscrit en une espèce de sabir, les prononciations et les fautes de français qu'un breton bretonnant peut commettre lorsqu'il parle français (H. Chardon [éd.], *Les noëls de Jean Daniel...*, *op. cit.*, p. 37-39).

¹⁵⁶ Émile Picot, *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, Mâcon, Protat Frères, 1886-1888, p. [172-173].

¹⁵⁷ Puisque La Péruse évoque ce texte dans une lettre qu'il adresse à Boiceau de la Borderie (*ibid.*, p. [173]).

¹⁵⁸ Brunet signale une édition de 1555, introuvable dans les catalogues (*Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, Firmin-Didot, 1860, t. I, col. 1053), un exemplaire d'une édition parue à Paris chez Gilles de Saint-Gilles, ca. 1570 est conservé à la British Library (Londres, BL, General Reference Collection 1073.e.6.).

¹⁵⁹ Jacques Pignon (éd.), *La gente poitevinrie : recueil de textes en patois poitevin du XVI^e siècle*, Paris, Artrey, 1960, p. 86.

¹⁶⁰ À rapprocher de François Douyneau, lieutenant général de la sénéchaussée (J. Pignon [éd.], *La gente poitevinrie...*, *op. cit.*, p. 168).

– E vain ça, vain jonty valet,
Fit Douynea à Tallebot,
– Tu luy a donc cassy san bot?
– Gnon monsiour – si iquou mastin !
Sy as ! Pré monsiour Soinct Martin¹⁶¹

Robin engage alors un avocat qui aurait pu s'appeler Pathelin, peu efficace, qui fait rire les juges par son charabia et coûte cher. L'affaire traîne en longueur car Tallebot refuse à chaque fois de se soumettre au verdict. Lors des grands jours tenus à Poitiers, les juges discutent même pour savoir si c'est le palet qui frappe le sabot ou le sabot qui frappe le palet, finalement l'affaire se conclut par la perte du procès par Robin, qui se trouve ruiné par les amendes qu'il doit payer en compensation. Ce monologue dramatique est un instantané du monde judiciaire que son auteur a su saisir pour en faire un texte comique et satirique.

II2.1.2. Des hommes formés au droit : culture du théâtre sans influence judiciaire directe

a. Des hommes issus du monde du droit à la solide culture humaniste

Des hommes ayant suivi un cursus en droit et occupant des charges judiciaires sont régulièrement recensés comme participant à l'œuvre de théâtre, qu'ils soient *fatistes*, acteurs, entrepreneurs ou régisseurs-metteurs en scène. Ce lien entre théâtre et professions juridiques est pour autant en partie artificiel. En effet, les charges et les professions juridiques mènent souvent à occuper des fonctions citadines (mairie, échevinage, intégration au conseil des bourgeois) ou à graviter autour de ces dernières en appartenant au groupe des gens de bien dont la formation, la profession et les charges sont aussi en lien avec le droit. Or le théâtre naît souvent d'une initiative urbaine, son organisation peut être confiée à un homme ou groupe d'hommes dont l'activité tourne autour du droit mais dont la commission est avant tout conditionnée par leur appartenance au milieu urbain. Pour autant, les professions du droit sont les professions qui lient par excellence l'oral et l'écrit et qui requièrent un haut niveau culturel des hommes qui les exercent¹⁶², comment alors ne pas imaginer que c'est cette formation culturelle qui induit la présence de certains hommes dans l'initiative, l'organisation ou l'écriture du théâtre ? Question insoluble qui naît inévitablement de l'angle choisi pour traiter le sujet des hommes de théâtre et leurs occupations. On évoquera alors certains hommes et leurs charges, tout en gardant à l'esprit que leur participation au théâtre peut être le fruit d'une inclusion à des milieux urbains et non pas en raison de leurs études ou leurs charges en rapport avec le droit.

Les notaires Guillaume Le Doyen à Laval et Denis Généroux à Parthenay témoignent tous deux d'un goût prononcé pour le théâtre. Sur les dix-sept représentations de théâtre que G. Le

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 87-88.

¹⁶² Sur ce point, voir l'exemple des notaires et secrétaires du roi, abordé par Sylvie Charton-Le Clech, *Chancellerie et culture au XVI^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1993, p. 187 *sqq.*

Doyen mentionne dans ses *Annales et chroniques*, il participe au moins à six d'entre elles en tant qu'auteur, acteur, entrepreneur ou régisseur-metteur en scène, selon les représentations. Le caractère local, historique et sériel inhérent aux *Annales et chroniques* ne permet pas de savoir quelle était exactement la culture de Le Doyen, on sait seulement qu'il a fréquenté la grande école de Saint-Tugal et qu'il a été un temps *segretain*¹⁶³ (secrétaire ou sacristain ?) de la collégiale du Cimetière-Dieu¹⁶⁴. Il ne semble pas par ailleurs faire partie du corps de ville lavallois puisqu'à l'occasion de l'entrée de Charlotte d'Aragon en 1501 :

... par le commandement
De ceulx qui aient le gouvernement
De la police de la ville,
Contraignirent moy, inhabille,
De composer une chanzon,
Sur chant d'ancienne faczon¹⁶⁵

Cette chanson demeure assez simple, sans grandes recherches stylistiques¹⁶⁶ mais démontre un savoir-faire d'écriture¹⁶⁷ et une sensibilité aux arts due peut-être en partie à sa formation. Sont-ce ses études et sa profession qui le poussent à s'intéresser autant au théâtre ou est-ce simplement par passion ou par piété à travers l'intégration à une communauté dévotionnelle qu'est la confrérie ? Ses écrits ne permettent pas de le déterminer.

Denis Généroux obtient son office de notaire en 1564, grâce à Léonor d'Orléans-Longueville¹⁶⁸. Il est député par les habitants de la ville en 1573 et 1574 auprès du duc d'Anjou et du roi de France pour demander l'arrêt du passage incessant de troupes militaires dans Parthenay à cause des Guerres de Religion. Il semble donc être un personnage reconnu dans sa ville, proche des milieux dirigeants urbains. En 1571, il fait représenter *La tragédie d'Abel tué par Caïn son frère* et l'année suivante *Médée* suivie de la farce des *Trois femmes qui trompent leurs maris ivres*¹⁶⁹. *La tragédie d'Abel tué par Caïn* et *Médée*, au regard des listes de personnages que Généroux cite, ne correspondent pas avec des textes de pièces connus – il ne s'agit pas de la *Médée* de La Péruse par exemple. Même s'il utilise une expression générique à chaque fois, « je fis jouer », il est envisageable qu'il puisse être l'auteur de ces deux pièces, d'autant que pour la farce des *Trois femmes qui trompent leurs maris ivres*, il

¹⁶³ « Segretain me mys de par Dieu / Servir au cymetiere Dieu », G. Le Doyen, *Annalles et cronicques*..., (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 5).

¹⁶⁴ Sur le parcours de Guillaume Le Doyen, voir Alphonse Angot, *Guillaume Le Doyen, notaire au Comté de Laval et chroniqueur lavallois : notice biographique, extraite de documents contemporains et inédits*, Laval, Goupil, 1882, p. 10 sqq.

¹⁶⁵ G. Le Doyen, *Annales et chroniques*..., *op. cit.*, p. 93.

¹⁶⁶ Voir *ibid.*, p. 95 : quatre quatrains de décasyllabes à rimes suivies détaillant la généalogie de la comtesse puis la joie du peuple à la recevoir.

¹⁶⁷ Savoir-faire relatif : on a évoqué par ailleurs la piètre qualité des vers de ses *Annales et Chroniques* et son intervention en tant qu'auteur-remanieur dans seulement deux pièces à la fin du XV^e siècle, comme si son écriture théâtrale n'avait pas rencontré le succès escompté.

¹⁶⁸ Bélisaire Ledain (éd.), *Journal historique de Denis Généroux : notaire à Parthenay (1567-1576)*, Niort, Clouzot, 1865, p. 107.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 81 et p. 88-89.

précise qui en est l'auteur : maître France (François) du Vignault, seigneur du Magot. Cet homme, élu pour le roi dans l'élection de Poitiers, est le fils de François du Vignault, licencié ès lois¹⁷⁰. Au-delà de la teneur confraternelle des deux représentations¹⁷¹, c'est l'aspect professionnel qui se fait jour ici, des hommes formés au droit ont les compétences pour composer et mettre en scène des pièces à sujet religieux, antique ou comique. D'ailleurs, la mise en scène et l'écriture de *Médée*, révèle une certaine acuité de la part de D. Généroux pour les courants esthétiques de son temps.

Le lien entre l'acuité pour les lettres et formation juridique est sans doute présent chez Jean Bouchet¹⁷². Né en 1476, son père, Pierre Bouchet, est procureur du roi. Il étudie le droit à Paris de 1497 à 1503 et intègre la basoche¹⁷³. En 1507, il devient procureur de la sénéchaussée de Poitiers. Est-ce en ses années de jeunesse et d'étude où

afin de s'entraîner à l'art de rhétorique :
Nous prenions vestemens de pastours
Et jouyons en très joyeux atours
Pour passe-temps, satyres, bergeries,
Et faisions tout plain de mommeries¹⁷⁴

que le goût du théâtre, la capacité de l'écrire, le mettre en scène et le jouer sont nés ? Il est vrai que d'une part l'apprentissage de la rhétorique – non spécifique aux études de droit –, d'autre part la rencontre d'une diversité de sujets faisant fortement travailler l'esprit, donnent des facilités pour l'écriture du théâtre. Chez Bouchet, il ne faut cependant pas oublier que la pratique des lettres, indépendamment de sa carrière juridique, s'inscrit dans une conception humaniste.

Enfin, Madeleine des Roches et sa fille Catherine¹⁷⁵ sont sans doute les témoins en partie du niveau culturel lié au milieu juridique. Les deux femmes sont toute leur vie au contact d'hommes de lois. Madeleine des Roches est née d'une famille de notaires et se marie deux fois : la première avec le procureur André Fradonnet (père de Catherine), la seconde avec l'avocat au présidial de Poitiers François Éboissard¹⁷⁶. Le milieu social et de fait culturel dans lequel les deux femmes ont évolué n'est probablement pas sans rapport avec leur goût pour les lettres.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 26. Voir également : Poitiers, AC, reg. 42, p. 81, *délibérations municipales*.

¹⁷¹ Les deux représentations ont lieu à la Trinité, la première se termine par un banquet, élément traditionnel d'une fête de confrérie.

¹⁷² Sur Jean Bouchet, voir Auguste Hamon, *Un grand rhétoricien poitevin : Jean Bouchet*, Paris, Oudin, 1901 et Jennifer Britnell, *Jean Bouchet*, Édimbourg, Edinburgh university press for the University of Durham, 1986.

¹⁷³ M. Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche...*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁷⁴ Jean Bouchet, *Epistres morales et familières du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 24v^o-25, *épître familière XXIII*

¹⁷⁵ Auteur d'un *Acte de la tragicomédie de Tobie* publié en 1579 (voir *infra*).

¹⁷⁶ Sur les éléments biographiques des deux femmes, voir : Madeleine des Roches, Catherine des Roches, *Les Œuvres*, Anne R. Larsen (éd.), Genève, Droz, 1993, p. 18-21.

b. Scévole de Sainte-Marthe, Charles Tiraqueau, Robert Garnier : un théâtre humaniste comme manifestation des convictions forgées par le droit

Un nombre non négligeable d'auteurs de théâtre humaniste a suivi un cursus en droit mais l'influence des études sur la production théâtrale est moins à rechercher du côté de la facture des pièces et de leurs thèmes que des idéaux moraux et religieux qui président à leur élaboration. En effet, si des auteurs issus de la Basoche ou ayant fait des études de droit se servent du milieu judiciaire comme d'un canevas, un cadre d'inspiration par la mise en scène de choses vues et vécues, les auteurs du théâtre humaniste mettent en scène plutôt leurs idéaux *judiciaires*. Scévole de Sainte-Marthe et Charles Tiraqueau sont les auteurs d'une *Tragicomédie de Job* jouée à Poitiers en juillet 1572. Tous deux, issus de familles nobles du Poitou, suivent un cursus en droit et occupent par la suite des charges judiciaires, Scévole de Sainte-Marthe achète une charge de contrôleur général des finances en Poitou et s'établit définitivement à partir de 1564 à Poitiers¹⁷⁷ tandis que Charles Tiraqueau est conseiller au parlement de Paris à partir de juillet 1579¹⁷⁸ mais possède de fortes attaches poitevines et plus particulièrement fontenaisiennes, puisqu'il est le petit-fils d'André Tiraqueau¹⁷⁹. La dramatisation de la vie de Job n'est pas nouvelle, des représentations sont attestées¹⁸⁰ depuis la fin du XV^e siècle et plusieurs témoins textuels sont conservés¹⁸¹. Le texte de la représentation de 1572 est perdu, seuls le prologue et les odes destinées à être récitées entre les actes sont conservés et sont l'œuvre de Sc. de Sainte-Marthe¹⁸². Les mentions d'« actes¹⁸³ » et de « tragicomédie¹⁸⁴ », l'époque, le lieu¹⁸⁵ et l'œuvre connue des auteurs de la représentation de 1572 indiquent que la pièce est construite selon les modèles du théâtre humaniste, ses intentions correspondent toutefois bien évidemment à celles d'une tragédie religieuse. L'analyse thématique du prologue manifeste par exemple une fonction prédicante moralisatrice :

Mais le ventre qu'ilz ont si cherement nourry
Sera dans peu de jours soubz la terre pourry :
Et la bourse qu'ilz ont si cherement serree
Ne les rachetera de leur mort asseuree.¹⁸⁶

¹⁷⁷ Voir Jean Brunel, « À la recherche de l'harmonie perdue ? Scévole de Sainte-Marthe et ses *Trois Livres de poésie meslée de vers françois et latins* », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 6, 1995, p. 151-165.

¹⁷⁸ Nicolas Rapin, *Œuvres*, Jean Brunel (éd.), Genève, Droz, 1982, t. II, p. 32.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸⁰ Toutefois hors de notre aire d'étude : à Metz en 1514, Nancy en 1533 etc.

¹⁸¹ Un manuscrit et neuf éditions, voir sur ce point l'édition du mystère : Albert Meiller (éd.), *La Patience de Job, mystère anonyme du XV^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1971 ; au terme de l'étude linguistique, A. Meiller conclut que le mystère a pu être écrit en Anjou, Touraine, Poitou, Aunis ou Saintonge.

¹⁸² Voir sur ce point : Scévole de Sainte-Marthe, *Œuvres complètes*, éditées par Jean Brunel, Genève, Droz, 2012, t. II, p. 161-163.

¹⁸³ « Cinq odes recitees entre les actes de la mesme tragi-comedie », *ibid.*, p. 345.

¹⁸⁴ « Elegie, qui sert de prologue à la tragicomédie de Job, representee à Poitiers, 1572 », *ibid.*, p. 337.

¹⁸⁵ Sur Poitiers et l'effervescence littéraire de la seconde moitié du XVI^e siècle, voir *infra*.

¹⁸⁶ « Elegie, qui sert de prologue à la tragicomédie de Job... », in Sc. de Sainte-Marthe, *Œuvres complètes...*, *op. cit.*, p. 338, v. 27-30.

Ou bien encore :

Le bon-heur qu'il [Job] avoit au paravant perdu
Et c'est pour nous monstret, Messieurs, quand la Fortune
Se verra quelquefois contre nous importune,
Que prenant patience à la fin comme luy,
Comme luy à la fin nous sortirons d'ennuy.¹⁸⁷

Cet aspect prédicant est complété par l'argument de la pièce. Il s'attache, en plus de la synthèse de l'histoire, à décrire les intentions présidant à la représentation, tout en enjoignant au public de garder le silence :

Or les Poètes vieux, & ceux dont la pensée
De Payennes erreurs est encore insensée,
Ont rendu jusqu'icy les Theatres tous pleins
Des miseres de Troye, & des malheurs Thebains :
Mais nous qui du vray Dieu connoissons mieux la gloire
Avons voulu changer les fables à l'histoire,
Afin de contenter le Chrestien auditeur
D'un poëme Chrestien, & non pas d'un menteur :
Vous proposant icy, avec vostre silence,
D'un des enfans de Dieu la louable constance.¹⁸⁸

L'attachement au protestantisme¹⁸⁹ de l'auteur transparait ici lorsqu'il met sur un même plan les auteurs antiques et « ceux dont la pensée, / De Payennes erreurs est encore insensée », c'est-à-dire des auteurs catholiques de théâtre tel qu'Étienne Jodelle. Ce rapprochement est renforcé par la volonté de représenter « un poëme chrestien » et non celui « d'un menteur », à savoir un texte mettant probablement en scène une vie de saint. Pour autant, l'engagement religieux s'arrête là et les cinq odes qui suivent retirent des actes de la pièce un enseignement moral à partir des éléments de la vie de Job, la dernière ode se présente par ailleurs comme un explicit invitant à la prière. Dans ces textes, aucune inspiration du monde judiciaire ne transparait¹⁹⁰ et le sujet choisi pour la pièce fait preuve d'une certaine *neutralité* théologique en ce qu'il n'est pas le reflet manifeste d'une conception religieuse particulière. En revanche, il s'inscrit dans le courant d'une « poésie à la recherche de l'apaisement¹⁹¹ » – par opposition à une « poésie de combat : le poète engagé dans les conflits religieux¹⁹² » – « vouée à exercer sur les consciences une action salutaire, en apaisant les passions ou en suscitant la méditation

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 344, v. 120-124.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.339, v. 45-54.

¹⁸⁹ Scévole de Sainte-Marthe, *Œuvres complètes*, éditées par Jean Brunel, Genève, Droz, 2010, t. I, p. XXXIII. On ne sait rien par ailleurs sur Charles Tiraqueau.

¹⁹⁰ Le monde judiciaire apparait *a posteriori* dans l'édition des textes en 1573. Chaque poème possède un dédicataire issu du milieu juridique : Jean Boiceau de la Borderie (avocat), Roger Maisonnier (avocat au Présidial de Poitiers), Guillaume Bouchet (imprimeur mais aussi juge consul des marchands de Poitiers), Nicolas Rapin (avocat), François Le Breton (avocat au Parlement de Paris) et Charles Tiraqueau. Ces hommes sont connus pour leur production littéraire mais il semble bien qu'au-delà de la communauté d'auteurs, c'est le milieu professionnel qui lie ces personnages.

¹⁹¹ Jean Vignes, « Poésie et religion au XVI^e siècle », dans Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn (dir.), *Poétiques de la Renaissance*, Genève, Droz, 2001, p. 271.

¹⁹² *Ibid.*, p. 276.

et la pénitence.¹⁹³ » Job n'apparaît pas alors comme une figure catholique ou protestante mais comme une représentation des hommes mis à l'épreuve par Dieu à travers les conflits religieux et leurs conséquences sur les gouvernements dont la troisième ode se fait l'écho :

Les citéz qu'on ha veu superbement construites,
Par leur accroissement esgaler les haux Cieux,
Se voyent à la fin piteusement destruites
Par leur triste ruyne esgaler les bas lieux.
Que dis-je les citéz ? mesmes les Monarchies
Ne gardent leur estat fermement arresté,
Et sont en un moment hautement enrichies,
Et sont en un moment basses de pauvreté.¹⁹⁴

C'est finalement la conscience de l'intérêt général – et la volonté de le préserver – ainsi que la faculté à porter un œil critique sur les événements politiques, suscitées par un cursus en droit, qui orientent probablement le choix du sujet de la pièce de 1572.

Une analyse similaire peut être conduite au sujet du théâtre de Robert Garnier. Né vers 1545 à la Ferté-Bernard, il effectue ses études de droit à Toulouse dans les années 1560. En 1567, il est avocat au parlement de Paris, en 1569 il s'établit au Mans où il occupe différentes charges juridiques – lieutenant criminel du Maine entre autres – jusqu'à sa mort en 1590. Malgré la fidélité de l'auteur à la religion catholique¹⁹⁵, son théâtre n'est pas partisan mais possède un caractère intrinsèquement politique en étant écrit relativement à l'actualité du temps et des attentes de la conception du bon gouvernement qui incombent aux dirigeants. Comme le souligne E. Buron, même la tragédie *Hippolyte*, malgré son caractère privé, peut être lue à la lumière des questions matrimoniales monarchiques qui se posent en même temps que son écriture, à savoir le mariage de Charles IX avec Élisabeth d'Autriche et le projet de mariage du futur Henri III avec Elizabeth d'Angleterre¹⁹⁶. Mais Henri III et Elizabeth ne sont pas à identifier à Hippolyte et Phèdre, R. Garnier cherche plutôt à transcrire dans sa tragédie, à travers le personnage de Thésée, les conséquences

de la faute du chef au déchaînement d'un amour destructeur de l'ordre humain. [...]. Homme de loi et d'ordre, Garnier met en scène le déchaînement de sauvagerie qui résulte de la transgression des liens sociaux. Cet attachement quasi-viscéral à un ordre hiérarchique conçu comme le seul rempart contre une barbarie inhumaine informe également les convictions monarchiques de l'auteur.¹⁹⁷

En 1578 paraît la tragédie *Marc Antoine* qui met en scène les relations de Marc Antoine et Cléopâtre et leurs conséquences – le suicide de Marc Antoine, l'accroissement des pouvoirs

¹⁹³ *Ibid.*, p. 277. Sur la figure de Job dans la poésie dans la seconde moitié du XVI^e siècle, voir : Ingrid A. R. de Smet, « La poésie sur le fumier. La figure de Job à l'époque des Guerres de religion », dans Frank Lestringant (dir.), *Jacques-Auguste de Thou (1553-1617) : écriture et condition robine*, Paris, PUPS, 2007, p. 89-106.

¹⁹⁴ « La troisieme [ode]. Au Seigneur le Breton », in Sc. de Sainte-Marthe, *Œuvres complètes...*, *op. cit.*, p. 355, v. 25-32.

¹⁹⁵ Jean-Dominique Beaudin, *Introduction à la dramaturgie de Robert Garnier*, Paris, Sedes, 2000, p. 28-29

¹⁹⁶ Emmanuel Buron, « Introduction » des *Lectures de Garnier*, Rennes, PUR, 2000, p. 20.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 23-24.

d'Octavien –, dans le contexte des Guerres civiles romaines. Le projet de Garnier est explicite dans la dédicace de la tragédie adressée à Guy du Faur de Pibrac :

Mais sur tout, à qui mieux qu'à vous se doivent adresser les representations tragiques des guerres civiles de Rome ? qui avez en telle horreur nos dissensions domestiques, et les malheureux troubles de ce Royaume, aujourd'huy despouillé de son ancienne splendeur, et de la reverable majesté de nos Rois, prophanee par tumultueuses rebellions.¹⁹⁸

Une nouvelle fois, l'identification du personnage de Marc Antoine à Henri III n'est pas le propos de la pièce dont l'interprétation est à diriger plus généralement en parallèle de l'ambiance politique du milieu des années 1570¹⁹⁹, marquées par l'inaction des classes dirigeantes à remédier aux troubles civils tout en s'adonnant au luxe et aux excès, circonstances que l'on retrouve dans la vie de Marc Antoine et de Cléopâtre²⁰⁰.

Il n'est pas possible de savoir si des représentations des pièces de Garnier ont eu lieu dans l'Ouest de la France et en particulier dans sa ville du Mans²⁰¹. Si la tragédie *Hippolyte* de Garnier est évoquée, c'est en écho à une représentation d'*Hippolyte* par les écoliers de Saint-Maixent en juillet 1576. La représentation semble complétée par une farce, vus les vers de l'affiche composés par Bernard de Launay, docteur en droit canon et le principal des écoles, qui se closent ainsi après avoir rappelé les éléments essentiels de la tragédie :

Tu verras puis après le vieillard d'avarice
Fortenant et le clerc et la grosse nourrice
Se donner du bon temps, en depit des jaloux.²⁰²

Les *Hippolyte* d'Euripide et de Sénèque, comme la tragédie de Garnier, ne font intervenir ni un vieillard avaricieux ni un clerc – entretenant de plus une relation amoureuse avec une nourrice –, il s'agit donc de deux pièces différentes. Pour autant, le personnage de la nourrice peut être un moyen de créer une certaine continuité entre la tragédie et la farce. Quant au texte de la tragédie jouée par les écoliers, il est difficile de déterminer s'il s'agit du texte de Garnier. La pièce est mise en place à l'initiative du principal Bernard de Launay qui a composé l'affiche en alexandrins et dont le niveau d'étude laisse penser qu'il est capable de produire une traduction en français²⁰³ de l'*Hippolyte* de Sénèque²⁰⁴. Quant à la tragédie de *Marc*

¹⁹⁸ R. Garnier, *Marc Antoine*, R. Lebègue (éd.)..., *op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁹ Époque de rédaction de la pièce.

²⁰⁰ Sur le sujet, voir l'introduction de l'édition de Jean-Claude Ternaux : Robert Garnier, *Théâtre complet*, Paris, Classiques Garnier, 2010, t. IV, *Marc Antoine*.

²⁰¹ Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier : 1545-1590. 1, La Vie*, La Ferté-Bernard, R. Bellanger, 1961, p. 350.

²⁰² A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, *op. cit.*, p. 269.

²⁰³ On penche pour une représentation en français, l'affiche conçue par le principal des écoles est destinée à faire venir un public nombreux, or en dehors des collèges et du cadre scolaire, des représentations en latin sont peu attestées.

²⁰⁴ On peut noter que ce même personnage envoie ses vœux pour la nouvelle année en 1577 à M. Le Riche sous forme de vers latins (voir A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, *op. cit.*, p. 277-278).

Antoine, une représentation a lieu en 1578, toujours à Saint-Maixent²⁰⁵ et sous le titre *Marc Antoine et Cléopâtre*, mais cette fois-ci par des acteurs professionnels itinérants. Selon R. Lebègue, il pourrait s'agir du texte de Garnier²⁰⁶ mais la date peu avancée dans l'année de la représentation (11 mai 1578) invite à la prudence quant à cette attribution au regard de l'incertitude du mois de parution de la tragédie²⁰⁷, de plus, si une représentation d'une pièce de théâtre avant sa parution est chose courante, rien n'indique que R. Garnier a livré le manuscrit de sa pièce pour le faire jouer, en outre par une troupe d'acteurs itinérants. Par ailleurs, les indications données par M. Le Riche n'ont pas valeur de titre exact, il a très bien pu s'agir d'une pièce antérieure, telle la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle, connue depuis plus d'une vingtaine d'années. Certes le personnage de Marc Antoine y est très peu présent mais prépondérant, ne serait-ce que par la place centrale qu'il occupe dans le premier acte.

Conclusion

Les métiers du monde judiciaire sont par excellence les métiers de la maîtrise de la parole et de l'écrit sous toutes leurs formes, la formation au droit induit par ailleurs une solide culture intellectuelle. Ces diverses compétences sont mises à profit dans l'écriture du théâtre et sa mise en scène, en instaurant des situations dramaturgiques inspirées directement de l'observation ou en transposant des techniques verbales au service de la dramaturgie. Ces savoir-faire ne sont pas toujours mis en avant de façons explicites, en particulier dans le théâtre humaniste où, bien que l'écriture soit évidemment régie par les règles de la rhétorique, ce sont plutôt les idéaux politiques et moraux, forgés en majeure partie lors de la formation juridique, qui président principalement à l'écriture du théâtre.

II.2.2 Des écrivains professionnels au service d'une cour

On ne recense pas pour notre aire d'étude de mystères encomiastiques²⁰⁸ qui mettraient directement en scène le personnage du duc d'Anjou ou du roi de France, comme cela peut être le cas par exemple dans le *Mystère du siège d'Orléans*. Cette absence se justifie par l'inscription du pouvoir dans d'autres modes représentationnels : d'une part assister à un mystère pour un comte, un duc, ou le roi, c'est déjà se mettre en scène face au public présent, d'autre part, l'identification du détenteur du pouvoir à un personnage de la pièce – par ce qu'il peut représenter symboliquement – est un moyen plus subtil de mettre en scène ce détenteur du pouvoir. En quoi alors l'appartenance d'un auteur à une cour influence sa production et le contenu de cette dernière ?

²⁰⁵ *Ibid*, p. 301.

²⁰⁶ R. Garnier, *Marc Antoine ; Hippolyte*, R. Lebègue (éd.)..., *op. cit*, p. 217

²⁰⁷ Le mois de parution est impossible à déterminer, que ce soit pour l'édition chez Robert Estienne (Paris) ou chez Mamert Patisson (Paris).

²⁰⁸ Ce genre de représentations prend évidemment place au cours des entrées solennelles.

a. Pierre de Hurion, Jean du Prier, Triboulet, Simon Greban et René d'Anjou²⁰⁹

Pierre de Hurion, « maître ès arts et bachelier ès lois », est chargé d'effectuer des « additions » dans le *Mystère de la Résurrection* en vue de sa représentation à Angers en 1456. Surnommé Ardent Désir, il possède le titre de poursuivant d'armes de René d'Anjou. C. de Mérindol²¹⁰ relève à travers l'examen de ses rétributions, qu'il occupe une place importante à la cour d'Anjou. Cité dans *L'Instructif de la seconde rethorique* de l'Infortuné, il pourrait être l'auteur de *Regnault et Janneton* malgré l'attribution à René d'Anjou que donne G. Roussineau dans son édition du texte²¹¹.

Jean du Prier, dit Le Prieur, apparaît dans les comptes de la cour d'Anjou de 1451 à 1480, comme acteur, auteur, metteur en scène²¹². Valet de chambre de René d'Anjou, il compose avant 1455 le *Mystère du roy Advenir*, participe à la mise en scène du *Mystère de la Résurrection* à Angers en 1456, remanie probablement en partie le *Mystère des Actes des Apôtres* avant 1479, et est l'auteur pressenti du *Miracle de monseigneur saint Nicolas. D'ung Juif qui presta cent escus à ung Chrestien à 18 personnages*²¹³. En dehors des activités théâtrales, il est également l'auteur du *Songe du pastourel*²¹⁴, du *Débat du Content et du non-content d'Amours*²¹⁵, du *Débat des sept serviteurs*²¹⁶, trois œuvres de circonstances²¹⁷.

Simon Greban est quant à lui au service de Charles IV d'Anjou comte du Maine, comme secrétaire jusqu'à la mort de celui-ci en 1473. La rédaction du *Mystère des Actes des Apôtres* aurait eu lieu, à la demande de René d'Anjou, entre cette date et 1479, date à laquelle Jean du Prier reçoit une somme d'argent pour avoir mis le mystère « en ordre ». La Croix du Maine lui attribue des élégies, des complaintes et des déplorations²¹⁸ mais aucun de ces textes ne nous sont parvenus.

²⁰⁹ Sur René d'Anjou et les auteurs de théâtre voir : Bruno Roy, « Écrire pour le théâtre à la cour d'Anjou - Provence : Triboulet et Du Prier », *Memini. Travaux et documents*, 15, p. 97-114.

²¹⁰ Christian de Mérindol, « Rois d'armes et poursuivants à la cour d'Anjou au temps du roi René », *Revue du Nord*, 3, 2006, p. 617-630.

²¹¹ René d'Anjou, *Regnault et Janneton*. Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 2012. Voir sur ce point Hélène Haug, « "Maistre Pierre de Hurion, agille imitateur". Bilan sur les auteurs actifs à la cour de René d'Anjou (1434-1480), *Romania*, 131, 2013, p. 136-137.

²¹² Voir les différentes attestations fournies par Rose-Marie Ferré, *René d'Anjou et les arts : le jeu des mots et des images*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 126.

²¹³ Omer Jodogne (éd.), Genève, Droz, 1982 et H. Haug, « "Maistre Pierre de Hurion, agille imitateur"... », *op. cit.*, 146.

²¹⁴ Vienne, Oesterreichische Nationalbibliothek, 2556, édité par Marie-Claude Deprez-Masson, « Poésie et politique : *Le Songe du Pastourel*, de Jehan Du Prier. Étude et édition », *Le Moyen Français*, 23, 1989.

²¹⁵ Paris, BnF, ms. fr. 1685.

²¹⁶ Paris, BnF, ms. fr. 1670.

²¹⁷ Sur la production littéraire et théâtrale de Jean du Prier, voir l'article de Marie-Claude Déprez-Masson, « Jehan Du Prier : intertextualité, théâtre et politique à la cour d'Anjou-Provence », dans Chantal Connochie-Bourgne et Valérie Gontero-Lauze (dir.), *Les arts et les lettres en Provence au temps du roi René*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, p. 209-229.

²¹⁸ Voir, *Bibliothèques françaises de La Croix du Maine et de Du Verdier...*, *op. cit.*, t. II, p. 408.

Triboulet est un cas à part à la cour d'Anjou du fait de son rôle de fou. Il apparaît pendant plus de trente ans dans les comptes de la cour d'Anjou (de 1447 à 1479), mais il n'est jamais rétribué pour de l'écriture de théâtre ou de tout autre type de texte. Pour autant B. Roy lui attribue la *Farce de maître Pathelin*²¹⁹ et D. Smith, du fait de la contigüité lexicale entre le délire verbale de Pathelin et le jargon franglais présent dans le *Jeu saint Loys* lui attribue également cette pièce – d'autant qu'un personnage nommé Triboulet apparaît dans la deuxième journée – écrite en collaboration avec Denis de Sous-le-Four²²⁰.

Ces quatre auteurs actifs à la cour d'Anjou ou dans son aire d'influence ont en commun d'écrire sous la commande, celle de René d'Anjou, qui impose les thèmes et les genres de l'écriture. L'appartenance à la cour puissante qui est celle des Anjou est le premier motif de l'écriture théâtrale.

b. Andrieu de la Vigne au service de Charles VIII et Anne de Bretagne

La carrière d'A. de la Vigne est constituée de diverses étapes. Probablement membre de la basoche parisienne pendant un temps (voir *supra*), il est qualifié par ailleurs de *facteur* de Charles VIII après l'avoir accompagné en Italie en 1494-1495. En 1504, il devient secrétaire d'Anne de Bretagne²²¹. La *Moralité de l'Honneur des Dames* prend place à la fin du *Vergier d'honneur*²²², recueil de circonstance, imprimé 6 fois de 1502 à 1525²²³, qui rapporte entre autres les conquêtes d'Italie de Charles VIII. Le recueil est ponctué de demandes d'argent de la part de l'auteur comme par exemple :

Rondeau baillé au roy Charles
Mon tres chier sire pour m'avancer en court
De plusieurs vers je vous ay fait present
Si vous supplie de bon cueur en present
Qu'ayez regard à mon argent qui est court²²⁴

Pour autant, la conception du recueil s'effectue dans le cadre d'une entreprise éditoriale, non pas destinée à un personnage puissant mais bien à la vente. La *Moralité de l'Honneur des Dames* intègre le *Vergier d'honneur* à ce titre et sa conception n'est manifestement pas influencée dans le cadre d'une écriture de circonstance.

²¹⁹ Bruno Roy, *Pathelin, l'hypothèse Triboulet*, Orléans, Paradigme, 2009.

²²⁰ Darwin Smith, *Édition critique du "Jeu Saint Loys", manuscrit B.N. fr. 24331*, thèse sous la direction de Jean Dufournet, université Paris 3, 1987.

²²¹ Sur les éléments biographiques de cet auteur voir : Andrieu de la Vigne, *Le Mystère de saint Martin*, André Duplat (éd.), Genève, Droz, 1979.

²²² Dans *Le Vergier d'honneur, nouvellement imprimé à Paris, de l'entreprise et voyage de Naples...*, Paris, [Philippe Le Noir], [ca. 1525], feuillet AA1v^o (fol. 123v^o) (Paris, bibliothèque Mazarine, Inc 1199).

²²³ Adrian Armstrong, « Paratexte et autorité(s) chez les grands rhétoriciens », *Travaux de Littérature - L'écrivain éditeur*, XIV, 2001, p. 77.

²²⁴ *Le Vergier d'honneur...*, *op. cit.*, feuillet T5v^o (fol. 111v^o) (Paris, bibliothèque Mazarine, Inc 1199).

c. Nicolas de Montreux et le duc de Mercœur

Nicolas de Montreux (né dans le Maine en 1561) devient prêtre en 1585 mais comme le suggère B. Méniel, sa condition ecclésiastique est le moyen de « répondre à sa vocation littéraire précoce²²⁵ ». L'attachement à la cour du duc de Mercœur à partir de 1591 est sans doute une des caractéristiques les plus pertinentes pour examiner la carrière de N. de Montreux. Ses premières œuvres théâtrales recensées sont la tragédie *Le jeune Cyrus* et la comédie *La Joyeuse*, jouées au collège de Poitiers en 1581²²⁶. Ces œuvres de jeunesse ont été écrites puis jouées au cours du cursus universitaire poitevin de l'auteur. La tragédie est inspirée de la *Cyropédie* de Xénophon tandis que le sujet de la comédie est plus difficile à déterminer, la « Joyeuse » devant être une épithète qualifiant un personnage de l'Antiquité sans qu'il soit possible d'y associer un nom précisément. La même année, « des écoliers joueurs de tragedies, comedies et farces²²⁷ » viennent jouer en juillet à Saint-Maixent *Vénus et Adonis* (le mercredi), *Polidore* (le jeudi), *Epolisme et Carite* (le vendredi) et *Rolland le furieux* (samedi et dimanche), on peut se demander dans quelle mesure une partie de ces pièces ne seraient pas l'œuvre de Montreux. En effet, les amours de Vénus et Adonis²²⁸ sont déjà évoquées dans son *Seizième livre d'Amadis de Gaule* (1577), tout comme la vie de princes grecs²²⁹, l'ouvrage n'est pas une adaptation de Montalvo mais une œuvre originale²³⁰. Les personnages d'Epolisme et Carite sont inspirés des *Métamorphoses* d'Apulée. Epolisme est plus connu sous le nom de Tleptomène mais divers textes de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle utilisent des noms proches : Lepoleme dans une tragédie de Pierard Pouillet en 1595²³¹ et dans la traduction des *Métamorphoses* d'Apulée par Jean de Montlyard²³² en 1602, Epoleme dans une dramatisation de Gabriel Le Breton²³³. La représentation de *Polidore* la veille pourrait démontrer une certaine unité thématique des pièces. En effet, il a apparemment existé un texte grec attribué à Pamphila

²²⁵ Bruno Méniel, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004, p. 193.

²²⁶ *Bibliothèques françaises de La Croix du Maine et de Du Verdier...*, op. cit. t. II, p. 172.

²²⁷ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, op. cit., p. 344.

²²⁸ Il existe cependant avant 1581 une autre dramatisation des amours de Vénus et Adonis : Gabriel Le Breton, *L'Adonis, tragédie de Guillaume [sic] Le Breton, Nivernois*, Paris, Abel L'Angelier, 1579 (Paris, bibliothèque Mazarine, 8° 22001-1 [Res]), représentée dans les années 1570 à Paris au collège de Boncourt et à l'Hôtel de Bourgogne.

²²⁹ « Il voyait aussi les amours de Vénus et Adonis, et toute l'histoire des Princes grecs. », chap. 66, cité dans Rose Marie Daele, *Nicolas de Montreux (Ollenix Du Mont-Sacré) Arbiter of European Literary Vogues of the Late Renaissance*, New York, The Moretus press incorporated, 1946, p. 167.

²³⁰ B. Méniel, *Renaissance de l'épopée...*, op. cit., p. 193.

²³¹ *Tragedie de Pierard Pouillet*, [Orléans], Hotot, 1595 : « Lepoleme mari de Charité » (liste des acteurs).

²³² Jean de Montlyard, *L'Asne d'or, ou les Métamorphoses de Luce Apulée*, Paris, Abel L'Angelier, 1602.

²³³ « *Carite, ou l'Epoleme*, T.[tragédie] tirée de l'*Ane d'or* d'Apulée », (Pierre-François Godard de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France*, Paris, Prault, 1735, deuxième partie « Théâtre François, depuis 1552 jusqu'en 1735 » p. 48. La pièce est demeurée manuscrite et est sans doute perdue, elle est recensée avant 1584 par La Croix du Maine.

d'Épidaure, dont les deux personnages principaux sont Carite et Polydore ; au XVIII^e siècle, l'abbé Jean-Jacques Barthélémy en fournit une traduction qu'il intitule *Les Amours de Carite et de Polydore*²³⁴. Par ailleurs, et plus proche de l'époque de la représentation, paraît en 1603 *Le miroir qui représente la fidélité, sous les amours vertueuses du Prince Polidon et de la belle Carité* de Faure (Favre ?) ; il est possible qu'au fil des copies du journal de Michel Le Riche, Polidon se soit transformé en Polidore... *Venus et Adonis* et *Epolisme et Carite*²³⁵ peuvent tout aussi bien être de Montreux que d'un autre auteur tel Gabriel Le Breton (sa pièce *Adonis* a sans doute été jouée dès 1569²³⁶). Toutefois, la dernière représentation, *Rolland le Furieux*, attire l'attention au regard de l'œuvre de Montreux. Celle-ci est en partie marquée par l'Arioste, que ce soit dans sa jeunesse avec une « Suite ou continuation de l'Arioste Italien²³⁷ » et la tragédie *Isabelle* imprimée en 1595 mais connue dès 1584²³⁸ ou plus tard dans *L'Espagne conquise par Charles le Grand, Roy de France* en 1597²³⁹. Les acteurs en 1581 sont visiblement extérieurs à Saint-Maixent et étudiants, tout comme Montreux qui effectue son cursus à Poitiers à cette époque, on peut alors émettre l'hypothèse que *Rolland le furieux* soit l'œuvre de Montreux, d'autant qu'il existe très peu de dramatisations empruntées au *Roland Furieux* de l'Arioste au tout début des années 1580, *Bradamante* de R. Garnier n'est pas encore parue (1582), l'on recense qu'une tragi-comédie jouée en 1564 à Fontainebleau, *La belle Genievre*²⁴⁰, et qu'une tragédie dans les années 1570, *Isabelle*, d'Antoine de Laval²⁴¹.

En février 1596, la pastorale dramatique *L'Arimène* – en partie inspirée d'*Aminta* du Tasse – est représentée au château de Nantes devant le duc de Mercœur et imprimée l'année suivante²⁴². Ce genre dramatique novateur s'inscrit parfaitement dans la vogue littéraire de l'époque et outre les prédilections de l'auteur – il a commencé à publier le roman pastoral *Les*

²³⁴ Paris, s.n., 1760.

²³⁵ Le personnage de Tleptomène ne semble pas apparaître dans l'œuvre de Montreux, tandis que Carite est présente dans le second livre des *Bergeries de Juliette* (Lyon, J. Veyrat, 1592) : « Dialogue de Philidon et de Carite » (f. 311 et 311 v^o).

²³⁶ Charles de Fieux, *Tablettes dramatiques contenant l'abrégé de l'histoire du théâtre françois*, Paris, Jorry, 1752, p. 4.

²³⁷ *Bibliothèques françaises de La Croix du Maine et de Du Verdier...*, op. cit. t. II, p. 172.

²³⁸ Donné sous le titre *Isabelle et Fleurdelys* par *La Croix du Maine* (*ibid.*).

²³⁹ Nantes, P. Dorion, 1597. Sur l'inspiration de Nicolas de Montreux pour cette œuvre, voir : AL. Cioranescu, *L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Les Presses Modernes, 1939, t. I, p. 197 sqq.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 309.

²⁴¹ *Isabelle, imitation de l'Arioste*, Paris, L. Breyer, 1576.

²⁴² *L'Arimène, ou berger désespéré, pastorale par Ollenix du Mont-Sacré*, Paris, Salis, 1597 ; autre édition : Paris, Abraham Saugrain et Guillaume des Rues, 1597 (les marques d'imprimeurs sont exactement les mêmes et les éditions paraissent identiques, seuls les noms et adresses diffèrent. En 1600, Abraham Saugrain est recensé comme exerçant rue Saint-Jean-de-Latran, la même que celle de Dominique Salis [Philippe Renouard, *Imprimeurs parisiens, libraires, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie*, Paris, Claudin, 1898, p. 338]).

Il existe également une édition nantaise avec la dédicace au duc de Mercœur datée du 5 janvier 1597 : *L'Arimène d'Ollenix du Mont-Sacré, gentil-homme du Maine. Pastorale. À monseigneur, monseigneur le duc de Mercoeur. Et devant luy representee le 25 fevrier 1596*, Nantes, Pierre Doriou, 1597 (Versailles, BM, ancien Goujet in-8^o 134).

Bergeries de Juliette dès 1585 et *L'Arimène* n'est pas le premier texte du genre, puisqu'il est précédé de deux autres pastorales, *Athlette* (1585) et *Diane* (1594) –, la composition et la représentation ont visiblement été orientées par le mécène de Montreux, le duc de Mercœur. À cette époque, Montreux occupe la fonction de bibliothécaire²⁴³ du duc tout en étant déjà reconnu pour ses œuvres, et c'est ce talent que le duc de Mercœur a souhaité mettre à son profit²⁴⁴. La dédicace de *L'Arimène* même si elle présente une tonalité encomiastique évidente et de circonstance, révèle toutefois la participation active – autre que financière – du duc :

Comme en cest ouvrage, que vous avez fait naivement représenter sur un theatre, riche de vostre liberalité, ainsi que les Princes antiques, qui travailloyent à l'envy en pareil exercice. Mais autant en ce foible labeur vous les avez devancez, qu'és choses graves & hautes. Car ils se contentoient de paroistre par les frais honorables, relaissans toute l'invention au Poëte, où vous avez & frayé largement, et donné vie à l'invention de la chose.²⁴⁵

Le duc de Mercœur est un fervent ligueur, fortement opposé à Henri IV jusqu'en 1598, allant jusqu'à vouloir rétablir l'indépendance du duché de Bretagne²⁴⁶. La création de la pièce s'inscrit dans la volonté d'asseoir et représenter une cour puissante par les arts et leurs fastes, ainsi la représentation de 1596 s'avère extrêmement somptueuse²⁴⁷, pour autant, selon L. Giavarini, une lecture à la lumière du contexte politique peut être appliquée à la pastorale de Montreux en attribuant « au berger [Arimène] l'affect de désespoir qui est sans doute, en 1597, celui des catholiques ligueurs²⁴⁸ ». Il est vrai que la fin de la pièce offre diverses lectures en présentant une fin heureuse pour Arimène qui épouse finalement Alphise dont le rejet était l'objet du désespoir initial du berger, l'exaltation des vertus du duc de Mercœur et de la Bretagne comme territoire pacifiée – grâce à la Ligue en filigrane –²⁴⁹, mais aussi un intermède *final* ayant pour thème le mythe d'Orphée et Eurydice, à la mise en scène lugubre :

²⁴³ On peut ajouter les fonctions d'historiographe et de poète officiel du duc.

²⁴⁴ Sur la poésie de Montreux et ses rapports avec les engagements politiques de son protecteur, voir les trois articles suivants : Bruno Méniel, « La violence guerrière chez deux poètes ligueurs, Michel de La Vallée du Maine et Nicolas de Montreux » ; Laurence Giavarini, « Écrire la vertu du chef ligueur. *Les Bergeries de Juliette*, Nicolas de Montreux et le duc de Mercœur (1585-1598) » ; Emmanuel Buron, « Chronique d'une soumission. Lecture historique de *Cleopatre* et *Sophonisbe* de Nicolas de Montreux » dans Emmanuel Buron, Bruno Méniel (dir.), *Le duc de Mercœur, 1558-1602 les armes et les lettres*, Rennes, PUR, 2009, p. 205-260.

²⁴⁵ *L'Arimène, ou berger désespéré, pastorale par Ollenix du Mont-Sacré*, Paris, Abraham Saugrain et Guillaume des Rues, 1597, feuillet A2v^o.

²⁴⁶ Sur ce point voir Arthur Le Moyne de la Borderie, Barthélemy Pocquet, *Histoire de Bretagne : 1515-1715*, Rennes, Vatar, 1913, t. V, p. 78-352, en particulier p. 115 *sqq.*

²⁴⁷ Voir sur ce point entre autres : T. E. Lawrenson, « La mise en scène dans *L'Arimène* de Nicolas de Montreux », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 18-2, 1956, p. 286-290.

²⁴⁸ Laurence Giavarini, *La distance pastorale : usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin, 2010, p. 117.

²⁴⁹ « CIR[CIMENT, magicien]

Vien, Cloridan, que la terre Françoise

Belle, agreable, entre toutes courtoise

A elevez : vien vivre desormais

Avec Clorice, en repos, et en paix,

Et retournans en nostre alme province,

Chantons ces vers au nom de nostre Prince. »

Les pentagones en la representation de cest intermede changerent de faces, paroissans en faces tristes, horribles, & tenebreuses. Orphee parut habillé en forme des anciens prestres de Thrace, ayant un luth au poing. La gueule d'enfer s'ouvrit, jettant force feux [...]. Monsieur D'Arenes couronna l'oeuvre, chantant sur sa lyre des vers fort agreables en l'honneur du Prince.²⁵⁰

L'écriture de Montreux est guidée par le contexte politique et les engagements de son mécène, le duc de Mercœur. *L'Arimène* développe la métaphore du bon pasteur, assimilé au duc – au dirigeant en général –, tout en concluant sur une image d'une condition perdue, illustration des revers que subit la Ligue depuis 1594.

II.2.3. Des ecclésiastiques, des théologiens et des maîtres d'école

La mission pastorale et parfois éducative²⁵¹ des ecclésiastiques les amène à composer du théâtre et à le faire jouer, ce dernier étant considéré comme un moyen parmi d'autres d'enseigner les fidèles. Par ailleurs, si la fondation et la gestion d'établissements scolaires est principalement le fait du clergé jusqu'à la fin du XV^e siècle, les régents et maître d'école qui y sont recrutés ne sont pas forcément des ecclésiastiques.

Parmi les ecclésiastiques recensés comme auteurs de théâtre, il apparaît néanmoins pour certains que cet état est en réalité seulement une façon de s'assurer des moyens de subsistances et que la production textuelle de ces hommes, qu'elle soit dramatique ou non, ne s'inscrit aucunement dans une intention pastorale ou didactique. C'est par exemple le cas de Jean Daniel, clerc et chapelain, dont la présence à Angers est attestée dès 1517-1518, où il est d'abord organiste au chapitre Saint-Pierre puis à la cathédrale de 1524 à 1540 au moins²⁵². Tout comme son ami Charles de Bourdigné (prêtre, auteur de la *Légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu*), sa condition d'ecclésiastique n'influe pas particulièrement sur sa production théâtrale. Nicolas de Montreux, prêtre à partir de 1585, procède également de la même manière pour assouvir sa vocation littéraire. Ne seront alors évoqués ici que les ecclésiastiques dont le théâtre manifeste un lien évident avec leur condition et les missions qui en découlent.

a. Les frères Greban, un cas à part

Les frères Greban embrassent tous deux une carrière ecclésiastique mais leur production théâtrale n'est pas en soi un medium d'une quelconque mission pastorale ou didactique, bien que les intentions inhérentes au théâtre religieux aient pu être nourrie par les différentes

L'Arimène, ou berger désespéré..., op. cit., feuillet M1, voir également au feuillet M1v^o, la dernière réplique d'Arimène qui loue les vertus du duc de Mercœur.

²⁵⁰ *Ibid.*, feuillet M3v^o.

²⁵¹ La grande majorité des écoles et des collèges sont administrés jusqu'au XVI^e siècle par le clergé.

²⁵² Sur la carrière ecclésiastique de J. Daniel voir Jacques Levron, *Clément Janequin, musicien de la Renaissance*, Grenoble, Arthaud, 1948, p. 59 ; Jacques Levron, *La cathédrale d'Angers au XVI^e siècle. Textes et commentaires et Angers*, Angers, Siraudeau, 1940, p. 155 et 170 ; Angers, AD 49, G 264, G 1214, G 914 [ind. J. Levron].

charges ecclésiastiques qu'ils ont occupées. Arnoul entre au service du comte du Maine en 1455 mais la rédaction de son *Mystère de la Passion* est achevée en 1452. Cette composition a été réalisée à la demande des bourgeois de Paris²⁵³. Vers 1450, il est maître ès arts et c'est en 1456 qu'il est reçu bachelier curseur en théologie. Dans le même temps, il est organiste et maître des enfants de chœur à Notre-Dame de Paris entre 1450 et 1455²⁵⁴.

Quant à Simon la composition du *Mystère des Actes des Apôtres* a été motivée par son appartenance à la cour du comte du Maine et la demande de René d'Anjou – bien que sa formation théologique, étant « prestre chanoine de l'église du Mans », lui ait probablement permis d'accomplir ce travail²⁵⁵.

b. Le théâtre scolaire au Mans : François Briand, Samson Bedouin, René Flacé et Jean Méot

Quatre maîtres d'école sont recensés de 1508 à 1579 au Mans comme auteurs de théâtre. Cet apparent « foisonnement » est dû à la source bien connue qui les signale pour trois d'entre eux : La Croix du Maine, natif du Mans, de fait le plus à même de donner des détails sur les auteurs de sa région.

Le premier auteur de théâtre scolaire connu au Mans est François Briand, reçu régent et maître des écoles Saint-Benoît le 30 décembre 1508²⁵⁶, auteur de *Quatre histoires par personnaiges sur quatre évangiles de l'Advent à jouer par les petits enfans les quatre dimenches dudit advent*²⁵⁷ ainsi que de noëls à chanter²⁵⁸. Toute sa production, qu'elle soit dramatique ou non, est motivée par sa charge. Ainsi, ses *Quatre histoires par personnaiges* sont destinées à instruire ses élèves dans le contexte édifiant et méditatif de l'Avent, le public pouvant être étendu aux parents, aux autorités municipales ou aux membres du chapitre²⁵⁹. Pour autant, F. Briand est-il un ecclésiastique ? La délibération capitulaire de Saint-Pierre de

²⁵³ Paris, BnF, ms. fr. 816, fol. 1v^o.

²⁵⁴ Raymond Lebègue, *Le mystère des Actes des Apôtres*, Paris, Champion, 1929, p. 4. Voir surtout : Darwin Smith, *Arnoul Gréban clerc chanteur et pédagogue entre la France et l'Italie au XV^e siècle*, thèse HDR sous la direction de Jean-Philippe Genet, université Panthéon-Sorbonne, 2010.

²⁵⁵ « Les *actes des apostres* en deux volumes, composés par deffunct maistre Symon de Greban, en son vivant prebstre chanoine de l'église du Mans, par le commandement du feu roy René de Cecille, duc d'Anjou et conte du Maine. » (Paris, BnF, ms. fr. 1528, fol. 1).

²⁵⁶ « Magister Franciscus Briand [...] accedens scolarum magnarum sancti Benedicti [...] a preceptore seu magistro » Le Mans, AD 72, G 481 bis, fol. 50v^o, *délibérations capitulaires de Saint-Pierre de la Cour*.

²⁵⁷ Publiées par Henri Chardon, *Quatre histoires par personnaiges sur quatre évangiles de l'Advent à jouer par les petits enfans les quatre dimenches dudit advent : composéez par maistre François Briand, maistre des escolles de Sainct-Benoist, en la cité du Mans*, Paris, Champion, 1906. Sur le contenu de ces pièces, les dates de représentations et de compositions (probablement à partir de 1508 et non 1512) voir dans le chapitre III du présent travail : *Calendrier festif. III. 1. 1. b. Les quatre histoires par personnaiges de François Briand (Le Mans, 1508 ?)*.

²⁵⁸ François Briand, *Nouelz nouveulx de ce présent an mil cinq cens et douze : dont en y a plusieurs notez à deux parties, dont l'une n'est que le plain chant*, Henri Chardon (éd.), Paris – Le Mans, Champion – A de Saint-Denis, 1904.

²⁵⁹ Voir sur ce point Katell Lavéant, « Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 22, 2011, p. 385.

la Cour ne le qualifie jamais autrement que comme « maître » et les membres du chapitre cherchent d'une part à éprouver ses connaissances théologiques (il est possible que les *Quatre histoires par personnaiges* aient servi d'examen pour tester ses connaissances), d'autre part à s'assurer de sa bonne moralité. En outre, dans les *Petri Corbelini Cenomanensis Adagiales flosculi*, une des épîtres liminaires est adressée à « *Disertissimo Francisco Briando, juris peritiss[imi]s [sic]*²⁶⁰ », tout en vantant les qualités pédagogiques de F. Briand par ailleurs. Cette qualification de « *juris peritiss[imo]* », « très expert en droit », indique-t-elle qu'il a suivi un cursus en droit canon et qu'il s'insère dans un réseau ecclésiastique ou qu'il n'est plus maître aux écoles Saint-Benoît et occupe d'autres fonctions au sein de la ville du Mans ? Dans les années 1520, les écoles Saint-Benoît commencent à être abandonnées et cette appellation « *juris peritiss[imo]* » tendrait à révéler que F. Briand n'est pas un ecclésiastique et qu'il a occupé d'autres fonctions en dehors d'un cadre scolaire après être passé par les écoles Saint-Benoît.

Jean Meot a probablement un parcours similaire à celui de François Briand. Avant 1574,

il a composé plusieurs comédies & tragédies françoises, lesquelles il a fait jouer & représenter en public, lorsqu'il estoit régent au collège de Gourdain...²⁶¹

Ses écrits sont guidés par les circonstances, en plus du théâtre il compose des poèmes sur la mort du Prince de Condé, Louis de Bourbon, et des vers sur la venue (la première entrée ?) du cardinal Charles d'Angennes de Rambouillet dans son évêché du Mans²⁶². La Croix du Maine n'indique pas dans sa notice si Meot est un ecclésiastique mais étant donné qu'il le fait de nombreuses fois pour d'autres auteurs, on peut estimer que ce dernier ne fait pas partie du clergé. En tout état de cause, son théâtre semble lié à son activité professionnelle et s'inscrit dans une pratique scolaire du théâtre comme outil didactique et édifiant tout en servant de support à l'enseignement de la rhétorique.

De 1526 à 1563, date présumée de sa mort, Samson Bedouin est moine à l'abbaye de la Couture.

Il a écrit plusieurs tragédies, comédies & moralitez quelques coqs à l'âne, & autres semblables satyres, lesquelles il faisoit jouer par les lieux publics de la ville & fauxbourgs du Mans, par aucuns escoliers de ladite ville²⁶³

À l'inverse de René Flacé qui sera évoqué après, et pour ce que l'on peut en dire, de Jean Meot, le théâtre de Bedouin manifeste une certaine variété, les « coqs à l'âne, & autres semblables satyres » ne semblent plus faire partie d'un théâtre proprement scolaire mais s'inscrire dans une pratique divertissante. Comme F. Briand, il est l'auteur de noëls à

²⁶⁰ Pierre Corbelin, *Petri Corbelini Cenomanensis Adagiales flosculi*, Paris, Chevallon, 1520, feuillet [7v^o], « *juris peritissimo* » aurait mieux valu.

²⁶¹ *Bibliothèques françoises de La Croix du Maine et de Du Verdier...*, op. cit. t. I, p. 545.

²⁶² *Idem*.

²⁶³ *Bibliothèques françoises de La Croix du Maine et de Du Verdier...*, op. cit., t. II, p. 399.

chanter²⁶⁴ qui fournissent néanmoins aucun indice sur l'état d'esprit de l'auteur et ses talents à composer du théâtre comique.

René Flacé, né en 1530, est d'abord prêtre à Noyen où il enseigne les humanités, puis obtient en 1564 la cure de l'abbaye Saint-Pierre de la Couture au Mans où il continue d'enseigner, au collège Saint-Benoît²⁶⁵. Selon La Croix du Maine, il a écrit plusieurs « tragédies et comédies françoises », et la « tragédie d'Elips, comtesse de Salbery en Angleterre, laquelle fut représentée & jouée publiquement, au Mans, l'an 1579, au mois de juin²⁶⁶», aujourd'hui perdue. La source narrative de cette tragédie est à chercher dans les *Histoires tragiques* de Pierre de Boaistuau, publiées pour la première fois en 1559²⁶⁷, qui sont une traduction-adaptation des écrits de Matteo Bandello. En effet, la première de ces histoires a pour titre *De Edouard, Roy d'Angleterre, lequel après avoir longuement pourchassé l'honneur d'une damoiselle, et ne pouvant vaincre sa chasteté, en fin, pour le desir de jouissance, l'espousa, et fut reccuë, et proclamée Roynne d'Angleterre*, et a pour principaux protagonistes Édouard III d'Angleterre, Elips, comtesse de Salisbury, et son père. Cependant, R. Flacé n'a très vraisemblablement pas consulté les premières éditions mais celles continuées et augmentées par François de Belleforest à partir de 1564. En effet, les deux hommes se connaissent puisqu'un poème latin de René Flacé apparaît dans *La Cosmographie universelle de tout le monde* de F. de Belleforest²⁶⁸.

Comme le relève J.-C. Arnould²⁶⁹, l'intention édifiante n'était pas manifeste dans les *Histoires tragiques* éditées sous le nom seul de P. de Boaistuau et elle se manifeste plus clairement au fil des rééditions et continuations par F. de Belleforest qui ajoute progressivement des « développements édifiants et de[s] péroraions formelles²⁷⁰ ». Malgré « l'impasse morale » des *Histoires tragiques*, caractérisée par « la contradiction entre l'intention morale des histoires et l'inévitable immoralité de l'objet de la représentation²⁷¹ », R. Flacé y a apparemment perçu un bon moyen d'enseigner ses étudiants en composant et en leur faisant jouer une pièce inspirée de ce recueil. En effet, l'attitude d'Elips est un modèle de vertu et de constance, apte à remplir les intentions édifiantes de l'enseignement de R. Flacé

²⁶⁴ Samson Bedouin, *Les Noël's de Samson Bedouin, moine de l'abbaye de la Couture du Mans de 1526 à 1563, précédés d'une étude sur les recueils de Noël's manceaux du XVI^e siècle*, Henri Chardon (éd.), Le Mans, Monnoyer, 1874.

²⁶⁵ Sur ces éléments biographiques voir Barthélémy Hauréau, *Histoire littéraire du Maine [nouvelle édition]*. Paris, Dumoulin, 1872, t. IV, p. 254-265 et Gustave Esnault, « Contribution à la biographie de René Flacé, curé de Notre-Dame de La Couture (1596) », *RHAM*, XXXV, 1894, p. 248-255.

²⁶⁶ *Bibliothèques françoises de La Croix du Maine et de Du Verdier...*, op. cit. t. II, p. 368.

²⁶⁷ À Paris chez Gilles Robinot.

²⁶⁸ « *De Cenomanorum origine autore Renato Flacco Cenomano* » (L'origine des Manceaux par René Flacé, Manceau), dans François de Belleforest, *La Cosmographie universelle de tout le monde*, Paris, Sonnius, 1575, col. 43 sqq.

²⁶⁹ Jean-Claude Arnould, « L'impasse morale des histoires tragiques au XVI^e siècle », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 57, 2003. p. 103.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 104.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 105.

par le théâtre. Ainsi, les éléments immoraux que sont la déclaration d'amour d'Édouard III à Elips alors qu'elle est mariée puis la demande de sa main au père alors qu'elle est devenue veuve, sont contrebalancés par les actes et les paroles du père et de la fille qui manifestent leur vertu et leur réprobation face au comportement déshonorant du roi²⁷². Ce n'est pas la mission pastorale de R. Flacé qui initie principalement son écriture dramatique, toutefois, et associée à sa mission didactique, elle a dû inciter l'auteur à insister dans sa pièce sur les aspects moraux destinés à appuyer l'aspect édifiant de son enseignement.

La connaissance, même parcellaire, du répertoire théâtral des enseignants révèle que leur fonction est le moteur de l'écriture théâtrale. Le théâtre est un outil pédagogique lorsqu'il est mis en place dans le cadre scolaire, mais aussi un outil à visée didactique et édifiante, au service de l'accomplissement de la mission pastorale qui leur incombe. Cette mission se trouve, dans les faits, accomplie non pas seulement par l'écriture mais visiblement aussi par l'initiative et la mise en scène du théâtre.

c. Guillaume Ravault à Laval

Guillaume Ravault est impliqué dans la réalisation de deux mystères d'ampleur à Laval et sa région dans les années 1530. En 1532, le *Mystère de l'ermite meurtrier* est joué durant neuf jours à la Morignière (Laval) tandis qu'en 1534 le *Mystère de saint Maxime et saint Vénérand* est joué durant onze jours à Barbé (Laval)²⁷³. Rien n'est connu au sujet de ce prêtre hormis ce qu'en rapporte G. Le Doyen. Pour la représentation de 1532, « en fut motif maistre Guillaume Ravault, prebtre et prothocoll[eu]r²⁷⁴ » et pour le mystère de 1534 « le papier sans nul deffault / Fust composé par G. Ravault²⁷⁵ ». Guillaume Ravault met en place du théâtre pour édifier ses fidèles, il est non seulement l'initiateur (« fut motif ») mais aussi le régisseur-metteur en scène (« prothocoll[eu]r »). Il est probable que cette pratique auctoriale spectaculaire l'incite à composer par la suite le *Mystère de saint Maxime et saint Vénérand* dans l'intervalle des deux ans qui sépare les deux représentations. On devine dans l'entourage du prêtre, les conditions favorables à la mise en place du théâtre, qu'elle soit spectaculaire ou scripturale, puisque dans les deux représentations, le vicaire de Saint-Melaine, Michel Transon, occupe un rôle principal (l'ermite puis saint Vénérand), on a peut-être ici la trace d'une écriture collaborative entre auteur et acteur.

²⁷² *XVIII histoires tragiques, extraictes des oeuvres italiennes de Bandel*, Lyon, Pierre Rollet, 1578 : lorsqu'Édouard III avoue ses sentiments à Elips, elle lui rétorque : « aussi ne delibray-je point de violer la foy que je doy à mon consort & espoux [...]. À ceste cause, mon tres redouté seigneur, vous qui estes costumier de vaincre [...], soyez maintenant victorieux de vous mesmes, & renyez si bien ceste concupiscence [...] que demeurant assoupie & vaincue, plus ne revive en vous... » (feuillet 10^v-11) ; lorsqu'Édouard III demande la main d'Elips au comte de Salisbury, voici une partie de la réponse qu'il lui fait : « Je m'esmerveille encores derechef, Sire, quelle presumption vous a emeu, de penser commettre telle vilenie avec mon sang, & par un acte si lasche, le vouloir deshonnorer... » (feuillet 17).

²⁷³ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 273 et 281.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 271, citation prise dans Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 95^v.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 281.

d. Les prêtres ruraux en Haute-Bretagne : Thomas Bazin et Nicolas Galiszon, Noël Georges, Jean Baudeville

Le texte original du *Jeu de saint Maxent* est perdu mais l'initiateur et l'auteur de sa composition, son contenu, ainsi que les modalités de ses représentations à Maxent à partir de 1548 ont été consignés par un prêtre de Maxent ayant vécu à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, Noël Georges qui souhaitait en faire une nouvelle version au début du XVII^e siècle (après 1622).

La pièce a été composée en 1537 par Nicolas Galiszon, religieux de Sainte-Croix de Guingamp²⁷⁶, prieur du couvent Saint-Georges de Trémeur, à la demande de Thomas Bazin, probablement prêtre à Maxent²⁷⁷. Malgré les critiques formulées au sujet du jeu par N. Georges, propres à la période post-tridentine durant laquelle elles sont émises, l'écriture du mystère a dû être motivée en grande partie, au regard du commanditaire et de l'auteur, dans une optique édificatrice. C'est d'ailleurs les mêmes motifs qui poussent N. Georges à récrire le *Mystère de saint Maixent* : « La cause motive de cette pieuse composition, après l'honneur de Dieu et des saints [...] [est] l'instruction et edification du public...²⁷⁸ ».

Né vers 1570 à Maxent, il est reçu prêtre à Nantes en 1597²⁷⁹. Jusqu'en 1599, il est maître d'école à Bréal²⁸⁰ puis dans les années 1600, il enseigne à Auray et Baud, avant de revenir à Maxent vers 1622 après être resté trois ans (1618-1622) au collège des Jésuites de Rennes. Au cours de sa carrière d'enseignement il est amené à composer ou à faire jouer de nombreuses pièces de théâtre à ses élèves. En 1598, il fait jouer la *Vendition de Joseph* à Bréal, puis au début du XVII^e siècle, la *Délivrance des Hébreux hors d'Égypte* (sans précision de lieu), la *Court des Joutes*²⁸¹ à Maxent et Talensac, le *Sacrifice d'Abraham* à Maxent et à Baud, *La vie de saint Eustache* à Baud, *l'Histoire de sainte Susanne* à Auray, il écrit et fait jouer une *Adoration des bergers* à Maxent après 1622²⁸². Mises à part la représentation de Bréal et les représentations de Maxent et Talensac (après 1622), toutes les autres ne peuvent être datées précisément, si ce n'est qu'elles peuvent être placées entre 1600 et 1618.

²⁷⁶ Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 23v^o, *manuscrit de Dom Noël Georges*, voir aussi : Sigismond Ropartz, « Le jeu de saint Maxent composé par frère Nicolas Galiczon [sic] », *Mélanges historiques, littéraires, bibliographiques publiés par la Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne*, 1, 1878, p. 54.

²⁷⁷ « dom Thomas Basin des Hayes, qui l'avoit fait composer, est mort » (*ibid.*, fol. 35). Les Hayes sont un hameau de Maxent.

²⁷⁸ *Ibid.*, fol. 21v^o.

²⁷⁹ *Ibid.*, fol. 17. Voir également : Raymond Lebègue, « Noël Georges et le théâtre rural en Haute-Bretagne », dans *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet*, Paris, Nizet, 1951, p. 27-36.

²⁸⁰ *Ibid.*, fol. 17-17v^o.

²⁸¹ Le sujet de cette pièce est peu clair. R. Lebègue (« Noël Georges et le théâtre rural en Haute-Bretagne », *op. cit.*, p. 31) écrit à ce sujet : « *La Cour des Joutes* était sans doute un divertissement scolaire, imité des joutes seigneuriales et qui n'avait guère de rapports avec une pièce de théâtre. »

²⁸² *Ibid.*, fol. 21v^o-22.

Prêtre et maître d'école de la même génération que Noël Georges, Jean Baudeville officie à Ploërmel où il compose un *Mystère de saint Armel* joué par les écoliers à partir de 1600 (ou 1611) tous les ans, le jour de la fête du saint²⁸³. À l'image des intentions et des conceptions réformistes catholiques de N. Georges, la pièce de Baudeville présente de longs passages édifiants tout en ne laissant pas la place à des épisodes plus divertissants pour le public. On ne sait si les deux hommes se sont connus mais ils exerçaient en même temps dans deux villes voisines. N. Georges cite un nombre important de mystères auxquels il a assisté dans sa vie : *La langue acérée*²⁸⁴, *Vieillesse, jeunesse, mort*, *L'enfant prodigue et l'enfant ingrat*, *la Passion*, *la Patience de Job*²⁸⁵, mais pas le *Mystère de saint Armel*. Toutefois le manuscrit de N. Georges est dans un piteux état et le paragraphe « Aydes de l'auteur » est quasi illisible ; pour autant on y apprend qu'il est aidé par un « honorable prestre » et « voisin natif... »²⁸⁶, est-ce là la trace de Jean Baudeville²⁸⁷ ?

L'écriture théâtrale de N. Georges et de J. Baudeville est conditionnée par leur statut de prêtres ruraux, à la fois chargés d'accomplir leur mission pastorale et éducative et de mettre en œuvre la Réforme catholique²⁸⁸. Cette dernière ressort dans les critiques sévères formulées par N. Georges sur la version originale du mystère qu'il possède²⁸⁹ et dans l'écriture conventionnelle de J. Baudeville qui s'attache à mettre en œuvre une dramaturgie de la Réforme catholique.

e. Monseigneur Bourrin et le théâtre de Réforme catholique

Monseigneur Bourrin, curé de l'abbaye de Montierneuf de Poitiers, fait représenter dans l'abbaye même en août 1571,

²⁸³ Jean de Baudeville, *La légende de saint Armel : mise en vers français, sous forme de tragédie par messire Baudeville, prêtre et maître d'école*, Sigismond Ropartz (éd.), Saint-Brieuc, Prud'homme, 1855.

²⁸⁴ Il s'agit manifestement du *Mystère de saint Fiacre* ; évoque-t-il la représentation qui a lieu à Talensac en 1577 ?

²⁸⁵ Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 23.

²⁸⁶ *Idem*.

²⁸⁷ Par ailleurs, le résumé du *Mystère de saint Maxent* fourni par N. Georges (Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 53-53v^o) démontre des similitudes avec le *Mystère de saint Armel* : les deux saints sont amenés à frapper un rocher pour faire jaillir de l'eau, ils se retrouvent tous les deux comme conseillers à la cour d'un roi et menacés de mort par des conseillers rivaux de la cour. Est-ce la preuve d'un lien entre les deux pièces ?

²⁸⁸ Voir Bruno Restif, *La révolution des paroisses : culture paroissiale et Réforme catholique en Haute-Bretagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 123 sqq.

²⁸⁹ « Le jeu commançoit par des folets et bouffons, estoit continué en sautant d'un lieu en aultre, de chaffaulds sur chaffaulds, de feuillee en feuillee, [de] place en place, et tousjours en tou[r]neyant, bevant, mangeant, et representant choses indecentes, tumultueuses, ridicules et scandaleuses. Entendu encors avec aussi peu de constance, audience et devotion. Aussi la memoire n'en raporte que des risees, des parolles de demons, discours et impudences de cocquins ridicules, chevaliers couards... » (Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 52v^o).

les jeux [...] des abus, vices, simonies et hérésies entrés et introduits en l'église catholique, qui enfin ont été l'occasion de la ruine, perte et désolation et brulement d'icelle et de la mort des pasteurs ; et sur la fin la réédification de la dite église ²⁹⁰

Si la pièce est perdue, le résumé donné par D. Générout est assez détaillé. Il s'agit d'une moralité, manifestement inspirée des moralités polémiques protestantes mais qui se sert de celles-ci pour mettre en exergue les recommandations et les effets du Concile de Trente. Les personnages des abus, vices et simonies²⁹¹ ont dû être les mêmes que dans la *Farce des théologastres*, la *Moralité de maladie de chrestienté à XIII personnages* de Mathieu Malingre (1533) ou bien encore de la pièce représentée à La Rochelle en 1558 sur le même thème²⁹². Pour autant, leur rôle a dû être atténué et contrebalancé par celui des « hérésies », c'est-à-dire les idées de la Réforme protestante, et « la ruine, perte et désolation et brulement d'icelle et de la mort des pasteurs » doit être plutôt imputable à ces dernières, d'autant que la « ruine » n'est pas que spirituelle, l'abbaye ayant été pillée et brûlée en 1562 par les Huguenots²⁹³. En tout état de cause, M. Bourrin a voulu montrer à travers cette moralité politico-religieuse, peut-être agrémentée d'épisodes historiques poitevins, la capacité de l'église catholique à se réformer et à contrer à la Réforme protestante.

Conclusion

Les ecclésiastiques et les maîtres d'école écrivent et font jouer un théâtre destiné à servir la mission pastorale et éducative qui leur revient. Ainsi ils font preuve d'une grande diversification de thèmes empruntés à la Bible et aux vies de saints narratives mais aussi à des ouvrages moraux, telles les *Histoires Tragiques* de Pierre de Boaistuau, dans le but de construire et parfaire l'éducation morale des élèves dont ils ont la charge mais aussi d'entretenir la foi des fidèles de leur paroisse.

Les ecclésiastiques de la seconde moitié du XVI^e siècle ont par ailleurs la mission de mettre en œuvre les prescriptions du Concile de Trente, que l'on perçoit dans les théâtres de Monseigneur Bourrin, Noël Georges et Jean Baudeville. Cette expression de la Réforme catholique se retrouve également dans le travail de l'auteur anonyme de la *Buhez santez Nonn* (*Vie de sainte Nonne et de son fils Dévi en breton*) qui n'a pas été évoqué ici puisqu'il demeure inconnu. Néanmoins, tous les éléments didactiques et édifiants²⁹⁴ de ce mystère des années 1570 localisé à Dirinon, orientent vers une rédaction issue du milieu ecclésiastique.

²⁹⁰ Bélisaire Ledain (éd.), *Journal historique de Denis Générout : notaire à Parthenay (1567-1576)*, Niort, Clouzot, 1865, p. 81 et p. 82.

²⁹¹ Frère Simonie et Hérésie sont également les protagonistes, avec Église, Procès, Force et Scandale, d'une moralité à 6 personnages (publiée dans Le Roux de Lincy, et Francisque Michel, *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, Paris, Techener, 1842, t. III).

²⁹² La description de la représentation de La Rochelle (La Rochelle, BM, ms. 150, fol. 6v^o) montre que ce n'est pas le texte de Mathieu Malingre qui a été utilisé même si les deux pièces semblent présenter de nombreuses similitudes.

²⁹³ Robert Favreau, *Le Diocèse de Poitiers*, Paris, Beauchesne, 1988, p. 122-125.

²⁹⁴ Rappel et détail de chaque sacrement et leur importance, description des hiérarchies ecclésiastiques à travers les personnages ; sur ce point voir *infra* : *Théâtre en Basse-Bretagne*. VI.3.2

Le théâtre comique paraît en retrait dans ce panorama, il transparaît en filigrane dans le répertoire de Samson Bedouin et plus manifestement dans celui de François Briand, puisque la troisième histoire des *Quatre histoires par personnages* est la *Farce de l'aveugle et du boiteux*. C'est au Mans mais aussi à Angers que l'on recense un théâtre plus ou moins comique produit par les clercs du bas-chœur à l'occasion de la Fête des Innocents aux XV^e-XVI^e siècles²⁹⁵. Faute de noms et de titres de pièces, ce théâtre qui émane du milieu ecclésiastique, ne peut être analysé que comme un théâtre qui n'a pas toujours une visée didactique et édifiante mais qui se présente comme une activité récréative et divertissante pour ceux qui le produisent.

II.2.4. Un marchand et un homme de main nantais comme auteurs-régisseurs-metteurs en scène

Les comptes produits à l'occasion de l'organisation d'une représentation fourmillent de noms dont il est pour la plupart impossible de savoir à qui ils réfèrent, si ce n'est pour les personnages les plus importants, le plus souvent occupant une charge officielle dans la ville. Deux Nantais se détachent cependant des comptes : Jean Catuit et Robin de La Houssaye.

En 1456 est représentée à Nantes la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, à l'occasion de laquelle Jean Catuit fournit deux portes pour mettre sur la roue de Fortune et des cordes pour les échafauds²⁹⁶. En 1459-1460, il reçoit 20 livres pour les « coustz et mises que a eues et soustenues [à] commettre les fainctes du *mistère de la Passion*²⁹⁷ ». Il semblerait que J. Catuit soit un riche marchand qui dispose des fournitures nécessaires à l'organisation de mystères. À cela, on le retrouve chargé en 1459 pour l'entrée du duc François II à Nantes, en collaboration avec Robin de la Houssaye, commis « pour faire diligence des personnages qui furent par lesdicts carrefours²⁹⁸ ». Le fait de « faire diligence des personnages » indique qu'il s'agit d'une élaboration dramatique, marque d'une auctorialité spectaculaire.

Quant à Robin de la Houssaye, il est surnommé Le Brigandinier. Est-ce un sobriquet ou est-ce sa profession ? Impossible de le savoir ; il n'est pas intégré directement dans le corps de ville, par ailleurs le terme « brigandinier » apparaît peu, voire pas du tout à notre connaissance, dans les archives de notre aire d'étude : il s'agit soit d'un armurier, soit d'un surnom dû à un vêtement (la brigandine), soit il exerce la profession d'homme de main, une des acceptions attestées pour le terme « brigand » duquel dérive « brigandinier ». On penche pour cette dernière solution au vu des missions confiées à cet homme par la ville, reconnu par

Vie de Sainte Nonne.

²⁹⁵ Voir *infra* le chapitre III : *La fête des fous et des Innocents* - III.2.3. *Les Fous et les Innocents : une occasion d'activités dramatiques*.

²⁹⁶ Nantes, AM, CC 244, fol. 169.

²⁹⁷ Nantes, AM, CC 92, fol. 28v^o.

²⁹⁸ Nantes, AM, CC 91, fol. 20v^o.

ailleurs pour ses compétences théâtrales. En plus de sa participation à l'élaboration des théâtres de l'entrée de François II en 1459, il doit aller chercher à Rennes le manuscrit qui contient le *Mystère de la Passion* en 1468 pour le représenter devant le duc²⁹⁹. Si les membres du conseil de ville l'envoie lui spécifiquement, ce n'est probablement pas le fruit du hasard, il a dû prendre des conseils auprès des Rennais qui avait représenté ce mystère en 1456. D'ailleurs, R. de la Houssaye témoigne d'une certaine maîtrise de l'écriture puisqu'il fournit au *miseur*, une quittance en vers en avril 1471³⁰⁰ et lorsqu'il est employé l'année précédente pour « faire les rolles du personnage du Sacre³⁰¹ », c'est visiblement pour en composer les dialogues.

II.2.5. La Réforme génératrice de nouveaux auteurs ?

Dès les années 1560, les différents synodes protestants prononcent des avis défavorables à l'encontre du théâtre en ce qu'il détourne d'une pratique épurée de la foi³⁰². De fait, à partir de cette époque, peu ou pas de textes dramatiques peuvent être caractérisés comme étant des pièces de théâtre protestant et les moralités polémiques qui fleurissaient quelques années auparavant en France, disparaissent progressivement. On recense trois auteurs après 1560, pour l'Ouest de la France, ayant écrit du théâtre à sujet biblique et connus par ailleurs comme étant protestants : André de Rivaudeau (*Aman*, publiée en 1566), Scévole de Sainte-Marthe (*Histoire de Job* jouée à Poitiers en 1572, écrite en collaboration avec Charles Tiraqueau dont on ne connaît pas les convictions religieuses) et Catherine de Parthenay (*Holopherne* jouée à La Rochelle en 1573-1574).

À l'inverse des moralités polémiques, les tragédies religieuses d'inspiration protestante sont avant tout l'expression de la conception de la foi de ceux qui les écrivent. Ainsi dans *Aman* et dans ce que l'on peut deviner de *L'histoire de Job*³⁰³, c'est la constance de la foi en Dieu qui est mise en exergue. À cette constance exposée et développée dans le texte dramatique, née il est vrai des convictions religieuses des auteurs, s'ajoute une lecture plus générale et en filigrane de la dénonciation des temps troublés par les Guerres de religion, au-delà justement de toute conception religieuse, et qui se veut l'expression votive d'un retour à la paix. La tragédie *Holopherne* (texte perdu) de Catherine de Parthenay, ne serait-ce que par son personnage principal, s'inscrit moins dans cette logique et démontre une certaine forme de

²⁹⁹ Nantes, AM, CC 94, f. 17.

³⁰⁰ Nantes, AM, CC 97, n° 1. André Rolland fera la même chose en 1473 à la suite de sa rétribution pour les *feintes* du *Mystère du Juif de Paris*. (Nantes, AM, CC 250, f. 91 et CC 97, n° 5).

³⁰¹ Nantes, AM, CC 95, fol. 16, *compte des miseurs*.

³⁰² À partir de 1572, seul le théâtre de collège est autorisé, et encore, ses thèmes ne doivent pas être empruntés à « la Sainte Ecriture, (laquelle ne nous a pas été donnée pour nous servir de passetems...) ». (Jean Aymon (éd.), *Actes ecclésiastiques et civiles de tous les synodes nationaux des Églises réformées de France*, La Haye, Delo, 1710, t. I, p. 119).

³⁰³ Le texte est perdu, seules les odes qui entourent les actes sont conservées.

militantisme en étant très probablement une transposition sur un motif biblique, du siège de La Rochelle (février-juin 1573).

L'aspect formel du théâtre de ces trois auteurs – un théâtre humaniste – marque leur inclusion dans des réseaux sociaux et culturels diversifiés, non pas uniquement influencés par les convictions religieuses mais par des courants esthétiques de la Brigade entre autres (voir *infra*), les convictions religieuses invitent à l'écriture du théâtre mais n'en constituent pas alors la seule motivation.

Les auteurs de théâtre polémique protestant, à travers des moralités, sont peu attestés dans l'Ouest de la France. D'une part, dans les villes où la Réforme s'est bien implantée (La Rochelle surtout), peu de documents archivistiques sont conservés, d'autre part les autorités catholiques et civiles jugulent fortement et régulièrement la progression de la Réforme tout au long du XVI^e siècle dans l'Ouest de la France, si bien que seulement certaines villes sont acquises au protestantisme (Loudun, Châtellerauld) et non pas des régions entières³⁰⁴ et parfois très temporairement comme à Angers³⁰⁵. Cela se vérifie au siècle suivant, la communauté protestante est peu étendue dans l'Ouest de la France en particulier dans la province synodale d'Anjou-Touraine-Maine où elle représente environ 8 % des calvinistes français mais seulement 0,8 % de la population de cette province dans une enquête des années 1663-1665³⁰⁶.

Une communauté protestante importante est établie à Angers au début des années 1550, et deux frères, Lezin et Martial Guyet, y sont recensés comme auteur de théâtre polémique protestant :

En 1550 fleurissoient [à] Angers Lezin et Martial les Guyets, l'un a faict en vers le *Dialogue des moynes*, et l'autre *Le Monde renversé*, lesquelz poemes ont esté representez publicquement. [...] Les traictz joyeux, brocards et faceties un peu trop

³⁰⁴ L'histoire du protestantisme et de son implantation est particulière à chaque territoire. Nous renvoyons aux monographies d'histoire locale à ce sujet. Pour la Touraine : Bernard Chevalier (dir.), *Histoire de Tours*, Toulouse, Privat, 1985, p. 170 *sqq.* ; pour le Maine : André Bouton, *Le Maine : histoire économique et sociale*, Le Mans, A. Bouton, 1970, t. II, p. 811 *sqq.* et François Dornic (dir.), *Histoire du Mans et du pays manceau*, Toulouse, Privat, 1975, p. 132 *sqq.* ; pour l'Anjou : François Lebrun (dir.), *Histoire d'Angers*, Toulouse, Privat, 1975, p. 51 *sqq.* ; pour Châtellerauld et Loudun : Abbé Lalanne, *Histoire de Chatellerauld et du Chatelleraudais*, Châtellerauld, Rivière, 1859, t. II, p. 45-108 et Edwin Bezzina, « The Protestants of Loudun: The fragile existence of a religious minority in seventeenth-century France (1598-1685) », *Histoire sociale*, n° 91, vol. 46, 2013, p. 1-41 ; pour le Poitou : François Lièvre, *Histoire des protestants et des églises réformées du Poitou*, Poitiers, Bernard, 1860 et Robert Favreau, *Le Diocèse de Poitiers*, Paris, Beauchesne, 1988, p. 122 *sqq.* ; pour Niort : Jean Combes (dir.), *Histoire de Niort des origines à nos jours*, Poitiers, Projets éditions, 1987, p. 130-139 ; pour La Rochelle et l'Aunis : Louis Delmas, *L'Église réformée de la Rochelle*, Toulouse, Société des livres religieux, 1870 et Marcel Delafosse (dir.), *Histoire de La Rochelle*, Toulouse, Privat, 2002 ; pour la Bretagne : A. Le Moyné de la Borderie, B. Pocquet, *Histoire de Bretagne : 1515-1715...*, *op. cit.*, t. V, p. 47 *sqq.* ; Bruno Restif, *La révolution des paroisses*, Rennes, PUR, 2006, p. 111-112.

³⁰⁵ En 1555, les calvinistes d'Angers constituent la deuxième église protestante de France après Paris mais dès 1556, l'inquisiteur général Mathieu Ory est envoyé par le roi à Angers avec l'ordre d'exécuter sans appel les réformés (A. Bouton, *Le Maine : histoire économique...*, *op. cit.*, t. II, p. 817).

³⁰⁶ Didier Boisson, « Les protestants de la province synodale d'Anjou-Touraine-Maine et le Refuge au XVII^e et XVIII^e siècle », *ABPO*, 113-2, 2006, p. 43-60.

libres ont rendu rares les coppies qui ont esté communicquees. Entre aultres ilz disoient que tout passoit par un fil de Lyon, pour *fideliium*.³⁰⁷

Les deux pièces sont représentées en même temps et les préparatifs (régie et mise en scène ?) sont le fait d'un marchand nommé Joubert. Lezin possède des compétences de géographe (il est le concepteur d'une carte de l'Anjou) et est conseiller au présidial d'Angers tandis qu'on ne sait rien de Martial. En 1556, l'inquisiteur du roi, Mathieu Ory, condamne une longue liste de protestants angevins parmi lesquels se trouvent les deux frères « à estre ars ert brusléz vifz³⁰⁸ » pour avoir organisé et participé à des assemblées et des prêches ; il n'est pas fait mention de la représentation théâtrale de 1550. Toutefois, le titre des pièces et la mention « tout passoit par un fil de Lyon, pour *fideliium* » – un jeu de mots pour illustrer l'enjeu de la pièce³⁰⁹ – indiquent qu'il s'agit bien de pièces de propagande dénonçant d'un côté les défauts de l'Église catholique (le dialogue des moines a dû mettre en place un discours satirique sur les pratiques abusives de l'Église catholique) et invitant de l'autre à la pratique d'une foi épurée, centrée sur la lecture de la Bible. À l'inverse des auteurs des tragédies religieuses à tendance protestante que sont Rivaudeau, Sc. de Sainte-Marthe et C. de Parthenay dans une moindre mesure, les convictions religieuses sont le motif principal de l'écriture du théâtre chez les frères Guyet.

En 1558, Jeanne d'Albret et Antoine de Bourbon font représenter à La Rochelle une pièce de théâtre dans laquelle se trouvent une femme malade entourée d'ecclésiastiques qui échouent à la guérir malgré tous les procédés appliqués (reliques, la confession et ses « sacs d'indulgences³¹⁰ » etc.). Finalement à la rencontre d'un

simple homme habillé comme tous les autres qui [...] lui tira de sa poche un petit livre duquel il luy fit present et luy dit qu'il contenoit les recettes infailibles contre son mal,³¹¹

la malade se trouve guérie. Si le thème de la pièce s'apparente à celui de la *Moralité de maladie de chrestienté à XIII personnages* de Mathieu Malingre (1533), la représentation de La Rochelle diffère en certains points : à La Rochelle, les noms des personnages principaux et la dénomination de la Bible sont volontairement³¹² occultés au public à qui l'on présente seulement une femme malade et un livre qui permet de guérir. De même, on devine qu'il s'agit d'un prédicateur protestant – un médecin dans la pièce de Malingre – mais il est seulement dit

³⁰⁷ J. Bruneau de Tartifume, *Philandinopolis*, Angers, BM, ms. 994 (870), p. 504.

³⁰⁸ Angers, AM, BB 27, pièce 66 ; manifestement, ils ne seront brûlés qu'en effigies.

³⁰⁹ Voir à ce sujet Jelle Koopmans, « Quand la farce fait scandale », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 25, 2013, p. 93-108.

³¹⁰ La Rochelle, BM, ms. 150, fol. 6v^o, Philippe Vincent, *Recherches sur les commencements et les premiers progrès de la Réformation en la ville de la Rochelle*.

³¹¹ *Idem*.

³¹² En effet, la lecture de l'allégorie, Vérité manifestement – comme l'interprète Philippe Vincent un siècle après la représentation –, ne peut se faire que par son sens même dans cette pièce. En quittant la scène, elle se dévoile partiellement : « au reste que si quel'un s'enqueroit de son nom à elle ou de celui du livret dont elle leur rechaufait tant les louanges, c'estoient deux enigmes qu'elle leur laissoit à deviner. » (*Idem*).

de lui qu'il ne préfère sortir qu'à la nuit tombée. Il est possible que la représentation de La Rochelle soit une adaptation ou une réécriture de la pièce de Mathieu Malingre, en tout état de cause, son auteur n'est pas Rochelais puisque le texte est apporté par Jeanne d'Albret et Antoine de Bourbon.

Conclusion

La formation intellectuelle puis l'appartenance à différents milieux sociaux, professionnels et religieux conditionnent l'écriture du théâtre de façon très protéiforme, qu'il s'agisse de l'acte d'écrire même, des thèmes, de la création de la dramaturgie ou des intentions du théâtre. Ainsi, la fréquentation du milieu juridique donne par exemple d'une part matière à la mise en place de scènes de procès mais aussi à la création de dialogues vifs entre personnages lors de joutes verbales, ou bien d'une façon plus large, à la mise en place d'un théâtre porteur d'idéaux acquis lors des études de droit. Par ailleurs l'appartenance à une cour puissante (en particulier celle d'Anjou) détermine la production théâtrale, initiée par son dirigeant, l'auctorialité du théâtre se fait pluriel, caractérisée par des hommes au savoir-faire reconnu, dont le travail doit intégrer des exigences thématiques, encomiastiques et représentationnelles. L'écriture et la mise en scène du théâtre peut également être le moyen d'accomplir les exigences fonctionnelles d'une charge, c'est particulièrement le cas pour les ecclésiastiques et les maîtres d'école dont le théâtre témoigne de leurs missions : enseigner et édifier.

La ville comme milieu propice à l'initiative théâtrale n'a pas été envisagé dans ce paragraphe. Si elle est le lieu privilégié, par la concentration du pouvoir et du savoir qu'elle renferme, des premières attestations de théâtre, qu'il s'agisse du théâtre des mystères, des farces, des moralités, des sotties ou du théâtre humaniste, sa place prépondérante rend presque impossible de déterminer comment l'inclusion des auteurs et des régisseurs-metteurs en scène dans des milieux urbains est le moteur de l'écriture et de la mise en scène du théâtre.

II.3. La parole et ses concours

Les XIV^e et XV^e siècles sont marqués par l'apparition progressive d'une pratique lectoriale silencieuse³¹³. Toutefois, cet usage ne supprime pas celui de la lecture à haute voix, en public³¹⁴. Les concours de poésie s'inscrivent dans cette habitude du texte *littéraire* dit devant un auditoire. Une association de poètes pour l'Académie des Jeux Floraux de Toulouse ou des confréries de dévotion en l'honneur de la Vierge Marie pour les pays normands (Rouen,

³¹³ Florence Bouchet, *Le Discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles : pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, Champion, 2008.

³¹⁴ Tania Van Hemelryck, « Du livre lu au livre écrit. La lecture et la construction de l'identité auctoriale à la fin du Moyen Âge », dans *Lecteurs, lectures et groupes sociaux au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 185-194.

Dieppe, Caen) et du Nord de la France (Amiens, Lille...) sont à l'origine de ces concours renommés³¹⁵ au cours desquels étaient proposés à l'appréciation d'un jury diverses formes poétiques : ballades (autorisées à partir de 1514 pour le Puy de Rouen), chants royaux, rondeaux... Les critères d'évaluation étaient fondés sur les images produites et l'agencement poétique du sujet abordé, notamment à travers le travail sur les sonorités, une part non négligeable était donc accordée à l'oralité des textes présentés qui étaient conçus en partie pour être déclamés en public. Cette déclamation n'est pas une activité dramatique et le théâtre, s'il est attesté épisodiquement – notamment au Puy de Rouen³¹⁶ –, n'est pas un élément soumis à l'appréciation du jury dans ce genre de concours. De même, au collège Saint-Thomas de Rennes, l'activité dramatique des écoliers est régulière lors du concours d'oraison latine institué dès 1567³¹⁷, les écoliers jouant une moralité à l'issue de ce dernier³¹⁸ au moins jusqu'en 1598, mais elle est aussi dans ce cas précis un élément à part, non inclus comme épreuve du concours de parole. Il n'en reste pas moins que le théâtre produit lors des concours est le fruit des compétiteurs et que des participants (ou potentiels participants) sont recensés par ailleurs comme auteurs et régisseurs de théâtre : Andrieu de la Vigne, Jean Bouchet et Thomas Le Prévost pour le Puy de Rouen, Robert Garnier et Pierre Le Loyer pour les Jeux Floraux de Toulouse.

II.3.1 Les rhétoriciens au Puy de Rouen

La poésie palindromique des rhétoriciens témoigne moins du travail de sophistication sur les formes et les sons qui leur est propre habituellement, tout en conservant néanmoins une poésie de l'image. Leur virtuosité les établit comme des poètes reconnus en leur temps, amenés pour bon nombre d'entre eux à participer au Puy de Rouen. Parmi ces poètes, des hommes de théâtre sont recensés : Guillaume Cretin³¹⁹, Jean Parmentier³²⁰, Andrieu de La Vigne... Jean Bouchet est quant à lui sollicité par Jacques Le Lieur à la fin des années 1530 pour participer au Puy de Rouen, demande à laquelle il ne répondra jamais positivement³²¹. Si la sophistication est moins de mise dans la poésie mariale rouennaise, quels liens existent entre la thématique de cette poésie, la participation au concours même, la poésie des rhétoriciens et le théâtre qu'ils composent ?

³¹⁵ En dehors du cadre scolaire, il n'a vraisemblablement pas existé de concours de poésie au Moyen Âge dans l'Ouest de la France.

³¹⁶ Voir sur ce point, D. Hüe, *La poésie palindromique...*, *op. cit.*, p. 392-419.

³¹⁷ Rennes, AM, GG 282, fol. 4v^o-5, *fondation de la Muce*.

³¹⁸ Rennes, AM, GG 282, fol. 5, *fondation de la Muce*.

³¹⁹ Paul Guilhiermoz, « Représentation d'un Jeu de Guillaume Cretin en 1506 », *Romania*, 17, 1888, p. 596-597

³²⁰ *Moralité tresexcellente à l'honneur de la glorieuse assumption nostre Dame* (1531), éditée dans Jean Parmentier, *Œuvres poétiques*, Françoise Ferrand (éd.), Genève, Droz, 1971.

³²¹ Voir sur ce point D. Hüe, *La poésie palindromique...*, *op. cit.*, p. 362 *sqq.*

a. Andrieu de La Vigne

Andrieu de La Vigne est couronné au Puy de Rouen³²² en 1511 grâce à son *Chant royal de Notre-Dame* dont le refrain est « Royne des cieulx et princesse des anges³²³ ». Dans le *Mystère de saint Martin*, l'auteur utilise à plusieurs reprises la ballade, une des formes poétiques autorisées à partir de 1514 dans sa partie officielle, tandis qu'elle était déjà présente lors du banquet du puy et des poèmes donnés au prince. Le mystère s'ouvre en outre par une ballade puis un chant royal – autre forme poétique récompensée au Puy de Rouen. Pour autant, il s'agit de textes à teneur parodique puisque le premier est déclamé par Lucifer, *La ballade de sa puissance infernale*, dont l'envoi – destiné à un prince, telle la ballade donnée au prince du puy³²⁴ – est tout à la gloire du démon :

Orgueil, Envie contre Avarice bloque,
Ire, Paresse à Luxure je troque,
De Glotonnye suis le chief paternel,
Du Createur ne donne une freloque
Pour ce que suis au pullullant tristoque
Prince infernal, deable sempiternel.³²⁵

En écho à une des rimes de cette ballade (rime en -oque), Sathan, Burgigus et Berith débute quelques vers plus loin « une ballade de champ royal finissant toute par c » qui alterne les rimes en -oc, -ac et -ic, instillant aux paroles des diables un caractère onomatopéique, dissonant et agressif. Cette agressivité se manifeste aussi à travers le refrain du chant royal « Que te faut il, paillard, puant aspic ?³²⁶ », la vulgarité étant un des apanages traditionnels des diables dans les mystères. Ce chant royal placé au début de la pièce (v. 55-96) est un témoin de la maîtrise de l'écriture, destiné à démontrer la virtuosité de l'auteur par le défi que représente la contrainte poétique. Les autres ballades du *Mystère de saint Martin* procèdent de cette même virtuosité propre aux rhétoriciens, la ballade du troisième brigand (v.4375-4402) et la ballade de saint Martin empressé de retrouver saint Hilaire (v. 5091-5118) sont par exemple élaborées à partir de rimes annexées, enchaînées et fratrisées :

Dure rigueur, desmesurée raige,
Raige enragée, despiteuse, mortelle,
Mort telle n'est procurant mon dommaige:
Hommaige fois de mon ame immortelle.³²⁷

O Jhesuscrist misericordieux,
D'ieux et de cueur humblement te mercye,
Mercy te rens, quoy que ce soye en ces lieux,
Lieux incogneux où trop je me soucye.³²⁸

³²² Sur la participation de ce personnage au Puy de Rouen et les diverses pièces qu'il a présentées, voir D. Hùe, *La poésie palinodique...*, op. cit., p. 449.

³²³ Paris, BnF, ms. fr. 2206, fol. 35, *Recueil de rondeaux, ballades, chants royaux en l'honneur de la Vierge, et autres pièces*.

³²⁴ Le mot « prince » est, contrairement aux habitudes palinodiques et aux autres ballades du texte, en dehors de la versification du poème, noté par le copiste comme une indication de personnage mais ce mot est bien à dire, le personnage ne changeant pas.

³²⁵ A. de la Vigne, *Le Mystère de saint Martin...*, op. cit., v. 37-42.

³²⁶ *Ibid.*, v. 66.

³²⁷ *Ibid.*, v. 4375-4378.

³²⁸ *Ibid.*, v. 5091-5118.

Quant à la ballade d'Hannequin le hasardeur³²⁹, le poète a choisi le travail sur les anaphores qui rythment les trois strophes et expriment le désespoir du personnage qui s'apprête à se pendre car il a tout perdu au jeu. Le refrain « À tous les deables me commande » est soutenu par les trois formulations anaphoriques au caractère tragique :

En despit de Dieu et des jeux	J'ay perdu tout le myen aux déz,	Mauldit soit ma nativité !
En despit de la kyrielle,	J'ay perdu aux cartes et quilles,	Mauldit soit mon orde naissance
En despit du deable et des dieux...	J'ay perdu mes biens gourmendéz...	Mauldit soit qui m'a enffanté... ³³⁰

La recherche poétique est non seulement présente dans les formes poétiques associées aux puy mais s'exerce aussi tout au long du texte suivant les situations dramatiques³³¹. Pour en revenir à l'anaphore par exemple, l'auteur l'emploie fréquemment comme dans cette réplique de l'empereur, furieux de se trouver attaquer par les barbares :

Veult on macter ma prerogacion ?
 Veult on jouer de moy à la pellote ?
 Veult on guerpir ma dominacion ?
 Veult on avoir mon ceptre et ma calote ?³³²

La composition du *Mystère de saint Martin* témoigne d'une habitude de la parole dite en public, il n'est alors pas étonnant de retrouver A. de La Vigne primé au Puy de Rouen en 1511.

Les huit premières strophes de la *Moralité de l'Honneur des Dames*³³³ sont aussi le lieu du déploiement de l'habileté poétique d'A. de La Vigne. Honneur des Dames commence par se décrire tout en rappelant qu'il est une vertu essentielle à préserver, soutenu par Cœur Loyal et Franc Vouloir. Sans jamais la voir nommée, Honneur des Dames est apparenté à la Vierge Marie, ne serait-ce que dès les premiers vers « Au centre val du paraclit neupmate / Joinct et uny l'humble prothoplasm[at]e / Par preference pondereuse et unique [...] Tribunnalle de gloire princificque / Bruit letificque sans forme de replicque...³³⁴ », qui rappellent le statut particulier accordé par Dieu à la Vierge Marie, à la fois femme – humaine – et mère de Dieu, exempte de tout péché. De même, les vers de Franc Vouloir sont évocateurs en ce qu'ils paraissent être une louange mariale :

Honneur des dames, excellente stature,
 Duquel produyt humaine geniture
 Inseparée de la divine essence,
 Seul estes vous selon cours de nature
 Progrede[t]eur de toute creature,
 Donnant à tous de vivre l'excellence.
 Pur, precieulx ymaige d'importance,
 Resplendissant de souefve plaisance,
 Patron d'armes, potestat de gensdarmes,
 En bruyt, en los, en grant magnificence,

³²⁹ *Ibid.*, v. 5914-5941.

³³⁰ *Ibid.*, v. 5914-5916; v. 5922-5924 et v. 5930-5932.

³³¹ Sur la versification dans le *Mystère de saint Martin*, voir l'étude d'A. Duplat qui précède l'édition du texte (A. de la Vigne, *Le Mystère de saint Martin...*, op. cit., p. 91-104).

³³² *Ibid.*, v. 2593-2596.

³³³ Dans *Le Vergier d'honneur, nouvellement imprimé à Paris, de l'entreprise et voyage de Naples...*, Paris, [Philippe Le Noir], [ca. 1525], feuillet AA1v^o (fol. 123v^o) (Paris, bibliothèque Mazarine, Inc 1199).

³³⁴ *Idem.*

En glorieuse condigne preference,
Nommer vous puis le vray Honneur des Dames.³³⁵

L'arrière-plan théologique se situe dans la première moitié du douzain en retraçant l'union entre Dieu et la virginité – incarnée par la Vierge Marie –, allégorisée ici sous les traits d'Honneur des Dames, donnant vie à une « humaine geniture », c'est-à-dire le Christ. Quant à la qualification d'Honneur des Dames de « progredi[t]eur de toute creature », elle fait d'abord référence à Ève (et sa virginité avant la chute de l'homme) puis, au second plan, à la Vierge Marie considérée comme la nouvelle Ève. La seconde moitié du douzain multiplie les épithètes laudatives régulièrement employées pour louer la Vierge (« pur », « souefve plaisance », « en glorieuse condigne preference », etc.), seul le neuvième vers (« Patron d'armes, potestat de gensdarmes, »), s'éloigne de la thématique mariale pour marquer l'aspect primordial de la défense – par les armes, par la violence – de l'honneur de la femme lorsque celui-ci est entaché par des injures. La thématique mariale est présente dans les autres strophes du début de la pièce, comme dans cette réplique de Cœur Loyal :

Comme cristal cler et resplendissant,
Toute rumeur et tache ravissant,
En vostre throsne, on vous voit triumpfer
Plus que le ray du soleil très perçant,
Sur tous seigneurs estes très puissant...³³⁶

Le début de la *Moralité de l'Honneur des Dames*, manifeste une inspiration issue des poésies des puits de palinods, de par les concepts théologiques exprimés et de par le vocabulaire employé pour qualifier l'Honneur des Dames, identique à celui mis en œuvre dans la poésie mariale. D'ailleurs, si les huit strophes du début de la pièce ne constituent pas une forme poétique fixe, cinq d'entre elles se closent par des vers apparentés³³⁷, à l'image d'un refrain de rondeau, de ballade ou de chant royal, formes poétiques habituelles des puits mariaux.

À cette thématique mariale, l'auteur ajoute une technicité poétique en diversifiant la versification, particulièrement en ce qui concerne les rimes. La première strophe est composée en partie à partir de rimes brisées :

Sans desroger au hault Thetragramate
De l'enigmate caratere crismate
Et baptismate saint sacre cristificque
par deifficque figure magnificque,
Soubz terrificque net fleuron francificque...³³⁸

³³⁵ *Idem.*

³³⁶ *Idem.*

³³⁷ Première strophe : « Nommer le fait le vray Honneur des Dames » ; deuxième strophe : « Estes nommé le vray Honneur des Dames » ; quatrième strophe : « Car vous estes le vray Honneur des Dames » ; cinquième strophe : « Dire me puis le vray Honneur des Dames » ; sixième strophe : « Nommer vous puis le vray Honneur des Dames »

³³⁸ *Le Vergier d'honneur...*, *op. cit.*, feuillet AA1v^o (fol. 123v^o) (Paris, bibliothèque Mazarine, Inc 1199), nous soulignons. Quatre des cinq vers cités, présentent une césure lyrique. Le vocabulaire « Thetragramate », « enigmate », « crismate », « terrificque » a déjà été employé par l'auteur dans le

Tout comme la seconde :

Repos paisible, los incomprehensible
D'esprit sensible à comprendre impossible
[...]
Prés voz amys, loing de voz ennemys...³³⁹

La troisième strophe joue quant à elle sur le redoublement de la dernière syllabe :

En seigneurie de haultaines cours, cours
Ay souverain où contredire dire
Nul ne me peult puis de grans secours cours
Pour les humains le mien navire vire³⁴⁰

La septième strophe présente pour sa part des rimes annexées :

Gens vertueux m'ont en leur prothocole
Collé et mis³⁴¹ comme par chaulde colle
Collateral de leur parfaicte attente
Tenant mes faitz où prés ma digne escolle
Escolliers doulx et humbles je recolle...³⁴²

À l'image du *Mystère de saint Martin*, A. de la Vigne déploie sa virtuosité poétique au début de la *Moralité de l'Honneur des Dames*, en multipliant les jeux de rimes comme autant de preuves de sa maîtrise poétique et comme une *captatio benevolentiae* à destination du public de la pièce.

b. Thomas Le Prevost et le *Mystère de la Passion de Saumur* en 1534

Seules les œuvres palinodiques de Thomas Le Prevost, poète ayant vécu à Rouen, sont connues. Couronné en 1528 au Puy de Rouen, il y participe régulièrement dans la première moitié du XVI^e siècle. Sa poésie est inscrite dans la lignée de la poésie des rhétoriciens, telle que la décrit en partie P. Zumthor, basée sur la « similarité, [la] contiguïté, [l']opposition³⁴³ ». Le refrain du chant royal grâce auquel il remporte la palme en 1528 est emblématique de cette poésie : « Pleur en plaisir et douleur en douceur³⁴⁴ ». L'examen de sa production palinodique laisse entrevoir un poète soucieux de la forme destinée à servir l'image qu'il cherche à élaborer, comme dans une de ses ballades dont le refrain « Toutes à l'oeil, mais une au cœur » se trouve développé le long d'une des strophes :

Une parfaicte au concevoir,
Toutes de Eve, mere dolente ;
Une pour grace recevoir,

Mystère de saint Martin aux vers 519-524.

³³⁹ *Idem.*

³⁴⁰ *Idem.*

³⁴¹ L'édition dont nous nous servons pour les citations présente la leçon « Mis et collé... » tandis que l'édition de ca. 1512 (Paris, bibliothèque Mazarine, Inc 1200) contient la leçon que nous retenons ici, « Collé et mis... », qui correspond visiblement plus à la versification voulue par l'auteur.

³⁴² *Le Vergier d'honneur...*, *op. cit.*, feuillet AA1v^o (fol. 123v^o) (Paris, bibliothèque Mazarine, Inc 1199).

³⁴³ Paul Zumthor, *Le Masque et la Lumière. La poésie des grands rhétoriciens*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 211.

³⁴⁴ Paris, BnF, ms. fr. 379, fol. 6v^o-7. Pour l'analyse de cette pièce voir D. Hüe, *La poésie palinodique...*, *op. cit.*, p. 751.

Toute[s] de race violente ;
Une, fleur de paix redolente,
Toutes subiectes à langueur ;
Une sur toutes, e[c]xelente :
Toutes à l'oeil, mais une au cœur³⁴⁵

L'opposition entre « une » et « toutes » illustre l'unicité de la Vierge Marie, renforcée par le contraste entre les *topoi* propres à la Vierge et ceux propres au genre humain.

En 1534, Th. Le Prevost est sollicité par les bourgeois de Saumur « Pour de leur jeu droisser un avant mur³⁴⁶ », le jeu dont il est question étant un *Mystère de la Passion*. Ce n'est évidemment pas des compétences de maçonnerie qui sont recherchées par les Saumurois chez Th. Le Prevost, au-delà de la recherche de la rime (Saumur / avant mur), « l'avant mur » du jeu est à comprendre comme la fonction au sens propre en construction, de soutènement : le poète sera chargé de superviser la préparation et le déroulement de la représentation, entre autres grâce à son savoir-faire de *fatiste*. Plusieurs éléments ont sans doute concouru au recrutement de ce personnage en particulier – après tout, des hommes tout aussi compétents et beaucoup plus proches de Saumur auraient pu se charger de cette tâche, Jean Bouchet entre autres, auquel Th. Le Prevost signale sa présence à Saumur par ailleurs. D'après les fiches d'Émile Picot, Th. Le Prévost a fait ses études à Poitiers puis à Saumur³⁴⁷ où il a dû se lier d'amitié avec les hommes devenus entre temps membres du corps de ville de Saumur. D'autre part, J. Bouchet le qualifie de *facteur* « Sçavant, expert, et de science hardie, / Dont à Poictiers estoit grant le renom...³⁴⁸ », sans doute par l'intermédiaire de la correspondance entre J. Le Lieur et J. Bouchet. Au-delà des relations entre Th. Le Prevost et les Saumurois, ces derniers recherchaient un homme de plume mais aussi un homme expérimenté en matière de parole en public. Qui de mieux alors que Th. Le Prevost, rompu à la fois à la composition de textes à sujet religieux et à la parole en public par sa pratique palindodique ?

II.3.2 Robert Garnier et Pierre Le Loyer aux Jeux Floraux de Toulouse

Robert Garnier suit un cursus en droit à Toulouse à partir de 1563³⁴⁹. Il participe alors aux Jeux Floraux avec deux chants royaux, obtient le troisième prix en 1564 et le premier en 1566. Les deux textes remémorent et dénoncent les troubles civils récents tout en exprimant les obligations qui incombent au souverain pour rétablir et conserver la paix par une conduite

³⁴⁵ Paris, BnF, ms. fr. 2202, fol. 22v^o (*Recueil de chants royaux, ballades et rondeaux, composés au Puy de Rouen*)

³⁴⁶ Jean Bouchet, *Epistres Familieres du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 59v^o, *epistre LXXXIX*

³⁴⁷ Paris, BnF, NAF 23241, *Répertoire général alphabétique des fiches bibliographiques, rédigées par Émile Picot pour servir à l'histoire littéraire* ; je remercie Denis Hùe de m'avoir communiqué ces éléments.

³⁴⁸ Jean Bouchet, *Epistres Familieres du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 59v^o, *epistre LXXXIX*.

³⁴⁹ Voir sur les éléments biographiques de Garnier : Marie-Madeleine Moufflard, *Robert Garnier, 1545-1590*, La Ferté-Bernard, France, R. Bellanger, 1961, t. I, p. 91 *sqq.*

exemplaire du gouvernement. Ainsi dans le second chant royal, Charles IX est assimilé au personnage d'Hercule vainquant des monstres, images des hommes se combattant les uns les autres.

La lecture des pièces de théâtre de Garnier, effectuée à la lueur des événements politiques (voir *supra*), peut déjà s'appliquer aux textes déclamés aux Jeux Floraux de Toulouse. Par ailleurs, Garnier fait toujours appel à l'oralité, par la potentialité de mise en scène des genres qu'il choisit d'employer, pour exprimer ses idéaux, sans doute est-ce lié à ses qualités :

C'est un lieu commun critique au XVI^e siècle que de souligner la parenté entre le poète et l'orateur, tous deux experts en l'art de bien dire [...]. L'invention haute, l'ardeur et le naturel, priment chez le poète, tandis que la pertinence et l'élaboration technique patiente du discours prévalent chez l'orateur. [...] Or, les contemporains de Garnier ont souligné qu'il possédait les deux compétences : « Toutefois je dirai de lui, ce que peut-être tous n'ont pas connu aussi bien que moi, c'est que outre la perfection qu'il a de composer en toutes sortes de vers, il a encore ce rare & excellent don d'orateur³⁵⁰ »³⁵¹

Garnier est exercé à la parole en public et cette habitude a été initiée à Toulouse lors de ses études de droit, occasion par ailleurs de s'essayer à la parole en public primée, en participant aux Jeux Floraux.

Pierre Le Loyer (1550-1634) appartient à la même génération que Robert Garnier et fait paraître en 1576, au sein d'un recueil, la comédie du *Muet insensé*³⁵² et en 1579 la comédie *La Nephelococugie ou La Nuee des cocus*³⁵³, une adaptation des *Oiseaux* d'Aristophane, au cœur d'un recueil de poésies également. Natif de Huillé en Anjou, P. Le Loyer effectue ses études de droit à Toulouse dans les années 1570 et s'établit définitivement à Angers avant 1584, où il occupe la fonction de conseiller au présidial jusqu'à la fin de ses jours. En 1572, il participe aux Jeux Floraux et remporte l'églantine grâce à une idylle sur sa région de naissance, *Le Loir Angevin*³⁵⁴. La participation aux Jeux Floraux de P. Le Loyer intervient dans le même contexte – les études de droit – que celui qui préside à la participation de R. Garnier. Pour autant, et dès le choix du thème pour la participation au concours, les préoccupations de Le Loyer diffèrent entièrement de celles de Garnier, ce dernier choisissant déjà un thème d'actualité – à l'image des intentions qu'il donnera à son théâtre par la suite – tandis que Le Loyer chante sa terre natale et la rivière qui la borde. Cette différence se retrouve également dans le théâtre ; en effet, aucun aspect politique ne peut être relevé dans la production de Le Loyer.

³⁵⁰ *Bibliothèques françaises de La Croix du Maine et de Du Verdier...*, *op. cit.*, t. II, p. 386.

³⁵¹ E. Buron, « Introduction » des *Lectures de Robert Garnier...*, *op. cit.*, p. 12, voir également p. 13 sur la maîtrise rhétorique de Garnier.

³⁵² *Érotopegnie, ou Passe-temps d'amour. Ensemble une Comédie du muet insensé*, Paris, A. L'Angelier, 1576.

³⁵³ *Les œuvres et meslanges poétiques de Pierre Le Loyer*, Paris, Jean Poupy, 1579.

³⁵⁴ *Ibid.*, feuillets 55v^o-59.

Le Muet insensé est une comédie en cinq actes dont l'action se déroule à Toulouse³⁵⁵. Un étudiant épris d'une jeune femme et repoussé par cette dernière, fait appel aux services d'un astrologue afin de la faire changer d'avis. L'astrologue propose d'abord à l'étudiant un anneau magique ayant le pouvoir de faire varier les sentiments de la jeune femme mais la présence de la mère de celle-ci fait échouer le stratagème. L'astrologue suggère alors de faire appel aux diables par des incantations magiques mais la venue d'un diable rend finalement l'étudiant muet et fou. Toutefois son père intervient auprès de l'astrologue qui le délivre du sortilège, et auprès du père de la jeune fille qui finit par épouser l'étudiant. Dans le prologue de la pièce, l'auteur témoigne de sa connaissance des auteurs comiques grecs et revendique la noblesse de la comédie face à la tragédie :

J'adjousteray qu'aussi doctes sciences,
Qu'aussi beaux mots, qu'aussi belles sentences,
Et non moins hauts et penibles secrets
Se peuvent voir dans les comiques grecs,
Comme aux escrits des tragiques plus sages...³⁵⁶

Des propos de la même teneur se retrouvent dans l'avertissement au lecteur de *La Nephelococugie*, en les concentrant plus précisément sur l'auteur qui sert de modèle :

Ce grand personnage [saint Jean Chrysostome], outre ce qu'il portoit toujours, comme on dict, le livre d'Aristophane entre ses mains, l'a en plusieurs endroitz de ses livres et homelies cité, triant et eslisant les plus belles et graves sentences de ce docte Poète et les accomodants au subject qu'il traite.³⁵⁷

À première vue, la production théâtrale de Le Loyer s'inscrit dans la lignée de la Pléiade, le recueil de ses œuvres de 1576 est en outre précédée par une ode dédiée à Ronsard où le poète, après avoir été précédé de nombreux auteurs antiques, est apostrophé de la sorte : « Et toy, Ronsard, qui en science, / En grace, en art, en eloquence, / Ne cedes à aucun d'iceux...³⁵⁸ ». Plusieurs pièces liminaires des recueils sont l'œuvre d'humanistes du temps (Jean Le Frère de Laval, François de Belleforest, Jean de Boyssières...) et de personnages angevins comme Martin Boislevé, avocat au parlement de Paris, ou Pascal Robin du Faux³⁵⁹, « gentilhomme angevin » auteur d'une tragédie intitulée *Arsinoé* et jouée en 1572 au collège d'Anjou³⁶⁰.

³⁵⁵ La pièce a sans doute été composée dans cette ville, les personnages et le lieu semblent en partie inspirés de la réalité de l'auteur.

³⁵⁶ P. Le Loyer, *Érotopégne, ou Passe-temps d'amour...*, *op. cit.*, feuillet 65v^o.

³⁵⁷ P. Le Loyer, *La Nephelococugie*, M. Doe, K. Cameron (éd.), *op. cit.*, p. 72.

³⁵⁸ P. Le Loyer, *Érotopégne, ou Passe-temps d'amour...*, *op. cit.*, feuillet *[6].

³⁵⁹ Sur cet homme, héritier de la Pléiade par la poésie qu'il pratique, voir : Jacques Pineaux, « Un admirateur angevin de Ronsard : Pascal Robin du Faux » dans *La poésie angevine du XVI^e siècle au début du XVII^e siècle*, Angers, Presses universitaires, 1982, p. 50-59. La tragédie *Arsinoé* a dû mettre en scène la vie d'Arsinoé II, reine d'Égypte et de Macédoine qui vécut aux IV^e-III^e siècles avant J.-C. En effet, une vingtaine d'années plus tard, paraît en italien *Arsinoe tragedia* dont le personnage principal est « Arsinoe, vedova, regina di Macedonia » (Arsinoé, veuve, reine de Macédoine ; Nicola de Gli Angeli, *Arsinoe tragedia*, Venise, Abirelli, 1594, feuillet a3v^o).

³⁶⁰ La Croix du Maine et Du Verdier, *Les bibliothèques françaises...*, *op. cit.*, t. II, p. 218, voir *supra* au sujet de cet homme.

Le théâtre de Le Loyer expose par endroit cependant une influence du monde de la farce, en particulier dans *La Nephelococugie*. Dans *Le Muet Insensé*, seul le nom de Genin rappelle un personnage farcesque et la pièce ne met pas en scène à proprement parler une ruse ou une tromperie. Le personnage de Genin se retrouve dans *La Nephelococugie* mais il est accompagné cette fois-ci de Cornard, Jean Cocu – et sa femme Caille Coiffée, une femme galante – et de Cocu mitré. L'intrigue de la pièce est construite autour de Genin et Cornard, quittant Toulouse car trompés par leurs femmes, pour rejoindre le royaume des cocus où règne le parisien Jean Cocu. Ce dernier leur demande conseil sur la manière de défendre le royaume des cocus, menacé par Priape. Il est décidé de construire une cité entre ciel et terre, Nephelococugie, devant laquelle se présentent divers intrus tout au long de la pièce. Les noms de Cornard et Cocu mitré rappellent inévitablement l'abbaye des Conards de Rouen et toutes les festivités qui l'entourent, notamment les charivaris produits par cette compagnie joyeuse, destinés à dénoncer les scandales sexuels de l'année écoulée ; comme le rappelle Michel Rousse, « le connart et le cornard se rejoignent pour désigner le cocu³⁶¹ », et le texte de P. Le Loyer est en partie imprégné de l'esprit des Conards – par la création d'un royaume imaginaire, ou par le choix d'un dieu tutélaire nommé Coquard, qui n'est pas sans rappeler un abbé des Conards ou tout autre prince ou abbé de compagnie joyeuse. L'abbaye des Conards de Rouen jouit d'une solide réputation, il est fort probable que Le Loyer en ait entendu parler, d'autant qu'un sonnet liminaire à la pièce est l'œuvre de Jacques Le Gras, juriste de Rouen.

La farce n'est pas la seule inspiration de Le Loyer pour *La Nephelococugie*. Ainsi, de nombreuses références à Rabelais sont présentes, telles la Dive Bouteille ou les mentions de Panurge et Pantagruel entre autres. Par ailleurs, certains personnages semblent inspirés de la sottie ou du monologue dramatique parodique, comme l'astrologue qui cherche à obtenir des vêtements neufs par la ruse mais comme il le dit « Ce n'est de moy, ains du Ciel le vouloir³⁶² », l'alchimiste qui utilise tout un langage alambiqué qui confère à l'incompréhensible (v. 2115-2352, succédé aussitôt par le personnage du Sophiste) ou le soldat, inspiré des franc-archers fanfarons (v. 3301 *sqq.*). L'œuvre de Le Loyer témoigne alors de la combinaison de plusieurs types de théâtre, en associant des éléments propres à la tradition des farces et des sotties, et des formes issues du théâtre comique antiques.

Rien, dans le théâtre de Le Loyer, ne rappelle évidemment sa participation aux Jeux Floraux de Toulouse mais celle-ci s'inscrit dans un ensemble de production textuelle oscillant entre une pratique publique et une pratique privée du texte. En effet, la majeure partie des œuvres poétiques de l'auteur ont été produites à Toulouse durant ses études :

³⁶¹ Michel Rousse, « Les Cornards de Rouen : la corne et la crosse », dans Fabienne Pomel (dir.), *Cornes et plumes dans la littérature médiévale*, Rennes, PUR, 2010, p. 29.

³⁶² P. Le Loyer, *La Nephelococugie*, M. Doe, K. Cameron (éd.), *op. cit.*, v. 2066.

Monseigneur, ayant pieça dans Tholose, à la poursuite de mes estudes en droit, composé aux heures de loisir quelques Œuvres Poëtiques tissuës de divers stile et argument...³⁶³

Quelle est alors l'influence de la pratique publique de la parole ? La comédie du *Muet insensé*, si elle renferme peu d'indications scéniques, contient dans son prologue et son épilogue de très nombreuses apostrophes à l'auditoire pour qu'il fasse silence mais aussi qu'il tire les enseignements moraux de la pièce³⁶⁴ :

Messieurs, je suis envoyé devers vous
Pour deux raisons, l'une est à fin que tous
Avec faveur et silence louable
Veuillez ouïr ceste fable
[...]
Il reste doncq' que nous ayons silence.³⁶⁵

Il est possible que la composition du *Muet insensé* se soit inscrite dans cette pratique de la parole en public, la pièce, si elle peut être jouée, peut aussi être lue en public comme une pratique intermédiaire entre la représentation théâtrale et la lecture silencieuse et privée.

Conclusion

Le concours de poésie n'est pas du théâtre, n'en est pas une antichambre comme un lieu de formation à l'écriture théâtrale. Des auteurs de théâtre sont toutefois recensés dans ces concours et la notoriété de ces institutions fournit des formes poétiques au théâtre et donne une occasion supplémentaire d'écrire pour un public, pour un texte dit en public. Ajoutons à La Vigne, Le Prevost, Bouchet et Garnier, le nom de Pierre Fauveau qui reçut la palme des mains de Salmon Macrin pour trois épigrammes latines lors d'un concours qui l'opposait à Muret et Du Bellay à Poitiers en 1546³⁶⁶. Peu d'éléments sont connus de la vie de cet auteur mort en 1562 ; il a fréquenté l'université de Poitiers (dans quel cursus ? sans doute celui de droit) et écrit plusieurs tragédies inspirées de Sénèque selon Sc. de Sainte-Marthe³⁶⁷. Une de ses tragédies avait pour titre *Costis*³⁶⁸ et aurait pu mettre en scène la vie de sainte Catherine³⁶⁹.

II.4. La Pléiade, les « poètes du Clain³⁷⁰ » et la bourgeoisie poitevine

Le Poitou est au cours du XVI^e siècle un lieu d'effervescence intellectuelle favorisée aussi bien par des personnalités – protecteurs des arts, personnalités *littéraires* renommées,

³⁶³ P. Le Loyer, *Les œuvres et meslanges poétiques...*, *op. cit.*, feuillet †2.

³⁶⁴ Voir l'épilogue de la pièce : « Doncques, Messieurs, si quelqu'un d'entre vous / sent de l'amour le violent courroux, / N'en soit fâché, ne s'en plaigne, et n'en pleurez... »

³⁶⁵ P. Le Loyer, *Érotopagnie, ou Passe-temps d'amour...*, *op. cit.*, feuillets 65 et 67v^o.

³⁶⁶ Voir sur cet auteur : R. Lebègue, *La tragédie religieuse en France. Les débuts...*, *op. cit.*, p.255-258 et Sc. de Sainte-Marthe, *Œuvres complètes*, J.Brunel (éd.), *op. cit.*, t. I, p. 757-759.

³⁶⁷ *Elogiorum - Petrus Fulvius* dans Scévole et Abel de Sainte-Marthe, *Opera latina et gallica*, Paris, Jacques Villery, 1633, p. 42-43.

³⁶⁸ Roland Bétolaud, *Hodoeporicum*, Paris, Morelli, 1575, fol. 40.

³⁶⁹ R. Lebègue, *La tragédie religieuse en France. Les débuts...*, *op. cit.*, p.256.

³⁷⁰ Voir entre autres sur cette appellation : Madeleine des Roches, Catherine des Roches, *Les Œuvres*, Anne R. Larsen (éd.), Genève, Droz, 1993, p. 20.

imprimeurs – que par des institutions – les universités. Plusieurs vagues poétiques le traversent, de François Rabelais à Catherine des Roches en passant par les poètes de la Pléiade et ceux du Clain. Le théâtre n'occupe pas forcément une place majeure chez ces auteurs, pour autant il forme une partie de leur production.

II.4.1 Trois périodes d'émulation littéraire en Poitou au XVI^e siècle

a. André Tiraqueau, Jean Bouchet et François Rabelais : entre Fontenay-le-Comte et Poitiers

Poitiers et Fontenay-le-Comte sont deux centres d'émulation littéraire au XVI^e siècle. Cet enthousiasme n'est pas dû à une cour princière mais principalement à la présence de nombreux hommes de plume conduits plus particulièrement par deux personnages influents, promoteurs des lettres : André Tiraqueau et Jean Bouchet. Tous deux juristes, leur production textuelle connue ne conserve pas la trace de théâtre pour le premier, de textes de théâtre pour le second. A. Tiraqueau est essentiellement réputé pour ses ouvrages de droit, en particulier le *De legibus connubialibus* paru en 1513 et augmenté au fil des rééditions³⁷¹, et pour sa participation au cénacle de Fontenay-le-Comte auquel prenaient part de nombreux hommes de lois et de plumes. J. Bouchet bénéficie quant à lui d'une forte renommée, sollicité de toutes parts pour l'organisation de théâtre³⁷² ou pour participer au Puy de Rouen (voir *supra*). Les deux hommes, qui se connaissent et communiquent³⁷³, ont en commun d'avoir fréquenté François Rabelais pendant son séjour poitevin dans les années 1520. Rabelais est d'abord moine de l'abbaye du Puy-Saint-Martin de Fontenay-le-Comte à partir de 1520 et fréquente le cénacle de Fontenay par l'intermédiaire d'un ami de Tiraqueau, Pierre Amy³⁷⁴. Quant à la relation entre Bouchet et Rabelais, elle a pu s'épanouir dès 1524 par l'intermédiaire de l'évêque Geffroy d'Estissac qui le prend à son service comme secrétaire et le fait résider à Ligugé, et de l'abbé de Fontaine-le-Comte, Antoine Ardillon, qui y établit un cercle littéraire fréquenté par les deux hommes³⁷⁵.

L'œuvre de Rabelais, si elle ne peut être qualifiée de dramatique, évoque du théâtre et s'inspire de son « esprit³⁷⁶ ». D'un point de vue anecdotique, c'est le théâtre religieux poitevin

³⁷¹ Voir Didier Veillon, « Le *De legibus connubialibus* d'André Tiraqueau », dans *Les grands jours de Rabelais en Poitou*, Genève, Droz, 2006, p. 195-213.

³⁷² Sollicité par les Nantais pour l'entrée d'Éléonore de Habsbourg en 1532, par Thomas Le Prevost pour la *Passion* de Saumur en 1534, par les bourgeois d'Issoudun en 1535 pour la représentation d'une *Passion*, par les bourgeois de Bourges en 1536 pour le *Mystère des Actes des apôtres*.

³⁷³ En 1527, Bouchet envoie par exemple son *Panégyric du chevalier sans reproche* à Tiraqueau (voir A. Hamon, *Un grand rhétoricien poitevin...*, *op. cit.*, 1901)

³⁷⁴ D. Veillon, « Le *De legibus connubialibus* d'André Tiraqueau »..., *op. cit.*, p. 198.

³⁷⁵ Voir sur ce point : Mireille Huchon, « Rabelais, Bouchet et la *Nef des Folz* », dans *Les grands jours de Rabelais en Poitou*, Genève, Droz, 2006, p. 83-84.

³⁷⁶ Pour reprendre le titre de l'article de Jelle Koopmans, « Rabelais et l'esprit de la Farce », dans *Les grands jours de Rabelais en Poitou*, Genève, Droz, 2006, p. 299-311.

et plus particulièrement saint-maixentais qui est au cœur des récits³⁷⁷. L'épisode saint-maixentais de François Villon rapporté au chapitre 13 du *Quart-Livre*, révèle chez Rabelais une bonne connaissance du processus organisationnel d'un mystère, qu'il s'agisse de ce qui relève de l'ordre public par l'avertissement des autorités civiles qui participent par ailleurs à l'organisation, du recrutement des acteurs (en l'occurrence, un paysan jouant Dieu) ou des aspects pratiques : distribution des rôles, répétitions, recherches des costumes, montre du mystère. Un *Mystère de la Passion* à Saint-Maixent est déjà évoqué dans le chapitre 27 du *Tiers-Livre*, et l'accent est plutôt mis sur la description de l'espace de jeu : « le parquet », « celluy qui jouoit saint Michel descendit par la volerie ». Rabelais insuffle une réalité théâtrale à son œuvre, inspirée essentiellement par un théâtre qui prend place dans l'Ouest de la France et sans doute à la mesure de ce que peut vivre un homme de l'époque en matière d'expérience théâtrale : très épisodiquement un grand mystère, plus régulièrement des défilés déguisés (des diableries par exemple) et du théâtre occasionnel, tel celui qui peut avoir lieu durant des noces comme dans le chapitre 52 du *Quart-Livre*.

Pour en revenir à « l'esprit de la farce », les rapprochements avec l'œuvre de Rabelais sont nombreux, par les intentions (comiques, satiriques, polémiques...), les mentions d'acteurs et d'auteurs du temps, ou l'allusion à des farces et des sotties³⁷⁸. Mais comme le souligne J. Koopmans, ce théâtre témoigne en partie probablement d'un monde plus ou moins fermé d'hommes de théâtre parisiens et contrairement au théâtre religieux ou occasionnel, il ne s'inscrit pas particulièrement dans l'Ouest de la France – même en considérant que Triboulet est l'auteur de la *Farce de Maître Pathelin*, le texte s'est largement émancipé de la cour d'Anjou à l'époque de Rabelais. Le théâtre dans l'œuvre de Rabelais s'exprime à travers plusieurs réalités géographiques révélatrices de théâtres aux intentions bien différentes selon les lieux où ils sont produits. Pour ce qui est du théâtre religieux ou occasionnels, c'est principalement l'Ouest de la France³⁷⁹ qui sert de référence et témoigne en partie d'une réalité théâtrale propre au séjour de Rabelais dans cette région et plus particulièrement en Poitou dans les années 1520³⁸⁰.

b. De la Brigade à la Pléiade : deux périodes entre Poitiers et Paris

La période 1545-1547 est marquée par la présence à Poitiers de Marc Antoine Muret et Joachim du Bellay mais elle n'est pas source de théâtre, si ce n'est par les imitations de

³⁷⁷ Même si Rabelais évoque par ailleurs divers lieux de théâtre dans l'Ouest de la France (voir l'article de Gustave Cohen, « Rabelais et le théâtre », *Revue des études rabelaisiennes*, 1911, p. 1-72, pour le relevé des attestations), en particulier le Saumurois : lorsque Panurge « joue encores le Dieu de la *Passion* de Saumur, accompagné de ses Anges et Cherubins » ou lorsqu'il évoque une « diablerie plus confuse que celle des jeuz de Doué » (*Le Tiers-Livre*, chap. 3), les diableries de Saumur et Doué (*Le Quart-Livre*, chap. 13).

³⁷⁸ Voir sur ces points : J. Koopmans, « Rabelais et l'esprit de la Farce », *op. cit.*, p. 306-309.

³⁷⁹ Il suffit de rappeler le nom des villes citées par Rabelais comme lieux de diableries : Montmorillon, Saint-Épain, Langeais, Angers, Poitiers, Saumur, Doué.

³⁸⁰ L'enfance de Rabelais étant méconnue, même si on la suppose s'être déroulée dans l'Ouest, on ne peut affirmer que le théâtre évoqué dans son œuvre soit le fruit d'observations de jeunesse.

tragédies de Sénèque que réalise Pierre Fauveau et qu'il lit à Muret³⁸¹, ce dernier enseignant la poésie latine au collège Sainte-Marthe³⁸². C'est au cours de ces fréquentations qu'a lieu d'ailleurs un concours d'épigramme latine entre Fauveau, Muret et du Bellay, dont Fauveau sort vainqueur³⁸³. En 1545-1546, J. du Bellay rencontre par ailleurs à Poitiers Jacques Peletier du Mans³⁸⁴ qui demeura dans la ville plus assidûment entre 1549 et 1552³⁸⁵.

Entre 1547 et 1553, peu de membres de la Brigade se trouvent à Poitiers. Muret enseigne au collège de Boncourt à Paris et bon nombre des membres de la Brigade se trouvent en sa compagnie ou dans d'autres collèges parisiens. C'est finalement au cours de l'année 1553 que des membres de la Brigade et leur entourage viennent étudier le droit à Poitiers, étant obligés de partir de Paris : Jean Bastier de La Péruse, Jean Antoine de Baïf et Jacques Tahureau entre autres³⁸⁶.

Cet *exil* intervient après les représentations de *Cléopâtre captive* et *L'Eugène* de Jodelle, premières tragédie et comédie qui marquent les débuts du théâtre humaniste et auxquelles ont participé La Péruse et Baïf. Pour autant, ce n'est pas le théâtre qui occupe la majeure partie de la production littéraire de la Brigade, qui s'oriente plutôt vers différentes formes poétiques (épigramme, épître, églogue, élégie...). Cette orientation poétique, amorcée dès les années 1545, influencera en grande partie la production poitevine des années 1550³⁸⁷. À partir de 1554, Scévole de Sainte-Marthe accompagné de nombreux hommes de plume constitue un groupe littéraire – appelé parfois « les poètes du Clain » – très actif qui s'emploie à composer une poésie sous l'influence des préceptes de la Brigade³⁸⁸. C'est au cours de cette période d'ailleurs que Sc. de Sainte-Marthe et J. Boiceau de la Borderie s'attacheront à mettre en ordre les œuvres de La Péruse – mort en 1554 – afin de les publier en 1556 chez Guillaume Bouchet et les frères de Marnef, et parmi lesquelles se trouve sa tragédie *Médée*.

c. Formation des membres de la Pléiade, positions face au théâtre, premières tragédies

Au tout début des années 1550, M. A. Muret enseigne le latin au collège de Boncourt à Paris et a pour élèves La Péruse, J. de la Taille, E. Jodelle, Sc. de Sainte-Marthe... Quant à

³⁸¹ *Elogiorum - Petrus Fulvius* dans Sc. et Ab. de Sainte-Marthe, *Opera latina...*, *op.cit.*, p. 42-43.

³⁸² Charles Dejob, *Marc Antoine Muret : un professeur français en Italie dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Paris, E. Thorin, 1881, p. 9-10.

³⁸³ Voir *supra*.

³⁸⁴ Henri Chamard, *Joachim Du Bellay*, Genève, Slatkine reprints, 1978, p. 32 et Jean de La Péruse, *Médée*, Marie-Madeleine Fragonard et James C. Coleman (éd.), Mugron, José Feijóo, 1990, p. 112.

³⁸⁵ Jean Brunel, « Les débuts de Scévole de Sainte-Marthe », *Travaux de Littérature*, X, 1997, p. 72.

³⁸⁶ Voir sur ce sujet : Olivier Halévy, Jean Vignes, « Paris, 1553. Un exemple de "microhistoire littéraire" », *Revue de la BnF*, 33, 2009, p. 64-71.

³⁸⁷ Voir sur ce point Alice Hulubei, *L'églogue en France au XVI^e siècle*, Paris, Droz, 1938, p. 357-385 « L'églogue française à Poitiers (1547-1560) ; il y est question de la production de poètes poitevins (Roger Maisonnier, Scévole de Sainte-Marthe, Jean Boiceau de la Borderie...) et de poètes originaires d'autres régions mais installés à Poitiers à cette période (Roland Betolaud, Jacques Tahureau...) ».

³⁸⁸ Sur ce point, voir Jean Brunel, « Les débuts de Scévole de Sainte-Marthe », *Travaux de Littérature*, X, 1997, p. 72 et Jean Brunel, « La Pléiade en Poitou. L'activité littéraire à Poitiers au cours des années 1554-1559 », *Revue historique du Centre-Ouest*, 2, 2003, p. 7-35.

l'helléniste Jean Dorat, il est d'abord précepteur à partir de 1544 de J. A. de Baïf et de P. de Ronsard avant de les emmener au collège de Coqueret à la mort de Lazare de Baïf, collègue dans lequel étudie au même moment J. Du Bellay. Les membres de la Brigade et leur entourage bénéficient d'une solide formation humaniste couplée à la volonté de produire une nouvelle poétique.

Cette volonté est transcrite d'abord à travers les arts poétiques. En 1545, J. Peletier donne une traduction de l'*Art Poétique* d'Horace mais un an avant la *Défense et illustration de la langue française*, Thomas Sébillet publie son *Art poétique français* en 1548 dans lequel il invite déjà le lecteur-poète à imiter les tragédies et comédies antiques tout en ne condamnant pas certains genres *médiévaux* telles la sottie, la farce ou la moralité³⁸⁹. Par ailleurs en prescrivant de lire avec profit des poètes des générations précédentes – ou considérés comme tels par Du Bellay à l'image de Maurice Scève –, d'Alain Chartier à Clément Marot en passant par Jean Lemaire de Belges ou Hugues Salel, Th. Sébillet déclenche la réponse de Du Bellay qui publie en 1549 la *Défense et illustration de la langue française*³⁹⁰. L'opposition marquée entre l'*Art poétique* et la *Défense* s'illustre aussi au sujet du théâtre :

Quand aux comedies, et tragedies, si le roys, et les republics les vouloint restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces, et moralités, je seroy bien d'opinion, que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de ta langue, tu sçais où tu en dois trouver les archetypes.³⁹¹

Même si le traité de Du Bellay ne se veut pas être un manuel de versification ou de composition, à côté des développements de Sébillet, la place accordée au théâtre se révèle extrêmement ténue.

Après la traduction d'Horace en 1545, J. Peletier publie son propre *Art poétique* à Lyon en 1555. Avant que celui-ci ne paraisse, au moins deux tragédies et une comédie de membres de la Brigade sont écrites : *Cléopâtre Captive* et *L'Eugène* de Jodelle (1553), *Médée* de La Péruse³⁹². Ces pièces composées en français, inaugurent le théâtre humaniste³⁹³ en mettant en scène des sujets antiques selon des règles d'élaboration inspirées des auteurs grecs et latins. La *Médée* de La Péruse est l'exemple emblématique des premiers textes de théâtre conçus selon les conceptions de la Brigade, empruntant à la fois à la *Médée* d'Euripide et à celle de Sénèque mais aussi aux *Héroïdes* d'Ovide³⁹⁴. En plus d'être l'œuvre d'un des

³⁸⁹ Voir : Thomas Sébillet, *Art poétique françoys*, Félix GaiFFE (éd.), Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition : E. Cornély, 1910, p. 161 *sqq.*

³⁹⁰ Sur les liens entre les deux œuvres, voir l'introduction de Joachim Du Bellay, *La deffence, et illustration de la langue françoise*, Jean-Charles Monferran (éd.), Genève, Droz, 2007, p. 20-24.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 137-138.

³⁹² Si la publication date de 1556, la pièce est rédigée en 1553 (voir J. Brunel, « Les débuts de Scève de Sainte-Marthe », *op. cit.*, p. 73). Peletier dans son *Art poétique* ne mentionne cependant que la tragédie de Jodelle.

³⁹³ On met de côté *Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze puisqu'il ne fréquente plus les cercles littéraires parisiens au moment de son écriture et que la pièce ne prend pas modèle sur le théâtre antique.

³⁹⁴ Voir sur ce point J. La Péruse, *Médée*, M.-Madeleine Fragonard et J. C. Coleman (éd.), *op. cit.*,

membres de la Brigade³⁹⁵, auteur admiré par ses pairs pour ses talents de dramaturge, la publication de la pièce est due à l'effervescence littéraire poitevine. Plusieurs éditions sortent à partir de 1556 mais avec des pièces liminaires différentes pour une même année de publication. J. Brunel compare l'exemplaire daté de 1556 et conservé à Glasgow³⁹⁶ – considéré comme l'édition princeps – avec les exemplaires sans date³⁹⁷ conservés à la BnF et la bibliothèque de l'Arsenal, et relève que le rôle de Sc. de Sainte-Marthe dans la publication est étouffé par l'éditeur dans les exemplaires sans date³⁹⁸. En effet, l'exemplaire de 1556 contient une épître « à J. Boiceau, Seigneur de la Borderie et à Monsieur de Sainte Marthe, ses bons seigneurs & amis³⁹⁹ » tandis que les exemplaires sans date ne signalent plus que « G. Bouchet à J. Boiceau, Seigneur de la Borderie⁴⁰⁰ ». Or un exemplaire des œuvres de La Péruse conservé à la Bayerische Staatsbibliothek, vient ajouter des détails différents et supplémentaires à ces observations. En effet, l'exemplaire de la Bayerische Staatsbibliothek est daté (1556) mais présente seulement une épître adressée⁴⁰¹ « A monseigneur de Saint Gelay, Évêque d'Uzes⁴⁰² » – éliminant celle adressée à Sainte-Marthe et Boiceau de la Borderie – dans laquelle seul est mentionné le rôle de Sainte-Marthe, en éliminant la participation de Boiceau de la Borderie : « pour l'achever nous avons eu recours à un seul Sc. de Sainte-Marthe, nôtre bon seigneur & ami⁴⁰³ ». On se trouve alors dans une situation différente analysée par J. Brunel, dans laquelle c'est Sainte-Marthe, et uniquement lui, qui récolte le mérite de la publication des œuvres de La Péruse. Par ailleurs, la Bayerische Staatsbibliothek conserve un exemplaire⁴⁰⁴ sans date des poésies de La Péruse mais dans lequel *Médée* ne se trouve pas. Pour autant, certaines pièces liminaires du recueil sont semblables aux éditions de *Médée*, comme l'épître adressée à Sainte-Marthe et Boiceau de

p. 108 et Maurizio Busca, « Autour de deux sources de la Médée de La Péruse : Ovide et George Buchanan traducteur d'Euripide », dans Michele Mastroianni (dir.), *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, Turin, Rosenberg & Sellier, 2016, p. 47-67.

³⁹⁵ Sur Jean Bastier de la Péruse voir : Nicolas Banachévitch, *Jean Bastier de la Péruse, 1529-1554 ; étude biographique et littéraire*, Paris Presses universitaires de France, 1923.

³⁹⁶ *La Médée, tragédie. Et autres diverses poésies*, Bibliothèque de l'université de Glasgow, Sp Coll BC4-i.11.

³⁹⁷ Datée de 1555 dans le catalogue de la BnF mais en réalité postérieure à l'édition de 1556 (voir James Coleman, « L'édition originale de *La Médée* de Jean de La Péruse », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 46-2, 1984, p. 429-432 et J. Brunel, « Les débuts de Scévole de Sainte-Marthe », *op. cit.*, p. 77).

³⁹⁸ J. Brunel, « Les débuts de Scévole de Sainte-Marthe », *op. cit.*, p. 77, l'auteur suggère que cet effacement est dû au choix de Sainte-Marthe de publier ses premières œuvres à Paris plutôt que chez Bouchet.

³⁹⁹ Feuillet A2, cité dans J. Brunel, « Les débuts de Scévole de Sainte-Marthe », *op. cit.*, p. 78.

⁴⁰⁰ Paris, BnF, Rés. P-YF-523 (1), feuillet A2.

⁴⁰¹ Épître également présente dans l'exemplaire de Glasgow.

⁴⁰² Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 4 P.o.gall. 86, feuillet A2.

⁴⁰³ *Ibid.*, feuillet A2v^o.

⁴⁰⁴ *Diverses poésies de feu J. de La Peruse*, Poitiers, Marnefz & Bouchetz, freres, s.d. (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 4 P.o.gall. 86#Beibd.1).

la Borderie⁴⁰⁵, un sonnet de Charles Toutain et un de Roger Maisonnier⁴⁰⁶ présents dans l'édition sans date de Paris, un quintil de Charles de Chanteclerc⁴⁰⁷ présent dans l'exemplaire de 1556 de Glasgow. Ces variations des pièces liminaires entre les différentes éditions s'expliquent en partie par la conscience de l'affirmation du nom d'auteur, l'éditeur étant contraint probablement de répondre aux sollicitations de chacun pour l'attribution du travail. Au-delà des considérations sur cette attribution, les pièces liminaires des éditions de *Médée* sont marquées de l'empreinte à la fois de la Brigade et du milieu intellectuel poitevin comme condition première à l'impression de la tragédie. L'influence de la Brigade s'exprime par les formes poétiques (mise en œuvre quasi exclusive de sonnets), par la mention de Ronsard dans une des pièces latines dont l'auteur est Sainte-Marthe (« *Postquam Ronsardi ductu, mea Gallia, Musae / Mutavere jugis notum Helicon Tuis...*⁴⁰⁸ ») ou bien encore par un sonnet de M. A. de Muret dans l'édition sans date⁴⁰⁹, mais cette influence est complétée par des personnages qui contribuent activement à l'émulation littéraire poitevine ou qui communiquent avec celle-ci : outre Sainte-Marthe, on trouve les noms de Maisonnier, Toutain, Gabriel Bounin⁴¹⁰, Nicolas Le Roy de la Boissière...

L'*Art poétique* de J. Peletier – qui, on le rappelle, a séjourné à Poitiers entre 1549 et 1552⁴¹¹ – s'attarde plus longuement que ses prédécesseurs sur le théâtre en donnant précisément les préceptes qui président à la composition de comédies et de tragédies. Il aborde aussi bien la structure et la répartition des différents mouvements de l'action à donner aux pièces, les sentiments à prêter aux différents types de personnages et la condition à attribuer à chacun de ces derniers selon le genre de la pièce. Ainsi « la comedies et la tragedie ont de commun qu'elles contiennent chacune cinq actes, ni plus ni moins.⁴¹² » mais dans la comédie, « s'introduisent personnes populeres » et

il faut faire voir bien oculeremant l'avarice, ou la prudence des vielhars, [...] les amours et ardeurs des jeunes anfans de maison, [...] la façon des peres tantot severes, tantot faciles...⁴¹³

⁴⁰⁵ *Ibid.*, feuillet A2.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, feuillet A[1]v^o.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, feuillet A2v^o.

⁴⁰⁸ Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 4 P.o.gall. 86, feuillet A[1]v^o.

⁴⁰⁹ Paris, BnF, Rés. P-YF-523 (1), feuillet A[1]v^o.

⁴¹⁰ Auteur berrichon, auteur d'une tragédie publiée en 1561 *La soltane*, sa contribution au recueil des œuvres de La Péruse consiste en une pièce latine adressée à Sainte-Marthe : « *Scaevolae Sammarthano Gab. Boninus bituricus castrorolpheus.* » (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 4 P.o.gall. 86, feuillet A[4]v^o).

⁴¹¹ J. Brunel, « Les débuts de Scévole de Sainte-Marthe », *op. cit.*, p. 72.

⁴¹² Jacques Peletier du Mans, *L'Art poétique*, Lyon, de Tournes et Gazeau, 1555, p. 71. L'auteur travaille également sur la modernisation de l'orthographe, son texte est composé selon ses préconisations mais pour la compréhension du présent travail, nous ne retranscrivons pas fidèlement les graphies proposées.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 70

À l'inverse « en la tragedie s'introduisent rois, princes et grans seigneurs.⁴¹⁴ ». Peletier, qui se trouve à Lyon au moment de la publication, continue néanmoins à exercer une influence assez importante – en plus de Baïf⁴¹⁵ – dans la production littéraire poitevine qui s'attache à suivre la poétique de la Brigade. Les recommandations de Peletier sur la tragédie se terminent sur ces mots : « Ce genre de poème, s'il est entrepris, aportera honneur à la Langue François.⁴¹⁶ » Si la composition de *Médée* par La Péruse est antérieure à ce traité, la publication de la tragédie a pu être en revanche motivée justement par la parution de l'*Art poétique*.

À partir de 1554, se trouve à Poitiers un jeune poète qui participe à l'effervescence littéraire du moment, Charles Toutain⁴¹⁷. Né en Normandie (près de Falaise) vers 1536, il passe au début de 1554 d'abord par Paris où il y rencontre Jean Dorat et J. A. de Baïf puis se dirige vers Angers au cours de l'été pour enfin arriver à Poitiers en octobre pour étudier le droit⁴¹⁸. En 1557, il fait paraître à Paris chez Martin Le Jeune une traduction en français d'*Agamemnon* de Sénèque. Si cette traduction est déjà commencée lorsqu'il est à Paris, elle est achevée au cours du séjour à Poitiers⁴¹⁹. Dans le même temps, Toutain projette d'écrire une tragédie sur Guillaume le Conquérant⁴²⁰ dont on ne sait si le texte a finalement vu le jour. En tout état de cause, la production dramatique de cet auteur-traducteur paraît motivée par la fréquentation des membres de la Brigade, de ses maîtres⁴²¹ et du milieu littéraire poitevin des années 1555.

II.4.2 Une bourgeoisie poitevine influente et réceptive « les poètes du Clain »

L'effervescence littéraire dans la Poitou va perdurer jusqu'à la fin du XVI^e siècle à travers différents cénacles. Sc. de Sainte-Marthe va continuer sa production littéraire, on l'a vu précédemment à l'occasion de la *Tragédie de Job* par exemple. Il faut noter que le Poitou est une terre de théâtre dans les années 1560-1580 – en particulier à Saint-Maixent, mais aussi à Poitiers et Parthenay – sans doute plus active que les autres régions qui composent notre aire d'étude. Par ailleurs, par rapport à d'autres grands centres culturels que sont Paris, Lyon et Rouen à cette époque, le Poitou peut faire jeu égal pour ce qui est des pièces jouées, écrites et imprimées. Cette production est nourrie grâce à des hommes sensibles aux lettres, mais aussi par la propagation des idées de la Réforme.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁴¹⁵ J. Brunel, « Les débuts de Scévole de Sainte-Marthe », *op. cit.*, p. 73.

⁴¹⁶ J. Peletier du Mans, *L'Art poétique...*, *op. cit.*, p. 73.

⁴¹⁷ Il est par exemple recensé par A. Hulubei, *L'églologie en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 359-360.

⁴¹⁸ Sur les éléments biographiques de cet auteur, voir : Charles Toutain, *La tragédie d'Agamemnon*, Trevor Peach (éd.), Exeter, University of Exeter, 1988, p. V *sqq.*

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. VII.

⁴²⁰ Voir le sonnet liminaire de Toutain dans les *Diverses poésies de feu J. de La Peruse*, Poitiers, Marnefz & Bouchetz, freres, s.d. (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 4 P.o.gall. 86#Beibd.1).

⁴²¹ Une des pièces liminaires du recueil de Toutain est signée Jean Dorat.

En 1566, André de Rivaudeau fait paraître à Poitiers chez Nicolas Logeroys, ses *Œuvres* parmi lesquelles se trouve *Aman tragedie sainte* ; il dédie sa publication à Jeanne d'Albret et François de la Noue-Chavaigne. Issu pas sa mère de la famille Tiraqueau à Fontenay-le-Comte, Rivaudeau effectue ses études à Paris – où il fréquente Remi Belleau – et à Poitiers où il rencontre Albert Babinot, connu pour être l'un des premiers collaborateurs et continuateurs de Calvin dans le Poitou. La position de Rivaudeau face aux membres de la Pléiade est ambivalente, à la fois marquée par le rejet de la poésie érotique que créent ses membres et par la reconnaissance de leur talent⁴²². Ces opinions divergentes se retrouvent dans sa tragédie qui emprunte les formes théâtrales préconisées par la Pléiade⁴²³ tout en mettant en scène un sujet religieux destiné en partie à dépeindre la position délicate dans laquelle se trouvent ceux qui choisissent de se convertir au protestantisme, les premiers vers de la tragédie sont particulièrement explicites à ce propos :

Est-il donques ainsi, que tous ceux là qui suyvent
La trace du Seigneur, et selon ses loix vivent,
Sont tousjours affligez ? Et les injurieux
Sont tousjours en repos, tousjours victorieux...⁴²⁴

De manière plus générale, le thème choisi permet de faire de nombreux parallèles avec les événements politiques du moment : le décret de persécution des juifs décidé par Aman dans le Livre d'Esther – source de la pièce – fait probablement écho à l'édit d'Écouen promulgué par Henri II en 1559 à l'encontre des calvinistes, quant au personnage d'Esther, personnalité médiatrice, il peut être assimilé soit au dédicataire des *Œuvres*, Jeanne d'Albret ou bien encore Catherine de Médicis⁴²⁵.

Selon la biographie de Rivaudeau fournie par C. Mourain de Sourdeval⁴²⁶, l'auteur est régulièrement en contact dans les années 1560 avec Françoise de Rohan⁴²⁷, Antoinette Bouchard d'Aubeterre⁴²⁸ son mécène, proche de Jeanne d'Albret⁴²⁹, et mère de Catherine de Parthenay. L'auteur fréquente étroitement la noblesse protestante poitevine – Jean V de Parthenay est l'époux d'Antoinette Bouchard d'Aubeterre – et se trouve en présence de femmes protestantes influentes. Cette proximité a peut-être orienté le choix de l'auteur vers une figure féminine comme libératrice et protectrice d'un peuple. Par ailleurs, si la pièce a été composée, comme cela est très probable, au tout début des années 1560, il se peut qu'elle

⁴²² André de Rivaudeau, *Aman, tragedie sainte*, Keith Cameron (éd.), Genève, Droz, 1969, p. 15-16.

⁴²³ « C'est la première tragédie religieuse de forme régulière », *ibid.*, p. 12.

⁴²⁴ *Ibid.*, v. 1-4.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 33 : « Catherine de Médicis, la "nouvelle Esther", disait Coligny. »

⁴²⁶ *Les œuvres poétiques d'André de Rivaudeau*, gentilhomme du Bas-Poitou, Paris, Aubry, 1859.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 8-9.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁴²⁹ Aurore Évain, « Les reines et princesses de France, patronnes et mécènes du théâtre au XVI^e siècle », dans Kathleen Wilson-Chevalier, Eugénie Pascal (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 82.

délivre un message politique adressée à Catherine de Médicis, régente du royaume à cette période.

Ce milieu protestant poitevin est le lieu d'éducation de Catherine de Parthenay, née en 1554. Il est possible que dans ses jeunes années, elle y ait fréquenté Rivaudeau, alors protégé par sa mère Antoinette Bouchard d'Aubeterre. Elle a une douzaine d'années lorsque paraît *Aman* et moins d'une dizaine d'années après, elle est réputée avoir composé une tragédie sainte ayant pour titre *Holopherne* et jouée à La Rochelle en 1573-1574⁴³⁰ – la mention d'une représentation prenant place au cours du siège de La Rochelle (février-juin 1573) semble apparaître au cours du XVIII^e siècle mais elle n'est absolument pas fondée⁴³¹. Pour autant, le choix du sujet de la tragédie n'est pas sans rapport avec l'actualité puisque le Livre de Judith rapporte comment la jeune femme libère la ville de Béthulie – et les juifs qui y sont assiégés – du joug d'Holopherne. Si le texte de la pièce avait été conservé, il aurait sans doute été possible d'effectuer une lecture du texte à la lumière des événements de La Rochelle en 1573. D'ailleurs, l'issue du siège est plutôt favorable aux protestants et la représentation de la pièce a pu s'inscrire dans une visée politique, morale et commémorative du siège de 1573, dénonçant les persécutions envers les protestants tout en réaffirmant le bien-fondé de la persévérance en leur foi et de la résistance face aux catholiques. Par ailleurs, le choix d'un personnage féminin libérant le peuple juif n'est pas sans rappeler le personnage d'Esther employé par Rivaudeau et on peut se demander dans quelle mesure le texte de Rivaudeau, que C. de Parthenay connaissait sûrement, n'a pas justement orienté en partie le choix vers le personnage de Judith de la part de C. de Parthenay. L'aspect politique du théâtre de C. de Parthenay se retrouve dans deux ballets qu'elle compose pour l'entrée de Catherine de Bourbon, sœur d'Henri IV, à Tours en 1593⁴³². Dans le premier ballet, C. de Parthenay dénonce les amours contrariées par le roi de Catherine de Bourbon, cette dernière ayant essayé d'épouser en secret son cousin Charles de Bourbon alors qu'Henri IV avait d'autres projets matrimoniaux pour sa sœur. Le second ballet relate les événements politiques du moment et la difficulté d'Henri IV à être légitimé, ainsi des chevaliers français combattent des

⁴³⁰ *Bibliothèques françaises de La Croix du Maine et de Du Verdier...*, op. cit. t. I, p. 100.

⁴³¹ La première édition de *La bibliothèque du sieur de La croix du Maine* (Paris, A. L'Angelier, 1584) donne : « Elle a escrit & composé plusieurs tragedies & comedies françoises, & entre autres, la *Tragedie d'Holopherne*, laquelle fut representee en public à la Rochelle, l'an 1574 ou environ » (t. I, p. 478) ; P.-F. Godard de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France...*, op. cit., « Théâtre François, depuis 1552 jusqu'en 1735 », p. 44, écrit en 1735 : « Holopherne, t[ragédie] représentée à la Rochelle en 1574, non imprimée. » C'est seulement en 1756 qu'apparaît la mention des troubles de La Rochelle dans *L'Histoire de la ville de La Rochelle et du pays d'Aulnis* (La Rochelle, Desbordes), par Louis-Étienne Arcère : « Au milieu des troubles de la guerre, on donnoit à la Rochelle des divertissemens publics. On y représenta une tragédie, dont le titre étoit *Holoferne*. » (t. I, p. 568). L'expression « au milieu des troubles de la guerre » qui peut très bien faire référence aux Guerres de religion dans leur ensemble, a par la suite été interprétée comme faisant allusion au siège de La Rochelle de 1573.

⁴³² Catherine de Parthenay, *Ballets allégoriques en vers, 1592-1593*, Raymond Ritter (éd.), Paris, Champion, 1927.

chevaliers espagnols aux ordres de Médée, installée sur un trône, aux côtés d'un pilier orné sur le haut par les armes d'Espagne et sur le bas par les armes de France et de Navarre renversées. Finalement, les chevaliers espagnols sont vaincus et faits prisonniers, tout comme Médée qui se retrouve enchaînée par des nymphes ; tous les prisonniers sont livrés à Henri IV et Catherine de Bourbon. Le ballet dénonce sans détours l'actualité du moment, en effet des États généraux ont lieu au début de l'année 1593 pour trouver un successeur autre qu'Henri IV à la Couronne de France, Philippe II d'Espagne cherche au cours des négociations à faire accéder au trône de France sa fille Isabelle d'Autriche. C. de Parthenay n'hésite pas à prendre fortement partie, multipliant les injures envers les Espagnols (« Meure cest espagnol Barbare ! » ou bien encore « Meure ce Castillan poltron !⁴³³ ») tout en leur prêtant des paroles déshonorantes envers les Français afin de justifier l'attaque des chevaliers français.

Le texte de la tragédie *Holopherne* demeure inconnu bien que l'on suppose qu'*Aman* de Rivaudeau ait pu servir de modèle ou tout du moins de source d'inspiration, quant aux ballets présentés à Tours, ils s'inscrivent dans la vogue des ballets de cour initiée à partir des années 1580. C. de Parthenay se présente alors comme une femme attentive aux différents courants littéraires et artistiques novateurs du XVI^e siècle.

Dans le cours des années 1570, les tragédies à sujet religieux sont de plus en plus nombreuses aux côtés des pièces à sujet antique. Le théâtre en Poitou témoigne de cette alternance, due en partie aux enjeux politiques et religieux, doublée d'une sensibilité à la nouvelle esthétique du théâtre, tout en conservant des modes de représentation anciens. Aussi, la représentation d'une tragédie peut être complétée par une farce. Le théâtre de la ville de Parthenay est particulièrement révélateur de ces mutations puisque le notaire Denis Généroux fait représenter en 1571 *La tragédie d'Abel tué par Caïn son frère* et l'année suivante *Médée* mais accompagnée par la farce des *Trois femmes qui trompent leurs maris ivres*⁴³⁴. La production textuelle de J. Boiceau de la Borderie marque parfaitement l'évolution de ces diverses influences, en laissant en revanche de côté ce qui a trait à la religion. En 1539, à l'occasion de la traversée de la France par Charles Quint, il compose une *Eglogue pastorale sur le vol de l'aigle en France*⁴³⁵ célébrant la paix – éphémère – entre François I^{er} et Charles Quint en faisant dialoguer deux bergères qui personnifient la France et la Paix⁴³⁶ ; l'auteur en choisissant ce genre inscrit sa poésie dans la vogue de l'époque. Peu de temps après, il

⁴³³ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, Slatkine reprints, 1968 [1868], t. I, p. 131.

⁴³⁴ Bélaire Ledain (éd.), *Journal historique de Denis Généroux : notaire à Parthenay (1567-1576)*, Niort, Clouzot, 1865, p. 81 et p. 88-89.

⁴³⁵ Imprimé à Lyon en 1539 (Andrew Pettegree, Malcolm Walsby, et Alexander Wilkinson, *French Vernacular Books / Livres vernaculaires français imprimés en français avant 1601*, Leyde, BRILL, 2007, t. I, p. 182) ; exemplaire conservé : Paris, Jean André, [1540] (Paris, BnF, Rothschild 2865 [640 c]).

⁴³⁶ Ce texte s'inscrit dans la même logique programmatique déployée par la ville de Poitiers lors de l'entrée de Charles Quint, qui multiplie les images de paix en associant l'aigle et le lys. Voir *infra* V.2. *Accueil des souverains étrangers* b. Charles Quint à Poitiers

compose le *Menologue de Robin* – daté de 1541 par É. Picot⁴³⁷ –, pièce comique écrite en patois poitevin, mettant en scène les ennuis judiciaires d'un villageois. Entre la composition de cette pièce et son impression (vers 1555), il a collaboré à l'édition de *Médée* de La Péruse. Boiceau de la Borderie se révèle être un homme attentif aux courants esthétiques littéraires de son temps – il fait partie des poètes du Clain – tout en produisant un théâtre bien ancré dans le Poitou, en dehors des recommandations de la Pléiade, dans la continuité du théâtre comique de la première moitié du XVI^e siècle.

L'effervescence littéraire des années 1550 à Poitiers a fortement marqué Madeleine des Roches (née en 1520-1530), ce qui l'incite à entretenir, avec sa fille Catherine (née en 1542), un salon littéraire à partir des années 1570, jusqu'en 1587, date de leur mort. Ce salon est une continuation de la période poitevine de 1550, ainsi s'y retrouvent de nombreux hommes de plumes tels que Sc. de Sainte-Marthe, Joseph Juste Scaliger, Nicolas Rapin, Étienne Pasquier...

L'œuvre de Madeleine des Roches ne contient pas de théâtre tandis que celle sa fille présente un « acte de la tragicomédie de Tobie » et publié en 1579 dans le recueil des *Œuvres de Mesdames des roches de Poitiers, mère et fille*⁴³⁸. Le mot « acte » ne désigne pas ici une division théâtrale mais un épisode⁴³⁹ du Livre de Tobit qui a servi en partie de source à cette tragi-comédie, l'action débute immédiatement après la pêche miraculeuse de Tobie (Tb, VI,7) et se termine par les adieux de Sarra à Raguel (Tb, X, 10). Les sept maris de Sarra tués lors des mariages successifs avec la jeune femme, les noces de Tobie et Sarra ou la guérison du père de Tobie ne sont pas mis en scène mais évoqués à travers les discussions des personnages.

L'emploi du terme « tragicomédie » démontre une certaine acuité de Catherine des Roches pour les mouvements littéraires de son temps, peu de pièces de théâtre portant cette qualification à cette époque. La structure de la pièce ne s'encombre pas quant à elle de règles particulières, elle présente une division en sept scènes complétées par un épisode hors de l'action, la « plainte du vieil Tobie et de sa femme, sur l'absence de leur fils », et une scène de dénouement. C. des Roches compose sa pièce en alexandrins à rimes plates, sauf pour le chœur final (après la septième scène), composé en hexasyllabe à rimes croisées. Dans la dédicace de la pièce adressée à sa mère, le projet intentionnel de C. des Roches est clair :

⁴³⁷ Émile Picot, *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, Mâcon, Protat Frères, 1886-1888, p. [172-173].

⁴³⁸ Paris, A. L'Angelier, 1579. Édition moderne : Madeleine des Roches, Catherine des Roches, *Les Œuvres*, Anne R. Larsen (éd.), Genève, Droz, 1993, édition de la pièce : p. 347-382.

⁴³⁹ Alain Cullière, « Le Thobie de Jacques Ouyn (1606) », dans *Tobie sur la scène européenne à la Renaissance*, Bern, P. Lang, 2015, p. 153. Jacques Ouyn comprend cependant le terme littéralement et intègre le texte de Catherine des Roches – avec quelques remaniements – comme quatrième acte de sa pièce *Thobie Tragi-Comédie nouvelle*, imprimée à Rouen en 1606.

je pourrais ennuyer aussi l'Ange et Tobie qui s'aprestent de faire voir la constance d'un vieil homme et d'une jeune Dame que vous recevrez, s'il vous plaist ma mere, comme un veritable miroer pour bien représenter la vostre.⁴⁴⁰

Le thème de la constance se trouve également évoqué à la fin de la pièce dans la « plainte du vieil Tobie et de sa femme » : « Las ! m'amie, pour Dieu donnez-vous en patience, / Ne vous troublez point tant, vivez en esperance / Que nostre fils est sains,...⁴⁴¹ ». Le choix d'illustrer cette vertu s'inscrit dans la vogue des tragédies religieuses de l'époque à travers la mise en scène d'un personnage biblique représentatif dont la conduite exemplaire invite à la réflexion, à l'image de Job par exemple.

Dans l'entourage de Catherine des Roches, s'est trouvé pendant les années 1570 un prétendant nommé Caye-Jules de Guersens (1543-1583). En 1571, il fait paraître à Poitiers la tragédie *Panthée* inspirée de Xénophon⁴⁴², dont l'idée première serait de C. des Roches. Les pièces liminaires de l'impression démontrent une fois de plus l'importance du cercle littéraire et l'émulation qu'il crée : un quatrain de Madeleine des Roches, des épigrammes de Louis de Sainte-Marthe. En 1579, il devient conseiller au parlement de Bretagne à Rennes où il demeure jusqu'à la fin de sa vie.

Conclusion

Le XVI^e siècle en Poitou marque, à l'image de Lyon, une grande sensibilité aux courants esthétiques littéraires. Ainsi l'activité promotrice des lettres de J. Bouchet dans la première moitié du XVI^e siècle, est perpétuée et amplifiée tout au long du siècle par le passage dans la région de nombreux hommes de plumes, porteurs de courants esthétiques novateurs, tels les membres de la Brigade. Cette réceptivité est aussi le lieu d'expression des idées de la Réforme et le théâtre biblique protestant est seulement attesté dans le Poitou, à travers les personnages de d'A. Rivaudeau, Sc. de Sainte-Marthe et C. de Parthenay.

Si le Poitou est une terre de théâtre humaniste, il témoigne également de la continuité du théâtre présent au début du XVI^e siècle par la représentation de farces attestées jusqu'à la fin du siècle (à Saint-Maixent ou Parthenay) ou bien encore par la réimpression régulière jusqu'au milieu du XVII^e siècle de la *Gente poitevinrie* dans laquelle se trouvent les monologues dramatiques comiques de Jean Boiceau de la Borderie.

⁴⁴⁰ C. des Roches, *Les Œuvres*, A. R. Larsen (éd.), *op. cit.*, p. 349.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 378.

⁴⁴² Poitiers, Les Bouchetz, 1571 (Paris, BnF, Rothschild 3023 [1093 a]) ; édité par Enea Balmas, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Florence - Paris, Leo S. Olschki - P.U.F., 1992, vol. 4 (1568-1573), p. 87-132. Sur ce sujet, voir : Charles Mazouer, « *Le Roman de Panthée*, de Xénophon à la tragédie française du XVII^e siècle », dans *Le roman mis en scène*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 17-28.

Conclusion

Le projet de ce chapitre était d'examiner l'intégration des hommes qui écrivent et mettent en scène le théâtre à des réseaux de sociabilités (professionnels, dévotionnels, littéraires) afin de cerner si et de quelles manières ces derniers influençaient la production théâtrale, qu'elle soit textuelle ou spectaculaire. En premier lieu, il a fallu définir l'auctorialité du théâtre, établie d'abord à partir du constat qu'il y avait toute une chaîne de réalisation qui concourrait à l'aboutissement du théâtre en tant qu'œuvre complète, portée à la scène. Ainsi, s'il y a bien un homme qui compose ou fait un texte au départ, celui-ci subit un nombre considérable de modifications de divers ordres, que ce soit dans sa structure même ou au moment de son passage de statut de texte écrit au statut de texte joué. Ainsi deux types d'auctorialité apparaissent : l'auctorialité scripturale et l'auctorialité spectaculaire, l'une et l'autre étant reliées réciproquement. À travers la première, ce sont des pratiques d'écriture et de réécriture dont il est question : à partir de quelles sources les *fatistes* écrivent-ils, quelles modifications opèrent-ils, quelles contraintes président à ces modifications ? Si le passage d'une source narrative à un texte dramatique demeure inconnu, des traditions de réécritures de textes dramatiques à textes dramatiques ont pu être observées dans l'Ouest de la France. La plus emblématique est sans doute la réécriture de la *Passion d'A. Greban* par J. Michel mais elle n'est pas la seule. Ainsi, à travers des documents d'archive ou des études codicologiques, il est possible de percevoir la nature du travail scriptural du *fatiste*, qui s'avère composée d'une palette de modifications ; son travail consiste en des ajouts ou des suppressions de vers, d'épisodes ou de personnages, des abrègements ou des déplacements d'épisodes, des réécritures complètes ou partielles, qui transforment à plus ou moins grande échelle le texte de théâtre initial et qui sont autant de marques de l'auctorialité de celui qui effectue ces opérations. Ces dernières ne sont pas le fruit d'une volonté personnelle et unilatérale mais la conséquence d'une écriture collaborative en vue de porter le texte à la scène. Ainsi, ces modifications sont induites par la seconde auctorialité, celle que l'on a appelée spectaculaire. Cette dernière influe sur le texte à travers tous les participants qui concourent à la réalisation de la représentation théâtrale : entrepreneurs, régisseurs-metteurs en scènes, commanditaires, acteurs. Ainsi l'auctorialité spectaculaire se caractérise par tout ce qui n'est pas proprement textuel mais qui procède de la réalisation scénique de l'œuvre théâtrale. Mais si l'on a pu déterminer que la cellule paradigmatique construite autour du verbe « entreprendre » que l'on trouve régulièrement dans les documents d'archives, renvoyait en réalité non seulement au fait de financer, d'initier la représentation mais aussi de la mettre en scène, force est de constater que le travail des régisseurs-metteurs en scène, et de fait l'auctorialité spectaculaire, est peu documenté ou du moins difficilement envisageable. En effet, on possède des listes de fournitures à travers des comptes qui ont servi à des représentations mais extrapoler une pratique à partir de documents comptables est

hasardeux. Ainsi quelle marque auctoriale accorder à André Rolland recevant de l'argent pour les *feintes* du *Mystère du juif de Paris* joué à Nantes en 1473, capable par ailleurs de produire une quittance en vers par la suite ? Quelle marque auctoriale attribuer à ces personnages uniques recevant de fortes sommes d'argent pour les *feintes* et dont on ne connaît pas l'inclusion dans tel ou tel réseau de sociabilité mais qui semblent pourtant reconnus pour des savoir-faire théâtraux⁴⁴³ ? Ils ont dû imprimer la marque de leur auctorialité sur le texte et sur le spectacle sans qu'il soit possible de la définir ; il y a là un pan méconnu de l'histoire théâtrale difficilement analysable.

Après l'analyse des pratiques scripturales et spectaculaires, ce sont les conditions sociales qui les initient l'une et l'autre qui ont été envisagées. Ainsi, un grand nombre d'auteurs connus a été répertorié comme ayant un lien avec le monde judiciaire, pour autant la diversité des charges et des parcours n'influent pas de la même façon sur la production théâtre. Pour certains, le monde juridique est une source d'inspiration (A. de La Vigne, le Prince de la basoche d'Issoudun, J. Boiceau de la Borderie) qui fournit des scènes prêtes à dramatiser, pour d'autres la formation en droit est le lieu probable d'acquisition ou d'affirmation d'idéaux moraux et politiques qui se manifestent plus tard à travers le théâtre (R. Garnier). En dehors d'un milieu professionnel prépondérant dans la production théâtrale de ceux qui le fréquente, l'attachement à un personnage puissant est un motif d'initiation du théâtre. Ce personnage peut orienter le travail des *fatistes*, contraints alors d'adapter leur écriture. Cette contrainte est le lieu par ailleurs de l'auctorialité multiple, à la fois celle du *fatiste* et celle du commanditaire ; c'est particulièrement le cas à la cour d'Anjou où René oriente le travail de ses écrivains.

La charge ou l'état peut être aussi un guide puissant et initiateur de la production théâtrale. Ainsi la condition ecclésiastique ou enseignante induit des productions théâtrales destinées à répondre aux exigences de la mission qui incombe à ces hommes. Ils produisent alors un théâtre édifiant et didactique, qui doit en plus répondre aux exigences théologiques décidées par leurs institutions religieuses. N. Georges ou J. Baudeville écrivent et font jouer alors un théâtre en conformité avec les exigences du Concile de Trente, tout comme M^{gr} Bourrin à Poitiers. D'autre part, le nombre de prêtres ou d'enseignants connus au Mans au XVI^e siècle est supérieur à ce que l'on peut envisager dans d'autres régions. Cette bonne connaissance est due à La Croix du Maine originaire de la région et on peut se demander dans quelle mesure elle ne serait pas le reflet d'une pratique scripturale du théâtre scolaire plus générale dont on aurait perdu la trace.

⁴⁴³ On pense par exemple à Jean Chasteigneu recevant 20 livres pour le *Mystère du Pèlerin* à Méral en 1454 ou André Boulier recevant 6 livres pour les *feintes* du *Mystère de saint Jean l'Évangéliste* au Mans en 1476.

La charge, l'état ou la profession sont de puissants facteurs de sociabilité et de création théâtrale mais les réseaux d'émulation littéraire⁴⁴⁴ sont aussi des initiateurs influents de théâtre. Les concours de poésie sont exemple emblématique de ces réseaux littéraires en ce qu'ils témoignent d'une pratique orale du texte, même si la poésie déclamée n'est pas du théâtre. Des points de convergences poétiques sont à relever, notamment par les formes et par les thèmes, la poésie produite dans ces concours et des passages des pièces de théâtre, en particulier chez A. de La Vigne. Concernant R. Garnier et sa participation aux Jeux Floraux, c'est plutôt l'unité thématique qui est révélatrice d'une continuité dans toute l'œuvre du dramaturge.

Enfin, les différents cénacles littéraires qui ont fleuri dans le Poitou au XVI^e siècle, ont fait de cette région une terre de théâtre par excellence, perméable aux nouveaux courants esthétiques diffusés par les membres de la Brigade entre autres. Ces derniers ont marqué durablement les pratiques scripturales par leur établissement – certes temporaire – à Poitiers dans les années 1545-1555. Ces passages ont permis la perpétuation de l'émulation littéraire en Poitou notamment autour de Catherine et Madeleine des Roches.

Un nombre important d'auteurs de théâtre humaniste a été évoqué dans ces pages. Au-delà du cadre chronologique qui gouverne ce travail, le théâtre humaniste, s'il est le témoin, le lieu d'expérience et de mise en place d'une nouvelle esthétique, démontre néanmoins de nombreux emprunts au théâtre dit *médiéval*, ce qui tend à démontrer une fois de plus qu'il n'y a pas une rupture nette entre une théâtralité *médiévale* et une théâtralité humaniste mais plutôt des solutions de continuité de divers ordres. Ainsi D. Généroux met en scène *Médée* complétée d'une farce en 1572, en 1576, les écoliers jouent à Saint-Maixent la tragédie *Hippolyte* et une farce... Les comédies de P. Le Loyer s'inspirent largement de la farce et de Rabelais, de même J. Boiceau de la Borderie participe à l'édition de *Médée* de la Péruse tout en composant ses monologues dramatiques parodiques. Par ailleurs, examiner l'activité des auteurs de théâtre humaniste, c'est observer celle en creux du théâtre des mystères et des moralités de la deuxième moitié du XVI^e siècle – souvent méconnue et que l'on devine pourtant foisonnante.

⁴⁴⁴ Même si ces réseaux sont le fruit parfois de communautés professionnelles.

CHAPITRE III.

LE CADRE CALENDRAIRE COMME INSPIRATEUR DU THEATRE

Introduction

L'influence calendaire, qu'elle soit liturgique ou saisonnière, sur les activités rituelles a largement été envisagée par les folkloristes des XIX^e et XX^e siècles¹. Ainsi leurs travaux ont dépeint les diverses pratiques dévotionnelles et festives qui ponctuent l'année au cœur de communautés laïques urbaines ou rurales. Quant aux communautés religieuses, qu'elles soient séculières ou régulières, le calendrier est le point de repère initial de la célébration de la liturgie qui règle le rythme de vie de leurs membres.

Les activités festives cycliques et périodiques sont gouvernées en concomitance par deux types de calendrier : liturgique et populaire. Le calendrier liturgique est l'association de deux cycles, celui du sanctoral et celui du temporel. Le sanctoral commémore les saints et la Vierge Marie à dates fixes tandis que le temporel s'attache à rappeler la Rédemption par les étapes

¹ Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, Picard, 1982-1988, 3 tomes ; Roger Vaultier, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans d'après les lettres de rémission du Trésor des chartes*, Paris, Librairie Guénégaud, 1965 ; Paul Sébillot, *Le folklore de la France*, Paris, Guilmoto, 1904-1907, 4 volumes.

terrestres et célestes du Christ. Certaines des fêtes du temporel sont fixes (la Nativité par exemple), d'autres sont mobiles (Pâques et les fêtes déterminées en fonction de la date de Pâques). Les fêtes les plus importantes du sanctoral et du temporel sont dites « d'obligation »², les fidèles étant tenus d'y assister au même titre que la messe des dimanches de l'année. Quant au calendrier populaire, il est régi par le cycle des saisons au cours duquel divers rites à la fois païens et chrétiens sont pratiqués pour célébrer le renouveau végétatif et vital (fin de l'hiver, début du printemps), l'abondance des récoltes et l'assurance de la protection du foyer, des cultures, du bétail, de la santé, de la fertilité... Si ces pratiques sont d'abord influencées par le cycle des saisons, elles sont également fondées sur le culte des saints et de la Vierge Marie.

La diversité des calendriers alliée à la pluralité des communautés humaines (habitants ruraux ou urbains, clergé séculier ou régulier³) entraîne une multiplicité des pratiques rituelles auxquelles vient s'adjoindre de façon permanente ou intermittente une pratique théâtrale, liturgique ou profane. Ce théâtre revêt différentes formes, des enjeux plus ou moins marqués (liturgiques, théologiques, dévotionnels, festifs, symboliques...), une intégration – ou une assimilation – au rite festif à des degrés divers. Par ailleurs, chaque célébration motivée par le calendrier comporte, en proportions variables, une valeur festive et une valeur méditative conditionnées par son sujet. Les célébrations polarisées sur la Rédemption à travers le rappel de l'histoire du Christ sont particulièrement emblématiques à ce propos : la Nativité du Christ manifeste une dominante festive tandis que les célébrations de la Semaine sainte témoignent d'une dominante méditative. Les différentes modalités de réalisation de la fête alliées aux diverses formes théâtrales et à la présence plus ou moins caractérisées de ces dernières, invitent à interroger les relations entre les calendriers et la production d'activité dramatique dans l'Ouest de la France.

Le calendrier liturgique initie les célébrations du culte catholique, en premier lieu celles de la Rédemption de l'humanité par la venue du Christ. L'apparition du théâtre liturgique se fait par l'intermédiaire d'un trope dialogué de la messe de Pâques, le *Quem Quaeritis*, que l'on trouve initialement dans le *Trope de Saint-Martial de Limoges*⁴ et dans la *Visitatio Sepulchri* de l'abbaye de Fleury⁵, le premier du X^e siècle, le second du XIII^e siècle⁶. Cette dramatisation

² Sur les fêtes d'obligation, voir par exemple la liste des fêtes d'obligations et son évolution dans le diocèse de Rennes aux XVI^e-XVII^e siècles, établie sous forme de graphique par Bruno Restif, *La révolution des paroisses : Culture paroissiale et Réforme catholique en Haute-Bretagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 302.

³ Ces catégories sont elles-mêmes dissociables : différents corps sociaux qui constituent les centres urbains ou les paroisses rurales, hiérarchies extrêmement marquées dans les chapitres ecclésiastiques, ordres contemplatifs et mendiants...

⁴ Paris, BnF, ms. lat. 1240.

⁵ Orléans, BM, ms. 201.

⁶ Il a semble-t-il existé une version antérieure d'une *Visitatio sepulchri*, également originaire de Fleury, plus sommaire, et conservée dans la *Regularis concordia anglicae nationis monachorum*

de la liturgie va d'une part s'étendre progressivement à d'autres fêtes du calendrier (en particulier à celles du cycle de la Nativité du Christ) et d'autre part à d'autres congrégations séculières et régulières de l'Ouest de la France. L'étude de ces évolutions a été réalisée à un niveau européen par E. Chambers⁷ et K. Young⁸ et plus récemment, sous une perspective moins diachronique et plus symbolique et littéraire, par T. Revol⁹. Il résulte de l'observation des livres liturgiques (bréviaires, missels et rituels), des pratiques cérémonielles propres à chaque diocèse, voire à chaque congrégation, qui évoluent au fil des siècles. Ces évolutions cérémonielles des congrégations religieuses de l'Ouest de la France seront envisagées à travers l'apparition et la disparition du théâtre liturgique et la composition de ce dernier, c'est-à-dire son degré d'illustration de la liturgie et son degré d'intégration à cette dernière.

La liturgie influence également la production théâtrale profane inscrite dans le cadre de la religion civique. Cette production peut s'agréger au cérémonial religieux, en particulier lors des processions qui comportent une part d'activités dramatiques fixes ou processionnelles. Les fêtes d'importance¹⁰ – dont la thématique est orientée autour du Christ, de la Vierge Marie ou d'un saint patron – suscitent la représentation de mystères ou de moralités dans les grands centres urbains dès la fin XIV^e siècle et en zone rurale à partir du début du XVI^e siècle. Pour autant, la thématique liturgique du jour n'est pas forcément celle qui est mise en scène, les rapports entre le théâtre et le calendrier liturgique apparaissent alors plus complexes qu'une simple utilisation du théâtre pour illustrer la liturgie. Le théâtre, à travers ses intentions didactiques et édifiantes traditionnelles, se révèle être un outil à part entière de la célébration religieuse perçue non plus comme une réjouissance mais bien comme un moyen d'enseignement du salut des hommes et des préceptes catholiques. Au même titre que le théâtre liturgique, on analysera d'une part les rapports entre le calendrier liturgique et ce théâtre à travers les thèmes de ce dernier et d'autre part sa présence (occasionnelle ou exceptionnelle) et ses conditions de réalisation (continuité, renouvellement ou réitération) au cours des siècles.

Au calendrier liturgique se superpose un calendrier qualifié de « populaire », influencé principalement par le cycle des saisons¹¹. Selon R. Vaultier, « il existait un cycle d'automne ou pré-hivernal, avec la saint Martin, la saint Nicolas, la sainte Catherine...¹² » mais la pratique

Sanstimonialiumque, rédigée entre 965 et 975. Voir à ce sujet : Blandine-Dominique Berger, *Le drame liturgique de Pâques du X^e au XIII^e siècle*, Paris, Beauchesne, 1976, p. 269-270.

⁷ Edmund Kerchever Chambers, *The Mediaeval stage*, Oxford, University press, 1903, 2 vol.

⁸ Karl Young, *The drama of the medieval church*, Oxford, Clarendon press, 1933, 2 vol.

⁹ Thierry Revol, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XI^e-XIII^e siècles en France*, Paris, Champion, 1999.

¹⁰ Nous n'utilisons pas volontairement la dénomination « fête d'obligation » puisque certaines de ces fêtes, malgré leur statut, ne sont pas à la source de théâtre.

¹¹ Le 1^{er} janvier ne se signale pas dans notre aire d'étude par des festivités théâtrales purement profanes.

¹² R. Vaultier, *Le folklore...*, *op. cit.*, p. 124.

dramatique liée au calendrier populaire apparaît seulement au cours de deux périodes de l'année dans l'Ouest de la France : pendant le cycle de Mai qui célèbre entre autres le renouveau végétatif et vital et pendant le cycle agraire estival des moissons qui fête le travail des récoltes. La matière du théâtre joué au cours de ces cycles est la plupart du temps hagiographique ou christique et il convient alors d'envisager ce théâtre par rapport aux thématiques folkloriques de ces cycles.

Le cycle agraire d'été trouve son équivalent en zone urbaine, de fait moins influencée par la célébration de l'accomplissement de tâches pastorales, et au cours duquel un théâtre de grande envergure est déployé sans lien apparent avec le calendrier liturgique. Si ce théâtre semble bien s'inscrire dans un cycle que l'on pourrait qualifier d'« estival », il faut d'une part le distinguer de celui qui prend place au cours du cycle marial à partir de la mi-août et envisager d'autre part ses proportions d'aspects festif et méditatif : il semble en effet qu'un *Mystère de la Passion* ne véhicule pas les mêmes intentions s'il est représenté à Pâques ou en juillet : dans le premier cas, il accompagne la liturgie et invite à une réflexion sur le salut des hommes par la mort du Christ, dans le deuxième cas, si la valeur méditative est toujours de mise, il manifeste néanmoins un caractère divertissant plus marqué. Cet exemple révèle que le calendrier nuance ou modifie les intentions du théâtre suivant le moment où il est représenté, cette caractéristique sera prise en compte dans ce chapitre pour un certain nombre de représentations.

Les rapports entre les calendriers et le théâtre seront abordés selon les grandes étapes du temporel en suivant le calendrier liturgique, du premier dimanche de l'Avent jusqu'au début de l'automne. Dans la continuité du temporel, sera ajouté le cycle marial – qui appartient au sanctoral. Ce choix se justifie par l'éclipse des célébrations liées directement au Christ après la Fête-Dieu et l'importance des célébrations qui honorent la Vierge Marie. Les cycles de Mai et agraire estival seront traités en même temps que les cycles pascal et marial du fait de leur concomitance et de leurs relations. La réflexion portant sur le théâtre lié au sanctoral, reposera sur l'ancienneté et l'importance de la pratique dramatique plutôt que sur une liste établie selon le déroulement du calendrier liturgique.

III.1. Le cycle de la Nativité

Le cycle de la Nativité est un temps fécond de célébrations dans la liturgie catholique. Si son point central en est la vigile de Noël et le 25 décembre avec la célébration de la naissance du Christ, ce cycle intègre d'une part, et à la manière du cycle de Pâques, une période de préparation – l'Avent –, et d'autre part des prolongements liturgiques à la naissance du Christ – la Circoncision, l'Épiphanie¹³.

¹³ Le cycle allant de Noël à l'Épiphanie est appelé « Cycle des douze jours », si cette appellation est commode pour désigner exclusivement ce laps de temps, elle ne convient pas tout à fait ici puisque les

Ce cycle dont l'objet principal est de célébrer l'Incarnation du Christ, invite aux rassemblements et aux réjouissances. Ainsi, les fabriques investissent dans de nombreux matériaux, relevant à la fois de la célébration de la messe (encens et vin), et du confort des paroissiens qui se réunissent (paille ou foin neufs sur le sol de l'église, bois et charbon). À ces éléments, s'ajoutent des fournitures destinées à décorer l'église de manière spécifique, comme du papier pour confectionner des étoiles.

Par ailleurs, le cycle de la Nativité semble très propice à des dramatisations essentiellement liturgiques ou qui n'impliquent pas du moins la ville comme cela peut être le cas avec le cycle de Pâques. De fait le sujet des représentations s'attache à illustrer essentiellement la naissance du Christ, l'adoration des bergers ou la visite des rois mages au coeur de l'église. Des activités théâtrales ont lieu également au cours des festivités des Fous et des Innocents mais bien qu'elles aient un lien évident avec le cycle de la Nativité – voire, en sont l'une de ses composantes parfois –, ces fêtes seront abordées dans le chapitre suivant, en raison de leurs variétés et de leurs singularités.

D'un point de vue liturgique et dramatique, le temps de Noël s'organise autour de quatre mises en scène essentielles : l'*Officium pastorum* (*L'adoration des bergers*) et l'*Ordo prophetarum* (*Le défilé des prophètes*) qui prennent place traditionnellement le 25 décembre, l'*Ordo Rachelis* (*Plainte de Rachel*) mettant en scène le massacre des Innocents le 28 décembre et l'*Officium Stellae* (*L'adoration des mages*) joué le 6 janvier à l'Épiphanie¹⁴. Ce calendrier subit quelques ajustements dans l'Ouest de la France, d'une part certains de ces drames liturgiques semblent apparaître à une autre date que celles que nous venons de mentionner (mais toujours dans le cycle des douze jours), par ailleurs on ne trouve pas trace de la représentation de l'*Ordo Rachelis*.

D'un point de vue générique, le cycle de la Nativité est riche de manifestations spectaculaires : en plus des activités théâtrales, le XV^e siècle voit s'accroître la tradition des noëls chantés, dont les sujets sont tirés des Évangiles. Si aucune étude d'ampleur n'envisage pour l'instant les relations entre ces chants et le théâtre¹⁵, il faut noter que l'on recense au XVI^e siècle, au moins trois auteurs de théâtre de l'Ouest de la France, auteurs également de Noëls :

manifestations dramatiques relevées vont du premier dimanche de l'Avent à l'Épiphanie. Sur la durée de ce cycle et ses variations suivant les provinces, voir A. van Gennep, *Manuel de folklore français...*, *op. cit.*, t. I-7, p. 2856-2863.

¹⁴ Voir sur ces dramatisations et leur lien avec le calendrier liturgique : Edmund Kerchever, *The Mediaeval stage*, Oxford, University press, 1903, vol. II, p. 41-67.

¹⁵ Nadine Créatin dans *Fête des fous, Saint-Jean et Belles de mai, une histoire du calendrier* (Paris, seuil, 2008, p. 279), voit le remplacement du second par les premiers dans la France de l'Ouest à partir du XV^e siècle. Cette affirmation est sans doute à nuancer, et il faut plutôt voir une concomitance de réalisation (sur ce sujet, voir : Élisabeth Gautier-Desvaux, Vidiane Koechlin-Schwartz, Noël au Perche : "Noëls" et "Cantiques spirituels" du XVI^e siècle, Saint-Mard-de-Réno, [É. Gautier-Desvaux et V. Kœchlin-Schwartz], 1977, p. 94.

François Briand qui sera évoqué dans ce chapitre même, Jean Daniel, dit Maître Mitou¹⁶ et Samson Bédouin¹⁷. En tout état de cause, les pièces de théâtre de François Briand, jouées pendant le temps de l'Avent, sont entrecoupées de noëls à chanter par les acteurs¹⁸. On voit ici se tisser les liens étroits entre les deux types de manifestations mais on ne peut considérer que les noëls soient des activités dramatiques, leur manifestation ne sera donc pas abordée dans cette étude.

Les manifestations dramatiques seront envisagées dans ce chapitre du premier dimanche de l'Avent au jour de l'Épiphanie (6 janvier) à travers la riche liturgie de cette période. Par ailleurs, il sera parfois question des liens qu'entretient le théâtre du cycle de la Nativité avec celui des manifestations des fêtes des Fous et des Innocents.

III.1.1. L'Avent

L'Avent marque le début du calendrier liturgique et constitue une sorte de carême préparatoire à Noël¹⁹ dont les temps forts se placent lors des quatre dimanches qui précèdent la Nativité. Les fidèles sont invités à se préparer à la venue du Christ sur la Terre, en particulier en purifiant leur âme en recevant le sacrement de pénitence. L'Avent comprend alors une part importante d'édification des fidèles et sa liturgie s'organise autour de l'Incarnation prochaine du Christ sur Terre et de la Rédemption qui va en découler. Elle intègre dans le même temps un discours eschatologique en évoquant le Jugement dernier.

À l'instar du Carême, les villes ou les chapitres de l'Ouest emploient des prédicateurs pour prêcher l'Avent, quant au théâtre, sa présence est minime au cours de cette période mais l'on conserve un exemple de théâtre scolaire relevant absolument de l'intention édifiante de la

¹⁶ Ses noëls ont été publiés par Henri Chardon (*Les noëls de Jean Daniel dit maître Mitou : 1520-1530. Précédés d'une étude sur sa vie et ses poésies*, Le Mans, Monnoyer, 1874). On attribue également à Maître Mitou trois monologues dramatiques : *Le pionnier de Seurdre* (Paris, BnF, Rothschild 2852 [578 d]), *Le franc Archer de Cherré* (Paris, BnF, Rothschild 2844 (566 b)) et *La Pronostication nouvelle composée par troys ou quatre. A Nantes sur une escabelle en l'année qu'on dit et appelle pour l'an mil cinq cens trente quatre*, (Paris, BnF, Rothschild 2853 (581 a)). Il est également l'auteur des textes récités par les personnages lors de l'entrée de François I^{er} à Nantes en 1518.

¹⁷ La production dramatique de ce religieux à l'abbaye de la Couture du Mans de 1526 à 1563, semble aujourd'hui perdue, tout ce que nous en savons est dû aux *Bibliothèques françaises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier*, Paris, Saillant et Nyon, 1772, t. II, p. 399 (« Il a écrit plusieurs tragédies, comédies, et moralités, et quelques coqs à l'âne, et autres semblables satires, lesquelles il faisoit jouer par les lieux publics de la ville et fauxbourgs du Mans, par aucuns écoliers de ladite ville. »). Les noëls ont quant à eux été édités par Henri Chardon, *Les Noëls de Samson Bedouin, moine de l'abbaye de la Couture du Mans de 1526 à 1563, précédés d'une étude sur les recueils de Noëls manceaux du XVI^e siècle*, Le Mans, Monnoyer, 1874.

¹⁸ Lire sur la composition du recueil ainsi que les liens entre les noëls et les pièces de théâtre de Briand : Katell Lavéant, « Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 22, 2011, p. 379-393 ; Isabelle Ragnard, « Perspectives musicales autour des Nouelz de François Briand (1512) », dans Xavier Leroux (dir.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2011, coll. « Babeliana » n° 14, p. 265-287.

¹⁹ A. Di Berardino (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du christianisme...*, op. cit., t. I, p. 135.

période. La présence infime du théâtre est liée au caractère pénitentiel et de recueillement de l'Avent.

a. Prédicateurs de l'Avent

La théâtralisation de certains sermons prêchés en période de Carême (voir *infra*) invite à évoquer la présence des prédicateurs pendant la période de l'Avent dans les villes. Il n'existe pas à notre connaissance la trace de sermons théâtralisés au Moyen Âge pour cette période de l'année, et il n'a pas été possible de déterminer si les prédicateurs de l'Avent que les villes ou les chapitres rétribuent, sont les mêmes que ceux qui prêchent au moment du Carême.

À Angers, en décembre 1491, Jean Bourgeois, franciscain et prédicateur du roi, prêche dans l'abbatiale Notre-Dame pour l'Avent, et « à chacun des sermons qu'il faisoit, il monstroit tousjours au peuple une teste de mort pour esmouvoir le monde à prier²⁰ ». Dans la première moitié du XVI^e siècle, le chapitre cathédral de Quimper rétribue régulièrement des franciscains ou des carmes pour prêcher lors de l'Avent²¹ comme lors du Carême²². Il en est de même au chapitre cathédral de Tréguier où « deux [...] religieux qui prescherent deux adventz²³ » reçoivent chacun un écu au soleil en 1549. Lorsqu'il ne s'agit pas de la fabrique, c'est la ville qui se charge de rétribuer le frère prêcheur comme à Saint-Maixent en 1493 où Jehan Picquart, franciscain, reçoit du maire et des bourgeois 50 sous pour « avoir presché et semé la porelle [sic : parole] de nostre Seigneur en ladicte ville en l'Advent²⁴ ». À Rennes, on recense quatre prêches durant l'Avent sur la période 1458-1517, financés par les comptes urbains, notamment en 1494 ou 1498²⁵. Dans ces exemples, les prédicateurs semblent prêcher aux quatre dimanches de l'Avent mais pour des raisons financières probablement, le prédicateur peut ne venir prêcher que le premier dimanche comme dans le village de Montreuil (en Touraine) en 1531 où « deulx cordeliers qui veindrent prescher le premier dimenche de l'Avend (sic)²⁶ » reçoivent 15 deniers de la fabrique.

La présence de prédicateurs témoigne de la valeur édifiante et méditative de l'Avent. Cependant on perçoit d'une part que la pratique du sermon de l'Avent est moins vivace que celle du sermon de Carême et on ne peut d'autre part déterminer si les sermons de l'Avent intégraient des activités dramatiques.

b. Les quatre histoires par personnages de François Briand (Le Mans, 1508 ?)

Une pratique théâtrale intense – en particulier le théâtre liturgique – liée à la période de l'Avent ne se dessine pas, que ce soit dans l'Ouest ou les autres régions de France ou

²⁰ Angers, BM, ms. 976 (858), fol. 61v^o, *journal de Guillaume Oudin*.

²¹ Quimper, AD 29, 2 G 18, *délibérations capitulaires (1525-1545)* : 1526 (fol. 16), 1527 (fol. 28), 1530 (fol. 56), 1531 (fol. 60v^o), 1533 (fol. 87), 1543 (fol. 155).

²² *Idem* : 1526 (fol. 11v^o), 1527 (fol. 29), 1530 (fol. 42), 1534 (fol. 88), 1538 (fol. 123v^o).

²³ Saint-Brieuc, AD 22, 2 G 437, fol. 11v^o, *comptes de fabrique de la cathédrale de Tréguier, 1549*.

²⁴ Saint-Maixent-l'École, AM, CC 2, fol. 7, *comptes du receveur Jehan Aymon*.

²⁵ Hervé Martin, *Les ordres mendiants en Bretagne*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 263 et 327.

²⁶ Tours, AD 37, G 886, fol. 8v^o, *comptes de la fabrique de Montreuil*.

d'Europe. On conserve cependant le témoin d'un théâtre scolaire, conçu à partir de la liturgie de l'Avent : *Quatre histoires par personnages sur quatre évangiles de l'Advent à jouer par les petits enfans les quatre dimanches dudit advent*²⁷. L'auteur en est François Briand, maître des écoles Saint-Benoît au Mans. Ces pièces s'insèrent dans un recueil de noëls à chanter et dont le titre est construit en deux parties : *Se ensuyvent les nouelz nouveaulx de ce present an mil cinq cens et douze [...]. Avecques quatre histoires par personnages [...]*²⁸. Le titre du recueil soulève une certaine disjonction entre d'une part les noëls et d'autre part les pièces de théâtre et même s'il est indiqué de chanter un noël à la fin des pièces – il s'agit d'un probable assemblage ultérieur –, il faut écarter une représentation des pièces lors de l'Avent 1512²⁹, date retenue jusqu'à présent, nous verrons pour quelles raisons plus avant. Quant au public, K. Lavéant en suggère trois types : les autorités municipales de la ville, les membres du chapitre ou un public plus large lié à des représentations lors des offices des dimanches de l'Avent³⁰. Cette hypothèse est étayée par les liens étroits qu'entretiennent les quatre pièces avec la liturgie de l'Avent.

La première pièce³¹, de 332 vers, se joue à 6 personnages en mettant en scène le Procès de Paradis et l'Annonciation. Elle a pour titre : *La premiere hystoire est "de adventu Cristi in carnem", sur l'évangille "Missus est"*³². Les gloses en marge³³ indiquent que Briand s'est inspiré des *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* du pseudo-Bonaventure pour le Procès de Paradis, cependant le personnage de Vérité est écarté de la composition. Quant à l'évangile de Luc, il correspond à la lecture de l'évangile pour l'office du quatrième dimanche de l'Avent dans le diocèse du Mans³⁴, la lecture du premier dimanche étant habituellement l'évangile de Matthieu XXI, 1-11³⁵.

La seconde ystoire est pour le second Dimenche de l'Advent sur l'évangile : « Erunt signa ». *Luc XXI, à quatre personnages*, elle énonce les signes précédant l'Apocalypse et le Jugement dernier, décrits par la Sibylle, et les personnages allégoriques de l'Apocalypse, du Prophète

²⁷ Publiées par Henri Chardon (éd.), *Quatre histoires par personnages sur quatre évangiles de l'Advent à jouer par les petits enfans les quatre dimanches dudit advent : composées par maistre François Briand, maistre des escolles de Saint-Benoist, en la cité du Mans*, Paris, Champion, 1906.

²⁸ H. Chardon (éd.), *Quatre histoires par personnages...*, *op. cit.*, p. XXIX.

²⁹ Ces pièces ne sont connues que par l'édition de H. Chardon conçue à partir d'une copie d'un imprimé de 1512-1513 inséré dans un recueil factice, conservé à la bibliothèque de Bourg-en-Bresse mais aujourd'hui perdu (voir H. Chardon, *Quatre histoires par personnages...*, *op. cit.*, p. IX-X).

³⁰ K. Lavéant, « Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël », *op. cit.*, p. 385.

³¹ Nous rappelons ici brièvement le contenu des pièces puisqu'elles ont été analysées plusieurs fois, notamment : K. Lavéant, « Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël », *op. cit.*, p. 382 ; Françoise Levillain-Angoulvant, *Le théâtre religieux dans le Maine à la fin du Moyen Âge*, thèse de doctorat soutenue à l'université du Maine en 2005, t. I, p. 60-67.

³² Lc I, 26-38.

³³ Probablement présentes dans l'imprimé de 1512-1513, voire dans le manuscrit qui a servi à l'impression.

³⁴ Voir *Missale ad usum preclare ecclesie Cenomane[n]sis*, Le Mans, Denis Gaignot, François Cocheri, Alexandre Chouen et Étienne Brindeau, 1546 (Le Mans, BM, Rés Maine f* 51), feuillet a3 v^o.

³⁵ Voir *ibid*, feuillet aii.

et de l'Évangéliste, sur 254 vers. La lecture de l'évangile de Luc XXI, 25-27 appartient bien à la liturgie du second dimanche de l'Avent dans le diocèse du Mans³⁶, le thème de l'Apocalypse et des signes qui l'annoncent permettent de relater la seconde venue du Sauveur, rendue possible par la première toute proche à laquelle le fidèle se prépare pendant le temps de l'Avent.

La troisième pièce, sur l'évangile *Sanctus Johannes in vinculis Herodis (Mt XI)*, se joue le dimanche de *Gaudete* et met naturellement en scène une farce, celle de l'aveugle et son valet boiteux, amplifiant le motif initial des paroles du Christ que doivent rapporter les disciples à Jean le Baptiste dans sa prison : « les aveugles retrouvent la vue et les boiteux marchent droit³⁷ ». Dans cette pièce de 378 vers à 6 personnages (Jean le Baptiste, ses deux disciples, Jésus, l'aveugle et le boiteux), les deux infirmes se trouvent guéris à la fin de la pièce et affirment leur foi en Jésus Christ. Quant au début de la pièce, mettant en scène un sermon de Jean le Baptiste et l'envoi de deux disciples à Jésus, il s'inspire à la fois de la lecture liturgique du troisième dimanche de l'Avent (Mt XI, 2-3) et d'un autre passage du même évangile (Matthieu XIV, 1-4) où Jean le Baptiste reproche à Hérode son union contre nature avec Hérodiade.

La lecture évangélique du quatrième dimanche de l'Avent est normalement *Missus est* (Lc I, 26-38) mais comme le rappelle le missel à l'usage du Mans de 1546³⁸, lorsque la vigile de Noël tombe le quatrième dimanche de l'Avent, la lecture de ce quatrième dimanche est remplacée par celle qui doit être dite à la vigile de Noël³⁹ : Matthieu I, 18-25, *l'annonce à Joseph*. C'est précisément le sujet de la quatrième pièce de Briand « sur l'évangille de la vigille de Nouel (Mt I, 18-25) » au cours de laquelle Joseph et Marie commencent par se lamenter chacun de leur côté du fait de la grossesse divine et de l'incompréhension qu'elle suscite chez le charpentier, puis le couple se réconcilie finalement grâce à l'intervention de l'ange à la fin des 206 vers qui composent la pièce.

Le calendrier liturgique influence doublement ici la production théâtrale d'une part en servant de base dramaturgique à la conception des pièces et d'autre part en utilisant cette production pour illustrer la liturgie puisque le rapport étroit entre la liturgie en usage dans le diocèse du Mans et les pièces apparaît clairement.

Il faut alors s'interroger sur la date de représentation de ces pièces et si elles ont été effectivement représentées. La date de 1512 contenue dans le titre du recueil et retenue depuis comme date de représentation des pièces, est incohérente par rapport aux indications se rapportant aux pièces dans le titre du recueil et les titres de certaines pièces mêmes : d'une

³⁶ Voir *ibid*, feuillet aii v^o.

³⁷ Mt XI, 5.

³⁸ *Missale ad usum preclare ecclesie Cenomane[n]sis...*, *op. cit.*, feuillet aiii.

³⁹ *Ibid.*, feuillet AVII.

part il s'agit bien de *quatre histoires par personnages sur quatre evangiles de l'Advent à jouer par les petits enfants les quatre dimanche dudit advent*⁴⁰, d'autre part la quatrième pièce précise bien qu'elle est construite « sur l'évangille de la vigille de Nouel (Mt I, 18-25) ». Ces pièces sont donc composées pour être jouées une année où le 24 décembre tombe un dimanche, soit : 1508 ou 1514. Briand devient régent des écoles Saint-Benoît le 30 décembre 1508⁴¹ une fois que le chapitre de Saint-Pierre de la Cour est assuré de ses compétences pour ce poste, peut-être devons-nous alors considérer que les quatre histoires par personnages ont été représentées, non pas en 1512 mais en 1508 comme épreuve d'admission au poste permettant de juger des qualités du postulant François Briand. Quant à la date de 1512, elle correspond à l'édition des noëls à chanter dont l'auteur est également François Briand. Le sujet du recueil (la Nativité) aura très probablement poussé l'auteur et l'imprimeur à insérer les quatre histoires au cœur des noëls sans se soucier réellement de la cohérence avec le calendrier liturgique. Pour donner une certaine unité au livre, il a été rajouté de chanter un noël à la fin de chaque pièce (peut-être même des noëls faisaient déjà partie de la représentation de 1508). Par ailleurs, trois des quatre pièces peuvent être rejouées chaque année au cours de la messe puisqu'il ne manque que la mise en scène, pour le diocèse du Mans, de la lecture du premier dimanche de l'Avent (Matthieu, XXI, 1-11) lorsque la vigile de Noël ne tombe pas le quatrième dimanche.

Au-delà de leur intégration à la liturgie, les pièces de Briand, en étant imprimées, semblent avoir été considérées comme un modèle de théâtre didactique, à la fois pour des élèves d'écoles, pour des spectateurs ou fidèles suivant le cadre – liturgique ou non – de représentation et pour un lectorat des pièces puisque ce dernier fait partie des possibilités de réception⁴² dès qu'un texte de théâtre se trouve imprimé.

Si l'on retient la date de 1508 pour une première représentation des pièces, il faut se demander par ailleurs si ces dernières n'ont pas été représentées pendant tout le temps durant lequel Briand est en poste. On connaît la date de prise de fonction de Briand (décembre 1508) mais on perd sa trace par la suite. En tout état de cause, les écoles Saint-Benoît semblent tomber en désuétude à partir de 1520 (leur bâtiment a été la proie des flammes avant 1528) et le maître des écoles Saint-Benoît n'est plus François Briand en 1538⁴³. On peut alors imaginer que les pièces, si elles n'ont pas toujours été représentées dans un cadre liturgique (sauf pour 1514 où cela est possible puisque le 24 décembre tombe un dimanche), ont été

⁴⁰ H. Chardon (éd.), *Quatre histoires par personnages...*, *op. cit.*, p. XXIX.

⁴¹ Le Mans, AD 72, G 481 bis, fol. 50v^o, *délibérations capitulaires de Saint-Pierre de la Cour*.

⁴² Voir également sur ce sujet K. Lavéant, « Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël », *op. cit.*, p. 385-388.

⁴³ Henri Chardon, *Nouveaux documents sur les comédiens de campagne : la vie de Molière et le théâtre de collège dans le Maine*, Paris, Champion, 1905, t. II, p. 119-121.

prises en scène régulièrement sur plus d'une douzaine d'années (1508-1520) par les enfants des écoles Saint-Benoît du Mans.

III.1.2. Noël

Le moment de la Nativité se déroule de la vigile de Noël (24 décembre) et sa veillée au jour de Noël même (25 décembre). La veillée de Noël permet de mener les fidèles à la première messe de Noël, la messe de la nuit, qui fête la naissance du Christ. Le jour de Noël présente liturgiquement deux autres messes : la messe de l'aurore et la messe du jour de la Nativité qui célèbrent l'Incarnation du Christ.

a. Un *Mystère de la Nativité Notre Seigneur à Amboise en 1497 pour le roi et la reine de France*

Les miseurs de la ville d'Amboise engagent de fortes sommes d'argent en 1497 pour « faire les chaffaulx sur lesquelz la nuyt de Noel l'an de ce compte fut joué devant le roy la Nativité Notre Seigneur⁴⁴ ». Pour autant, la représentation n'a pas lieu dans l'espace urbain mais au château⁴⁵. Il s'agit ici d'une représentation d'ampleur, plusieurs échafauds sont nécessaires et de nombreuses *feintes*, comme des *voleries*, sont créées. Le texte employé pour la représentation n'est pas connu mais les détails pour la réalisation des *feintes* et la comparaison de ces derniers avec les textes connus du *Mystère de la Nativité*, permettent de savoir quelles sont certaines scènes représentées à Amboise.

La scène est organisée autour d'au moins trois mansions, la ville ayant commandé à un charpentier « deux tabernacles [...] pour servir l'un à nostre Dame et l'autre pour les ydolles⁴⁶ » ; la troisième mansion paraît être le Paradis, en effet treize fusées « emplies de pouldre de canon » sont commandées et « douze desdictes fuzées furent mises en ung ydolle et l'autre fuzée en Paradis laquelle fut gectée dudict lieu à ladicte ydolle pour icelle brusler⁴⁷ ». Ces *feintes* semblent être conçues pour illustrer la chute à terre des statues des dieux du Capitole – ou la statue de Romulus plus particulièrement – lors de la naissance du Christ. Cet épisode se situe par exemple dans la deuxième journée du *Mystère de l'Incarnation et Nativité de Notre Sauveur et Rédempteur Jésus-Christ*, représenté à Noël 1474 à Rouen⁴⁸. Quant aux personnages, outre la Vierge Marie (interprétée, de manière traditionnelle, par un homme⁴⁹)

⁴⁴ Amboise, AM, CC 112, fol. 28, *compte du receveur Guillaume Daniau*.

⁴⁵ *Idem* : « au jeu de la Nativité Notre Seigneur Jesus qui fut jouée ou chastel dudict Amboise ».

⁴⁶ *Ibid.*, fol. 29.

⁴⁷ *Ibid.*, fol. 33.

⁴⁸ Pierre Le Verdier (éd.), *Mystère de l'Incarnation et Nativité de Notre Sauveur et Rédempteur Jésus-Christ représenté à Rouen en 1474*, Rouen, Société des bibliophiles normands, 1885, vol. 2, p. 291 *sqq* et p. 430-431.

⁴⁹ Amboise, AM, CC 112, fol. 28.

et Dieu, on note la présence d'un empereur, des bergers, d'anges et probablement des rois mages avec la confection d'une étoile dorée à l'or fin⁵⁰.

Le *Mystère de la Nativité*, quel que soit la tradition textuelle à laquelle il appartient⁵¹, permet d'illustrer l'accomplissement de la prophétie de la Rédemption. Certaines scènes rappellent les faits qui ont mené l'humanité à sa perte (à travers par exemple la mise en scène du Péché originel), d'autres font intervenir les prophètes et la Sibylle afin de rappeler l'Incarnation prochaine, enfin, avant que la naissance du Christ ne soit célébrée avec exaltation par les bergers, la volonté divine de sauver l'homme, en mettant en scène le Procès de Paradis par exemple, fait l'objet de certains passages. Cette pièce, en plus de la liturgie du jour de Noël, reprend une grande partie de la liturgie des quatre dimanches de l'Avent.

Le mystère d'Amboise a été joué sous une forme plus brève que celle de Rouen en 1474 (deux journées), puisqu'il est représenté de nuit et uniquement au cours de celle-ci, prenant place autour de la messe de la nuit de Noël sans qu'il soit possible d'établir s'il a été joué avant ou après cette dernière ; il est également possible que la messe de la nuit ait été insérée au coeur du jeu, en faisant une pause dans le déroulement de la pièce. Quant au public de la représentation, nous sommes assurés de la présence du roi et de la reine (le compte du receveur ne cesse de le réitérer) mais peu d'habitants de la ville, voire pas du tout, ont dû assister au spectacle. En effet la pièce se joue d'une part au château d'Amboise, alors qu'habituellement les représentations prennent place en ville⁵² et d'autre part le mystère est donné à la demande du roi Charles VIII⁵³ : la représentation apparaît ici comme un divertissement de cour, par conséquent réservé à la suite royale, et destiné à exalter la personnalité royale en célébrant somptueusement la Nativité par du théâtre.

b. Des jeux liturgiques de l'*Officium pastorum* (Nantes, Angers, Poitiers)

La messe de la nuit de Noël, la plus importante du jour de la Nativité, contient la lecture de l'évangile de Luc (II, 1-14) avec l'annonce aux bergers par un ange de la naissance du Christ. Cette lecture est continuée lors de la messe de l'aurore (Luc II, 15-20, l'adoration des bergers

⁵⁰ *Ibid.*, fol. 33v^o.

⁵¹ Plusieurs versions sont connues : celle de Rouen en deux journées, celle du manuscrit 1131 de la bibliothèque Sainte-Geneviève en une journée (publiée par A. Jubinal), une impression sans lieu ni date (Chantilly, bibliothèque du château, Cabinet des livres, IV-D-122 : édition en *fac simile* de cet exemplaire par Auguste-Alexandre Veinant, *Nativité de notre seigneur Jhesuchrist par personnages. Avec la digne accouchée*, Paris, Silvestre, 1839, « Collection de poésies, Romans, Chroniques, publiée d'après d'anciens Manuscrits et d'après des éditions des XV^e et XVI^e siècles »). Sur les textes du *Mystère de la Nativité* dans l'Ouest, voir *infra* chap. VII.

⁵² Le *Mystère de saint Denis* a par exemple été « joué en ladictte ville » en 1490 (Amboise, AM, CC 107, fol. 30v^o) tout comme le *Mystère de la Passion* en 1494 « qui avoit esté entrepris jouer en ceste ville » (Amboise, AM, CC 109, fol. 26v^o), aucune mention du château dans ces deux représentations contrairement au mystère qui nous intéresse.

⁵³ Amboise, AM, CC 112, fol. 28-28v^o : « au jeu de la Nativité Nostre Seigneur Jhesuchrist qui fut jouée ou chastel dudict Amboise [fol.28v^o] la nuyt de Noël davant le roy nostre seigneur et par son commandement... »

proprement dite) et fait l'objet de dramatisations liturgiques, à Nantes au XIII^e siècle, à Angers et Poitiers au cours des XV^e-XVI^e siècles.

À partir de 1263, l'ordre de l'office divin, à l'usage de l'église de Nantes, rédigé par le chantre Élie de la cathédrale⁵⁴, indique que les enfants de chœur, au cours de l'office des laudes et avant la messe de l'aurore endossent le rôle des bergers : après le cantique *Benedictus*, ils se tiennent devant l'autel avec des bâtons et le chantre leur demande alors : « *Pastores, dicite* » et eux de répondre « *Infantem vidimus*⁵⁵ ». Cet échange se clôt par le chantre commençant l'antienne *Parvulus filius*.

Cette mise en scène se retrouve le jour de la Nativité dans un bréviaire à l'usage d'Angers⁵⁶ à partir du XV^e siècle mais d'une façon légèrement différente de celle de Nantes puisqu'elle oppose deux groupes d'enfants de chœur placés devant et derrière l'autel. À la fin de l'office des Laudes, les enfants placés derrière l'autel doivent dire⁵⁷ « *Pastores, dicite quidnam vidistis, et annunciate Christi nativitatem.* » ; l'autre groupe d'enfant, interprétant les bergers, répond par le verset « *Infantem vidimus pannis involutum et choros angelorum laudantes Deum Salvatorem.*⁵⁸ ». L'échange se termine, comme à Nantes, par l'antienne *Parvulus filius*.

L'*Officium pastorum* du XV^e siècle du missel à l'usage de l'église de Poitiers se présente de façon presque similaire à celui d'Angers, le dialogue s'établissant entre le prêtre d'un côté et les enfants de chœur dans le rôle des bergers de l'autre. Cependant, le dialogue n'est pas prévu pour la fin de l'office des laudes comme précédemment mais prend place à la fin de la messe de la nuit, le prêtre « *Non dicens "Ite, missa est" dum tamen missa celebretur in cantu, in loco illius dicens a sacerdote hec ac "Pastores dicite [...] nativitatem". Et illi de choro respondeant "Infantem [...] Salvatorem."*⁵⁹ »

La dramatisation, comme c'est souvent le cas dans le drame liturgique, se manifeste à un degré très primaire ici : peu d'accessoires (des bâtons de bergers à Nantes, rien à Angers et Poitiers) et peu de déplacements. Cependant l'*Officium pastorum* est illustration typique par le geste de la liturgie et revêt une forte importance spirituelle dans le mystère de l'Incarnation. En effet, les bergers sont de fait le premier groupe d'hommes à honorer le Christ et à le reconnaître comme le Sauveur. Cette reconnaissance, à travers la dramatisation de la liturgie, est le point de départ fondamental de l'adhésion au Christ comme véritable Messie et Rédempteur de l'humanité.

⁵⁴ Paris, Sainte-Geneviève, ms. 1251.

⁵⁵ *Ibid.*, fol. 7v^o, col. 2, publié dans Edmond Martène, *De antiquis Ecclesiae ritibus*, Anvers - Venise, Novelli, 1763-1764, t. III, p. 36.

⁵⁶ Paris, BnF, ms. lat. 1273, fol. 39, *Breviarium Andegavense*.

⁵⁷ « *Hic pueri qui sunt retro altare dicant versum sequentem...* », *idem*, publié dans Karl Young, *Officium pastorum : a study of the dramatic developments within the liturgy of Christmas*, sl, sn, 1912, p. 387.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ Poitiers, BM, ms. 30 (53), fol. 10, *Missel à l'usage de l'Eglise de Poitiers, XV^e siècle*.

c. La paroisse Saint-Sulpice de Fougères : théâtre dans l'église aux XV^e-XVI^e siècles

Les comptes de fabrique de la paroisse Saint-Sulpice de Fougères conservent à une trentaine d'années d'intervalle la mention d'un théâtre joué pendant la période de Noël. En janvier 1476, la fabrique donne 20 deniers au menuisier Michel Bertier pour réparer deux bancs qui « furent rompuz quant l'en joua la *Nativité*⁶⁰ » tandis qu'en 1506, parmi les diverses dépenses inhérentes à la célébration du culte (vin, encens, paille, charbon, bois, cire...), le fabricien précise que la « nuyt de Nouail fut joué une moralité en ladicte yglise de saint Sulpice⁶¹ ».

Le recoupement de ces deux attestations entre elles invite à supposer que la *Nativité* mentionnée en janvier 1476 a été jouée à Noël 1475 et que la « moralité » représentée en 1506 la nuit de Noël s'inscrit dans une tradition de théâtre héritée des décennies antérieures. En effet, la mention de 1476 n'apparaît que par le fait d'un évènement exceptionnel (le bris de deux bancs) tandis que celle de 1506 se présente comme une remarque qui ne justifie pas un achat spécifique de matériel si ce n'est l'achat de chandelles pour la nuit de Noël⁶². Un quelconque caractère exceptionnel de ces représentations ne se manifeste pas ici et l'année où les bancs ont été brisés, le compte n'indique pas de dépenses spécifiques qui n'apparaîtraient pas dans les comptes des années antérieures ou postérieures et qui tendraient à une singularité de la représentation. On en déduit alors que du théâtre a été représenté tous les ans et au moins de 1475 à 1506 dans l'église Saint-Sulpice de Fougères la nuit de Noël.

Le terme « moralité » employé par le fabricien indique que le théâtre joué lors de la nuit de Noël à Fougères ne ressortit pas au drame liturgique. En 1475, le sujet de la pièce avait un lien resserré avec la liturgie du jour, sans doute était-elle une dramatisation inspirée de la lecture de l'évangile de Luc (II, 1-14 puis 15-20), faisant intervenir bien entendu la Vierge Marie, Joseph et les bergers mais aussi peut-être quelques personnages propres au discours prophétique et eschatologique du temps de l'Avent comme des prophètes ou Adam et Ève. En 1506, le sujet de la moralité n'est pas connu et peut être assez éloigné de la liturgie comme on va le voir dans le paragraphe suivant (Neau en 1527), le temps de la Nativité étant un temps de réjouissance mais aussi de méditation pour les fidèles.

d. Une représentation avortée de la *Moralité de l'Enfant prodigue* à Neau (Mayenne) en 1527

Le 15 décembre 1527 :

Jean Lesteurye, clerc non marié [...] et Jullien Lory, drappier, [...] avec feu Jehan Chardelou, prestre, demeurant audict bourg de Neau, et autres, representèrent au

⁶⁰ Rennes, AD 35, 2 G 120 / 223, fol. 15v^o, *comptes triennaux (1476-1479) de la fabrique de la paroisse Saint-Sulpice de Fougères*.

⁶¹ Rennes, AD 35, 2 G 120 / 229, fol. 13, *comptes triennaux (1506-1509) de la fabrique de la paroisse Saint-Sulpice de Fougères*.

⁶² « Item oudict jour fut achaté de Roland Hupin quatre livres de chandelle de suyff pour servir la nuyt de Nouail et aultres jours / en laquelle nuyt de Nouail fut joué... », *idem*.

prioré dudict Neau une *moralité de l'Enfant Prodigue* qu'ils esperoient jouer au jour de Noel ensuyvant...⁶³

Au repas suivant la répétition, une bagarre éclate et le prêtre est tué, entraînant de fait l'abandon de la représentation prévue pour Noël 1527.

Il existe une version imprimée de cette pièce dans les années 1530⁶⁴ se jouant à 10 personnages sur environ 2 000 vers et qui développe bien évidemment la parabole l'évangile de Luc (XV, 11-32). On ne connaît pas la version jouée à Neau, elle peut très bien être l'œuvre du prêtre tué ou appartenir à la même famille de texte que le « *[mis]tere du prodigue*⁶⁵ » joué à Laval en juillet 1504 à l'initiative de Guillaume Le Doyen au couvent des Jacobins.

Le sujet entrepris par les acteurs s'éloigne de la liturgie du jour car la *parabole de l'Enfant Prodigue* ne fait pas partie des lectures des messes de Noël. Néanmoins, l'exégèse de la parabole – l'enfant représentant l'homme égaré par le péché, le père sacrifiant un veau tel Dieu sacrifiant son fils – permet de mettre en relation le sujet de la pièce avec le temps liturgique : l'accueil du fils prodigue par son père figure les retrouvailles entre l'homme et Dieu par l'Incarnation du Christ. Le sujet du théâtre dans ce cas précis s'émancipe de la liturgie pour la prolonger et l'illustrer d'une manière différente.

e. L'étoile des Mages au service d'un office animé à Rennes dans les années 1525

La fabrique de la paroisse Saint-Sauveur de Rennes dépense de l'argent pour « la faczon de troys estoilles de papier pour servir la nuyct de nouel⁶⁶ » en 1525 et pour « la faczon de deux estoilles de papier pour servir la nuytct de noel⁶⁷ » en 1527. Au-delà de leur aspect décoratif, le verbe « servir » prouve qu'il s'agit d'objets fonctionnels qui font partie d'une mise en scène. De plus, le compte de 1525 ajoute que de l'« huylle pour esclarsir et meptre es lampes desdictes estoilles⁶⁸ » a été utilisée. On a donc cherché ici à créer une animation lors de la messe de la nuit de Noël.

L'ordre de la messe n'indique pas une lecture se rapportant aux mages (Mt II, 1-12) le 25 décembre dans le diocèse de Rennes mais comporte l'annonce aux bergers de la naissance du Christ⁶⁹ et une lecture d'Ésaïe IX, 1-7. La lecture de Matthieu II, 1-12 est quant à elle bien prévue pour la messe de l'Épiphanie⁷⁰. L'achat des étoiles permet l'illustration de la venue sur Terre du Christ à travers le premier verset d'Ésaïe IX⁷¹ lu pendant la première messe de la nuit

⁶³ Paris, AN, JJ 240, fol. 155, *lettre de rémission*, cité dans [Paul Piolin, « Le théâtre chrétien dans le Maine au cours du Moyen Âge », *RHAM*, 32, 1892, p. 38.

⁶⁴ *L'enfant prodigue par personnaiges, nouvellement translaté de latin en françoys selon le texte de l'Evangile*, Paris, Alain Lotrian - Jehan Janot, ca. 1529 (Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanès, Inc. D. 68).

⁶⁵ Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 33v^o.

⁶⁶ Rennes, AD 35, 2 G 245 / 149, pièce 5, *comptes de fabrique de la paroisse Saint-Sauveur (1525)*.

⁶⁷ Rennes, AD 35, 2 G 245 / 149, pièce 3, *comptes de fabrique de la paroisse Saint-Sauveur (1527)*.

⁶⁸ Rennes, AD 35, 2 G 245 / 149, pièce 5, *op. cit.*

⁶⁹ Lc II, 1-14 ; Avranches, BM, ms. 43, fol. 26., *missel à l'usage du diocèse de Rennes (XV^e siècle)*.

⁷⁰ Avranches, BM, ms. 43, fol. 30v^o, *op. cit.*

⁷¹ « Le peuple qui marchait dans les ténèbres a vu une grande lumière. Sur ceux qui habitaient le

du 25 décembre, les étoiles éclairées symbolisant l'arrivée du Sauveur et la sortie de l'humanité des ténèbres. Par ailleurs, cette décoration prépare l'Épiphanie en mettant en relation l'épisode de l'adoration des bergers et celui de l'adoration des mages guidés par l'étoile. D'ailleurs, certains *Officia stellae* commencent par le retour des bergers annonçant aux mages ce qu'ils ont vu et où se trouve le Christ, la présence des bergers étant un moteur dramaturgique dans l'*Officium stellae* selon K. Young :

*Since the sheperds had preceded the Magi in visiting Bethlehem, nothing could be more appropriate dramatically than that, in returning from their visit, the former should meet the strangers on the road from Jerusalem, and should speak of their experience at the praesepe.*⁷²

À Rennes dans les années 1525, l'achat des étoiles ne procède très probablement pas d'une dramatisation liturgique (au sens où des acteurs entrent en jeu) mais plutôt d'une illustration de la liturgie à l'aide d'un objet symbolique comme cela peut être le cas à la Pentecôte et le pigeon descendant de la voûte de l'église, symbolisant le Saint-Esprit (voir *infra*). La paroisse Saint-Sauveur de Rennes n'est pas un exemple isolé de l'utilisation de l'étoile lors de la messe de la nuit de Noël, elle apparaît dans plusieurs endroits en France dès le XV^e siècle⁷³.

III.1.3 Le Nouvel an

Le 1^{er} janvier, octave de la Nativité, consacre la Circoncision de Jésus. Cette célébration revêt plusieurs significations : elle marque l'attribution d'un nom au Christ (la lecture du jour de la messe est Luc II, 21) et son entrée à la fois comme homme dans le monde (Incarnation) et comme Sauveur de l'humanité.

D'un point de vue dramatique et en dehors de notre aire d'étude, le 1^{er} janvier est l'occasion pour le jeune personnel ecclésiastique des chapitres de mettre en scènes des jeux appartenant à des degrés divers au cycle des fêtes des Fous et des Innocents dont on verra les liens étroits, si ce n'est intrinsèques, avec la liturgie des douze jours (voir *infra*). Ainsi le *Ludus Danielis* se joue à la cathédrale de Beauvais au début du XIII^e siècle tandis que le *Festum Asinorum* se déroule à la cathédrale Rouen au XIV^e et XV^e siècle.

Concernant l'Ouest de la France, on évoquera un *Ordo prophetarum* joué à la collégiale Saint-Martin de Tours et pour lequel on peut se demander s'il n'appartient pas au cycle des fêtes des Fous et des Innocents. Il sera par ailleurs question d'un *Mystère de la Nativité et des trois rois* représenté à Laval.

pays de l'ombre, une lumière a resplendi. »

⁷² K. Young, *The drama of the medieval church...*, *op. cit.*, vol. II, p. 59.

⁷³ A. Van Gennep, *Manuel de folklore français...*, *op. cit.*, t. I-8, p. 3275.

a. Un *Ordo prophetarum* à Saint-Martin de Tours

Une copie d'un rituel à l'usage de la collégiale Saint-Martin de Tours⁷⁴ garde la trace d'un *Ordo prophetarum* joué le 1^{er} janvier. À l'office des matines,

*dicto versiculo tertii nocturni, accenditur totum luminare, et veniunt [clerici] propheta in capitulo revestiti. Post cantant [47v^o] insimul Lumen patris, et clericus solus dicit in gaudio, et post legitur septima lectio. Post nonam lectionem ducunt prophetas de capitulo ad portam Thesaurarii cantilenas cantando, et post in chorum, ubi dicunt cantori prophetias, et duo clerici in pulpito cantando eos appellant. Post dicitur nonum responsorium in pulpito.*⁷⁵

Après l'office de prime, « *recitatur miraculum in claustro*⁷⁶ », et la mise en scène de l'office des matines avec les prophètes est réitérée le soir (« [...] *quo facto, incipiunt nonam et vespera, faciunt totum sicut ad primas...*⁷⁷ ») à l'office des vêpres. Des détails sont apportés quant au déroulement de la procession des prophètes : « *Ad processionem cantore et aliis in choro stantibus in capis sericis, incipit cantor "Lumen patris"...* », puis pour clore le défilé « [...] *facit benedictionem episcopus puerorum qui vadit ultimus in processione in capa serica.*⁷⁸ ». La mention de l'évêque des Innocents indique que l'on se trouve ici dans le cadre festif de la fête des Fous et des Innocents que nous aborderons dans le chapitre suivant plus spécifiquement. Mais cette mention est précieuse pour la datation du rituel duquel est extrait l'*Ordo prophetarum*. E. Martene date le rituel antérieurement aux années 1400 et à sa suite K. Young le place au XIV^e siècle⁷⁹, sans plus de précisions. Le seul manuscrit nous servant de base de travail (Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 84) est un recueil de documents sur la collégiale Saint-Martin de Tours allant du X^e siècle au XVI^e siècle, il n'indique ni ne contient la date du rituel. En revanche, on sait que la fête des Fous, dans son ensemble⁸⁰, se trouve interdite à partir de 1386 par le chapitre de la collégiale Saint-Martin qui défend à tout le jeune personnel ecclésiastique de se livrer aux jeux accoutumés les jours de la Saint-Étienne, de la Saint-Jean l'Évangéliste et de la Circoncision⁸¹. La présence de l'*episcopus puerorum* dans la procession des prophètes et l'interdiction des jeux le jour de la fête de la Circoncision par le chapitre, laissent penser que la mise en scène mentionnée dans le rituel n'a plus lieu à partir de 1386.

⁷⁴ Paris, BnF, fonds Baluze ms. 84, fol. 35-81 *Rituale insignis ecclesiae beatissimi Martini Turonensis ad romanam ecclesiam* (XIV^e siècle ?).

⁷⁵ *Ibid.*, fol. 47v^o-48. Nous traduisons : une fois que le troisième verset du troisième nocturne est dit, toute la lumière est allumée, et ils [les clercs] viennent dans le chapitre, revêtus en prophètes. Après, ils chantent tous ensemble *Lumen patris*, et un seul clerc récite *In gaudio*, et après la septième lecture est dite. Après la neuvième lecture, ils accompagnent les prophètes, du chapitre à la porte du Trésor en chantant des chansons, puis vers le chœur, où ils célèbrent les prophètes au chantre, et deux clercs à l'ambon les interpellent en chantant. Après est dit le neuvième répons à l'ambon.

⁷⁶ Paris, BnF, fonds Baluze ms. 84, fol. 48.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ K. Young, *The drama...*, *op. cit.*, vol. II, p. 56.

⁸⁰ Voir *infra*, l'appellation revêt en réalité divers aspects : dates, personnels ecclésiastiques, et festivités varient.

⁸¹ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 331v^o, *extraits des cartulaires de Marmoutier et de Saint-Martin de Tours*.

Le texte des *Ordonnes prophetarum* connus se construit à partir d'un extrait de sermon attribué à saint Augustin au Moyen Âge, *Contra Judeos, Paganos, et Arianos Sermo de Symbolo*⁸². L'extrait commence par « *Vos, inquam, convenio, o Judei* » ; le prêcheur interpelle le peuple juif sur son obstination à ne pas reconnaître le Christ comme le véritable Messie, en lui rappelant les paroles de ses propres prophètes. Ces paroles sont l'occasion par endroits d'une théâtralisation en faisant intervenir les personnages des prophètes rapportant leurs propres propos⁸³.

La lecture de l'extrait du sermon prend place au coeur de la liturgie des heures, principalement le jour de Noël mais aussi, suivant les églises, le quatrième dimanche de l'Avent ou le jour de la Circoncision comme cela peut être le cas à Saintes au XIV^e siècle⁸⁴. À Tours la lecture de « *Vos, inquam, ...* » apparaît le quatrième dimanche de l'Avent dans un bréviaire du XV^e siècle⁸⁵, cette lecture est absente du jour de la Circoncision. Le texte contenu dans le bréviaire de Tours ne présente pas de caractère théâtral, c'est une copie stricte de l'extrait du sermon *Contra Judeos*. Cependant si la lecture commence bien par « *Vos, inquam, ...* », elle s'arrête aux paroles du prophète Daniel « *Cum venerit, inquit, Sanctus Sanctorum, cessabit unctio*.⁸⁶ ».

La mise en scène du rituel de Saint-Martin de Tours semble bien s'apparenter aux *Ordonnes prophetarum* connus, puisque « *duo clerici in pulpito cantando eos [prophetas] appellant*.⁸⁷ », c'est-à-dire que deux clercs sont chargés d'apostropher les prophètes à la manière du prêcheur dans le sermon. Nous n'avons pas pu consulter un bréviaire contemporain du rituel de Saint-Martin de Tours⁸⁸ et nous ne savons si l'extrait du sermon *Contra Judeos* se trouvait à cette époque lors des offices de la Nativité ou de ceux de la Circoncision. En tout état de cause, on peut imaginer que la rédaction du bréviaire du XV^e siècle s'inspire des rédactions antérieures et entre autres de celle ayant pu servir le jour de la Circoncision à Saint-Martin avant 1386. La longueur de l'extrait du bréviaire du XV^e siècle permet de ne faire intervenir que trois prophètes, Ésaïe, Jérémie et Daniel et on peut penser que l'*Ordo prophetarum* de Tours ne faisait parler que ces trois prophètes dans un premier temps au cours de l'office : la suite du jeu prenait sans doute place au cours du miracle « *recitatur [...] in claustro*⁸⁹ » après l'office de prime. En effet, le rituel ne précise rien quant au sujet de ce miracle joué dans le

⁸² Extrait publié à partir d'un lectionnaire d'Arles du XII^e siècle, dans K. Young, *The drama..., op. cit.*, vol. II, p. 126-131.

⁸³ Voir les différentes versions du jeu à Salerne (XVI^e siècle ?), Limoges (XI^e-XII^e siècle), Laon (XIII^e siècle) dans K. Young, *The drama..., op. cit.*, vol. II, p. 133-150.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 131 et Karl Young, *Ordo prophetarum*, s.l., s.n., 1922, coll. « Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters » n° 20, p. 15, n. 77.

⁸⁵ Voir Paris, BnF, ms. lat. 1032, fol. 11v^o-12, *Breviarium Turonense*.

⁸⁶ K. Young, *The drama..., op. cit.*, vol. II, p. 126-127 et Paris, BnF, ms. lat. 1032, fol. 12.

⁸⁷ Paris, BnF, fonds Baluze ms. 84, fol. 48.

⁸⁸ Un bréviaire daté de 1343 (Tours, BM, mss 144 et 145) serait à consulter.

⁸⁹ Paris, BnF, fonds Baluze ms. 84, fol. 48.

cloître mais les participants étant déjà déguisés en prophètes, on se doute qu'il les met en scène de nouveau dans un jeu probablement à la tonalité plus burlesque – au vu de l'interdiction de 1386 – que celui de l'office.

L'*Ordo prophetarum*, qu'il prenne place au moment de Noël ou de la Circoncision, est le moyen de célébrer l'Incarnation du Christ à travers ceux (le peuple juif) qui ne l'ont pas reconnue comme telle et ceux (les prophètes) qui l'ont prédite. Quant à l'*Ordo prophetarum* de Tours, il s'insère absolument dans la liturgie de la Circoncision au départ, mais son interprétation par les jeunes clercs et la participation de l'*episcopus puerorum* à l'*ordo*, le rapprochent du cadre festif de la fête des Fous et des Innocents et entraînent sa suppression – due aux débordements de ces fêtes – à partir de 1386.

b. La Nativité et les trois Rois à Laval

À Laval en 1495,

En celluy an, pour verité,
Fust joué la Nativité
Ce beau premier jour de janvier,
Et des troys Roys, sans, y muser,
Par moy et ceulx de Saint Melaine⁹⁰.

L'auteur du mystère, qui se joue ici à quarante personnages, est Guillaume Le Doyen lui-même⁹¹. Bien que le thème de la pièce s'inscrive parfaitement dans le cycle des douze jours, la représentation d'un *Mystère de la Nativité et des trois rois* paraît doublement à contretemps liturgiquement : d'une part la célébration de la Nativité prend place le 25 décembre, d'autre part celle des Rois mages le 6 janvier. Pour autant la fête de la Circoncision célèbre le Christ devenu homme, la représentation d'un *Mystère de la Nativité et des trois rois* se justifie alors en permettant d'illustrer cette incarnation.

Le texte de G. Le Doyen intègre l'épisode de l'adoration des mages comme la version complétée du *Mystère de la Nativité* du ms. 1131 de la bibliothèque Sainte-Geneviève, qui peut être joué seul, sans l'épisode des rois mages ou bien être suivi du *Jeu des trois rois*, ce dernier intégrant le jeu des bergers de la fin du *Mystère de la Nativité* qui le précède en son début :

Les berchiez soient ou millieu du champ et dient l'un à l'autre ; l'un sa, l'autre là e[m]preu, le jeu dez berchiez à la fin de la nativité nostre seigneur qui est devant le sermon de ce jeu cy et ce fine pour Marion ma doulce dame et puis voysent où ilz vourront.⁹²

Le nombre des personnages, les deux jeux réunis, s'élève à trente-neuf. Il y a de fortes chances pour que le mystère de Le Doyen ressemble au *Mystère de la Nativité* et au *Jeu des*

⁹⁰ Guillaume Le Doyen, *Annales et chroniques du pays de Laval*, Laval, Godbert, 1858, p. 77.

⁹¹ *Idem*, note marginale : « La Nativité jouée à Saint Dominicque par moy composée et assemblée à quarante personnages. ».

⁹² Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1131, fol. 22v^o. A. Jubinal (*Mystères inédits du XV^e siècle...*, *op. cit.*, p. 84) n'intègre pas la formule « l'un sa, l'autre là e[m]preu ».

trois rois réunis du ms. 1131 de la bibliothèque Sainte-Geneviève, l'ensemble, qui totalise environ 3 700 vers, peut être joué en une seule journée aisément.

Le calendrier liturgique influence la production de Le Doyen en lui fournissant le thème de son mystère mais ne paraît pas être la cause de la représentation, la fête de la Circoncision n'est pas caractérisée, dramatiquement parlant, ailleurs en France, et autrement que pour cette attestation, par une tradition établie de représentations théâtrales. Le Doyen précise dans sa chronique que la dépense engagée pour les *feintes* a été compensée par les dons (argent et vin) qu'il a reçus sans en préciser les donateurs. Les comtes de Laval sont des initiateurs reconnus de théâtre et en particulier Guy XV (qui initie un *Mystère de la Passion* en 1492 à Vitré et un *Mystère de sainte Barbe* en 1493 à Laval) ; les dons mentionnés par Le Doyen doivent provenir en grande partie de la maison comtale et le jour de la représentation du mystère est tributaire de la présence du comte. Malheureusement nous n'avons pu déterminer où se trouvait Guy XV de Laval pendant le cycle des douze jours 1494, ce qui aurait pu éclairer le fait de la représentation du *Mystère de la Nativité et des trois rois* un 1^{er} janvier au-delà du caractère festif de cette date.

III.1.4. L'Épiphanie

L'Épiphanie ne se signale pas dans l'Ouest de la France par une activité théâtrale liturgique intense contrairement au reste de la France où l'on trouve divers *Officia stellae*⁹³ joués⁹⁴ aux alentours du 6 janvier – par les chanoines ou par le jeune personnel ecclésiastique dans le cadre de la fête des Fous et des Innocents. Ces jeux liturgiques mettent à l'honneur l'arrivée des Rois Mages à Bethléem et leurs présents tout en rappelant la cruauté d'Hérode et le massacre des Innocents. D'un point de vue théologique, il s'agit de célébrer, à l'image de l'adoration des bergers, le Christ fait homme et reconnu comme Sauveur.

a. Une tradition de quête festive en Anjou et Touraine, à l'origine de théâtre

Les quêtes rituelles sont largement répertoriées dans l'Ouest de la France à la fin du Moyen Âge⁹⁵ au cours du cycle des douze jours. Elles peuvent avoir lieu à Noël, au jour de l'An⁹⁶ ou à l'Épiphanie. Ces quêtes sont réalisées par des groupes de jeunesse et certaines présentent leurs participants déguisés en Rois mages lorsqu'il s'agit des quêtes de l'Épiphanie ; on voit ici un des degrés primaires de la théâtralisation du groupe de quête à l'instar des

⁹³ Nous reprenons ici la dénomination générique donnée par K. Young malgré la variété des titres (*Officium regum Trium, Ordo ad representandum Herodem...*).

⁹⁴ Besançon, Limoges, Rouen, Bourges... (Voir E. Chambers, *The mediaeval stage...*, *op. cit.*, vol. II, p. 44-52 ; K. Young, *The drama...*, *op. cit.*, vol. II, p. 29-101 ; A. Van Gennep, *Manuel de Folklore...*, *op. cit.*, t. I-8, p. 3533-3538).

⁹⁵ Voir A. Van Gennep, *Manuel de folklore...*, *op. cit.*, t. I-7, p. 2883 (Anjou, avant 1595) p. 2904-2905 (Ille-et-Vilaine, 1547), p. 2907 (Châteaubriant, XVI^e siècle), p. 2962 (Saint-Maixent, 1578).

⁹⁶ Voir les exemples fournis par R. Vaultier en Anjou entre 1453 et 1473 et à Saint-Maixent en 1474 (dans *Le folklore...*, *op. cit.*, p. 94-95).

rassemblements de charivari qui fonctionnent sur le même modèle : mêmes initiateurs, mêmes participants et même paiement rituel par les habitants des maisons sollicitées⁹⁷. On trouve la trace de ces rassemblements déguisés dès la fin du XV^e siècle, par exemple au cours d'une altercation entre deux bandes rivales alors qu'elles enlevaient leurs déguisements d'Épiphanie⁹⁸ dans la région de Pouligny-Saint-Pierre probablement. En 1455, les paroissiens de Saint-Mexme de Chinon sont rassemblés à Auzon (commune d'Huismes) pour fêter les rois⁹⁹ et au cours de la réunion, un homme est tué dans une rixe entre paroissiens.

On évoque ces réunions festives de l'Épiphanie en Berry et en Anjou, car on pense que ce type de réunions avait lieu aussi en Touraine à la même époque mais avec une teneur dramatique plus importante que de simples déguisements. En effet, en 1489, Guillaume Beaussier, « jeune filz chaussetier », se trouve le 1^{er} janvier 1489 dans les bois de Saint-Côme à côté de Tours avec des membres de sa confrérie « pour recorder une farse qu'ilz avoient entrepris de jouer la vigille des roys¹⁰⁰ ».

Les indications fournies par cette attestation indiquent une insertion calendaire liée à l'Épiphanie et au rassemblement ritualisé. D'une part il s'agit de membres de la jeunesse qui, même s'ils ne se réunissent pas sous l'égide du groupe urbain ou villageois de jeunesse, se regroupent dans le cadre de la corporation de métier. Ce cadre corporatif est le moteur ici de la production théâtrale, allié au calendrier liturgique qui en est le motif. Au regard des rassemblements et quêtes rituelles répertoriées, on peut penser que la farce jouée par Guillaume Beaussier et ses compagnons était pour un public de paroissiens assemblé pour fêter l'Épiphanie ou bien à destination des habitants des maisons objets des quêtes rituelles, à la manière des chants de quête traditionnels.

b. L'Adoration des mages au Mans

Dom Piolin dans le *Théâtre chrétien dans le Maine au cours du Moyen Âge*¹⁰¹ évoque la présence du drame liturgique de l'*Adoration des mages* le jour de l'Épiphanie dans plusieurs églises du Mans, sans préciser de dates et en donnant une traduction en français d'une *Adoration des mages*¹⁰² sans préciser sa source. Il s'avère que le texte de l'*Adoration* fourni par Piolin est en réalité une traduction de l'*Ordo ad representandum Herodem* du manuscrit

⁹⁷ Les chants de quêtes remercient et menacent à la fois les potentiels donateurs (voir les chants répertoriés par A. Van Gennep, *Manuel de folklore...*, op. cit., t. I-7, passim.)

⁹⁸ Paris, AN, JJ 212, n° 31, fol. 20v^o, *trésor des chartes, lettre de rémission*, cité dans Bernard Chevalier (éd.), *Les pays de la Loire Moyenne dans le Trésor des Chartes : Berry, Blésois, Chartrain, Orléanais, Touraine*, 1350-1502, Paris, CTHS, 1993.

⁹⁹ Paris, AN, JJ 191, n° 65, f. 34v^o, cité dans B. Chevalier, *Les pays de la Loire Moyenne...*, op. cit.

¹⁰⁰ Paris, AN, JJ 225, fol. 148v^o, *trésor des chartes, lettre de rémission*, cité dans Bernard Chevalier, *Les Bonnes villes de France, du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, Aubier, 1982, p. 279.

¹⁰¹ Le Mans, Mamers, 1891, p. 21 (tiré à part de *Revue historique et archéologique du Maine*, t. XXIX-XXXII)

¹⁰² *Ibid.*, p. 21-32.

de l'abbaye de Fleury¹⁰³. Les bréviaires à l'usage du Mans que nous avons consultés¹⁰⁴ n'ont pas permis de retrouver la trace du jeu.

Il est étonnant que Piolin n'ait pas donné une traduction d'un des jeux manceaux qu'il mentionne, puisqu'il avait les manuscrits nécessaires à disposition pour en retranscrire ou en traduire au moins un. Si l'on écarte les considérations matérielles, il est possible que les *Adorations des mages* qu'il avait sous les yeux n'étaient pas assez ou aussi vastes qu'il l'aurait voulu pour servir son propos.

Conclusion

Le théâtre du cycle de la Nativité est fortement influencé par la liturgie et son calendrier. Les activités dramatiques sont créées à partir des lectures sacrées du jour comme au Mans à partir de 1508 où les pièces de François Briand sont établies à partir de la lecture propre à chaque dimanche de l'Avent. Par ailleurs, le théâtre produit au cours de ce cycle est essentiellement liturgique, sa place étant inscrite dans le déroulement de la messe ou de l'office ; c'est essentiellement le cas pour les *Officia pastorum* de Nantes, Angers et Poitiers mais aussi pour l'*Ordo prophetarum* de Tours.

Quand le théâtre ne s'insère pas strictement dans la liturgie, les thèmes qu'il présente s'en inspirent fortement comme pour les deux grands mystères (Laval 1495 et Amboise 1497) que l'on recense à la fin des années 1490 et qui procèdent d'une mise en scène de la religion d'État ou de la religion civile. Néanmoins, on assiste au début du XVI^e siècle à des variations dans la teneur des représentations, qui s'éloigne de la liturgie pour prendre un aspect plus édifiant par la mise en scène de moralités à Fougères en 1506 ou à Neau en 1527.

D'un point de vue folklorique, les quêtes rituelles et les rassemblements des groupes de jeunesse ou de paroissiens, d'abord motivés par le calendrier liturgique, créent les conditions nécessaires à la production d'une activité dramatique : des déguisements, des jeux, du public. Ces rassemblements sont amplement recensés dès la fin du Moyen Âge et le projet de représentation d'une farce à Tours pour la vigile de l'Épiphanie 1489, révèle la teneur théâtrale de certaines de ces réunions.

III.2. La fête des Fous et des Innocents

La fête des Fous et des Innocents est un ensemble de célébrations ayant lieu autour du solstice d'hiver, c'est-à-dire avant et après le 21 décembre. Suivant les régions de France, ses limites les plus larges s'étendent du 6 décembre (fête de la Saint-Nicolas) à l'octave de

¹⁰³ Orléans, BM, ms. 201, p. 205-213, *Recueil de sermons, jeux liturgiques et Sequentiae*.

¹⁰⁴ Le Mans, BM, mss 136, 188 et Pierre Hennier, *Magna breviaria camere ad usum insignis Ecclesie Cenomanensis novissime per magistrum Petrum Hennier...*, Rouen, [Martin Morin], 1507, (Le Mans, BM, fonds Maine F* 62 (B)).

l'Épiphanie (14 janvier), soit « au total, plus d'un mois donc, marqué par sept ou huit points forts¹⁰⁵ ». Ces points forts, au cours desquels des activités dramatiques peuvent apparaître, sont régis par le calendrier liturgique et une partie des festivités entretiennent des relations très étroites avec le cycle de la Nativité. Néanmoins, la diversité des types de réjouissances invite à aborder ces dernières dans un chapitre séparé de celui du cycle de la Nativité ; par ailleurs, si certaines fêtes sont directement inscrites dans le cycle de la Nativité (les Saints-Innocents, le 28 décembre par exemple), d'autres s'en éloignent quelque peu (la Saint-Étienne, la Saint-Jean, 26 et 27 décembre).

III.2.1. Définition de la fête des Fous et des Innocents

a. Entre profane et sacré : origines de la fête des Fous et des Innocents

Les origines des réjouissances sont plus ou moins bien définies et ont donné naissance à plusieurs hypothèses basées sur la dichotomie traditionnelle entre racines profanes et sacrées de ces fêtes¹⁰⁶.

La période entourant le solstice d'hiver était, dès l'Antiquité romaine, le moment des fêtes des calendes de janvier, les Saturnales. Ces réjouissances étaient célébrées par l'offrande de cadeaux et l'échange de souhaits. Mais ce qui a pu faire penser aux auteurs¹⁰⁷ du XVII^e-XVIII^e siècle que la fête des Fous et des Innocents était directement issue des Saturnales romaines réside dans le renversement temporaire des statuts entre maîtres et esclaves. En effet, ces derniers étaient autorisés à aller librement et se faisaient servir en premier par leur maître¹⁰⁸. Cette inversion, que l'on retrouve également dans le temps du Carnaval, apparaîtra aussi dans le temps de la fête des Fous et des Innocents, les clercs du bas-chœur prenant la place dans l'église et par conséquent la fonction de ceux du haut-chœur. Selon J. Heers, il est possible « qu'il y ait eu, entre la fête païenne consacrée au dieu Saturne au bas Empire et celle des premiers siècles du Christianisme, qu'une très courte solution de continuité.¹⁰⁹ » Il rappelle par ailleurs que les fêtes des fous ne se caractérisent pas comme un « transfert » des fêtes

¹⁰⁵ Jacques Heers, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard, 1983, p. 105.

¹⁰⁶ Sur les origines de la fête des Fous et des Innocents : E. K. Chambers, *The mediaeval stage...*, *op. cit.*, vol. I, « The feast of Fools », p. 274-335 et « The boy bishop », p. 336-371 ; Pierre-Emmanuel Guilleray, *La fête des Fous dans le Nord de la France (XIV^e-XVI^e siècles)*, thèse de l'École nationale des chartes, soutenue en 2002, « Les origines de la fête des Fous », p. 149-184.

¹⁰⁷ Jean-Baptiste Lucotte du Tilliot, *Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des fous*, Lausanne - Genève, Marc-Michel Bousquet & C^{ie}, 1741, p. 1-4 ; Charles du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinatis*, Niort, L. Fabre, 1883-1887, t. IV, col. 481a, article « Kalendae » ; Jean-Baptiste Thiers, *Traité des jeux et divertissements*, Paris, Dezallier, 1686, p. 435 et suivantes.

¹⁰⁸ Macrobe, *Saturnales* et Danielle Porte, *Fêtes romaines antiques*, Toulouse, Clairsud, 2001, p. 35-37.

¹⁰⁹ Jacques Heers, *Fêtes des fous...*, *op. cit.*, p. 106.

romaines mais que ces célébrations sont nées de la liturgie¹¹⁰ au départ (voir *infra*) et se sont muées par la suite, en « un excès, une dérivation¹¹¹ ».

De fait, les premières traces de la célébration de la fête des Fous et des Innocents en tant que telle, apparaissent au XII^e siècle en France dans les écrits du théologien Jean Beleth qui associe la fête des Fous à l'office de la Circoncision¹¹². Quant à P. E. Guilleray, il analyse parfaitement les origines sacrées de la fête des Fous et des Innocents¹¹³ en rendant compte d'une part de la mise en honneur de l'enfant (les Innocents et Jésus¹¹⁴) à travers les offices des Innocents et de la Circoncision – le 1^{er} janvier, cet office est en concurrence avec les réjouissances païennes célébrant le changement d'année – et d'autre part du jeu du *Deposuit* inspiré de l'Évangile de Luc « *Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles*¹¹⁵ » (composant le *Magnificat*) au cours duquel, les membres du chapitre échangeaient leurs places dans les stalles lors des offices¹¹⁶, les chanoines délaissant les stalles hautes au profit des enfants de chœur et des sous-diacres. Les aspects sacrés des origines de la fête des Fous et des Innocents, au même titre que les aspects profanes, rappellent le renversement des fonctions de chacun dans les offices et par conséquent, le renversement de la hiérarchie dans le chœur.

b. Calendrier

La première date du début des festivités des Fous et des Innocents peut être celle du jour de la Saint-Nicolas, le 6 décembre, qui marque par endroit le point de départ du cycle de la fête des Fous et des Innocents. Ce jour-là, les enfants de chœur élisent parfois leur roi, l'*Episcopus puerorum*, qui officiera le 28 décembre à la place de l'évêque¹¹⁷. À partir de 1493 au chapitre collégial de Saint-Pierre de la Cour du Mans, sans que nous ayons la précision d'une élection quelconque, le repas des Innocents était fixé à la date du 28 décembre¹¹⁸ tandis qu'avant 1539 des mascarades avaient lieu à la Saint-Nicolas dans l'évêché de Luçon¹¹⁹ ; quant aux clercs du chapitre cathédral Saint-Julien du Mans, ils élisent leur évêque des

¹¹⁰ Sur la place de la fête des Innocents dans le calendrier liturgique et sa célébration dans l'Église catholique romaine voir : Joseph Lemarié, « Nouvelle édition du sermon pour les saints Innocents : *Cum universus mundus* », *Analecta Bollandiana*, 1981, 99, fasc. 1-2, p. 135-138 et « Le sermon Mai 193 et l'origine de la fête des saints Innocents en Occident », *ibid.*, p. 139-150.

¹¹¹ Jacques Heers, *Fêtes des fous...*, *op. cit.*, p. 107-108.

¹¹² Jean Beleth, *Rationale divinorum officiorum*, in *Patrologia Latina*, 202, col. 79, chap. 72.

¹¹³ Pierre Emmanuel Guilleray, *La fête des Fous...*, *op. cit.*, p. 167-176.

¹¹⁴ Sur l'analogie entre Jésus et les saints Innocents et la promotion de l'enfance au Moyen Âge, notamment des enfants de chœur à l'occasion de cette fête, voir : Éric Berthon, « À l'origine de la spiritualité médiévale de l'enfance : les saints Innocents », dans Robert Fossier (dir.), *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, p. 31-38.

¹¹⁵ Luc I, 52.

¹¹⁶ Henri Villetard, « À propos de la "fête des fous" au Moyen Âge », *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, 1910, 64, p. 213.

¹¹⁷ Karl Young, *The drama of the medieval church*, Oxford, Clarendon press, 1933, vol. 1, p. 106.

¹¹⁸ André Bouton, *Le Maine, histoire économique et sociale, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Le Mans, Monnoyer, 1970, t. II, p. 385.

¹¹⁹ Armand Désiré de La Fontenelle de Vaudoré, *Histoire du monastère et des évêques de Luçon*, Fontenay-le-Comte, Gaudin, 1847, vol. I, p. 231.

Innocents le 13 décembre¹²⁰, le jour pour l'Église du Mans, de la célébration de la translation des reliques des saints Gervais et Protais¹²¹. Ce jour-là, depuis le tout début du XV^e siècle, une somme était donnée par le dernier chanoine reçu dans l'année au petit évêque pour qu'il puisse financer un repas, la *Coena puerorum*¹²² et le 28 décembre, l'évêque du Mans devait « à l'evesque des Innocens, le jour d'icelle feste, une somme de vin bon et suffisant¹²³ » dans un accord entre le chapitre et l'évêque daté de 1389.

Le choix de la Saint-Nicolas pour débiter les festivités révèle les rapports étroits entre la liturgie et la fête des Fous et des Innocents. Cette fête était l'occasion de jeux liturgiques par endroit en France, qui mettaient en scène des enfants¹²⁴ pendant l'office. Bien qu'il n'y ait pas au Mans, de traces de ces jeux, la thématique liturgique du jour de la Saint-Nicolas n'en demeure pas moins orientée vers la célébration de l'enfant¹²⁵. Quant aux saints Gervais et Protais, ils sont, au même titre que saint Julien, les patrons de l'Église du Mans. La célébration de la translation de leurs reliques donnait lieu à des repas offerts par l'évêque aux clercs de la cathédrale au moins à partir du début du XV^e siècle¹²⁶.

C'est à partir de Noël et du commencement du « cycle des douze jours¹²⁷ » que se situent les quatre dates les plus importantes dans le cycle de festivités. Le théologien J. Beleth lie chaque catégorie de clercs à sa fête : le 26 décembre, jour de la Saint-Étienne, était réservé aux diacres, le 27 décembre, jour de la Saint-Jean l'Évangéliste, aux prêtres, le 28 décembre aux enfants de chœur et le 1^{er} janvier aux sous-diacres¹²⁸. En 1263, dans l'ordre de l'office divin, à l'usage de l'église de Nantes, on relève la présence des trois premières dates attribuées chacune aux trois catégories de clercs :

*De hoc duobusque sequentibus festis breviter ordinarium Namnetense. (Tria festa, inquit, quae sequuntur, fiunt cum solemnitate & tripudio. Primum faciunt diaconi, secundum presbyteri, tertium pueri.)*¹²⁹

¹²⁰ A. Bouton, *Le Maine, histoire économique...*, op. cit., t. II, p. 383.

¹²¹ Paul Piolin, *Histoire de l'église du Mans...*, op. cit., t. III, p. 64, n. 3.

¹²² Le Mans, BM, ms. 257, p. 9 et 19 (années 1400 et 1405), *extraits de divers secrétariats*.

¹²³ Bertrand de Broussillon, *Cartulaire de l'évêché du Mans (936-1790)*, Le Mans, Société des archives historiques du Maine, 1900, p. 229.

¹²⁴ Voir par exemple, non loin de notre aire géographique d'étude, le manuscrit n° 201 de la bibliothèque municipale d'Orléans, daté de la fin du XII^e siècle. Il contient plusieurs jeux liturgiques dont les miracles de saint Nicolas : *Les trois soeurs sauvées du déshonneur* et *La résurrection des trois clercs* sont cités et analysés brièvement dans Karl Young, *The drama...*, op. cit., vol. II, p. 316-334.

¹²⁵ Le choix de cette date peut faire l'objet d'une autre hypothèse, on pourrait penser qu'il s'agit comme à Saint-Omer (voir Edmund K. Chambers, *The Mediaeval stage...*, op. cit., vol. I, p.369-370), d'une fête d'écoliers de l'école épiscopale du Mans.

¹²⁶ Paul Piolin, *Histoire de l'église du Mans...*, op. cit., t. V, p. 103.

¹²⁷ De la Saint-Étienne (26 décembre) à l'Épiphanie (6 janvier), expression inventée par les sociologues de la fête et les folkloristes, voir notamment Arnold van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, Picard, 1980 (1946), vol. I-VII.

¹²⁸ J. Beleth, *Rationale divinatorum...*, op. cit., P. L., 202, col. 77, chap. 70.

¹²⁹ Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1251, cité dans Edmond Martène, *De antiquis Ecclesiae ritibus*, Anvers - Venise, Novelli, 1763-1764, t. III, p. 38 et E. K. Chambers, *The Mediaeval stage...*, op. cit., vol. I, p. 339.

Quant au 1^{er} janvier, fête de la Circoncision, il se retrouve en concurrence avec le 6 janvier, fête de l'Épiphanie et son octave, le 13 janvier, dans les écrits de Jean Beleth pour la fête appelée *festum hypodiaconorum* :

*Festum hypodiaconorum, quod vocamus stultorum, a quibusdam perficitur in Circumcisione, a quibusdam vero in Epiphania, vel in ejus octavis.*¹³⁰

Dans une grande partie des évêchés de France, l'octave de l'Épiphanie marque la fin des réjouissances de la fête des Fous et des Innocents.

Ces divers exemples particuliers et généraux révèlent des usages propres à chaque chapitre mais indiquent tous que la liturgie oriente les catégories de participants (et d'acteurs lorsqu'il y a du théâtre) aux festivités : ainsi les participants à la Saint-Étienne sont les diacres, « *quod Stephanus fuerit diaconus* », les protagonistes de la Saint-Jean sont les prêtres « *quod hic sacerdos fuerit* » et les enfants de chœur sont les acteurs du jour des Innocents « *quia innocentes pro Christo occisi sunt* »¹³¹. Par ailleurs, le calendrier liturgique est le cadre du déroulement des festivités.

c. Déroulement de la fête des Fous et des Innocents

Le déroulement de la fête des Fous et des Innocents est bien documenté pour la région parisienne, le Nord et l'Est de la France. Cette aire géographique a conservé une masse importante de documents que les historiens ont su mettre à profit pour analyser les différentes étapes d'évolution (apparition, amplification, mutation, disparition) des éléments de festivités dans les établissements séculiers.

L'aspect sacré de la fête des Fous et des Innocents réside d'abord dans l'utilisation du terme *tripudia* (du latin *tripudium* : danse) qui désigne les festivités « fort anciennes mais, dans leur forme liturgique, attestées depuis le XI^e siècle¹³² », des quatre jours (26,27,28 décembre et 1^{er} janvier) qui suivent Noël. C'est de ces festivités que sont nés l'excès dont parle J. Heers¹³³ et de fait, les premières condamnations à cause des débordements, apparaissent au siècle suivant¹³⁴.

Selon l'époque, le lieu et le jour de la fête concernés, la teneur des festivités n'est pas la même, il est donc impossible d'établir une typologie générale de la fête des Fous et des Innocents. Par ailleurs, les différentes fêtes ont été parfois assimilées les unes aux autres dans les documents d'archive, ce qui ne permet pas toujours d'analyser avec précision des

¹³⁰ J. Beleth, *Rationale divinatorum...*, *op. cit.*, P. L., 202, col. 79, chap. 72.

¹³¹ *Ibid.*, col. 77, chap. 70.

¹³² Yvonne Cazal, *Les voix du peuple - verbum Dei, le bilinguisme latin - langue vulgaire au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1998, coll. « PRF » n° 223, p. 82.

¹³³ J. Heers, *Fêtes des fous...*, *op. cit.*, p. 107-108.

¹³⁴ E. K. Chambers, *The Mediaeval stage, op. cit.*, vol. I, p. 341, rappelle que les trois fêtes qui suivent immédiatement Noël ont pu faire l'objet d'interdiction dès le XII^e siècle : « The diversity of local practice is well illustrated by the records of such acts of discipline. Sometimes, as at Paris [en 1199], or Soissons, it is the deacons' feast alone that has become an abuse; sometimes, as at Worms [en 1316], that of the priests; sometime two of them [à Rouen en 1445], sometimes all three, require correction. »

éléments de festivité liés à un jour particulier. Toutefois, il est permis de dégager, à partir d'exemples locaux, de grandes lignes comme bases de déroulement des festivités.

Un des documents les plus connus sur la fête des Fous est certainement l'*Epistola et 14 conclusiones facultatis theologiae Paris. ad ecclesiarum praelatos contra festum fatuorum in Octavis Nativitatis Domini vel prima Januarii in quibusdam ecclesiis celebratum*¹³⁵ adressée aux évêques des chapitres de France par Eustache du Mesnil, *magister regens* à la faculté de théologie de Paris au XV^e siècle. Des passages de l'épistola qualifient les réjouissances de « fêtes de gargote » (*tale festivitatis gurgustium*¹³⁶) et décrit le déroulement des festivités :

*Quis, queso, Christianorum sensatus non diceret malos illos sacerdotes et clericos, quos divini officii tempore videret larvatos, monstruosos vultibus, aut in vestibus mulierum, aut lenonum, vel histrionum choreas ducere in choro, cantilenas inhonestas cantare, offas pingues supra cornu altaris iuxta celebrantem missam comedere, ludum taxillorum ibidem exercere, thurificare de fumo fetido ex corio veterum sotularium, et per totam ecclesiam ligurare, saltare, turpitudinem suam non erubescere, ac deinde per villam et theatra in curribus et vehiculis sordidis duci ad infamia spectacula, pro risu astantium et concurrentium turpes gesticulationes sui corporis faciendo, et verba impudicissima ac scurrilia proferendo ?*¹³⁷

Ce document du milieu du XV^e siècle (12 mars 1445) est évidemment à charge contre la fête des Fous mais signale plusieurs éléments caractéristiques communs à l'ensemble du cycle festif : la modification des attributions premières liées à la fonction (ici, les sous-diacres deviennent thuriféraires) et une désacralisation de la fonction (en ayant un comportement de laïcs en jouant aux dés par exemple). Par ailleurs, la désacralisation est complétée par le déguisement ou le travestissement des religieux, menant ainsi à un comportement burlesque, une mise en scène et une théâtralisation.

La modification des fonctions pendant l'office est une composante importante que l'on retrouve au travers des quatre fêtes. Chaque catégorie de clercs peut être amenée, suivant la fête liturgique qui lui est attribuée, à prendre une place différente dans le chœur et diriger l'office en empruntant le bâton cantoral. Ces deux pratiques interviennent au moment où le verset *Deposuit potentes de sede : et exaltavit humiles* du *Magnificat*, est chanté¹³⁸. Au même titre que la mise en scène de la messe des autres fêtes de l'année, les mouvements dans le chœur (les clercs du bas-choeur rejoignant les stalles hautes habituellement réservées aux

¹³⁵ Citées dans Henri Denifle et Émile Châtelain, *Chartularium universitatis parisiensis*, Paris, Delalain, 1897, t. IV, n° 2595, p. 652-656.

¹³⁶ H. Denifle et É. Châtelain, *Chartularium...*, *op. cit.*, p. 652.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 652-653. Nous traduisons : « Quel Chrétien sensé, je le demande, ne qualifierait pas de mauvais ces prêtres et clercs que l'on voit : masqués de visages monstrueux pendant l'office divin, danser déguisés en femmes ou en entremetteur, ou en acteurs, chanter des chansons honteuses, manger des boulettes grasses à la corne (au coin) de l'autel pendant que le célébrant dit la messe, jouer aux dés au même endroit, encenser de vapeurs puantes du vieux cuir des semelles, haleter, sauter à travers l'église, sans rougir de leur indignité ; puis ensuite, ils mènent des spectacles déshonorants par la ville, dans des théâtres sur des chars et des chariots ignobles, pour faire rire l'assistance et leurs compagnons en faisant des gesticulations indécentes de leurs corps et en proférant des mots infects et facétieux ? »

¹³⁸ E. K. Chambers, *The Mediaeval stage...*, *op. cit.*, vol. I, p. 278.

chanoines) et la conduite de l'office par un clerc dont ce n'est pas la charge habituellement, procède d'une volonté d'illustration de la liturgie par la mise en honneur des catégories inférieures de clercs. Dès le XIII^e siècle, différents conciles cherchent à interdire ces pratiques : Avignon en 1209, Rouen en 1231, Bayeux en 1300¹³⁹. D'ailleurs, la troisième conclusion qui suit l'*epistola* d'Eustache du Mesnil précise bien qu'il est interdit d'utiliser des attributs qui ne sont pas les siens et notamment le « *baculo pastorali aut ceteris hujusmodi*¹⁴⁰ », quant à la quatrième conclusion, elle indique que « *non licet insuper prefatis episcopis vel archiepiscopis fatuorum facere divinum officium in ecclesia cum supradictis insignis*¹⁴¹ ». Ces deux conclusions signalent donc qu'un évêque des Fous (ou des Innocents¹⁴²) était désigné pour conduire l'office en portant les insignes de l'évêque ou du chantre. L'emprunt des insignes de l'évêque ou du chantre pour les porter et s'en servir, rappelle la présence de déguisements plus ou moins évolués durant le cycle de festivités de la fête des Fous et des Innocents.

Une partie des festivités réalisées par les clercs à l'occasion des fêtes des Fous et des Innocents illustrent ou s'inscrivent dans la liturgie : les changements de place à l'occasion du verset *Deposuit potentes de sede : et exaltavit humiles* ne sont que la représentation par le geste de ce qui est chanté, l'élection d'un évêque des Innocents – en plus de l'assimilation de leur massacre à la Passion du Christ – procède de la même manière en exaltant celui qui est le plus bas dans la hiérarchie ecclésiastique. Quant aux activités annexes (masques, jeux...), considérées de plus en plus blasphématoires au fil des siècles, elles s'inscrivent sans doute plus dans le cycle de la Nativité et sa liturgie qu'on ne le pense. En effet, la qualification de la fête comme étant celle des « fous » rappelle que le fou est celui qui ne croit pas en Dieu et le comportement des clercs dans les églises est bien celui d'un incroyant. Or le cycle de la Nativité marque le passage d'un état à un autre, le renouveau, la primauté, c'est par la naissance du Christ que l'homme, qui n'est qu'un fou, va être rétabli. Ces dimensions se retrouvent finalement dans les quatre fêtes : Étienne est le protomartyr, Jean fait partie des premiers apôtres, les Innocents sont les premiers sauveurs en mourant pour le Christ, la Circoncision établit le Christ en tant qu'homme. Les comportements des clercs « fous » ne seraient alors que l'illustration de l'état du monde avant la venue du Christ et cela s'inscrirait parfaitement dans la liturgie des 12 jours.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 279, note 3.

¹⁴⁰ Henri Denifle et Émile Châtelain, *Chartularium...*, *op. cit.*, p. 654.

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² L'*episcopus fatuorum* désigne indistinctement le clerc élu le jour de la Saint-Étienne, des Innocents, de la Circoncision, « aut alio » (sous-entendu, la Saint-Jean) dans la première conclusion qui suit l'*epistola* d'Eustache du Mesnil (*Idem*).

III.2.2. Les Fous et Innocents dans l'Ouest de la France

a. Une présence forte des Innocents

Dès la fin du XIII^e siècle, des mentions de la fête des Innocents apparaissent dans l'Ouest de la France avec plus ou moins de précisions au sujet du déroulement des festivités. Les comptes de Nicolas Gellent, évêque d'Angers, imputent au chapitre des dépenses en 1288 : « *Item, pueris, ad festum sanctorum Innocentium quinque solidis.*¹⁴³ » Cet argent est le plus souvent utilisé pour le repas des enfants de chœur lors de la fête. C'est le cas notamment au chapitre cathédral de Rennes, à partir de 1482¹⁴⁴ et au moins jusqu'en 1531, pour lequel les actes capitulaires inscrivent chaque année une somme d'argent « *pro festo sancti Innocentium*¹⁴⁵ ». Le nécrologe de Saint-Pierre de Rennes, manuscrit de 1323, rapporte l'intronisation d'un évêque des Innocents¹⁴⁶ le jour de la Saint-Jean l'Évangéliste. Le petit évêque élu par les enfants de chœur est porté sur une chaise (imitation de l'intronisation de l'évêque¹⁴⁷) et défile en procession revêtu des attributs liés à sa fonction¹⁴⁸. En 1415, le livre des usages de l'église de Rennes par Jean Beaumont décrit le rituel qui a lieu la veille des Saints-Innocents :

Et à celuy jour va la procession solennelement à la chapelle de saint Saulveur et les seigneurs de l'eglise ont acoustumé faire le servitude¹⁴⁹ [sic] pour les enffans du cueur serviteurs. Cy doit estre l'evesque des Innocens avecques sa compegniee des chapelains et des clerks du cueur. Et apres vespres d'icelui jour ont acoustumé d'aler les seigneurs de l'eglise en procession à nostre Dame de la cité pour venir à l'eglise en la compegniee de l'evesque des Innocens¹⁵⁰

Le renversement des rôles et la mise à l'honneur des enfants de chœur se manifestent par le *servitude* (l'office) que les dignitaires de l'église effectuent pour eux. Les enfants de chœur représentent les saints Innocents et la révérence dont ils font l'objet est l'illustration de la liturgie du jour.

Les évêchés bas-bretons ne se signalent pas par les attestations de cette célébration, cependant la présence des évêques ou de leurs suppléants envoyés au Concile de la province ecclésiastique de Tours, tenu à Nantes en 1431, qui interdit dans le treizième canon, la tenue de toutes les fêtes de clercs et particulièrement la nomination d'un pape, prince ou évêque

¹⁴³ Charles Urseau (éd.), *Comptes de recettes et de dépenses de Nicolas Gellent, évêque d'Angers, octobre 1284 - mai 1290*, Angers, G. Grassin, 1920, p. 112.

¹⁴⁴ Rennes, AD 35, 1 G 199, fol. 144v^o, *actes capitulaires de la cathédrale de Rennes, 1482*.

¹⁴⁵ Pour 1489, voir Rennes, AD 35, 1 G 199, fol. 250, *actes capitulaires de la cathédrale de Rennes* ; pour 1531, Rennes, AD 35, 1 G 200-1, fol. 96, *actes capitulaires de la cathédrale de Rennes*.

¹⁴⁶ « *pro apportando episcopo Innocentium* », cité dans Amédée Guillotin de Corson, *Pouillé historique de l'archevêché de Rennes*, Rennes, Fougeray, 1880-1886, vol. 1, p. 297.

¹⁴⁷ Voir *infra* V. Entrées épiscopales.

¹⁴⁸ A. Guillotin de Corson, *Pouillé historique de l'archevêché de Rennes...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 297.

¹⁴⁹ Le *Godefroy* donne « service » pour le mot *servitude*. *Faire le servitude* ici, semble vouloir dire « célébrer l'office » en l'honneur des enfants de chœur, parmi lesquels, l'un d'entre eux sera intronisé évêque ce même jour à Notre-Dame de la Cité.

¹⁵⁰ Rennes, AD 35, 1 F 1606, fol. 7v^o, *livre des usages de l'église de Rennes, 1415*.

temporaire pour les fêtes du temps de la Nativité¹⁵¹, laisse penser qu'il y a pu y avoir des fêtes des Innocents célébrées dans certains endroits des évêchés bas-bretons¹⁵².

Les chapitres cathédral (Saint-Julien) et collégial (Saint-Pierre de la Cour) du Mans font état de la célébration de la fête des Innocents dès 1389¹⁵³ pour laquelle on doit fournir une quantité de vin suffisante.

La conservation des attributs spéciaux pour l'*Episcopum puerorum* est un indice fort de l'ancrage de la fête des Innocents dans les chapitres. L'abbé Auber dans son *Histoire de la cathédrale de Poitiers* donne la traduction de l'inventaire des biens de la cathédrale que l'évêque Gérard de Montaigu fait dresser à son arrivée à la tête de l'évêché. Daté de 1406, il mentionne « une crosse de cuivre pour les Innocents¹⁵⁴ ». Dans le même inventaire, il est également fait mention d'« une crosse d'argent dorée bien ouvragée¹⁵⁵ ». La précision « pour les Innocents » atteste bien la présence de la fête dès le début du XV^e siècle à la cathédrale de Poitiers. Du reste, le cuivre utilisé pour sa fabrication est beaucoup moins précieux et plus répandu que l'argent de l'autre crosse mentionnée. L'évêque des Innocents a le droit d'endosser le rôle d'évêque pour une journée mais ne peut emprunter les attributs du véritable évêque. La conservation des attributs pour un évêque des Innocents se rencontre également au chapitre cathédral du Mans jusqu'en 1540¹⁵⁶. La crosse n'est pas le seul insigne : chape, mitre, croix et bâton cantoral sont également conservés pour ce petit évêque. De la même manière, un inventaire du trésor de l'église de Dol du début du XV^e siècle atteste de la garde d'une chape et une mitre pour l'évêque des Innocents¹⁵⁷.

La conservation des attributs spécifiquement destinés à la fête au sein des chapitres, l'écriture de rituels et le versement récurrent de sommes d'argent pour le repas des enfants de chœur, signalent la permanence et l'importance de la fête des Innocents dans les évêchés de l'Ouest de la France. Par ailleurs, les divers inventaires témoignent de l'ancrage matérielle de la fête, sans qu'il soit possible de la rattacher directement à la liturgie si ce n'est par la représentation par le geste du verset *Deposuit potentes de sede : et exaltavit humiles*. En effet, la tradition de l'évêque des Innocents ne s'insère pas dans un drame liturgique, en particulier l'*Ordo Rachelis (Plainte de Rachel)* joué le 28 décembre par endroits en France mais dont on ne trouve pas la trace dans l'Ouest.

¹⁵¹ « *Videlicet quod Festis Nativitatis Domini, Sanctorum Stephani, Ioannis & Innocentium, nonnulli Papam, nonnulli Episcopum, alii Ducem vel Comitem aut Principem in suis Ecclesiis ex novitiis praecipuis faciunt & ordinant* », cité dans Jean Mann, *Sancta et metropolitana Ecclesia Turonensis*, Tours, 1667, 2^e partie, p. 101.

¹⁵² Les statuts synodaux de Tréguier ou Saint-Brieuc au XV^e siècle interdisent plutôt les jeux violents comme la soule.

¹⁵³ B. de Broussillon, *Cartulaire de l'évêché du Mans...*, *op. cit.*, p. 229.

¹⁵⁴ Abbé Auber, *Histoire de la cathédrale de Poitiers*, Poitiers, s.n., 1849, vol. 2, p. 142.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Le Mans, BM, ms. 257, p. 85, *extraits de divers secrétariats*.

¹⁵⁷ A. Guillotin de Corson, *Pouillé historique de l'archevêché de Rennes...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 529.

b. Interdiction précoce de la fête des Fous. Disparition progressive et tardive de la fête des Innocents.

La fête des Innocents jouira d'une relative licence dans le temps contrairement à la fête des Fous dont les excès sont condamnés assez rapidement dès la fin du XIV^e siècle et le début du XV^e siècle. En 1386, le jeudi avant la Nativité, les chanoines de la collégiale Saint-Martin de Tours ordonnent aux clercs du bas-chœur :

*quod ludibria fieri consueta per pueros hujus ecclesiae non fient diebus de caetera festorum sancti Stephani, sancti Johannis, et Circumcisionis Domini, nisi solum in festo sanctorum Innocentium...*¹⁵⁸

La délibération précise par ailleurs que ces excès commencent au moment où le verset *Deposuit potentes* du *Magnificat* est chanté, indiquant ainsi que la liturgie et son calendrier provoquent des festivités particulières destinées à illustrer l'office. En 1423, le même chapitre, avant de décrire une nouvelle fois le rituel de la fête des Innocents qui devra se dérouler dans le calme, interdit les « *equitationes occasione festi stultorum seu Innocentium per villam a civis ecclesiasticis hujus ecclesia*¹⁵⁹ ».

Si certaines interdictions ne font pas directement référence à la fête des fous, les évêques Pierre Benoît (Saint-Malo, 1350-1359), Geoffroy Le Marhec (Quimper, 1376-1383) et Alain de la Rue (Saint-Brieuc, 1419-1424) interdisent les danses et chants dans les lieux sacrés¹⁶⁰.

Le Concile de la province ecclésiastique de Tours tenu à Nantes en 1431 dénonce directement les festivités en interdisant « *vulgari eloquio festum stultorum nuncupatur*¹⁶¹ ». Toutefois, le pouvoir ecclésiastique n'est pas le seul à interdire ces festivités, la cour du parlement de Paris se trouvant à Poitiers en 1423 proscrit la fête des Fous et des Innocents¹⁶². Les débordements liés à ces fêtes poussent les autorités civiles et ecclésiastiques à interdire ces manifestations, le Concile de Bâle de 1431 donne une description de ce que les clercs peuvent faire dans l'église :

*alii larvales ac theatrales jocos, alii choreas & tripudia marium et mulierum facientes, homines ad spectacula & cachinnationes movent*¹⁶³

Malgré le caractère répétitif et général de ce genre d'interdiction, ce type de document associé aux interdictions locales et ponctuelles révèlent des habitudes festives anciennes qui

¹⁵⁸ Paris, BnF, fonds Baluze ms. 77, fol. 391v^o. Nous traduisons : « que les excès faits habituellement par les enfants de cette église ne doivent pas avoir lieu aux jours des saints Étienne, Jean et de la Circoncision, mais seulement le jour des saints Innocents... »

¹⁵⁹ *Extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours* (Paris, BnF, ms. Provinces françaises, Touraine Anjou 15, fol. 260v^o).

¹⁶⁰ Amaury Chauou, « Les évêques réformateurs en Bretagne au bas Moyen Âge », dans Patrick Boucheron et Jacques Chiffolleau (dir.), *Religion et société urbaine au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 78.

¹⁶¹ J. Mann, *Sancta et metropolitana Ecclesia Turonensis...*, op. cit., p. 101.

¹⁶² Paris, BnF, ms. fr. 18310, fol. 424, cité par Bernard Chevalier, *Tours, ville royale (1356-1520) : origine et développement d'une capitale à la fin du Moyen Âge*, Louvain, Vander-Nauwelaerts, 1975, p. 204.

¹⁶³ E. Martène, *De antiquis...*, op. cit., p. 39-40.

s'émancipent progressivement de la thématique liturgique. Les mêmes types de comportement et de déguisement que ceux mentionnés au Concile de Bâle, sont par exemple interdits dans les délibérations capitulaires du chapitre de Saint-Pierre de la Cour au Mans à la fin de l'année 1507, où les clercs ont défense de se présenter aux fêtes de la Saint-Étienne, Saint-Jean et des Saints-Innocents « *cum larvis, baculis et habitibus inhonestis chorum dictae ecclesiae*¹⁶⁴ ».

Les interdictions touchant spécifiquement la fête des Innocents sont plus tardives et sont souvent le fait d'une association avec la fête des Fous comme dans la délibération capitulaire du Mans de 1507. Au chapitre de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, en 1454 et 1455, 40 sous sont remis au maître des Enfants pour les Innocents¹⁶⁵ alors que le 30 novembre 1473, les délibérations du même chapitre énoncent que « les propos bruyants et les chants extraordinaires auxquels on a l'habitude de se livrer pendant le service divin, surtout lors de la fête des saints Innocents, en vêtements indécents et avec des cris discordants, seront interdits¹⁶⁶ ». Le déroulement de l'office des Innocents n'est habituellement pas le plus bruyant mais il semblerait qu'il ait été progressivement influencé par ceux des jours de saints Étienne et Jean plus exubérants. D'ailleurs, cette interdiction n'entraînera pas la disparition de la fête des Innocents puisque les comptes de fabrique de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers signalent entre 1534 et 1543 :

Le vingt septiesme jour de novembre l'an mil cinq cens trente quatre baillé au maistre de nostre sallete pour cellebrer les Innocens comme il est de coustume par le commandement de messieurs les abbé et chanoines de la dicte eglise 10 livres, 5 sous.¹⁶⁷

Les comptes des chapitres mentionnant des dépenses pour les Innocents montrent que cette fête a disparu plus tardivement que celle des Fous. À Rennes, une des dernières mentions apparaît en 1531¹⁶⁸ et à la même époque, le chapitre cathédral de Nantes autorise la tenue de la fête des Innocents à condition de ne pas utiliser de trompettes, de tambours et de ne pas se déguiser¹⁶⁹, et en 1539 cette fête est encore célébrée alors que dans l'évêché de Luçon elle est interdite par l'évêque Million d'Illiers¹⁷⁰. Ces interdictions tendraient à montrer

¹⁶⁴ Le Mans, AD 72, G 481 bis, fol. 28v^o, *registre des délibérations capitulaires (1507-1510)*.

¹⁶⁵ Poitiers, AD 86, G 1238, f. 124, *comptes capitulaires de Notre-Dame-la-Grande*.

¹⁶⁶ Poitiers, AD 86, G 1297, fol. 148v^o, *délibérations capitulaires de Notre-Dame-la-Grande*, traduction partielle de la pièce d'archive proposée par l'*Inventaire sommaire des archives départementales de la Vienne*.

¹⁶⁷ Poitiers, AD 86, G 1286, fol. 10v^o, *comptes de fabrique de l'église Notre-Dame-la-Grande par le chanoine prébendé et sous-chantre de Notre-Dame-la-Grande*, Léon Sacher. La date du 27 novembre n'est pas immuable, en 1535 (fol. 15), c'est le jour même des Innocents que la somme est débloquée et en 1538 (fol. 32v^o) c'est le lendemain, soit le 29 décembre.

¹⁶⁸ Rennes, AD 35, 1 G 200/1, fol. 96, *actes capitulaires de la cathédrale de Rennes*.

¹⁶⁹ Jean Ogée, *Dictionnaire historique et géographique de la province de la Bretagne*, Nantes, Vatar, 1779, t. III, p. 176-177 (les actes capitulaires de la cathédrale de Nantes ont pour la plupart disparu dans un bombardement en juin 1944).

¹⁷⁰ Armand Désiré de La Fontenelle de Vaudoré, *Histoire du monastère et des évêques de Luçon*, Fontenay-le-Comte, Gaudin, 1847, vol. I, p. 231.

une évolution des pratiques pendant l'office des Innocents : en effet, ce dernier semble, au cours du XV^e siècle, reprendre peu à peu à son compte les festivités des offices plus bruyants et mouvementés des jours de saints Étienne et Jean et de la Circoncision. On retrouve cet état de fait à la cathédrale d'Angers ; le chapitre rappelle les excès qui ne doivent pas voir lieu le jour des Saints-Innocents (« *non fiet quedam monstruosa solemnitas*¹⁷¹ ») mais *a posteriori* puisque la délibération est datée du 31 décembre 1482. En revanche, en 1530, le chapitre prend les devants et enjoint le 27 décembre :

*nulla fient spectacula seu derisiones aut insolencie ordinem chori subvertendo in festo sanctorum Innocentium ; sed celebretur divinum servicium reverenter et devote*¹⁷²

Le désengagement des chapitres de l'Ouest de la France vis-à-vis de la fête des Innocents est très progressif dans le temps¹⁷³, la fête reste longtemps acceptée mais reprend progressivement à son compte les débordements des fêtes voisines, ce qui entraîne son interdiction au cours du XVI^e siècle. Quant aux festivités des saints Étienne, Jean et de la Circoncision, appelées indifféremment « fêtes des fous », l'interdiction des débordements apparaît dès la fin du XIV^e siècle. Au XVI^e siècle, la fête des Innocents reprenant les festivités des fêtes voisines, devient également dénommée « fête des fous », notamment au Mans¹⁷⁴.

III.2.3. Les Fous et les Innocents : une occasion d'activités dramatiques

a. Illustration de la liturgie

L'essor du drame liturgique en France est accompagné peu après par l'apparition des épîtres farcies en langue romane dans lesquelles les premières interpolations se font uniquement pour la Saint-Étienne¹⁷⁵. La plus ancienne épître farcie provient d'un missel de Saint-Gatien de Tours¹⁷⁶, datée du XII^e siècle, elle était lue pendant l'office du 26 décembre. Y. Cazal montre que le nombre d'épîtres farcies est particulièrement développé au moment des quatre fêtes de clercs¹⁷⁷, et que la farciture en langue romane est un élément moteur de l'activité dramatique des clercs. Le texte de l'épître de Saint-Étienne du missel de Saint-Gatien ne théâtralise pas le récit (bien qu'il serait aisé de le faire par la présence de personnages divers, d'actions facilement réalisables).

¹⁷¹ Angers, AD 49, G 913, fol. 146v^o, *registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud*.

¹⁷² Angers, AD 49, G 914, fol. 131v^o, *registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud*.

¹⁷³ Voir par exemple pour le chapitre Saint-Pierre de la Cour du Mans : Samuel Menjot d'Elbenne, *Le chapitre royal de l'église collégiale de Saint-Pierre-de-la-Cour, Sainte-Chapelle-du-Mans*, Le Mans, [Société des archives historiques du Maine], 1909, p. CXVI.

¹⁷⁴ Les *Comptes des recettes et mises des offices de l'Argenterie de Saint-Pierre de la Cour* mentionnent en 1554 : « la somme de 18 livres tournois pour faire le souper de la fête des Innocents, autrement "la feste aux folz" », (Le Mans, AD 72, G. 539).

¹⁷⁵ Yvonne Cazal, *Les voix du peuple - verbum Dei, le bilinguisme latin - langue vulgaire au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1998, coll. « PRF » n° 223, p. 57-59.

¹⁷⁶ Wendelin Foerster, « Épître farci de la Saint-Étienne en vieux français du XII^e siècle », *Revue des langues romanes*, 1879, 3^e série, t. II, p. 5-15.

¹⁷⁷ Y. Cazal, *Les voix du peuple...*, *op. cit.*, p. 82.

Par ailleurs, une partie du déroulement de l'office des vêpres de la Saint-Étienne est conservée pour Saint-Martin de Tours au XIII^e siècle :

*In Turonensi S. Martini Ecclesia cum in primis vesperis ad illum canticum Magnificat versiculum Deposuit potentes perventum erat, cantor baculum locumque suum diacono, qui pro eo chorum, cedebat.*¹⁷⁸

Si une théâtralisation manifeste était absente de l'épître de Saint-Étienne, elle s'opère pleinement pendant l'office par le renversement de la hiérarchie, à travers l'illustration des paroles du *Magnificat*. Au moment du *Deposuit potentes*, le chantre laisse son bâton et sa place (donc sa fonction) au diacre qui endosse un rôle et les attributs qui y sont liés, alors que ce ne sont pas les siens habituellement. Il s'agit ici d'illustrer la liturgie du jour, saint Étienne n'a été que diacre mais se trouve être le premier martyr de la chrétienté. Ainsi les paroles du verset commençant par *Deposuit potentes* se complètent par « ...*exaltavit humiles* », les échanges de fonction et les déplacements dans le chœur ne font que mettre en scène les paroles de la liturgie. Cette mise en scène perdure au moins jusqu'en 1386 pour les quatre fêtes à Tours (Étienne, Jean, Innocents et Circoncision) et ne subsiste par la suite uniquement pour les Saints-Innocents¹⁷⁹.

Lors des Saints-Innocents à Tours au XIII^e siècle, l'évêque des Innocents est élu le 27 décembre pour officier le lendemain :

*... & quando Deposuit canitur, accipit cantor puerorum baculum, & tunc in stallo ascendunt pueri, & alii descendunt, & dicta oratione, vadunt ad altare crucifixi cantantes responsionem Sub altare, post antiphonam Innocentes cum Magnificat & oratione, post dicit ibi Episcopus benedictionem, scilicet Dominus omnipotens.*¹⁸⁰

L'inversement des rôles se traduit par le déplacement dans les stalles – les enfants de chœur montant dans les stalles hautes et les autres descendant dans les basses stalles – représentant encore une fois par le geste les paroles du *Magnificat*. En 1423, la liturgie de la fête des Innocents est redéfinie par le même chapitre :

*in vigilia Innocentium veniat ad ecclesiam dictus apostulus [l'évêque des Innocents], associatus pueris psalletae in habitu canonicorum et sedeant in altis sedibus et lucrabuntur ceram hujus diei prout consuetum est et depona[n]tur in vesperis diei predictae Innocentium hora decantationis hujus versiculi Deposuit potentes.*¹⁸¹

L'évêque des Innocents et les enfants de chœur sont revêtus à la manière des chanoines, prennent leurs places dans le chœur et reçoivent leur rétribution de cire à leur place.

L'illustration de la liturgie permet d'opérer une double théâtralisation : d'une part chaque catégorie de clercs endosse le rôle de chaque saint ayant eu la même fonction que celle qu'ils occupent¹⁸², d'autre part le renversement des valeurs et de la hiérarchie, permet aux clercs

¹⁷⁸ E. Martène, *De antiquis...*, op. cit., t. III, p. 38.

¹⁷⁹ Voir *supra* (Paris, BnF, fonds Baluze ms. 77, fol. 391v^o).

¹⁸⁰ E. Martène, *De antiquis...*, op. cit., t. III, p. 39.

¹⁸¹ *Extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours* (Paris, BnF, ms. Provinces françaises, Touraine Anjou 15, fol. 260v^o).

¹⁸² Pour les sous-diacres, le rapport avec la Circoncision du Christ s'établit par le fait qu'ils sont au

d'échanger leurs attributs et leurs fonctions lors des offices à l'image de l'évêque des Innocents qui bénit la foule le 1^{er} janvier à Tours¹⁸³ au XIII^e siècle.

b. Déguisements, masques, farces et comédies au Mans ; jeux, moralités et tragédies à Angers

Une des caractéristiques de la fête des Fous et des Innocents réside dans l'utilisation de masques et déguisements¹⁸⁴ par les clercs lors des offices. Les statuts synodaux de l'Ouest reprenant les statuts du Concile de Latran de 1216 parlent de mimes et d'histrions¹⁸⁵ mais le Concile de Bâle de 1431 est plus précis quant à l'accoutrement des clercs, puisqu'on y apprend qu'ils se travestissent en femme (*mulierum facientes*) et qu'ils portent des masques (*alii larvales*). Le caractère parfois répétitif des interdictions mais surtout leur aspect extrêmement général, ne permet pas d'affirmer que le port de déguisements, les danses et les jeux ont lieu spécifiquement pour la fête des Fous et des Innocents. Ainsi, les statuts synodaux d'Angers interdisent ces types de réjouissances tout au long de l'année au XV^e siècle et au XVI^e siècle¹⁸⁶, aux clercs du diocèse.

Des jeux théâtraux pour la fête des Innocents sont attestés à Angers et au Mans aux XV^e et XVI^e siècles. Par exemple, le chapitre Saint-Laud d'Angers ordonne de donner en 1479 « *quinque solidos ecclesiasticis qui ludere debent ad portam Andegavinam*¹⁸⁷ » le jour des Innocents. Cette rétribution reparait en 1521 où 10 sous sont donnés « *pro spectaculo ga[[l]lice chauffault*¹⁸⁸ ». Ces activités dramatiques se retrouvent par moments contrôlée en amont par des membres du chapitre. Au Mans en 1428,

au chapitre général de Saint-Julien, on leur [aux clercs] deffend de jouer publiquement à la feste des Innocens aucune comedie, ou farce, sans les avoir fait voir et approuver par le chapitre...¹⁸⁹

et un siècle plus tard, en 1528, il est fait :

premier degré des ordres majeurs, deviennent hommes d'Église, à l'image du Christ fait homme par la circoncision.

¹⁸³ E. Martène, *De antiquis...*, op. cit., t. III, p. 42 : « *Post facit benedictionem Episcopus puerorum, qui vadit ultimus in processione in cappa ferica...* ».

¹⁸⁴ Sur les possibles origines profanes de l'utilisation des déguisements (notamment le travestissement des hommes en femmes, les déguisements en monstres) et des chants païens, voir le relevé des sermons du V^e au IX^e siècle effectué par Y. Cazal, *Les voix du peuple...*, op. cit., p. 190, n. 159, p. 191, n. 160 et 161. Ce relevé est établi à partir d'E. K. Chambers, *The mediaeval stage*, op. cit.

¹⁸⁵ Odette Pontal, *Les statuts synodaux français du XIII^e siècle, synodal de l'Ouest*, Paris, BN, 1971, p. 159.

¹⁸⁶ Les statuts synodaux en 1423, interdisent « *lascivis ludis, immunditiis, & inhonestis cantilenis, saltationibus* (Dom Edmond Martène, Dom Ursin Durand, *Thesaurus novus anecdotorum*, Paris, Bibliopolarum Parisiensium, 1717, t. IV, col. 523). Le port du masque est mentionné en 1527 : « *figuram seu similitudinem daemonum* » (Henri Arnauld [éd.], *Statuts du diocèse d'Angers, recueillis par l'ordre de Henry Arnauld*, Angers, Olivier Avril, 1680, p. 263).

¹⁸⁷ Angers, AD 49, G 913, fol. 103v^o, *registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud*.

¹⁸⁸ Angers, AD 49, G 914, fol. 29, *registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud*.

¹⁸⁹ Le Mans, BM, ms. 257, p. 20, *extraits de divers secrétariats*.

deffenses aux clerks et habitués de jouer des farces le jour des Innocens, sans permission et approbation du chapitre.¹⁹⁰

Il en est de même à Angers en 1540 où « *Domini Leaulté et Taillebors videbunt moralitatem et tragediam ludendi in festo Innocentium*¹⁹¹ » et en 1544 où « *Gouffault et Bodin fuerunt commissari ad videndi moralitatem et ludos festi Innocentium*.¹⁹² ».

Il a existé au Mans et à Angers une forte tradition théâtrale le jour des Saint-Innocents sans qu'il soit possible d'en donner la teneur exacte – on en voit en revanche toute la diversité : comédie, farce, moralité, tragédie... – mais le fait de devoir, pour les clerks, faire contrôler les textes avant de pouvoir les jouer, indique une tendance marquée à l'éloignement de la liturgie pour des jeux plus divertissants. D'ailleurs, la tenue des festivités à Angers oscille entre autorisations et interdictions¹⁹³ et au cours de cette fête en 1530 au Mans des abus sont commis : on peut imaginer qu'ils résultent en partie du contenu des activités théâtrales¹⁹⁴.

Si des farces ont lieu vraisemblablement à la cathédrale du Mans, le chapitre collégial de Saint-Pierre de la Cour présente des activités similaires au cours du XV^e siècle. En 1491, un prêtre sacristain nommé Jean Massé s'est présenté en public lors des Saints-Innocents, revêtu d'une « *pellem vituli in maximum scandalum [...] allegans quod hoc faciebat jocose et causa recreationis*¹⁹⁵ ». Ce déguisement animal s'apparente à celui d'un homme sauvage et rejoint une des thématiques de la folie perçue comme une non-humanité. L'idée du déguisement de ce sacristain est sans doute issue d'une tradition antérieure au Mans dont on a perdu la trace. D'ailleurs en 1507, le chapitre Saint-Pierre de la Cour interdit une nouvelle fois l'entrée de l'église « *cum larvis, baculis et habitibus inhonestis*¹⁹⁶ » pour les jours des saints Étienne, Jean et des Innocents. Cette interdiction indique une permanence de l'activité dramatique, influencée par le calendrier, dans cette congrégation.

La tradition théâtrale est particulièrement vivace à Angers dans le chapitre Saint-Laud et au Mans dans les chapitres Saint-Julien et Saint-Pierre de la Cour au moment des fêtes des Fous et des Innocents au XV^e siècle et au XVI^e siècle. Cette tradition est très organisée et si l'on ne peut définir avec précision ses rapports avec la liturgie, il est probable qu'il s'est agi d'une alternance entre des sujets liturgiques – lorsque les chapitres avaient le contrôle total des textes – et des sujets peut-être beaucoup plus profanes et divertissants.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹⁹¹ Angers, AD 49, G 914, fol. 246v^o, *registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud*.

¹⁹² *Ibid.*, fol. 281v^o.

¹⁹³ Pour les interdictions : en 1482, 1530, 1533 (voir Angers, AD 49, G 913, fol. 146v^o ; G 914, fol. 131v^o et 169).

¹⁹⁴ Le Mans, BM, ms. 257, p. 56.

¹⁹⁵ Le Mans, AD 72, G 481, fol. 76v^o, *secrétariat des conclusions capitulaires du chapitre de Saint-Pierre de la Cour*. Nous traduisons : « d'une peau de veau, en grand scandale [...] disant qu'il le faisait en plaisantant et pour divertir ».

¹⁹⁶ Le Mans, AD 72, G 481 bis, fol. 28v^o, *op. cit.*

c. Une activité dramatique à l'abbaye d'Étival-en-Charnie pour les Saints-Innocents ?

Les archives départementales de la Sarthe conservent un fragment de « pancarte¹⁹⁷ [...] contenant une facétie en vers, qui paraît avoir été imaginée par une religieuse d'Étival, pour divertir la communauté un jour de fête des Saints-Innocents¹⁹⁸ ». L'intervalle de dates du document se situe entre 1513 et 1533, sous l'abbatit d'Antoinette de Souvré.

Le texte commence par une requête des religieuses d'Étival au pape Temps Pluvieux pour temporairement mettre à la tête de l'abbaye Perrine de Ponthoise, ce à quoi il consent. Les religieuses sont convoquées à la cérémonie d'installation de l'abbesse d'un jour qui pourvoit ses proches aux différentes charges dans l'abbaye. Perrine de Ponthoise appartient peut-être à la famille de Bernard de Ponthoise, médecin angevin renommé¹⁹⁹.

La tonalité du texte manifeste un certain comique, notamment lorsque l'abbesse nomme les différentes personnes aux offices de l'abbaye :

Premier au service dyvin,
Lequel se fait en nostre eglise,
Comectons Anne de Saint Aulbin
Grant prieure et sans fainctise,

Car elle dit aussi dyvise
Du service comme il se doit faire,
Et en ce elle est bien aprinse
De mordre en pomme comme en poire.²⁰⁰

ou bien encore « Renée Aubrye où estes-vous ? / Tirez-vous le cul en arriere... », « Matheline Guyotte aurons, / Mais de chanter elle ne sçait note...²⁰¹ ». Ce texte est conçu pour faire rire un auditoire ou un lecteur. En effet, il est difficile de trancher dans un sens ou dans l'autre. D'un côté, le texte comporte de nombreuses marques d'oralité et de possibilité de mise en scène (invective à des personnes présentes, appel à la réunion de la communauté...), de l'autre, le support du document est de grande taille (environ 50 cm par 50 cm), et fait preuve d'une certaine mise en page (par exemple, le dessin de deux clefs ornées avant la prise de parole de Perrine de Ponthoise). Le texte a pu alors être déclamé par une religieuse ou joué par plusieurs d'entre elles ou alors juste accroché et lu. En tout état de cause, le caractère facétieux du texte l'inscrit parfaitement dans le temps des Innocents en en reprenant les codes en particulier la nomination temporaire à une haute fonction (Perrine de Ponthoise nommée abbesse) à l'image de l'évêque des Innocents.

¹⁹⁷ Le Mans, AD 72, H 1423.

¹⁹⁸ *Inventaire sommaire des Archives départementales antérieures à 1790 rédigé par V. Duchemin*, Le Mans, Monnoyer, 1883, t. IV, p. 124.

¹⁹⁹ Voir sur ce médecin : Célestin Port, *Dictionnaire historique, géographique, et biographique de Maine-et-Loire*, Paris, Dumoulin, 1878, t. III, p. 147.

²⁰⁰ Le Mans, AD 72, H 1423.

²⁰¹ *Ibid.*

Conclusion

Les débordements de la fête des Fous et des Innocents ont mené à sa disparition progressive dans les provinces de l'Ouest au cours du XVI^e siècle, particulièrement à partir de la Contre-Réforme. Les festivités qui avaient commencé par illustrer la liturgie des quatre fêtes de clercs, se sont progressivement émancipées pour donner naissance à des réjouissances considérées comme blasphématoires par les hautes autorités ecclésiastiques. Au Mans et à Angers, l'activité dramatique issue de la fête des Fous et des Innocents est extrêmement vivace au sein des chapitres aux XV^e et XVI^e siècles.

III.3. Temps pascal

Le cycle de Pâques est le plus important et le plus vaste de la liturgie catholique. Il se concentre sur la célébration de la Rédemption de l'homme en relatant des épisodes de la vie terrestre du Christ jusqu'à sa mort sur la croix le Vendredi saint, puis en commémorant les divers prolongements de la Résurrection – point central de la liturgie – comme l'Ascension ou la Pentecôte. Le cycle dont le sommet est atteint au moment de la Semaine sainte et du dimanche de Pâques, est organisé autour d'un temps de préparation commençant d'abord à la Septuagésime puis de façon plus marquée au Mercredi des cendres ; la Pentecôte marque quant à elle la fin du cycle. Les diverses célébrations de la période pascale comportent en proportions très variables des caractères festif et réflexif propres à chacune. Cette variabilité doit être envisagée à l'aune de la diversité et de la proximité des manifestations dramatiques produites au cours du cycle : des drames liturgiques, des prédications théâtralisées, des mystères et moralités, des jeux de carnaval.

III.3.1. La Septuagésime

La septuagésime (70 jours avant Pâques) est le premier des trois dimanches qui inaugure le temps de préparation au Carême. À partir de ce jour et jusqu'à Pâques, les chants de réjouissance *Te Deum*, *Gloria in excelsis* et *Alleluia* ne sont plus chantés lors des offices. Cette disparition temporaire, appelée « Déposition de l'Alleluia » ou *Clausum Alleluia*²⁰², a provoqué sa dramatisation sous la forme de l'enterrement de l'Alleluia réalisé la veille du dimanche de la septuagésime²⁰³ à la cathédrale d'Angers au cours des XV^e et XVI^e siècles.

Les enfants de chœur sortent de la sacristie après l'office de none, avec des cierges et une image voilée, dénommée Alléluia, mise en bière. Ils se dirigent ensuite en procession (avec eau bénite et encens), en gémissant et chantant *Subvenite*, pour enterrer l'image dans une fosse creusée dans le cloître²⁰⁴.

²⁰² Voir notamment Charles du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinatis*, Niort, L. Fabre, 1883-1887, t. I, col. 183a, article « *Alleluia clausum* »

²⁰³ Une célébration est organisée la veille du dimanche de Pâques pour sa résurrection (voir *infra*).

²⁰⁴ Angers, BM, ms. 732 (658), p. 149 (*Statuts et conclusions tirés des registres du chapitre*

Le *Dictionnaire des mystères* mentionne cette célébration dans diverses églises de France, obéissant aux mêmes ressorts dramatiques que la cérémonie de la cathédrale d'Angers, comme à Toul au cours du XV^e siècle²⁰⁵.

L'Alleluia est le chant de joie et de louange par excellence. Son éviction de la liturgie correspond à la nature méditative de la période que s'apprêtent à traverser les fidèles et permet, avec sa réapparition à Pâques, d'accompagner l'instant de la Résurrection du Christ. Les enfants de chœur jouent la scène d'un enterrement à travers la réification d'un des éléments de la liturgie. Cette mutation demeure peu commune, les drames liturgiques mettant généralement en scène des personnages de la Bible, et semble assimiler fortement et exclusivement l'Alleluia à la personne du Christ.

Les jeunes initiateurs de ce rite étant les mêmes que ceux des fêtes des Fous et des Innocents, l'évêque d'Angers, Guillaume Ruzé, en interdit la célébration en avril 1576 au même titre que les festivités des Innocents qu'il avait interdites en janvier 1575²⁰⁶.

III.3.2. Carnaval – Carême prenant – Carême (jusqu'au dimanche de la Passion)

a. Temps de réjouissance, temps de pénitence

Le Mercredi des cendres, premier jour du carême, est précédé par trois jours gras qui donnent lieu suivant les régions à des festivités variées : banquets, quêtes réalisées par la jeunesse déguisée, défilés de masques, conduite de mannequins personnifiant Carnaval, Carême, Mi-Carême ; certaines de ces manifestations (en particulier les quêtes) sont à rapprocher du charivari dans leur déroulement et leurs desseins, notamment par leur valeur de jugement symbolique d'un homme dont le mariage est considéré comme « anormal » – remariage, écart d'âge important – et d'une façon plus générale, par leur valeur de jugement satirique et burlesque des faits scandaleux ou comiques de l'année écoulée. Ces trois jours gras constituent une période de licence propice à des manifestations théâtrales comiques et satiriques²⁰⁷ en Europe à partir du XV^e siècle – en revanche très peu présentes dans l'Ouest de la France – : *Fastnachtsspiele* aux XV^e et XVI^e siècles en Allemagne, représentations comiques dans les provinces du Nord (Arras, Amiens, Péronne, Tournai...²⁰⁸), farces de

d'Angers », par Dumesnil, chanoine). Voir sur le sujet : C. Port, *Dictionnaire historique...*, *op. cit.*, t. I, p. 89 et Aimé de Soland, « Enterrement de l'Alleluia », *Bulletin historique et monumental de l'Anjou*, 1856, p. 154-155.

²⁰⁵ J. de Douhet, J. P. Migne, *Dictionnaire des mystères...*, *op. cit.*, col. 112.

²⁰⁶ Angers, BM, ms. 732 (658), p. 149, Angers, AD 49, G 915, fol. 241.

²⁰⁷ Sur les manifestations dramatiques qui prennent place aux XV^e et XVI^e siècles à cette période de l'année voir également : Jean-Claude Aubailly, « Théâtre médiéval et fêtes calendaires », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 11, 1980, p. 5-12.

²⁰⁸ K. Lavéant, *Un théâtre des frontières...*, *op. cit.*, p. 150 sqq.

carnaval à Avignon entre 1485 et 1520²⁰⁹, *Jeu de la condamnation de la vieille* en Italie²¹⁰, des sermons joyeux tels le *Sermon de M^{gr} Saint Jambon et M^{me} Sainte Andouille*, le *Sermon joyeux de saint Velu* ou le *Sermon joyeux de Monsieur Sainct Haren* pour ne citer que quelques exemples, à Paris ou Rouen²¹¹.

Aux jours gras succèdent le jeûne et la prière de la période de carême. Ce jeûne symbolise les quarante jours passés au désert par le Christ et permet de préparer spirituellement les fidèles à la Semaine sainte et en particulier au sacrifice que Dieu consent à faire en offrant son fils pour le rachat des péchés de l'humanité. Au cours de cette période, il peut y avoir cependant des résurgences festives, notamment à la mi-carême mais la symbolique expiatoire du jeûne demeure néanmoins peu propice aux activités dramatiques.

b. Une présence forte des prédicateurs ; les sermons figurés de Poitiers et Laval ; le sermon de Michel Menot à Tours en 1508

L'emploi de prédicateurs par les villes ou les fabriques pour des sermons avant et pendant le carême est une constante que l'on trouve tout au long des comptes aux XV^e et XVI^e siècles²¹². Ainsi H. Martin recense à Rennes entre 1458 et 1517, 78 prédicateurs, 46 entre 1472 et 1530 à Nantes, 35 entre 1458 et 1516 à Morlaix, 12 à Vannes entre 1476 et 1502, 6 à Tréguier et 3 à Guingamp²¹³. Les traces des prédicateurs sont moins présentes à Tours²¹⁴, cependant certains sermons de carême prononcés dans cette ville, notamment ceux de Michel

²⁰⁹ Voir Pierre Pansier, *Le Théâtre provençal à Avignon*, Avignon, Roumanille, 1932, p. 13-15 et p. 20-21.

²¹⁰ Leopold Schmidt, *Le Théâtre populaire européen*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965, p. 105 sqq.

²¹¹ Voir Jelle Koopmans, *Recueil de sermons joyeux*, Genève, Droz, 1988.

²¹² On trouve également la trace de ces emplois dans les comptes de fabrique des paroisses rurales, quelques exemples parmi tant d'autres : « Item plus paier par ledict Huet, deulx solz neuf denierz pour la despence de deulx cordelliers qui sont venuz prescher en ladicte eglise [sic] en caresme », Tours, AD 37, G 886, fol. 11v^o, *comptes de fabrique de l'église Saint-Martin de Montreuil-en-Touraine (1531)* ; « Aussi ont lesdicts comptables payé pour les despences du predicateur qui a presché le caresme... », Saint-Brieuc, AD 22, 20 G 43, *comptes de la paroisse de Chatelaudren (1586)*. Voir également pour d'autres exemples Alain Gallicé et Gildas Buron, « Un compte de fabrique de la paroisse Saint-Guénolé de Batz (mars 1478-mars 1479) », *ABPO*, 111-2, 2004, p. 29-71 ; Yann Lagadec et Bruno Restif, « Pouvoir et religion dans une paroisse rurale de Haute-Bretagne au XVI^e siècle : le compte de fabrique de Louvigné-de-Bais (1503-1504) », *ABPO*, 109-1, 2002, p. 31-60.

²¹³ Hervé Martin, *Fastes et malheurs de la Bretagne ducale*, Rennes, Ouest-France, 1997, p. 355. L'auteur ne précise pas d'intervalles de dates pour Tréguier et Guingamp, on peut mentionner la rétribution d'un prédicateur de carême en 1549 à Tréguier (Saint-Brieuc, AD 22, 2 G 437, fol 11v^o, *comptes de fabrique de la cathédrale de Tréguier [1549-1553]*) ou en 1516 à Guingamp (Guingamp, AM, CC 38, 1516, *compte d'Yvon Raoul*).

²¹⁴ Bernard Chevalier, *Tours, ville royale*, Louvain, Vander-Nauwelaerts, 1975, p. 112. Notons néanmoins que pour le Vendredi saint en 1492, le chapitre Saint-Martin autorise l'abbesse de l'abbaye Notre-Dame de Beaumont-lès-Tours à faire prêcher la Passion dans son monastère : « *Ipsa die dicti domini mei licentiam dominae abbatissae monasterii Bellimontis, praedicari faciendi in eodem monasterii mysterium Passionis die veneris sanctae proximo, pro hac vice dederunt.* » (Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 391v^o, 14 avril 1492, *extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours*). Le doute demeure quant à la nature du prêche, en effet *mysterium* peut soit signifier la représentation théâtrale, soit le mystère dogmatique ; il s'agit peut-être ici d'une prédication avec *personnages*, comme à Poitiers et Laval, mais sans que l'on puisse le certifier entièrement.

Menot, nous sont parvenus. Les prédicateurs interviennent soit au moment du carême prenant, soit au cours du carême même, pendant plusieurs semaines, voire plusieurs mois comme à Poitiers en 1448 où le corps de ville « paie à maistre Michel evesque de Nyort de l'ordre des freres prescheurs la some de dix escuz ayans cours en remmemoracion de plusieurs notables sermons qu'il a faiz par chascun jour en icelle ville par l'espace de troys moys²¹⁵ ».

Les sermons de carême intègrent plus ou moins de signes dramatiques²¹⁶ mais sont en premier lieu le fruit de techniques prédicantes acquises à travers les *artes praedicand*²¹⁷ dont la diffusion débute au milieu du XIII^e siècle²¹⁸. Si certains sermons de prédicateurs de l'Ouest de la France²¹⁹ dont l'historiographie a conservé les noms (Olivier Maillard, Vincent Ferrier, Michel Menot...) nous sont parvenus, on ne peut déterminer le degré d'emploi des signes dramatiques au cours de leurs prédications (mimes de certaines histoires, modulation de la voix, etc.). Néanmoins, la pratique de la prédication en général a donné naissance à la vogue parodique théâtrale des sermons joyeux dans le Nord de la France (Paris, Rouen...) ²²⁰.

L'illustration mimée de certains sermons de Carême en dehors de notre aire d'étude est attestée au début du XVI^e siècle, à Metz en 1514 par exemple²²¹ ou dans le Sud-Est de la France à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle²²². Concernant l'Ouest de la France, la technique du sermon mimé, c'est-à-dire des prêches accompagnés de tableaux vivants illustrant les paroles prononcées, apparaît à Poitiers en 1469 et à Laval en 1508 et 1521.

Lors du carême 1469 à Poitiers, il est rapporté en conseil de ville que :

ung religieux de l'ordre des freres prescheurs a preché en son couvent et ailleurs en ceste ville, a dit en aucuns de ses prechements [p. 116] que son [intention] estoit de precher la passion en son couvent et la monstrier par personnaiges...²²³

Cette technique de prédication provoque le mécontentement du clergé séculier de la ville, et en conseil de ville, « a esté deliberé pout oster tout scandelle et obvier aux inconveniens, qu'il prechera seulement sans personnages.²²⁴ » La décision est prise le 30 mars, soit le Jeudi

²¹⁵ Poitiers, AC, casier 31 J 953.

²¹⁶ Sur le sujet, voir les différentes contributions dans *Prédication et performance du XII^e au XV^e siècle*, Marie Anne Polo de Beaulieu et Marie Bouhaïk-Gironès (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2013.

²¹⁷ Sur le sujet, voir Marianne G. Briscoe, H. Jaye Barbara, *Artes praedicandi, artes orandi*, Turnhout, Brepols, 1992. coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », n° 61.

²¹⁸ Hervé Martin, *Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Âge : (1350-1520)*, Paris, Cerf, 1988, p. 28.

²¹⁹ On entend par là, des prédicateurs ayant prêchés un moment ou un autre dans cette aire géographique.

²²⁰ Voir Jelle Koopmans, *Recueil de sermons joyeux*, Genève, Droz, 1988.

²²¹ Henri Rey-Flaud, *Le cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973, p. 262.

²²² Voir Émile Roy, *Le mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1904, p. 322, n. 2.

²²³ Poitiers, AC, reg 6, p. 115-116, *registre de délibérations 1466-1471*.

²²⁴ *Idem*.

saint²²⁵, c'est-à-dire à la fin du carême mais le prédicateur a prêché tout au long de ce dernier en divers endroits de la ville et au couvent des Dominicains. L'interdiction semble intervenir à cause d'incidents qui se seraient produits au cours des sermons, à la suite d'attroupements sans doute provoqués par les scènes de Passion mimées.

Quant au chroniqueur lavallois Guillaume Le Doyen, il consigne dans ses *Annales* le passage des prédicateurs à Laval à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle en décrivant la pratique de ces derniers qui appartient pour certains, à la technique des sermons mimés. Ainsi en 1508 le carême est prêché par le franciscain Nicolas Taunay et à cette occasion des habitants ont « monstréz figurativement / Et ses sermons et preschements.²²⁶ » La mise en scène consiste en tableaux vivants que le prêcheur ordonne de dévoiler au fil de ses sermons²²⁷. Nicolas Taunay demeure tout le long du carême à Laval jusqu'au jour de Pâques et Le Doyen évoque « quarante histoires » présentées. Le nombre d'histoires correspond au nombre de jours jeûnés mais la prédication de carême n'ayant pas lieu tous les jours durant la période mais seulement au cours de ses temps forts, les dimanches par exemple, plusieurs tableaux à suivre ont dû être représentés le même jour et au cours d'un seul sermon.

En 1521, c'est le franciscain Guy de Charné²²⁸ qui prêche le carême. Une nouvelle fois, une *Passion* par personnages est représentée :

Il fut presché par ung beau pere
De saint François sans vitupere
Nommé frere Guy de Charné
Qui par luy fut bien decerné.
Et fut pour son soulaigement
La Passion bien amplement
En abregé par personaiges
Où furent gens de la ville et villaiges
Sur le pavé, jouée guayement
Par personaiges proprement
Le jour du beau Vendredi saint
Et le jour de Pasques non fainct²²⁹

Si l'on suit les écrits de Le Doyen, il est plus épineux d'affirmer qu'il s'agit du même fonctionnement qu'en 1508 avec Nicolas Taunay, se servant des acteurs pour illustrer ses sermons. Le théâtre apparaît comme un complément ou un substitut à la prédication mais n'en fait pas intrinsèquement partie, d'ailleurs les jours mentionnés par le chroniqueur (Vendredi saint et Pâques) et l'expression « pour son soulaigement » semblent indiquer que l'activité dramatique prend place exclusivement à la fin du carême et s'insère plutôt dans les célébrations générales de Pâques. Rien n'empêche cependant, Guy de Charné de commenter

²²⁵ Pâques est le 2 avril en 1469.

²²⁶ Paris, Bnf, ms. fr. 11512, fol. 41, *Annalles et cronicques du pays et conté de Laval et parties circonvoysines*, publié dans G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 124.

²²⁷ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 125

²²⁸ La Beaulière dans son édition des *Annales et chroniques* transcrit « Guy de Chartre », or la consultation du manuscrit original indique bien « Charné » (Paris, Bnf, ms. fr. 11512, fol. 58v°).

²²⁹ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 176.

didactiquement la *Passion* et même d'endosser le rôle traditionnel du prêcheur dans un prologue.

La prédication mimée n'est pas un élément permanent à Laval et constituerait plutôt un fait singulier. En effet, Le Doyen recense un grand nombre de prédications de carême dans ses *Annales* et vante les mérites oratoires des différents frères (dominicains ou franciscains) sans signaler qu'ils sont soutenus par une activité dramatique quelconque dans leurs sermons.

La pratique de 1508 de Nicolas Taunay est intéressante d'un point de vue d'architecture religieuse. En effet, l'association de la parole à la représentation performative se rapproche de l'association de la parole à la représentation figurée en Bretagne, on pense notamment à la chaire à prêcher de Pleubian (XV^e-XVI^e siècle), ornée des différentes scènes de la Passion qu'un prêcheur peut désigner à son auditoire pendant son sermon.

Les sermons invitent à la vertu et à la pénitence. La figuration de scènes de la Passion au cours d'un sermon enjoint les fidèles à comprendre le sens de la venue du Christ et cette figuration si elle suit le calendrier liturgique du temps de Carême comme on le pense pour les prédications du frère prêcheur de Poitiers et de Nicolas Taunay de Laval, ont un caractère fortement didactique en présentant la vie du Christ que le prêcheur commente et explicite pour son assemblée.

La pratique théâtrale est extrêmement exceptionnelle au cours des sermons de carême, si le prédicateur est un brillant orateur, il n'en reste pas moins cantonné à sa fonction et n'interprète pas le rôle des personnages dont il se sert comme exemple s'il prend comme *thema* du sermon, l'évangile du jour ou la vie d'un saint²³⁰. S'il n'utilise pas de signes dramatiques pour son sermon, le prêcheur peut se servir du théâtre comme exemple dans ses sermons. C'est particulièrement le cas pour le sermon de Michel Menot prononcé à Tours en 1508. Le franciscain prêche du dimanche de la septuagésime à l'octave de Pâques et se sert de métaphores théâtrales pour illustrer son propos comme dans son sermon du jeudi de la première semaine de Carême :

Vidi a duobus mensibus unum hominem coram quo episcopi genuflectebant, et annuli et lapides pretiosi circumdabant eum. Sed cum venit mors, *la farce est jouée*, deposita sunt vestimenta et ornamenta. *C'est la fin du jeu. O quant le jeu sera fini et quod deponentur vestimenta, bufones erunt circa te. Et ubi est domicella ? Le jeu est failly, la farce est jouee. Ecce, le personnage retourne ad suum opus, à son tabart, à son estat...*²³¹

²³⁰ Voir sur la construction des sermons, la synthèse de J. Koopmans, *Recueil de sermons joyeux...*, op. cit., p. 31-40.

²³¹ Michel Menot, *Sermons choisis de Michel Menot : 1508-1518*, Joseph Nève (éd.), Paris, Champion 1924, p. 61. Nous traduisons : J'ai vu il y a deux mois un homme en présence duquel les évêques se mettaient à genoux et le comblaient de bagues et de pierres précieuses. Mais quand la mort vient, *la farce est jouée*, vêtements et titres sont supprimés. *C'est la fin du jeu. O quant le jeu sera fini et que les vêtements seront enlevés, les crapauds seront autour de toi. Et où est la demoiselle ? Le jeu est failly, la farce est jouee. Voilà le personnage retourne à son oeuvre, à son tabart, à son estat...*

Menot utilise d'une part des expressions idiomatiques (« la farce est jouée », « Le jeu est failly, la farce est jouée ») propres au théâtre et se sert du métier d'acteur et son déguisement pour dénoncer les vanités et rappeler l'égalité des hommes face à la mort. Dans le même sermon et juste avant l'extrait que nous citons, le franciscain évoque un *Mystère de saint Martin* dans lequel un jeune homme joue le saint, un artisan joue le roi et un autre une demoiselle (la *domicella* de l'extrait cité précédemment) :

Cum sunt in ludo, habent magnum honorem [...]. Sed ludo finito, dicetur : O, ille qui ludebat sanctum Martinum *c'est ung mauvais garson* ; et ille qui rex apparebat, *c'estoit ung savetier*.²³²

Le prêcheur cherche à exposer le fait que d'assister à un mystère n'est pas un acte de piété, puisque les acteurs, par leur métier, ne sont pas des représentants sacrés de la religion, il termine d'ailleurs sa démonstration en précisant : « *Habitus non facit monachum* ».

L'activité théâtrale n'est pas le mode d'expression du sermon de Menot mais concourt à servir la démonstration du prédicateur en incitant l'assemblée de fidèles à plus d'actes de piétés que celui uniquement d'assister à des représentations théâtrales.

c. Le carnaval peu marqué dans l'Ouest

Les traces de réjouissances publiques au cours de la période de carême prenant sont quasi inexistantes dans l'Ouest de la France au cours du Moyen Âge. Pourtant A. van Gennep relève pour le XIX^e siècle des coutumes festives qui pourraient être issues des siècles antérieurs, notamment en Anjou avec la mise à mort d'un mannequin représentant le Carnaval²³³ que l'on retrouve dans le monologue dramatique du *Pionnier de Seudre* au XVI^e siècle²³⁴ attribué à Jean Daniel, organiste de la cathédrale d'Angers ; d'ailleurs les statuts synodaux de l'évêque d'Angers Charles Miron en 1600 défendent

à tous ecclésiastiques [...] d'assiter, joüer ny représenter aucun personnage au jeux publics, soit au tems du premier jour de l'an, **caresme prenant**, ou autres...²³⁵

Si ce type d'interdiction est souvent produite de manière automatique et répétitive, la mention *caresme prenant* relève plutôt d'un cas spécifique et tend à révéler une tradition théâtrale pour cette période à Angers que l'on entraperçoit seulement.

Concernant les tournées de masques et les défilés de déguisements, ils paraissent complètement absents de la Bretagne, de l'Aunis ou du Maine au XIX^e siècle, cette absence est peut-être le signe d'une tradition théâtrale inexistante ou infime pour ces jours par endroits au Moyen Âge, mais elle n'en est pas la preuve formelle puisqu'on recense une mascarade à

²³² *Idem*. Nous traduisons : Quand ils jouent, ils sont en grand honneur [...]. Mais une fois le jeu terminé, on dit : celui qui jouait saint Martin *c'est ung mauvais garson* ; et celui qui jouait le roi *c'estoit ung savetier*.

²³³ A. van Gennep, *Manuel de folklore contemporain...*, *op. cit.*, t. I-3, p. 886.

²³⁴ v. 260-261 : « L'autre a mis l'Antechrist par terre / Et tué Caresme Prenant. ».

²³⁵ Henri Arnauld (éd.), *Statuts du diocèse d'Angers, recueillis par l'ordre de Henry Arnauld*, Angers, Olivier Avril, 1680, p. 336.

Clisson en 1527²³⁶. Il n'en demeure pas moins qu'il a dû exister une tradition festive fondée sur des chants et des réjouissances ludiques, que l'on peut seulement supposer du fait de la rareté des témoignages à ce sujet. La pièce 153 du *Formulaire de Tréguier* est à cet effet un document précieux puisqu'il s'agit d'une chanson de carnaval en latin. Le *Formulaire de Tréguier* est un recueil de modèles de lettres copié probablement au début du XIV^e siècle en Bretagne par un étudiant²³⁷. Le début de la lettre respecte les codes de la lettre d'amour mais se transforme rapidement en la description d'une scène de glotonnerie destinée à métaphoriser une scène de fellation et de coprophagie²³⁸. Le caractère carnavalesque de ce texte est indubitable – ne serait-ce que par la mention « *gulosos carniprivio* » – néanmoins sa teneur festive ne manifeste pas une dramatisation quelconque.

La présence ténue du carnaval dans les villes de l'Ouest s'explique par des phénomènes sociologiques et économiques inhérents à cette aire géographique. L'organisation du carnaval relève le plus souvent des abbayes de jeunesse²³⁹, groupes de jeunes hommes organisés en confréries dont une grande partie des activités consiste à ordonnancer des festivités joyeuses et parodiques au cours de l'année. Or, ces abbayes de jeunesse, hormis un exemple à Poitiers – il s'agit d'une abbaye de Maugouverne et elle pourrait constituer la trace d'un carnaval²⁴⁰ –, sont inexistantes comme le note B. Chevalier dans son étude sur les bonnes villes de France²⁴¹. Quant aux bachelleries, elles ne semblent pas s'investir dans ce type d'activité et la seule trace connue de réjouissance, consiste en une quête réalisée le Mardi gras avec des

²³⁶ Michel Nassiet, « Sociabilité et culture en Bretagne au XVI^e siècle d'après les lettres de rémission », dans *Religion et mentalités au Moyen Âge : Mélanges en l'honneur d'Hervé Martin*, Rennes, PUR, 2003, p. 582.

²³⁷ Voir sur ces détails : Anne-Marie Turcan-Verkerk, « Le Formulaire de Tréguier revisité : les *Carmina Trecorensia* et l'*Ars dictaminis* », *ALMA, Bulletin du Cange*, LII, 1994, p. 205-208.

²³⁸ Voir l'édition de la pièce, sa traduction et son commentaire dans *ibid.*, p. 214-223 et p. 233-235.

²³⁹ Martine Grinberg, « Carnaval et société urbaine XIV^e-XVI^e siècles : le royaume dans la ville », *Ethnologie Française*, 1974, p. 216.

²⁴⁰ Sur le gouvernement facétieux de Malgouverne qui dénonce les scandales de l'année, voir M. Grinberg, « Carnaval et société urbaine... », *op. cit.*, p. 235.

Jean Bouchet, dans son *Epistre familiere LII - Espistre envoyée par l'acteur, faisant mention de mardi gras & karesme, de gourmandie & sobriété (Epistres morales et familiares du Traverseur, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 37^v-38)*, évoque les réjouissances de Mardi gras ; commandement est fait à tous ceux de la ville :

À recevoir l'un de leurs bien améz
Tresgrosseigneurs, le nom duquel commence
Par .M. et .G. si j'en ay souvenance,
Accompagné de festin, et banquet,
De fol parler, et de joyeux caquet,
D'esbat, de jeu, de dance et mommerie,
Aussi de farce, et mainte aultre fairie

Il n'est pas possible d'assigner une date précise à cette mention mais elle atteste de réjouissances festives et théâtrales à Poitiers au début du XVI^e siècle pour le Carnaval.

²⁴¹ « Dès à présent, l'on ne peut s'empêcher d'opposer le contraste relevé tant par M. Grinberg que par J.-C. Aubailly entre les pays d'au-delà de la Seine, de la Bourgogne, et du Rhône riches en compagnies de fous et en jeux de carnaval à l'état brut et ceux entre Seine et Garonne, où l'on ne trouve pas de confréries joyeuses mais qui sont le lieu d'élection du théâtre écrit. », B. Chevalier, *Les bonnes villes...*, *op. cit.*, p. 278.

déguisements et des danses par la jeunesse à Saint-Maixent en 1459²⁴², tradition que l'on retrouve plus d'une centaine d'années plus tard en 1579, toujours à Saint-Maixent, dans le *Journal* de Michel Le Riche :

Le dimanche 1^{er}, et le lundi et mardi gras suivants, y eut mascarades, avec tambourins, hautbois, cornemuses et autres instruments de musique...²⁴³

Dans les villes du Nord de la France, l'importance grandissante du carnaval au cours des XIV^e-XVI^e siècles oblige la ville à participer à son financement et son faste correspond souvent à la prospérité économique de la ville, et en particulier par l'intermédiaire des corporations de métiers fortement structurées et puissantes qui par ailleurs sont déjà productrices d'activités dramatiques²⁴⁴. Les corporations de métiers de notre aire d'étude, hormis lors de quelques entrées royales ou de la procession de la Fête-Dieu, ne produisent ni ne financent des activités théâtrales. Quant aux centres urbains, leurs comptes ou leurs délibérations (qu'elles soient d'ordre financière ou policière) ne conservent pas la trace d'un quelconque carnaval.

d. Un jeu de carnaval attesté²⁴⁵

Si les corporations d'artisans sont peu actives, la Basoche quant à elle, en collaboration avec des membres du chapitre Saint-Martin de Tours, pourrait être à l'initiative de la seule attestation de festivités dramatiques carnavalesques dans l'Ouest de la France, à Tours en 1486 (1485 [a. st.]), où le jeu de *La bataille de saint Pensard à l'encontre de Caresme*, composé « par le Prince de la Basoche d'Issouldun²⁴⁶ » est représenté²⁴⁷.

La pièce met en scène trente-trois personnages divisés en deux camps, l'un dirigé par Charnau l'autre par Caresme, qui s'affrontent au cours de l'un des trois jours gras précédant le carême : Charnau assemble ses troupes – Tirelardon, Appétitifriant, un pâtissier, un tripiier, entre autres... – « Pour mettre Caresme à rebours.²⁴⁸ », à l'issue de la bataille, dont les armes sont boissons et nourritures, Charnau accorde une trêve de quarante jours à son ennemi. Si

²⁴² Paul Guérin (éd.), *Recueil des documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la Chancellerie de France*, Poitiers, Oudin, 1919, t. X, p. 98.

²⁴³ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche, de 1534 à 1586*, Saint-Maixent, Reversé, 1846, p. 308.

²⁴⁴ M. Grinberg, « Carnaval et société urbaine... », *op. cit.*, p. 224 et 226. Voir également sur le sujet les travaux de K. Lavéant, *Un théâtre des frontières...*, *op. cit.*

²⁴⁵ *Le franc archer de Cherré* et *Le pionnier de Seudre*, monologues dramatiques attribués à Jean Daniel dit Maître Mitou sont réputés avoir été joués au Carnaval d'Angers de 1524 (Anatole de Montaiglon, James de Rothschild (éd.), *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Daffis, 1878, t. XIII, p. 21 ; Louis Petite de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1886, p. 368 ; Émile Picot (éd.), *Le pionnier de Seudre*, Paris, Techener, 1896), malheureusement, nous n'avons trouvé aucune attestation archivistique de cette affirmation. Par ailleurs les traces de la tenue d'un carnaval à Angers sont extrêmement ténues.

²⁴⁶ Jean-Claude Aubailly (éd.), *Deux jeux de carnaval de la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, 1978, p. 1.

²⁴⁷ Voir Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 384-384v^o, *extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours (1374-1515)*.

²⁴⁸ v. 188.

la mention « *martis novissime preterita die carnis privi*²⁴⁹ » du registre capitulaire de Saint-Martin de Tours laisse peu de place au doute quant au jour de la représentation²⁵⁰, plusieurs indications temporelles contradictoires et incohérentes apparaissent dans la pièce. Après le prologue, Charnau prend la parole pour avertir ses troupes :

Mes amys, vous devez entendre
Que mon grant ennemy mortel
Le droict mercredy de la cendre
Arrivera en ce chastel :
C'est Caresme le trop cruel²⁵¹

Cette indication inscrit pleinement la pièce le jour du Mardi gras, pourtant quelques vers plus loin, Charnau, toujours au sujet de Caresme annonce que

Plusieurs de ses jours sont mynez
Par ses touillons et harenniers
Et ja commence à decliner
Et s'en venir es jours derniers²⁵²

S'il n'était pas question précédemment du Mercredi des cendres, on aurait pu penser que la pièce pouvait être destinée à être représentée à la mi-carême, occasion festive par endroits²⁵³ en France. La mi-carême se situe théoriquement le jeudi de la troisième semaine entière du carême mais sa date semble varier suivant les époques et les lieux²⁵⁴ pour être célébrée le dimanche qui suit ou qui précède. Pour autant, le jeu contient une indication singulière dans le contrat entre Charnau et Caresme qui bénéficie de « [...] quinze jours de terme / En attendant la mort aux veaux²⁵⁵ ». L'expression « mort aux veaux » est obscure, on imagine, sans élément d'appui véritable²⁵⁶, qu'il s'agit de la mort du Christ et le jour du Vendredi saint. Mais le renvoi de Caresme dans les quinze jours s'explique difficilement, que l'on prenne comme point d'arrivée le Vendredi saint ou le dimanche de Pâques²⁵⁷, d'autant plus qu'une quarantaine de vers plus loin, Charnau réitère que

²⁴⁹ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 384.

²⁵⁰ Nous traduisons : « Mardi dernier, avant le jour maigre ». Les indications scéniques et la longueur de la pièce excluent la possibilité qu'elle soit représentée sur plusieurs jours, J.-Cl. Aubailly émet l'hypothèse d'une représentation le premier dimanche de Carême (« Théâtre médiéval et fêtes calendaires », *op. cit.*, p. 6), n'ayant pas eu accès à la délibération capitulaire originale, transcrite fautivement par Ch. Métais (« Notes sur les mystères représentés à Tours pendant le Moyen Âge », *BSAT*, 8, 1889, p. 28-29, n. 1). Cette dernière est datée du 9 février 1485 [anc. style], or Pâques tombe le 26 mars en 1486, il s'agit donc du Mardi Gras, 7 février 1486.

²⁵¹ v. 89-93.

²⁵² v. 105-108.

²⁵³ Voir A. van Gennep, *Manuel de folklore contemporain...*, *op. cit.*, t. I-3, p. 942-948, p. 989-990 et p. 1064-1068.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 868-883.

²⁵⁵ v. 1170-1171.

²⁵⁶ La symbolique christique du veau est assez peu documentée. Dans la *Parabole du fils prodigue*, le veau gras offert par le père peut être une symbolisation de la mort du Christ dont Dieu offre la personne pour la rédemption des péchés, il y a dans cette interprétation, un aspect sacrificiel. Voir également : Louis Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, Paris, A. Michel, 2006 [1940], p. 193-199.

²⁵⁷ On ne peut exclure l'hypothèse d'une abréviation mal interprétée par l'ouvrier compositeur ou même des copistes antérieurs : « quinze » et « quarante » peuvent comporter une barre de

D'aujourd'hui en quarante jours
Je viendray en mon hault estat
Et mettray Caresme à rebours²⁵⁸

Ces différentes remarques révèlent des contradictions délicates à expliquer, pour autant, le cadre calendaire général du jeu l'inscrit à l'initial du carême par l'évocation de saint Pansard (dans le titre, l'explicit et v. 169 « Saint Pansard, le dieu de Charnau »), saint populaire qui désigne souvent le Lundi gras, accompagné par saint Goulard ou Gobau la veille (Dimanche Gras) et dans une suite toute logique par saint Dégobillard ou Crevard le Mardi gras²⁵⁹.

La valeur carnavalesque²⁶⁰ de *La bataille de Saint Pansard à l'encontre de Caresme* repose à la fois sur son caractère parodique (moralité parodique et parodie épique) et sur la victoire de Charnau sur Caresme²⁶¹, tous les éléments propres au carnaval et analysés par M. Bakhtine sont présents dans la pièce : la corporalité du bas et ses valeurs ambivalentes à la fois positives et négatives, les scènes de banquet, la place publique, l'image grotesque du corps. Le tableau de l'armée de Caresme montre par exemple des êtres malingres à cause de la nature de leur nourriture et de sa quantité insuffisante. À l'inverse, l'armée de Charnau célèbre la nourriture à travers la profusion de viandes grasses qu'elle présente.

L'aliment est le motif central de cette pièce, à la fois prétexte à la guerre entre Charnau et Caresme et outil d'attaque, de défense ou de réconciliation (Caresme envoie à Charnau un plat de navets en signe de paix²⁶²). C'est un objet dramaturgique de premier ordre, moteur du comique et de la jubilation liée à la bataille de nourriture qui a lieu sur la scène, mais il n'en reste pas moins pour autant un instrument didactique. En effet, la trêve signée entre les deux camps laisse la place pour les quarante jours qui suivent à Caresme et son armée. Or le carême repose principalement sur l'observance de règles alimentaires précises, parfaitement illustrées dans le jeu par les personnages allégoriques. Le didactisme s'associe alors ici, à la parodie et la jubilation, pour réunir en un même lieu dramatique, deux éléments fortement bipolarisés (carnaval et carême) et les célébrer tour à tour.

Conclusion

La période du carnaval dans l'Ouest de la France présente peu d'activités dramatiques pour des raisons économiques et sociétales qui lui sont particulières. En revanche les prédicateurs

nasalisation, seulement, l'emploi de « quarante » rend le vers hypermétrique (ce ne serait pas le seul de la pièce). Mais l'emploi du futur dans ce vers peut être substitué au présent et a peut-être été ajouté postérieurement, à la suite de l'erreur de lecture pour rétablir le mètre du vers. Ainsi, il est possible d'être passé de « Il a quarante jours de terme »* à « Il a quinze jours de terme »* puis à « Il aura quinze jours de terme ».

²⁵⁸ v. 1213-1215.

²⁵⁹ Les dénominations peuvent varier d'une région à l'autre, voir sur le sujet Jacques E. Merceron, *Dictionnaire des saints imaginaires et facétieux*, Paris, Seuil, 2002, p. 111-133

²⁶⁰ À ce sujet, se reporter à Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

²⁶¹ J.-Cl. Aubailly (éd.), *Deux jeux de carnaval...*, *op. cit.*, p. XII.

²⁶² Didascalie entre les vers 1100-1101, le moyen de réconciliation – des navets – n'en reste pas moins grotesque.

sont extrêmement présents au cours de cette période et semblent accaparer une grande partie de l'attention, empêchant ainsi certaines festivités à caractère théâtral d'avoir lieu. Pour autant, le jeu de *La bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme*, représenté à Tours en 1486, laisse penser par son ampleur et ses qualités, qu'il a existé une tradition dramatique de carnaval à Tours mais qu'on ne peut appréhender avec précision faute de documents. Cette indétermination se retrouve au Mans en 1560, où il est possible de supposer une activité dramatique en lien avec la période de Carême prenant, sans qu'il soit possible de savoir s'il s'agit d'un théâtre carnavalesque ou d'un théâtre polémique en relation avec les idées de la Réforme. En effet, des chanoines de Saint-Julien se plaignent le 23 février 1560 – soit le vendredi qui précède les jours gras – de comédiens du fait de « l'abus qu'ils font des parolles de l'écriture²⁶³ » : est-ce alors un théâtre catholique mais blasphématoire ou un théâtre protestant qui dénonce la pratique du jeûne ?

III.3.3. Pâques fleuries et la Semaine sainte (jusqu'au Vendredi saint)

La Semaine sainte commémore la Passion du Christ. Elle s'ouvre par le dimanche des Rameaux ou dimanche de Pâques fleuries qui célèbre l'entrée triomphale de Jésus à Jérusalem sur le dos d'un ânon ; quant à la messe proprement dite des Rameaux, elle consacre sa lecture du jour au récit de la Passion du Christ à travers l'évangile de Matthieu (XXVI, 1-75 et XXVII, 1-67). Le jour le plus important de la Semaine sainte, hormis le dimanche de Pâques, est le Vendredi saint, moment de la crucifixion du Christ. À l'image de tout le Carême dont elle fait partie, la Semaine sainte repose sur le recueillement et la pénitence en vue de l'accomplissement de la Rédemption par la mort et résurrection du Christ.

Le jour de Pâques fleuries est principalement caractérisé en France par des processions dont on conserve un exemple théâtralisé au Mans²⁶⁴. En Allemagne, il existait la tradition du *Palmesel* (âne des rameaux) au moins à partir de la fin du X^e siècle et tout au long du Moyen Âge²⁶⁵. Cette tradition consistait dans la déambulation processionnelle d'une statue de bois représentant le Christ monté sur un âne, le Christ des Rameaux. Elle aurait existé aussi dans le Nord de la France (Picardie ?), au regard du *Christ des Rameaux* datant du XVI^e siècle conservé au Musée universitaire de Louvain²⁶⁶. Parfois, il ne s'agit pas d'une statue de procession mais d'une véritable mise en scène : on trouve la mention à la Ferté-Bernard, sans indication temporelle, d'un prêtre monté sur un âne se dirigeant vers la porte de l'église²⁶⁷, illustrant ainsi l'arrivée du Christ à Jérusalem. En tout état de cause, la bénédiction des

²⁶³ Le Mans, BM, ms. 257, p. 123.

²⁶⁴ Nos résultats de recherches sont restés très minces quant au déroulement exact des processions angevines, tourangelles, bretonnes et poitevines, même si elles sont régulièrement mentionnées dans les registres de comptes des chapitres.

²⁶⁵ K. Young, *The drama...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 94.

²⁶⁶ Louvain-la-Neuve, Musée universitaire de Louvain, inv. n° VH454.

²⁶⁷ Paul Piolin, *Histoire de l'église du Mans*, Paris, Lanier, 1856, t.III, p. 527.

rameaux donne lieu à de grandes célébrations dans cette localité puisque 8 sous sont donnés à Jean de Vigne « pour avoir admené la charge de deux chevaux de boist à fêter les rameaux de pasques fleuries²⁶⁸ » en 1525. Ces différents rites procèdent de la dramatisation plus ou moins élaborée de la liturgie et que l'on trouve à divers endroits de l'Ouest de la France.

Concernant le Vendredi saint, la lecture de l'évangile de Jean²⁶⁹ relate la Passion du Christ et l'on relève quelques marques d'activités dramatiques en rapport avec ce thème dans l'Ouest mais dans une mesure beaucoup moindre que dans les autres régions de France et sans qu'il soit possible d'y trouver une justification.

a. *Attollite portas, principes vestras...* [...] *Quis est iste Rex gloriæ ?* : Orvault, Rennes, Poitiers

La liturgie du jour des Rameaux s'organise en deux temps. D'abord les rameaux sont bénis à l'église et l'assemblée des fidèles part en procession, puis elle revient vers l'église où la messe peut enfin avoir lieu. Avant de pénétrer dans l'église, le prêtre peut frapper aux portes de celle-ci qui représentent les portes de la ville de Jérusalem. Cette mise en scène de la liturgie est accompagnée par l'antienne issue du Psaume 24 de David ; ainsi le prêtre, à l'extérieur de l'église débute : « *Attollite portas, principes vestras, et elevamini, portæ æternales : et introibit Rex gloriæ.* » tandis que des enfants de chœur derrière la porte et à l'intérieur de l'église répondent : « *Quis est iste Rex gloriæ ?* »²⁷⁰. Si le sacrement de l'ordination entraîne la représentation et l'actualisation de la présence du Christ en la personne du prêtre, il semble que cette représentation soit remplacée ou du moins soutenue par l'utilisation du crucifix, comme on le verra pour la procession des Rameaux du Mans, en tant que figuration du Christ entrant dans Jérusalem.

Le crucifix est par exemple au coeur de la liturgie du dimanche des Rameaux à Orvault où l'on rétribue en 1494 un paroissien « pour avoir curé et nectayé la crouez où fut fait le *mistere de pasques flories*²⁷¹ ». Le mystère mentionné ici est très probablement celui de la procession, à la tête de laquelle se trouve le crucifix, se présentant devant les portes fermées de l'église. On retrouve cette mise en scène de la liturgie sous la même forme dans un missel à l'usage de Rennes de 1531 où deux enfants de chœur prennent place à l'intérieur de l'église :

Tunc accebat sacerdos ad portam ecclesiae tenendo crucem. Et dicat alta voce percutiendo portam solo ictu : « Attollite portas principes ». Pueri infra ecclesiam respondeant : « Quis est iste rex gloriæ ? » Sacerdos dicat : « Dominus fortis... [...] » Pulsetur porta et tunc aperiet. Intrando ecclesiam incipiat cantor responsorio.²⁷²

²⁶⁸ Le Mans, AD 72, 1 J 62, p. 15, *comptes de fabrique de la Ferté-Bernard, 1525*.

²⁶⁹ XVII, 1-27 et XIX, 1-42.

²⁷⁰ On relève le même échange entre l'évêque et les diacres lors de la dédicace de la chapelle de Belle-Croix à Challans en 1524 (voir Poitiers, BM, ms. 469, *Collection Fonteneau*, t. XIV, p. 404).

²⁷¹ Nantes, AD 44, 114 J 8/9, p. 6, *comptes de fabrique de la paroisse d'Orvault 1493-1494*.

²⁷² *Missale ad usum insignis ecclesie Redonensis...*, Caen, Michel & Gérard Angier & Jacques Berthelot, 1531, fol. [58v^o], (Rennes, BM, R. 11890).

Ici encore, il s'agit d'illustrer l'entrée du Christ à Jérusalem par l'intermédiaire du crucifix pénétrant dans l'église. La mise en scène n'est pas explicitement mentionnée dans le diocèse de Poitiers mais le missel à l'usage de son église du XV^e siècle indique après la bénédiction des rameaux : « *vadit processio et fit solemnitas ad crucem et ante foro ecclesiae ut moris*²⁷³ ».

b. Processions des Rameaux théâtralisées au Mans et à Poitiers

Le déroulement de la procession des rameaux au Mans présente certaines étapes dramatisées pour illustrer l'entrée du Christ à Jérusalem²⁷⁴. La procession se met en place antérieurement au XII^e siècle et se déroule en deux temps. Le vendredi de la Passion (précédant le dimanche des Rameaux), un crucifix voilé et de taille humaine est porté en procession de la cathédrale Saint-Julien à l'abbaye Saint-Vincent par douze bourgeois.

Le jour de Pâques fleuries, le crucifix, découvert à partir de la station qui a lieu au cimetière Saint-Vincent, est ramené vers la ville, escorté par neuf francs-bouchers²⁷⁵ à cheval et armés ainsi que par douze sergents fieffés dans le même accoutrement. Ce rassemblement d'hommes armés donne lieu à des courses de lances à apparter au droit de quintaine. La procession arrivée aux portes²⁷⁶ de la ville,

tres pueri, qui sunt super portam clausam, incipiunt et cantant : O Israel es tu rex, processione respondente : Glauria laus, etc. Et pueri debent habere vinum et cimerellos (?) a castellano. Et debet dici ab episcopo vel majore, si desit episcopus, ter : Attolite portas... ; et pueri debent respondere ter : Quis est iste rex gloriae ?²⁷⁷

À partir de 1504, l'arrêt ne se fait plus à la porte de la ville mais à la porte de la cathédrale²⁷⁸ et en 1513, le cardinal Philippe de Luxembourg, évêque du Mans, souhaite faire disparaître les francs-bouchers de la procession mais sans succès, les lettres patentes obtenues de Louis

²⁷³ Poitiers, BM, ms. 30 (53), fol. 59v^o, *Missel à l'usage de l'Église de Poitiers, XV^e siècle*.

²⁷⁴ Sur cette procession voir également : L. A., prêtre, *Notice historique sur la procession des Rameaux au Mans*, Le Mans, Monnoyer frères, 1862, Ambroise Ledru, « La procession des rameaux au Mans ou "Le mistaire de la croix aourée" », *La province du Maine*, t. X, 1902, p. 17-39, 49-66, 81-98 ; Roger Triger, « La procession des Rameaux au Mans », *RHAM*, t. XIV, 1883, p. 151-216 et p. 316-385 ; F. Levillain-Angoulvant, *Le théâtre religieux dans le Maine...*, *op. cit.*, t. I, p. 72-75.

²⁷⁵ La présence de ces francs-bouchers est due à l'enlèvement du comte du Maine, Hélié de la Flèche, par une bande de Normands à la fin du XII^e siècle lors d'une procession des rameaux ; les attaquants pillent par la même occasion le crucifix d'argent de la procession. Des bourgeois accompagnés de bouchers armés allèrent secourir et délivrer le comte ainsi que reprendre le crucifix volé (voir R. Triger, « La procession des Rameaux... », *op. cit.*, p. 165.)

²⁷⁶ La même mise en scène semble apparaître à Laval au XVI^e siècle. En 1524 la procession s'arrête à la porte Becheresse et l'on doit fournir du vin au maître de la psalette et aux enfants qui chantent « à l'heure que l'on dit *Attolite portas* » (Alphonse Angot, *Dictionnaire historique, topographique et biographique de la Mayenne*, Laval, Goupil, 1902, t. II, p. 576.

²⁷⁷ Pierre Hennier, *Ordinarium novum, secundum usum ecclesie Cenomannensis*, Le Mans, BM, ms. 165, fol. 16v^o, publié également par R. Triger, « La procession des Rameaux... », *op. cit.*, p. 347. Nous traduisons : trois enfants, qui sont au-dessus de la porte close, commencent et chantent : *O Israel es tu rex*, la procession répondant : *Glauria laus...* Et les enfants doivent avoir du vin et des (?). Et doit être dit par l'évêque ou par celui qui dirige la procession, si l'évêque est absent, trois fois : *Attolite portas...*, et les enfants doivent répondre trois fois : *Quis est iste rex glorie ?*.

²⁷⁸ F. Levillain-Angoulvant, *Le théâtre religieux dans le Maine...*, *op. cit.*, t. I, p. 74.

XII n'ayant jamais eu d'effet²⁷⁹. En tout état de cause, la procession, en plus de l'hymne traditionnel des rameaux *Gloria, laus et honor tibi*, dramatise le Psaume 24 symbolisant les portes de Jérusalem par celles du Mans.

Cette procession présente un caractère doublement théâtralisé : d'une part la présence des francs-bouchers procède de la dramatisation de la conséquence d'un évènement historique (l'enlèvement du comte Hélié de la Flèche) et d'autre part, il s'agit de mettre en scène la liturgie du jour. En effet le crucifix et le clergé qui l'accompagne, représentent le Christ entrant dans Jérusalem. L'entrée du crucifix dans la ville, à l'image du Christ entrant dans Jérusalem, a une valeur symbolique extrêmement imagée puisqu'elle marque l'imminence de la réalisation de la Rédemption.

La procession des Rameaux semble apparaître sous une forme similaire à celle du Mans (un crucifix accompagné de lanciers) à Champagné au XV^e siècle et sous l'influence de celle du Mans²⁸⁰.

En 1576, le chapitre de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers fait construire un théâtre place du Marché-Vieux pour chanter les antiennes *Pueri Hebræorum*²⁸¹. Ces dernières sont chantées au moment de la distribution des rameaux bénis et avant d'effectuer la procession traditionnelle du jour. La construction d'un théâtre sur une des places principales de Poitiers révèle l'importance de la fête de Pâques fleuries et la destination du théâtre est particulièrement significative d'une volonté de dramatisation de la cérémonie puisqu'il est conçu pour recevoir le chœur chantant les antiennes *Pueri Hebræorum* c'est-à-dire :

Pueri Hebræorum, portantes ramos olivarum, obviaverunt Domino, clamantes et dicentes : Hosanna in excelsis.

et

Pueri Hebræorum vestimenta prosternebant in via et clamabant, dicentes : Hosanna filio David : benedictus, qui venit in nomine Domini.

Ces deux antiennes rapportent l'entrée triomphale du Christ dans Jérusalem et l'attitude du peuple à son égard ; elles sont particulièrement propices à une dramatisation et on peut émettre l'hypothèse que la construction du théâtre, d'abord destiné à mettre en valeur par les chants la remise des rameaux bénis, fait l'objet d'une dramatisation mettant en scène les enfants des Hébreux.

La liturgie du dimanche de Pâques fleuries influence le déroulement des processions. Si leur ordonnance ne semble pas la plupart du temps intégrer d'activités dramatiques, la relation

²⁷⁹ Voir la lettre donnant d'ailleurs des détails sur la procession dans Antoine Le Corvaisier de Courteilles, *Histoire des evesques du Mans*, Paris, Cramoisy, 1648, p. 766-769.

²⁸⁰ Voir R. Triger, « La procession des Rameaux... », *op. cit.*, p. 193 et sur ses prolongements dramatiques au XIX^e siècle, notamment, par le déguisement d'un des lanciers en Judas, *idem*, p. 334-335 et F. Levillain-Angoulvant, *Le théâtre religieux dans le Maine...*, *op. cit.*, t. I, p. 76

²⁸¹ Poitiers, AD 86, G 531, *délibérations capitulaires de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers*

de l'entrée du Christ à Jérusalem est propice à quelques dramatisations dans le Maine et à Poitiers.

c. Des scènes de la *Passion* à Laval le Vendredi saint en complément de la prédication

Les prédications de carême à Laval, évoquées précédemment, révèlent que des scènes de la *Passion* sont jouées le jour du Vendredi saint. Ainsi au cours de la prédication de Nicolas Taunay en 1508 :

D'aucuns compaignons de la ville
Furent motifs pour qu'il est abille [sic]
Monstréz figurativement
Et ses sermons et preschement,
La passion par personnaiges,
Le vendredi saint, par gens saiges...²⁸²

Des scènes de la *Passion* sont également interprétées en 1521 le jour du Vendredi saint²⁸³ en complément des prédications de Guy de Charné. Cette pratique se retrouve dans le Sud-Est de la France pour ce jour précis où des prédicateurs font jouer des *Mystères de la passion* à la suite de leurs sermons à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle²⁸⁴.

La liturgie du Vendredi saint est extrêmement étendue puisqu'elle relate l'intégralité de la Passion du Christ, de son arrestation au Jardin des oliviers à sa mise au tombeau à travers la lecture de l'évangile de Jean²⁸⁵ : le choix des scènes représentées à Laval n'est pas possible à déterminer exactement, si ce n'est qu'il est certain qu'elles mettaient en scène au moins le chemin de croix.

d. Vendredi saint 1492 : un *Mystère de la Passion* à Vitré

Le comte de Laval ordonne au *miseur* de la ville de Vitré, le jour du Jeudi saint, de donner dix livres

aux compaignons et partie des habitans de nostre dicte ville qui jouent le saint
vendredy prochain le *mistere de la Passion Nostre Seigneur...*²⁸⁶

Si un autre mandement de Guy XV de Laval en 1493 est pris en compte, il est fortement à supposer que ce mystère se jouait à 90 personnages²⁸⁷. En comparant ce nombre à ceux des *Mystères de la Passion* dont on possède le texte, on peut estimer que cette *Passion* n'a pas

²⁸² Paris, Bnf, ms. fr. 11512, fol. 41, publié dans G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 124-125.

²⁸³ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 176.

²⁸⁴ É. Roy, *Le mystère de la Passion en France...*, *op. cit.*, p. 322, n. 2.

²⁸⁵ XVII, 1-27 et XIX, 1-42.

²⁸⁶ Arthur de la Borderie, « Représentations dramatiques en Bretagne aux XV^e et XVI^e siècles », *Bulletin de la Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne*, t. I, 1877, p. 51. La pièce d'archive originale demeure introuvable malgré nos recherches.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 52 « nous vous mandons paier et bailler, sur lesdicts deniers, à nostre bien amé Jehan Columbel, [...] la somme de cent solz monnoye, [...] pour ses vacacions et paines qu'il a eues de doubler et escrire le nombre de quatre vingts dix rolles du mistere de la Passion Nostre Sauveur Jhesu Crist, que on avoit nagueres deliberé jouer en nostredicte ville de Vitré. »

été jouée uniquement le Vendredi saint mais au moins en deux journées, si ce n'est trois. En tout état de cause, la représentation d'un tel mystère le Vendredi saint se présente comme un *unicum* dans notre aire d'étude et si l'on a relevé des scènes de *Passion* par personnages à Laval en complément des prédications, ces dernières apparaissent comme des saynètes qui s'inscrivent dans une pratique prédicante alors qu'à Vitré, il s'agit d'un spectacle d'ampleur et autonome. Cette absence du théâtre le jour du Vendredi saint paraît être une caractéristique marquante de l'Ouest de la France. En effet, on relève un certain nombre d'attestations de *Mystères de la Passion* joués le Vendredi saint au cours des XV^e-XVI^e siècles dans les autres régions de France, notamment en Bourgogne²⁸⁸, à Rouen²⁸⁹ ou en Dauphiné²⁹⁰.

Conclusion

La liturgie de la Semaine sainte (le dimanche de Pâques exclu) est exclusivement le fondement thématique des activités théâtrales produites au cours de cette période. Lors de la fête des Rameaux, c'est l'entrée du Christ à Jérusalem qui fait l'objet de théâtralisation en symbolisant les portes de cette ville soit par celles de la ville où a lieu la procession des Rameaux (Le Mans) soit par celles de l'église devant laquelle la procession arrive (Le Mans, Orvault [?]). Par ailleurs, la distribution des rameaux bénis peut faire l'objet d'une dramatisation particulière comme à Poitiers à la fin du XVI^e siècle où un théâtre est construit, à première vue pour recevoir des chanteurs mais probablement aussi pour mettre en scènes les deux antennes *Pueri Hebraeorum*.

Le théâtre du Vendredi saint est assez naturellement focalisé sur la Passion du Christ, ainsi les scènes représentées à Laval en complément de la prédication sont des épisodes de la *Passion* et les bourgeois de Vitré entreprennent aussi de jouer une *Passion*.

À l'image de la première partie du Carême, la Semaine sainte dans l'Ouest de la France n'est pas propice aux activités théâtrales, contrairement à d'autres régions de France ou d'Europe, où la mise en scène de la liturgie est beaucoup plus marquée, notamment pour le dimanche des Rameaux.

III.3.4. Pâques

Le Samedi saint et le dimanche de Pâques sont les jours les plus importants de l'année liturgique : accomplissement de la Résurrection, ils closent la séquence purement terrestre de la vie du Christ tout en inaugurant la période de quarante jours menant à l'Ascension. Point

²⁸⁸ Voir É. Roy, *Le mystère de la Passion en France...*, op. cit., p. 74, n. 2 : Avallon (1492), Mâcon (1486.)

²⁸⁹ Voir Émile Gosselin, *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre à Rouen avant Pierre Corneille*, Rouen, Cagniard, 1868, p. 39.

²⁹⁰ Voir Jacques Chocheyras, *Le théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Age au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1975, p. 10 : Romans (1473, 1479...), Valence (1484), Montélimar (1511), etc.

central de la foi chrétienne, la Résurrection est la preuve pour les fidèles catholiques du rachat des péchés de l'humanité par la mort du Christ.

D'un point de vue calendaire, la célébration de la Résurrection commence le Samedi saint au moment de la messe du jour avec la réapparition de l'Alléluia²⁹¹ dans son déroulement puis se perpétue le dimanche de Pâques. La liturgie de ces deux jours est concentrée sur l'accomplissement de la Résurrection. Ainsi, pour la messe du Samedi saint, c'est l'évangile de Matthieu XXVIII, 1-7 qui est lu ; ce passage, qui fait suite au récit de la Passion du même évangile lu le dimanche des Rameaux²⁹², rapporte la découverte du tombeau du Christ vide par les trois Marie. La messe du dimanche de Pâques reprend le même motif à travers la lecture de l'évangile de Marc XVI, 1-7.

a. Le drame liturgique de Pâques et l'*Officium sepulchri seu resurrectionis* du manuscrit n° 927 de Tours.

Les deux versets :

Quem queritis in sepulcro, o Cristicole ?
Iesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

sont le noyau fondamental des jeux liturgiques du temps de Pâques. Ces dramatisations sont les premières du théâtre liturgique (apparition au X^e siècle au monastère Saint-Martial de Limoges²⁹³) et contaminent progressivement d'une part la chrétienté occidentale²⁹⁴ en étant repris dans divers monastères²⁹⁵ et d'autre part les autres fêtes de l'année (en particulier celles de la Nativité) en initiant de nouvelles dramatisations en lien avec la liturgie. À partir de cette séquence dialogique, les drames liturgiques de Pâques vont inclure des personnages supplémentaires à celui des trois Marie et de l'ange comme dans l'*Officium sepulchri seu resurrectionis*²⁹⁶ (XIII^e siècle) du manuscrit 927 de la bibliothèque municipale de Tours, qui comprend les personnages de Pilate et des gardes du tombeau, de deux marchands d'onguent, du Christ et de ses apôtres²⁹⁷.

Le manuscrit 927 de la bibliothèque municipale de Tours a été acquis par l'abbaye de Marmoutier en 1716, quant à son lieu de production, il est établi dans le Sud de la France²⁹⁸. L'*Officium sepulchri seu resurrectionis* n'a pu alors être joué ou lu à abbaye bénédictine de Tours avant le XVIII^e siècle. Pour autant, il appartient au même ensemble scriptural (même

²⁹¹ Voir *supra* sur l'enterrement de l'Alléluia à Angers aux XV^e-XVI^e siècles.

²⁹² Matth. XXVI et XXVII.

²⁹³ Paris, BnF, ms. lat. 1240, fol. 30v^o, *Troparium-prosarium et hymnarium ad usum Sancti Martialis Lemovicensis*, publié dans K. Young, *The drama...*, op. cit., t. I, p. 210.

²⁹⁴ Y. Cazal, *Les voix du peuple - Verbum Dei...*, op. cit., p. 153-154.

²⁹⁵ Notamment l'abbaye de Fleury.

²⁹⁶ Tours, BM, ms 927, fol. 1-8v^o.

²⁹⁷ Drame publié dans Young, *The drama...*, op. cit., t. I, p.438-447, traduit par Gustave Cohen (*Anthologie du drame liturgique*, Paris, Cerf, 1955).

²⁹⁸ Voir au sujet de ce manuscrit (contenu, provenance, copistes...), la synthèse de Christophe Chaguinian (éd.), *Le Jeu d'Adam*, Orléans, Paradigme, 2014, p. 11-14.

copiste) que le *Jeu d'Adam* dont les traits dialectaux laissent supposer une origine géolinguistique de l'ouest d'oïl²⁹⁹. Il est par ailleurs possible que le *Jeu d'Adam* soit une production scolaire issue et à l'usage d'un chapitre séculier³⁰⁰ et que les pièces qui l'entourent (à savoir en plus du drame pascal : des compositions poétiques latines et les *Quinze signes du Jugement dernier*), forment un ensemble cohérent de même destination. Deux hypothèses apparaissent alors : soit l'*Officium sepulchri seu resurrectionis* a été copié à partir d'un modèle qui contenait les autres pièces, le *Jeu d'Adam* compris, modèle qui pourrait être issu du domaine de l'ouest d'oïl, soit il s'agit d'une compilation à l'usage d'un chapitre séculier méridional, les différentes pièces de l'ensemble ayant des origines diverses. Cette question reste en suspens, les personnages et la composition de l'*Officium sepulchri seu resurrectionis* ne permettent pas de rattacher la pièce à une tradition de drame liturgique connue.

b. Drames liturgiques à Angers, au Mans et à Poitiers

L'office des matines de Pâques à la cathédrale Saint-Maurice d'Angers intègre une *Visitatio sepulchri* sans doute apparue au milieu du XV^e siècle. Après la mort du Christ, Marie-Madeleine, Marie-Jacobé, Marie-Salomé et leur servante Sarah auraient débarqué en Provence, les corps des trois dernières auraient été inhumés à Notre-Dame-de-la-Mer tandis que Marie-Madeleine aurait continué sa route jusqu'à Saint-Maximin. René d'Anjou fait entreprendre des fouilles en 1448 à Notre-Dame-de-la-Mer et des ossements sont découverts et authentifiés comme reliques des saintes femmes³⁰¹. L'invention de ses reliques pourrait être à l'origine du jeu liturgique à la cathédrale d'Angers³⁰². Le jour de Pâques, à matines, deux chapelains déguisés en anges gardent le tombeau du Christ tandis que deux corbeliers³⁰³ déguisés en Marie-Madeleine et Marie-Salomé s'approchent du tombeau placé derrière le grand autel. Après y être entrés et à la suite de chants dialogués, les deux personnages en ressortent en chantant *Resurrexit* et en tenant dans leurs mains un œuf³⁰⁴. Cette mise en scène est connue par un témoignage *a posteriori* puisque sa source est datée du XVII^e siècle³⁰⁵ mais pour autant on trouve la trace du *Quem quaeritis* à Angers dès le XII^e siècle dans un graduel provenant de l'abbaye Saint-Aubin d'Angers³⁰⁶.

²⁹⁹ Voir Catherine Bougy, « Étude de la langue du *Jeu d'Adam* » dans C. Chaguinian (éd.), *Le Jeu d'Adam...*, *op. cit.*, p. 169-212.

³⁰⁰ C. Chaguinian (éd.), *Le Jeu d'Adam...*, *op. cit.*, p. 16.

³⁰¹ A. Lecoy de la Marche, *Le roi René...*, *op. cit.*, t. II, p. 139-141.

³⁰² *Idem* et R-M. Ferré, *René d'Anjou et les arts...*, *op. cit.*, p. 141.

³⁰³ Officiers de l'église d'Angers, sur ce terme voir : Bernard Quemada (dir.), *Matériaux pour l'histoire du vocabulaire français. Datations et documents lexicographiques*, Paris, Les Belles lettres, 1965, vol. 3, p. 302, coll. « Annales littéraires de l'université de Besançon » vol. 68.

³⁰⁴ Célestin Port, *Dictionnaire historique, géographique et biographique de Maine-et-Loire*, Paris, Dumoulin, 1874, t. I, p. 89.

³⁰⁵ Jacques Éveillon, *De processionibus ecclesiasticis*, Paris, Matthieu Guillemot, 1641, p.177-179.

³⁰⁶ Angers, BM, ms 96, fol. 74v^o, publié dans K. Young, *The drama...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 579.

Le missel de 1481 de Pierre Hennier à l'usage de l'église du Mans présente un *Jeu des trois Marie*³⁰⁷ qui prend place à la fin de l'office des matines du dimanche de Pâques. Au cours du dernier répons, deux enfants de chœur représentant les anges s'assoient de chaque côté de l'autel tandis que trois jeunes clercs vêtus de blanc et la tête recouverte d'un amict, précédés par deux autres tenant des torches, s'avancent vers les différents autels en disant à voix basse : « *Surrexit, non est hic.* ». Une fois le troisième répons terminé, les trois clercs s'avancent vers l'autel principal et entament le dialogue traditionnel du *Quem quaeritis* avec les anges. Cet échange terminé, au retour dans le chœur des trois Marie, deux sous-chantres inaugurent une conversation de six répliques avec elles en leur demandant : « *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ?* ». Les différentes réponses des Marie amènent à la réplique finale proclamée par tout le chœur : « *Scimus Christum surrexisse* ».

Si le missel contenant ce jeu date de 1481, la présence de cette mise en scène au Mans est antérieure. En effet, un compte de l'argenterie du chapitre Saint-Pierre-de-la-Cour, aujourd'hui disparu, mentionne le don d'argent pour les clercs qui ont joué le *Jeu des trois Maries* pour l'office de Pâques en 1452³⁰⁸. On retrouve le *Jeu des trois Marie* dans le bréviaire à l'usage du Mans de 1507 par Pierre Hennier³⁰⁹ mais les missels et bréviaires à l'usage du Mans à partir de 1530 ne le consignent plus dans le déroulement de la liturgie³¹⁰. Pour autant, les comptes de l'argenterie du chapitre Saint-Pierre-de-la-Cour (les premiers conservés datent des années 1530), signalent chaque année la rétribution des clercs qui ont joué les trois Marie à Pâques. Ainsi en 1534, « ceux qui ont fait les maries le jour de pasques³¹¹ » reçoivent 12 deniers, et de même en 1565, 1579, 1599, 1626, 1653³¹². En avril en 1659, le *Jeu des trois Marie* est interdit par le chapitre cathédral³¹³.

³⁰⁷ Le Mans, BM, ms. 165, fol. 20v^o, publié dans K. Young, *The drama...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 288-289, traduit par P. Piolin, *Le théâtre chrétien dans le Maine...*, *op. cit.*, p. 17-19.

³⁰⁸ Samuel Menjot d'Elbenne, *Le chapitre royal de l'église collégiale de Saint-Pierre-de-la-Cour, Sainte-Chapelle-du-Mans*, Le Mans, [Société des archives historiques du Maine], 1909, p. CXVII, n. 1.

³⁰⁹ Pierre Hennier, *Magna breviaria camere ad usum insignis Ecclesie Cenomanensis novissime per magistrum Petrum Hennier...*, Rouen, [Martin Morin], 1507, feuillet G8-G8v^o, (Le Mans, BM, fonds Maine F* 62 (B)).

³¹⁰ Voir notamment le *Missale ad usum preclare Ecclesie Cenomanensis nuper adminiculo...*, Le Mans, Pierre Cocheri - Matthieu Vaucelles, 1531 (Le Mans, BM, fonds Maine F* 49 (A)) ou le *Breviarium ad usum insignis ecclesiae Cenomanensis, auctoritate reverendissimi domini cardinalis à Rambulieto...*, Paris, Jacques Kerver, 1582 ((Le Mans, BM, fonds Maine 8* 65).

³¹¹ Le Mans, AD 72, G 524, fol. 85, *compte de l'argenterie de la collégiale Saint-Pierre-de-la-Cour juin 1533-juin 1534*, de Jean Collas *clerc argentier*.

³¹² Le Mans, AD 72 : G 548, fol. [54v^o] ; G 558, fol. [41v^o] ; G 573, fol. 61v^o ; G 590, fol. 16 ; G 600, fol. 78-78v^o. Les datent mentionnées constituent la majeure partie des registres que nous avons consultés. Le don de 12 deniers à ceux qui jouent les Marie doit apparaître normalement chaque année sur une grande partie de la série de comptes, de G 524 (1533-1534) à G 604 (1657-1658), dernière année où le *Jeu des trois Marie* est autorisé.

³¹³ S. Menjot d'Elbenne, *Le chapitre royal de l'église collégiale de Saint-Pierre-de-la-Cour...*, *op. cit.*, p. CXVII.

Une *Visitatio sepulchri* est recensée par E. Martène dans un « *vetustissimum Rituale*³¹⁴ » de l'abbaye Sainte-Croix de Poitiers mais il ne donne pas la date de sa source et il n'existe plus de rituel originaire de cette abbaye dans les fonds de bibliothèque. La médiathèque de Poitiers conserve un rituel du XII^e siècle issu de la collégiale Sainte-Radegonde³¹⁵ mais ce manuscrit ne comporte pas de *Visitatio sepulchri*. Le texte de l'office donné par Martène est extrêmement simple puisqu'il met en scène uniquement deux personnages, un ange et un autre dénommé « Maria », qui échangent quatre répliques. Pour K. Young, il ne s'agit pas du texte original mais d'une description du jeu liturgique qui prend place à la fin de l'office des matines de Pâques. Le personnage de Marie est quant à lui ambigu, puisqu'il peut représenter l'une des trois Marie habituelles ou la Vierge Marie³¹⁶ qui n'apparaît habituellement pas dans la *Visitatio sepulchri*. Pour autant, nous verrons que le personnage de Marie de ce jeu est sans doute celui de Marie-Madeleine.

Un coutumier de la fin du XIII^e siècle de l'abbaye Sainte-Croix de Poitiers renferme également une *Visitatio sepulchri* qui doit être jouée à la fin de l'office des matines du dimanche de Pâques³¹⁷. Le jeu met en scène une partie de l'évangile de Jean (XX,11-15), à savoir le dialogue d'un ange et de Marie-Madeleine au tombeau du Christ mais dans ce jeu, Marie-Madeleine est accompagnée de Marie-Jacobé et Marie-Salomé bien que celles-ci ne prennent pas la parole. L'échange est constitué de seize répliques et divers déplacements, à la fois dans et à l'extérieur de l'église, sont indiqués pour la réalisation du drame³¹⁸.

Les éléments de la *Visitatio sepulchri* citée par Martène se retrouvent tous dans la *Visitatio sepulchri* du coutumier du XIII^e siècle. Ainsi, le début du jeu, « *Finitis matutinis, accedunt ad Sepulchrum portantes luminaria. Tunc incipit Maria : "Ubi est Christus meus ?"* »³¹⁹ se retrouve dans le coutumier sous la forme « *Accedunt ad sepulchrum portantes luminaria. Finito iterum incipit Maria : "Ubi est Christus meus ?"* »³²⁰. La deuxième partie et fin du drame citée par Martène « *Tunc Maria aperit os Sepulchri, et dicit publica voce :...* »³²¹ apparaît de façon quasi similaire dans le coutumier : « *... et tunc Maria aperiat ostium et dicat publica voce :...* »³²² ; quant à la fin des deux dramatisations, elle est strictement la même. Ces deux versions

³¹⁴ E. Martène, *De antiquis Ecclesiae...*, op. cit., t. III, p. 173.

³¹⁵ Poitiers, BM, ms. 40 (132).

³¹⁶ Voir E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, op. cit., vol. 2, p. 29, n. 4.

³¹⁷ Le document original semble perdu de nos jours, il est édité par Pierre de Monsabert, « Documents inédits pour servir à l'histoire de l'abbaye de Sainte-Croix de Poitiers », *Revue Mabillon*, 9, 1913-1914, p. 373-395. K. Young recopie une partie de l'édition de Monsabert (*The drama...*, op. cit., vol. 1, p. 571-572).

³¹⁸ Sur la mise en scène de ce jeu voir : Louise Coudanne, « Regards sur la vie liturgique à Sainte-Croix de Poitiers », *BSAO*, 14, 1978, p. 374.

³¹⁹ E. Martène, *De antiquis Ecclesiae...*, op. cit., t. III, p. 173.

³²⁰ P. de Monsabert, « Documents inédits pour servir à l'histoire de l'abbaye de Sainte-Croix... », op. cit., p. 393.

³²¹ E. Martène, *De antiquis Ecclesiae...*, op. cit., t. III, p. 173.

³²² P. de Monsabert, « Documents inédits pour servir à l'histoire de l'abbaye de Sainte-Croix... », op. cit., p. 394.

semblent très liées et on peut se demander dans quelle mesure la seconde (celle issue du coutumier) n'a pas servi de modèle à E. Martène qui aurait résumé la version qu'il avait sous les yeux ; on pourrait alors donner un terminus *post quem* de la *Visitatio sepulchri* à l'abbaye Sainte-Croix de Poitiers à partir de la fin du XIII^e siècle. Quant au personnage de Marie dans la version fournie par le mauriste, il est clair qu'il s'agit de Marie-Madeleine en comparaison de la version du coutumier.

Dans un bréviaire à l'usage de l'église de Poitiers du XIV^e siècle, un *Jeu des trois Marie* prend place après la troisième lecture et avant la dernière hymne de l'office des matines du dimanche de Pâques³²³. Il s'agit ici d'un dialogue entre les anges et les trois Marie au tombeau, les trois femmes commencent par s'exprimer³²⁴ ensemble (« *Ubi est Christus meus dominus et filius dilectus ? Eamus videre Sepulchrum.*³²⁵ ») puis Marie-Madeleine entame le traditionnel « *Ardens est cor meum [...] ubi posuerunt eum.* ». Les deux répliques suivantes (4 vers) sont partagées à égalité entre les anges et les femmes :

Responsorio angelorum :
O vos Christicole quem [col. b] queritis esse dolentes ?
Unguentisque sacris ungere quem cupitis ?

Et iterum mulieres respondentes :
Querimus o superi cives Jhesum crucifixum.
Dicite quis nobis sustulit hunc miseris ?³²⁶

Ces répliques et celles qui suivent jusqu'à la fin du drame, qui se clôt par les paroles des Marie « *Venite et videte locum ubi positus fuerat dominus.* », sont exactement les mêmes que celles du *Jeu des trois Marie* de l'abbaye d'Origny-Sainte-Benoîte du XIII^e siècle³²⁷. On retrouve également une partie des deux dernières répliques « *Non iacet hic quia surrexit...* » et « *Venite et videte locum...* » dans une *Visitatio sepulchri* de Troyes de la fin du XIII^e siècle³²⁸ ou bien dans une *Visitatio sepulchri* du Mont-Saint-Michel du XIV^e siècle³²⁹ et le « *Venite et videte locum ubi positus fuerat dominus* », issu de l'évangile de Matthieu (XXVIII, 6), fait partie d'un répons traditionnel de l'office des matines de Pâques. Quant aux deux répliques « *O vos Christicole quem [...] hunc miseris* » mentionnées précédemment, elles ne se trouvent à notre connaissance que dans le drame de Poitiers et dans celui d'Origny-Sainte-Benoîte, indiquant ainsi possiblement des échanges monastiques entre les deux régions.

La mise en scène du bréviaire poitevin du XIV^e siècle est plus sommaire que celle de l'abbaye de Sainte-Croix – du moins, le texte ne laisse pas transparaître d'indications de

³²³ Poitiers, BM, ms. 25 (312), fol. 103, col. a et b, édité par Walter Lipphardt (éd.), *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, Berlin, de Gruyter, 1975, vol. 1, p. 189-190.

³²⁴ Il s'agit ici très probablement d'un drame chanté intégralement.

³²⁵ Poitiers, BM, ms. 25 (312), fol. 103, col. a.

³²⁶ *Idem.*

³²⁷ Drame publié par Edmond de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Âge*, Paris, Victor Didron, 1861, p. 257-270, les répliques similaires se trouvent p. 262-263.

³²⁸ K. Young, *The drama...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 603-604.

³²⁹ Édélestand du Ménil, *Origines latines du théâtre moderne*, Paris, Franck, 1849, p. 94-96.

déplacements, à l'inverse d'ailleurs de celui d'Origny-Sainte-Benoîte – mais le contenu textuel est plus développé en faisant intervenir d'une part Marie-Madeleine et d'autre part les trois femmes ensemble. Ce développement est dû à une source supplémentaire à celles des abbayes de Fleury ou de Saint-Martial de Limoges qui irradient habituellement l'Ouest de la France.

Cette mise en scène pascalle semble ne plus être d'actualité au cours du XV^e siècle puisqu'elle ne se manifeste plus dans les bréviaires et missels³³⁰ notamment dans un bréviaire à l'usage de Poitiers et de Luçon³³¹ où l'épisode des trois Marie est exclusivement narratif tout comme dans un missel à l'usage de Poitiers³³² du XV^e siècle.

c. Drame liturgique de la *Visitatio sepulcri* en Cornouaille au XV^e siècle

Le manuscrit latin 1294 de la Bibliothèque nationale de France est un bréviaire à l'usage de Paris adapté à celui de Quimper et dont la copie est achevée en 1472. Il contient un *Jeu de la Résurrection*³³³. Ce manuscrit a été commandé par le *magister* Guillaume Goardet, originaire du diocèse de Quimper et chapelain du collège de Cornouaille à Paris, à Jean de l'Épine (Yann an Spernen), copiste pour la cathédrale de Quimper³³⁴. La fonction de commanditaire explique la combinaison des deux usages liturgiques, celui de Paris et celui de Quimper. Le *Jeu de la Résurrection* est peut-être issu d'un bréviaire quimpérois qui a servi de modèle mais on ne peut étayer cette hypothèse par la comparaison avec d'autres bréviaires de la même période à l'usage de Quimper du fait de leur absence dans les fonds des bibliothèques.

Si on ne peut connaître la source du bréviaire conservé à Paris, on sait en revanche que le drame liturgique de Pâques est présent en Cornouaille dès le milieu du XV^e siècle. En effet, le *Bréviaire de Landerneau*³³⁵, destiné à l'usage du prieuré Saint-Thomas, dépendant de la cathédrale Saint-Corentin de Quimper³³⁶ contient un *Jeu de la Résurrection*. À la fin de l'office des matines, le dimanche de Pâques :

Finito responso debet fieri representacio [sic] sepulcri
Angeli ad mulieres
Quem queritis in sepulcro, o Christicole ?
Mulieres ad angelos

³³⁰ On a cependant vu au Mans la permanence du *Jeu des trois Marie* jusque dans les années 1650 alors qu'il n'apparaissait plus dans le bréviaire à l'usage du Mans.

³³¹ Paris, BnF, ms. lat. 1057, fol. 86-88, *Breviarium Pictavense*, fin XV^e siècle.

³³² Poitiers, BM, ms. 30 (53), fol. 94-94v^o, *missel de Poitiers*.

³³³ Paris, BnF, ms. lat. 1294, fol. 88, *Breviarium Guillelmi Goardet Corisopitensis*.

³³⁴ Sur ce manuscrit, ses commanditaire et copiste, voir : Diane E. Booton, « The politics of bookmaking in France and Brittany » dans Cynthia Jane Brown, *The Cultural and Political Legacy of Anne de Bretagne: Negotiating Convention in Books and Documents*, Cambridge, D.S. Brewer, 2010, p. 17 et Diane E. Booton, *Manuscripts, Market and the Transition to Print in Late Medieval Brittany*, Surrey - Burlington, Ashgate, 2010, p. 46-47.

³³⁵ Quimper, archives de l'évêché à Quimper.

³³⁶ François-Marie Duine, « Bréviaire de Landerneau du XV^e siècle », *Bulletin et mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine*, t. XXV, 1906, p. 144.

Jhesum Nazarenum crucifixum, o Celicole.
Angeli ad mulieres
Non est hic, surrexit sicut predixerat. Ite, nunciate quia surrexit.
*Tunc vertantur se mulieres ad chorum et veniant cantando.*³³⁷

Le caractère dramatique de ce texte ne fait aucun doute, ne serait-ce que par sa dénomination (« *representacio [sic] sepulcri* »), mais aussi par les didascalies qui distribuent la parole entre les personnages et indiquent les déplacements dans l'église.

Les preuves de la présence de deux *Visitationes sepulcri* en Cornouaille, la première par une source indirecte – le bréviaire conservé à Paris –, la deuxième dans un bréviaire originaire de Landerneau, constituent un élément à signaler dans l'histoire du drame liturgique. L'origine géographique de la *Visitatio sepulcri* du prieuré Saint-Thomas de Landerneau correspond par ailleurs à celle d'une partie du théâtre en langue bretonne de la fin du XVI^e siècle que sont le *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévi*³³⁸ et le *Mystère de saint Gwénohé*³³⁹, renforçant ainsi l'idée que la Cornouaille est une des terres d'élection du théâtre en Basse-Bretagne.

La liturgie pascale est progressivement dramatisée à partir du X^e siècle en France et en Europe. Cette dramatisation intervient aussi bien dans les ordres séculiers que réguliers et l'Ouest de la France s'inscrit parfaitement dans ce mouvement du fait de sa proximité avec les abbayes de Fleury et de Saint-Martial de Limoges. Ces dernières initient la dramatisation de la liturgie pascale mais les modèles dramatiques qu'elles produisent sont adaptés suivant les évêchés. Ainsi, à une même époque donnée, le drame pascal peut être sensiblement différent d'une église à l'autre³⁴⁰ et prendre des formes variées dans un même évêché à des époques proches comme à Poitiers par exemple.

La diversité des usages, qu'ils soient temporels ou géographiques, alliée aux pertes textuelles, ne permettent pas de dresser un tableau exact du drame pascal dans l'Ouest de la France. Ainsi, rien n'apparaît pour la Haute-Bretagne et une grande partie de la Basse-Bretagne, cependant, on relève la présence du drame pascal en Cornouaille.

Aux drames liturgiques, majoritaires pour la célébration de Pâques, il faut rappeler les jeux de personnages commencés au moment des prédications de Carême à Laval en 1508 et 1521 et qui se terminent précisément le jour de Pâques.

III.3.5. L'Ascension et les Rogations

L'Ascension du Christ (40 jours après Pâques) se trouve théâtralisée dans les grandes *Passions* et *Résurrections* du XV^e siècle notamment chez Greban (v. 32728-32759) ou dans la *Résurrection d'Angers* de 1456. Elle est cependant absente de la *Passion et Résurrection* bretonnes de 1530. En dehors de notre aire d'étude, la représentation d'un *Mystère de*

³³⁷ Quimper, archives de l'évêché à Quimper, *Bréviaire de Landerneau*, fol. 106.

³³⁸ Joué probablement en 1577 à Dirinon (voir VI.3.2 *Vie de sainte Nonne et son fils Dévi*).

³³⁹ Dans la région de Landévennec (voir VI.3.2 *Mystère de saint Gwénohé*).

³⁴⁰ Comparer par exemple entre Angers et Le Mans au XV^e siècle.

l'Ascension est attestée en 1416 à Lille³⁴¹. Cette célébration est l'objet de peu de festivités en France, probablement en raison de sa proximité avec la fête de la Pentecôte dont les solennités intègrent une présence théâtrale importante (voir *infra*).

a. Le *Mystère de la Passion et Résurrection* à Rennes en 1430

La seule attestation d'une représentation donnée aux alentours de *l'Ascension* dans l'Ouest de la France, se trouve à Rennes en 1430, où le *Mystère de la Passion et Résurrection* est représenté par les habitants de la ville en présence du duc³⁴² ; à cette occasion, 14 livres de poudre à canon sont employées. Il n'est pas possible d'affirmer avec certitude que la fête de *l'Ascension* soit le motif de la mise en place du mystère. En effet, le paiement par le miseur de Rennes a bien lieu le jour de *l'Ascension* puisque le haut de la page du compte porte la mention de la fête mais le fondement festif n'apparaît ni dans l'ordre de paiement plus bas dans la page, ni dans le mandement ducal de paiement des acteurs daté du mois d'août 1430. Le mystère a été représenté le jour de *l'Ascension* ou avant à l'occasion des fêtes de Pâques.

b. Le *Mystère des Actes des Apôtres* à Tours en 1542 représenté autour de *l'Ascension* ?

Jehan Glaumeau, prêtre à Bourges, mentionne dans son journal un voyage à Tours :

En ceste annee [1542], le dixieme jour de may, je party de Bourges pour aller à Tours, car alors on y jouyet [sic] *les Actes des Apostres*. Après avoir esté là troys et quatre jours, je party de ladict ville de Tours et m'en allay au mont Saint-Michel. Je arrive audict lieu le jour de Penthecouste, qui estoit le vingt-huitieme jour de may.³⁴³

Pâques étant le 9 avril en 1542, *l'Ascension* a été le 18 mai. Le départ du prêtre de Bourges le 10 mai, le fait arriver à Tours au moment de la fête de *l'Ascension* qui semble être le moment de la représentation du mystère puisqu'il n'est plus dans la ville au moment de la Pentecôte. L'épisode de *l'Ascension* n'apparaît pas dans le *Mystère des Actes des Apôtres* dont la thématique l'inscrit plutôt dans la liturgie de la Pentecôte. Pour autant, cette thématique permet justement de mener les spectateurs jusqu'à la liturgie de la fête de la Pentecôte. Mais il est très probable qu'une petite partie seulement du mystère ait été représentée : en effet, cette pièce demande une logistique extrêmement imposante³⁴⁴ et rien ne transparaît dans les comptes municipaux de Tours pour l'année 1542³⁴⁵ mais les registres de délibérations municipales n'existant plus pour cette période, on ne peut déterminer plus précisément les

³⁴¹ L. Petit de Julleville, *Les mystères...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 9 et 629.

³⁴² Rennes, AM, CC 801/2, fol. 100, *compte du miseur Guillaume Durdous (1428-1430)* et Paris, BnF, ms. fr. 11542, fol. 10, *mises d'Aufroy Guynot, trésorier et receveur général du duché de Bretagne (1430-1432)* cité dans Pierre Hyacinthe Morice, *Mémoires pour servir de preuves à l'histoire ecclésiastique et civile de Bretagne*, Paris, Osmont, 1744, t. II, col. 1232.

³⁴³ Jehan Glaumeau, *Journal, Bourges, 1541-1562*, édité par Hiver de Beauvoir, Bourges, Just-Bernard, 1867, p. 4-5.

³⁴⁴ À titre d'exemple, la représentation de Bourges en 1536 s'étale sur cinq mois.

³⁴⁵ En particulier : Tours, AM, CC R. 72, *comptes municipaux 1540-1544*.

conditions de représentation. En tout état de cause, le calendrier liturgique paraît ici influencer la mise en place du mystère et sa thématique – les effets de la venue de l'Esprit saint sur les Apôtres – est en relation avec la fête de Pentecôte prochaine.

c. Les processions des Rogations à Poitiers

Les trois jours qui précèdent l'Ascension constituent les Rogations qui se caractérisent par des processions. Si ces dernières n'intègrent pas d'activités dramatiques en tant que telles, certaines présentent dans leur défilé, le monstre légendaire dompté ou tué par le saint patron de la ville (la Gargouille, le Graouilly, la Tarasque sont sans doute les plus connus³⁴⁶).

À Poitiers, depuis au moins 1466, il s'agit de la Grand'Goule qui prend place en tête des processions³⁴⁷, associée à l'image de sainte Radegonde. Il s'agit d'une sculpture prenant la forme d'un dragon et dont une version, datant du XVII^e siècle, est encore conservée. Le caractère festif de cette procession se manifeste dès les années 1400, avec la rétribution de musiciens qui accompagnent le défilé³⁴⁸.

Le temps des Rogations et de l'Ascension présente des célébrations sobres ou du moins, quasi dépourvues d'activités dramatiques. D'une part, ce temps s'inscrit comme un répit entre les célébrations d'un côté, des fêtes de Pâques et de l'autre, de la Pentecôte et de la fête du Saint-Sacrement, d'autre part les processions des Rogations sont initialement dédiées à la prière, peu propice à des manifestations théâtrales.

III.3.6. La Pentecôte et le cycle de Mai

La Pentecôte clôt le cycle de Pâques et célèbre un des points fondamentaux des religions chrétiennes en fêtant l'Esprit saint et sa descente sur les Apôtres, et par conséquent la fondation de l'Église. Cet événement est relaté dans les Actes des Apôtres :

Quand le jour de la Pentecôte arriva, ils se trouvaient réunis tous ensemble. Tout à coup il y eut un bruit qui venait du ciel comme le souffle d'un violent coup de vent : la maison où ils se tenaient en fut toute remplie ; alors leur apparurent comme des langues de feu qui se partageaient et il s'en posa sur chacun d'eux. Ils furent tous remplis d'Esprit saint et se mirent à parler d'autres langues, comme l'Esprit leur donnait de s'exprimer.³⁴⁹

Les fêtes de Pentecôte sont l'occasion d'activités dramatiques variées en France au XV^e et XVI^e siècle. Ainsi on trouve la trace d'un grand nombre de représentations de *Passions* et *Résurrections*³⁵⁰, mais aussi de vies de saints (un *Joc de sanct Peyre et de sanct Paul* à Aix

³⁴⁶ Voir sur le sujet les différents dragons cités par Paul Sébillot, *Le folk-Lore de la France*, Paris, Guilmoto, 1906, t. III, p. 299 *sqq.*

³⁴⁷ Henri Clouzot, *L'ancien théâtre en Poitou*, Niort, L. Clouzot, 1901, p. 12-15.

³⁴⁸ Poitiers, AD 86, G. 1237, fol. 65v^o, *comptes de la fabrique Notre-Dame-de-la-Grande (1407-1408)*, la rétribution de musiciens pour la même occasion se retrouve par exemple en 1484 (Poitiers, AD 86, G 1239, fol. 114).

³⁴⁹ Actes des Apôtres, 2, 1-4.

³⁵⁰ Amiens 1413, Draguignan 1439, Rouen 1445, etc. Voir L. Petit de Julleville, *Les mystères...*, *op. cit.*, vol. 2 et Jacques Chocheyras, *Le théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Age au XVIII^e siècle* :

en 1444³⁵¹, un *Jeu de Sainte Catherine* à Metz en 1468³⁵², une *Moralité de sainte Susanne* à Montélimar en 1511³⁵³, ou de personnages vétérotestamentaires comme à Metz en 1514 et à Barjols (Var) en 1551 où l'on représente une *Ystoire de Job*³⁵⁴. Par ailleurs, il est d'usage, dans la théâtralisation de la messe comme il en a déjà été question pour la Nativité ou le cycle de Pâques, de symboliser la descente de l'Esprit saint sur les Apôtres et la Vierge par le jet de flammèches, d'eau, de fleurs ou de gâteaux depuis les voûtes de l'église. On trouve de nombreux exemples de cette pratique un peu partout en Europe³⁵⁵.

Trois thématiques dramatiques pour cette fête sont observables dans les provinces de l'Ouest : la première est la représentation de *Passions* et/ou *Résurrections* sur la place publique, la seconde est la tenue de moralités ou de vies de saints, la troisième est la dramatisation de la liturgie par la symbolisation de la descente de l'Esprit saint sur les Apôtres.

S'il n'a été mentionné jusqu'à présent que l'aspect purement liturgique de la période, il existe cependant parallèlement au temps de la Pentecôte³⁵⁶, le cycle folklorique de Mai. Le caractère principal de ce cycle est agraire³⁵⁷ mais comporte également au second plan des éléments liés au couple et à la sexualité qui seront abordés à travers un *Jeu de Robin et Marion* qui s'est déroulé à Angers en 1392.

a. Passions et Résurrections : Tours et Angers

Dès la fin février 1455, le conseil de la ville de Tours est informé que « aucuns gens de bien de ladite ville » ont l'intention de faire « jouer le mistere de la Passion nostre Seigneur après Pasques ». Mais la mise en place de cette pièce demandant beaucoup de moyens, les initiateurs du projet sollicitent l'aide « des gens notables d'église » et des gens du conseil de ville. Il est alors délibéré que « ledict mistere soit joué [...] veu qu'il y a longtemps qu'il ne fut veu jouer en ladite ville et que c'est ung beau mistere à veoir³⁵⁸ ». Finalement, la montre du mystère a lieu le 25 mai, jour de la « feste de penthecouste », et la pièce est jouée le lendemain

domaine français et provençal, Genève, Droz, 1975, p. 10.

³⁵¹ Nadine Henrard, *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998, p. 287.

³⁵² L. Petit de Julleville, *Les mystères...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 32.

³⁵³ J. Chocheyras, *Le théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 10. La liste est loin d'être exhaustive, la consultation des attestations de L. Petit de Julleville ou de J. Chocheyras, indique une grande diversité thématique des mystères représentés.

³⁵⁴ « Finablement faire tous autres fainctes necessaires à lad. ystoire et ce audit Barjoulx les festes de Pandecosthes prochaines en lesquelles ladite ystoire se jouera. », cité dans Albert Meiller (éd.), *La Pacience de Job*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 17 et 169.

³⁵⁵ Jacques Heers, *Fêtes des fous...*, *op. cit.*, p. 30.

³⁵⁶ Et aussi aux temps des Rogations et de l'Ascension, mais le cycle de Mai n'a pas été évoqué dans le chapitre précédent puisqu'aucune attestation théâtrale ne transparaît à cette période dans l'Ouest de la France.

³⁵⁷ A. van Gennep, *Manuel de folklore...*, *op. cit.*, t. I-4, p. 1421.

³⁵⁸ Tours, AM, BB R. 10, fol. 281v^o, *registre de délibérations du corps de ville, 1445-1462*. La seule attestation que l'on connaît d'un *Mystère de la Passion* à Tours précédant cette représentation, date de 1406.

toute la journée³⁵⁹ place Foire-le-Roi. On ne peut savoir ici si la fête de Pentecôte est le principal motif de la mise en scène mais tout du moins, l'influence calendaire apparaît clairement à travers la mention « après Pâques ». La représentation, bien qu'elle mobilise d'importants moyens (deux échafauds sont spécialement conçus pour recevoir les plus notables spectateurs, 50 livres sont données par la ville³⁶⁰), semble n'avoir lieu que sur une journée. Cette durée laisse envisager – et bien qu'il se joue à la Pentecôte – un mystère se concentrant uniquement sur la Passion et la Résurrection du Christ, laissant de côté l'épisode de la descente du Saint-Esprit sur les apôtres.

Le *Mystère de la résurrection de Notre Seigneur Jhesucrist et de son Ascension et de la Pentecoste* est représenté à Angers les trois derniers jours de mai 1456 selon l'indication fournie par le manuscrit de Chantilly³⁶¹. Quant aux comptes de la ville d'Angers, ils mentionnent la « depense du *mystere de la Resurrection Notre Seigneur* que ledict roy de Sicile avoit entencion faire jouer à la Penthecouste³⁶² ». Pâques ayant été le 28 mars en 1456, la discordance entre les mandements ducaux et la réalisation effective du mystère se fait jour ici puisque la fête de Pentecôte est tombée le 16 mai. Aucun élément précis ne permet d'expliquer le décalage mais plusieurs hypothèses sont néanmoins envisageables : d'une part la réalisation d'un mystère est dépendante de contraintes matérielles, financières et humaines importantes qui entraînent souvent des difficultés d'exécution à la date prévue, d'autre part, René d'Anjou a souhaité modifier le texte de la pièce et ces « adicions » ont, semble-t-il, retardé la mise en scène puisque certaines ont encore été ordonnées le 26 mai³⁶³, soit trois jours avant la représentation.

Mis à part les considérations strictement calendaires, l'organisation d'un *Mystère de la Résurrection*, qui contient de plus les scènes de l'*Ascension* et de la *Pentecôte*, destiné à être joué aux fêtes de la Pentecôte, montre à quel point le calendrier liturgique influe sur l'activité dramatique : il s'agit à travers cette manifestation d'illustrer toute la liturgie pascale que le peuple vient de célébrer depuis le dimanche de Pâques et qui se clôt par l'apothéose de la Pentecôte.

La représentation de la Passion du Christ et de ses prolongements (Résurrection, Ascension...) au moment de la Pentecôte permet de clôturer le cycle de Pâques en en rappelant son sens théologique primordial, celui de la Rédemption de l'homme.

³⁵⁹ *Ibid.*, fol. 284.

³⁶⁰ *Ibid.*, fol. fol. 283v^o.

³⁶¹ Chantilly, bibliothèque du château de Chantilly, ms. 615. Ce manuscrit sert de base à l'édition de Pierre Servet, *Le Mystère de la Résurrection : Angers (1456)*, Genève, Droz, 1993, 2 tomes. Selon le journal de Guillaume Oudin (Angers, BM, ms. 976 [858], fol. 1v^o), le mystère est représenté le dimanche, lundi et mardi, soit les 30-31 mai et le 1^{er} juin.

³⁶² Angers, AM, CC 4, fol. 165v^o, *comptes de Jehan Landevy (1445-1458)*.

³⁶³ *Ibid.*, fol. 165.

b. Vies de saints et moralités

La Pentecôte célèbre l'Esprit saint et son influence sur les hommes. Ainsi la représentation de vies de saints sur scène à ce moment du calendrier, s'inscrit au coeur d'un discours édifiant, illustrant à la fois la propagation de l'Esprit saint parmi les hommes et ses effets bénéfiques sur eux. C'est à travers les actes et la vie des saints que l'enseignement du Christ se transmet et cette transmission débute le jour de la Pentecôte lors de la descente de l'Esprit saint sur les apôtres chargés de porter la parole du Christ à travers le monde. La Pentecôte célèbre cette diffusion de la parole évangélique.

Les attestations de vies de saints ou de moralités dont on sait qu'elles sont jouées expressément pour la Pentecôte dans l'Ouest de la France sont peu nombreuses mais cela est dû en grande partie à la discrétion des sources quant à la consignation d'une date précise³⁶⁴. L'exemple du *Mystère de Saint Christophe* joué à Poitiers en 1438 est particulièrement significatif. La ville est sollicitée financièrement le 26 mai par des « compaignons qui ont entrepris jouer l'histoire de monsieur Saint Christofle³⁶⁵ », or la Pentecôte se situe le dimanche suivant et la représentation du mystère a donc sans doute eu lieu au cours de ce dernier. Cette relation entre la Pentecôte et jeux théâtraux à Poitiers se retrouve d'ailleurs une quarantaine d'années plus tard, en 1476, quand Berthomé Bedart, chaussetier de 26 ans, assiste à des jeux au carrefour Saint-Hilaire « le jour de la Penthecoustre³⁶⁶ » tandis que ce même jour il répète le *Jeu de Sainte Hostie* qu'il projette de jouer pour la Fête-Dieu (voir *infra*).

À l'image des autres régions de France, nombre de vies de saints jouées dans l'Ouest de la France et dont seule l'année de représentation est connue, a pu prendre place au moment de la Pentecôte sans qu'il soit possible d'en apporter les preuves irréfutables. Néanmoins, le témoignage de Guillaume Le Doyen à Laval est précieux en ce qui concerne les liens entre la fête de Pentecôte et l'activité dramatique dont la thématique est orientée vers la vie des saints. En 1520 :

[...] la Penthecouste venue,
Et sans que mon propos je mue,
De Sebastien le mistere,
A Botz fust, sans nul vitupere,
Joué [...].³⁶⁷

La Pentecôte est bien ici le cadre festif de la représentation qui s'étend sur sept jours et cette durée invite à penser que le mystère s'inscrit dans la liturgie de l'octave de la Pentecôte

³⁶⁴ Il est difficile de pouvoir établir une relation entre une fête et des représentations dramatiques lorsque seuls l'année, ou le mois, ou un *terminus ante quem* sont connus.

³⁶⁵ Poitiers, AC, reg 3, fol. 10, *registre de délibérations 1436-1448*.

³⁶⁶ Paul Guérin (éd.), *Recueil des documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la Chancellerie de France*, Poitiers, Oudin, 1919, t. XII, p. 88.

³⁶⁷ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 174.

en célébrant chaque jour l'Esprit saint et ses effets à travers les différents épisodes de la vie de saint Sébastien.

Déjà en 1493, Guillaume Le Doyen, est l'initiateur d'une moralité :

Celluy an, à la Penthecouste,
Je fis jouer, quoyqu'il me couste,
Le papier du Bon pelerin
Et mauvais, qui estoit affin
D'esmouvoir tous ceulx de la ville,
Qui, entreprinse très utile,
Avoient faict du très beau mistere
De Barbe.³⁶⁸

Si aucune trace du texte n'est conservée, il est aisé d'en concevoir le sujet, comparable à celui de la *Moralité de Bien avisé Mal avisé* mettant en scène deux personnages empruntant pour l'un le chemin des vertus, pour l'autre le chemin des vices et représentée en 1448 à Laval³⁶⁹. La relation entre la thématique liturgique de la Pentecôte et le projet de la moralité se réalise à travers la nécessité d'être investi par l'Esprit saint pour réussir à atteindre la vertu. Dans la *Moralité de Bien avisé Mal avisé*, Bien Avisé – que l'on peut assimiler au personnage du Bon pèlerin de la pièce montée par Le Doyen – parvient, au bout de son chemin, à Bonne Fin qui lui rappelle :

Ayez tousjours en Dieu memoire
Et ne l'oubliez nullement
Et vous serez en petit d'heure
À la gloire sans finement.³⁷⁰

L'homme doit conserver la foi, la puissance de l'Esprit saint, emprunter le chemin des vertus, pour atteindre son but.

La représentation de vies de saint ou de moralité au moment de la Pentecôte permet de célébrer la force de l'Esprit saint sur les hommes. La thématique des pièces ne met pas en scène une illustration fidèle de la liturgie de la Pentecôte mais une adaptation de ses conséquences et de ses effets sur les hommes. Ainsi, la liturgie de la Pentecôte, outre son influence festive sur la production de théâtre, fournit des développements et des adaptations thématiques.

c. Dramatisations de la liturgie

La dramatisation de la liturgie a déjà été abordée dans ce chapitre à l'occasion des fêtes de la Nativité ainsi qu'au moment de Pâques. Le début des Actes des Apôtres³⁷¹, dont un extrait est cité en introduction, constitue la lecture de la messe du dimanche de Pentecôte. Ce passage rappelle les manifestations de la descente de l'Esprit saint sur la Vierge Marie et les apôtres, entre autres, la descente de langues de feu sur chacun d'eux comme moyen de

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 73-74.

³⁶⁹ Laval, AD 53, H dépôt 1 E / 16, fol. [61], *comptes de l'Hôtel-Dieu Saint-Julien de Laval*.

³⁷⁰ Paris, BnF, rés. velins-602, feuillet i4v°.

³⁷¹ Ac, II, 1-11.

transmission de l'Esprit saint. Cette transmission fait l'objet de nombreuses illustrations dramatiques dans l'Ouest de la France et par divers moyens : bien entendu, le feu se trouve régulièrement utilisé mais divers autres objets ou matières symboliques sont employés pour illustrer la descente de l'Esprit saint. Ces emplois sont relevés par J. Heers :

la Pentecôte [est] la fête de l'abondance où, dans l'église même, pour figurer les dons du Saint-Esprit, tombaient, par différents truquages et machines, des pluies de lumière et d'étoiles, de fleurs, de pommes et de petits fromages.³⁷²

À ce relevé, il faut ajouter la représentation de l'Esprit saint par une colombe ou un pigeon lâché dans le chœur de l'église au moment de la messe.

Plusieurs paroisses de l'Ouest de la France attestent de l'utilisation de volatiles pour symboliser l'Esprit saint au cours de la messe. Ainsi à la paroisse Saint-Sulpice de Fougères dans le début des années 1510, la fabrique achète de la peinture pour « le petit tabernacle où l'on met le pigeon le jour de la Penthecouste » et de la « ficelle pour le descendre³⁷³ ». Les actes capitulaires de la cathédrale de Tours indiquent que le fabricant est tenu de fournir une colombe pour le jour de la Pentecôte en 1573³⁷⁴, tandis qu'au Mans, le chapitre cathédral ordonne de jeter une colombe du haut de la voûte³⁷⁵ pendant la messe en 1560. Mais la pratique dégénère et en 1597, le chapitre rappelle au fabricant que :

*nullus demittatur pullus a testudine ecclesiae nostro in die festo pentecostes sed tantum columba ut moris est.*³⁷⁶

Le pigeon ou la colombe lancé des voûtes se retrouve également à la collégiale Saint-Pierre-de-la-Cour du Mans³⁷⁷ et à la cathédrale de Nantes jusqu'en 1581³⁷⁸.

La colombe est le symbole de l'Esprit saint dans la Bible, on la rencontre notamment au moment du baptême du Christ (Jn I, 32 par exemple) et elle est mentionnée pour cet épisode dans le *Mystère de la Passion* de Jean Michel par exemple :

Adonc parle Dieu le Pere et le Saint Esperit descend en forme de coulom blanc sur le chef de Jhesus, puis retourne en Paradis.³⁷⁹

ou bien encore dans le *Mystère de la conception et nativité de la glorieuse vierge Marie* au moment de l'Annonciation³⁸⁰ pour illustrer la communion entre Dieu et la Vierge Marie. La

³⁷² J. Heers, *Fêtes des fous...*, op. cit., p. 30.

³⁷³ Rennes, AD 35, 2 G 120/230, fol. 21, *comptes de fabrique de la paroisse Saint-Sulpice de Fougères 1512-1515*.

³⁷⁴ Tours, AD 37, G 57, p. 37, *extraits des actes capitulaires de l'église Saint-Gatien de Tours*.

³⁷⁵ Le Mans, BM, ms. 257, *extraits de divers secrétariats*, p. 124.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 234, nous traduisons : « aucun poulet ne doit être laissé tomber de la voûte de notre église le jour de la Pentecôte mais bien une colombe comme c'en est l'habitude. »

³⁷⁷ Voir H. Chardon, *Quatre histoires par personnages...*, op. cit., p. XXV.

³⁷⁸ Nicolas Travers, *Histoire civile, politique et religieuse de la ville et du comté de Nantes*, Nantes, Forest, 1837, t. II, p. 523.

³⁷⁹ Jean Michel, *Mystère de la Passion (Angers 1486)*, Omer Jodogne (éd.), Gembloux, Duculot, 1959, p. 26, v. 2123. Voir aussi A. Greban après v. 10414 : « Icy descend le saint Esperit en espece de coulou sur Jhesus dans ledit fleuve. »

³⁸⁰ « *Hic descendat columba* », cité dans H. Chardon, *Quatre histoires par personnages...*, op. cit., p. XXV.

colombe apparaît par ailleurs dans toutes les représentations figurées de la Pentecôte que ce soit en peinture ou en sculpture.

Les Actes des apôtres mentionnent un bruit qui venait du ciel et des langues de feu³⁸¹ le jour de la Pentecôte. Certaines paroisses mettent en scène ce récit en jetant des voûtes de l'église de l'eau et des flammèches. C'est notamment le cas dans l'église Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers jusqu'en 1619 où

le jour de la feste solennelles de Pentecouste [sont] jett[és] des pentecousteaux ou escribletes avec du feu et de l'eau par les voustes dans la nef de l'église³⁸²

Les « escribletes » ou « pentecousteaux » sont des petits gâteaux secs spécialement confectionnés pour l'occasion et qui symbolisent la nourriture spirituelle que représente l'Esprit saint. Les flammèches et l'eau sont également présentes à Nantes jusqu'en 1581³⁸³ tandis qu'au Mans en 1560, ordre est donné en plus de la colombe, de jeter des « fleurs de feu³⁸⁴ » mais l'eau sous forme liquide ou vaporeuse est interdite. L'eau dans ces mises en scène de la liturgie, permet de créer le bruit que mentionnent les Actes des apôtres, d'ailleurs, le *Mystère des Actes des Apôtres* lors de l'épisode de la venue de l'Esprit saint sur les Apôtres et Marie dès la première journée, a dû utiliser les mêmes procédés techniques pour réaliser la *feinte* :

Icy ce doit faire ung grant tonnerre, puis vient du feu en espece de langues sur chascun des apoustrés, et ainsi comme sera divisé.³⁸⁵

La matière utilisée pour réaliser les flammèches semble être de l'étope, attestée notamment à Tours en 1290³⁸⁶ et en 1573, puisque le fabricant, en plus de la colombe, est tenu de fournir « fleurs et étoupes³⁸⁷ » pour la Pentecôte.

Les divers procédés de mise en scène de la liturgie mentionnés ont tous pour but d'illustrer la descente de l'Esprit saint le jour de la Pentecôte. À Tours en 1487, le chapitre de Saint-Martin rétribue le

[...] *Dominus succentor hujus ecclesiae fecit in die Pentecotes in mysterio et representatione descensus Spiritus Sancti, quod solet fieri singulis annis in choro durante decantatione hymni Veni creator spiritus [...]*³⁸⁸

Sans plus de précision, il est difficile de savoir en quoi consiste exactement le *descensus Spiritus Sancti* mentionné ici mais la rémunération perçue par le conseiller pour la réalisation de cette mise en scène est reçue également pour divers mystères joués lors de la procession

³⁸¹ Ac II, 2-3.

³⁸² Poitiers, AD 86, G 542, p. 318, *délibérations capitulaires de Saint-Hilaire-le-Grand*.

³⁸³ N. Travers, *Histoire civile, politique et religieuse ...*, op. cit., t. II, p. 523.

³⁸⁴ Le Mans, BM, ms. 257, *extraits de divers secrétariats*, p. 124.

³⁸⁵ Simon Gréban, *Mystère des Actes des Apôtres*, Paris, BnF, ms. fr. 1528, fol. 7, édition : CNRS-Villejuif, LAMOP (UMR 8589), [en ligne] eserve.org.uk/anr

³⁸⁶ *Regestrum thesaurarie ecclesie Turonensis* (Paris, BnF, ms. lat. 18367, fol. 6v°).

³⁸⁷ Tours, AD 37, G 57, p. 37, *extraits des actes capitulaires de l'église Saint-Gatien de Tours*.

³⁸⁸ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 385v°, *extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours (1374-1515)*.

du Sacre (voir *infra*). La descente de l'Esprit saint semble fortement dramatisée à Saint-Marin de Tours à la fin du XV^e siècle.

Les comptes de fabrique de la paroisse Saint-Nicolas de Nantes mentionnent la dépense de 7 sous, 6 deniers, en 1507 « pour le mistere du saint esprit à la feste et sollempnité de la Pentecoste³⁸⁹ ». À l'instar de Saint-Martin de Tours, la discrétion des sources ne permet pas de savoir de quoi il s'agit exactement. Néanmoins, la mention apparaît parmi d'autres dont la nature relève du service (nettoyage des crucifix, garde de la custode servant lors du Sacre...) et non de l'achat de matériel pour assurer la messe. Il semble que la fabrique rétribue quelqu'un pour la réalisation de quelques artifices (feu, projection d'eau...) durant la messe.

Le texte des Actes des Apôtres lu le jour de la Pentecôte et relatant la descente de l'Esprit saint est à la source d'une dramatisation de la liturgie en représentant symboliquement l'Esprit saint par une colombe ou des flammèches. À la différence des drames liturgiques de Noël ou de Pâques, les offices et messes de Pentecôte sont, certes performatifs, mais pourvus d'un caractère dramatique moindre puisqu'aucun acteur revêtant le rôle des apôtres ou de la Vierge Marie n'est à relever.

d. Cycle de Mai

Le cycle de Mai fait intervenir de nombreuses manifestations folkloriques liées à la végétation et aux cultures. Pour autant elles ne revêtent pas principalement un caractère dramatique en France ; elles consistent principalement en prélèvements rituels de végétaux (branchages d'arbres, d'arbustes) destinés à protéger les cultures par contact, en aspersion rituelles des cultures et des troupeaux avec de l'eau recueillie à une date précise (rosée du 1^{er} mai par exemple) ou bien encore en plantation rituelle d'arbre appelé « mai »³⁹⁰. Les registres de la Chancellerie de Bretagne conservent par exemple la trace de cette pratique à Quimper en 1532 où plusieurs jeunes « se delibererent, pour la sollempnité du premier jour de may, d'aller cueillir une arbre pour le planter en la dicte ville³⁹¹ ». Il ne s'agit pas ici d'une fête mobile liée à la fête de Pâques mais une date fixe rituelle : c'est une des caractéristiques du cycle de Mai de combiner des jours festifs invariables et mobiles dépendant de Pâques.

À la thématique agraire, s'ajoute la thématique liée au couple et à la sexualité. D'une part, les groupes de jeunesse du Poitou, les bachelleries, dont on a vu par ailleurs que leurs membres étaient des jeunes hommes non mariés, se regroupent pour beaucoup au moment de la Pentecôte ou du 1^{er} mai³⁹². Ainsi la bachellerie de Saint-Mars-de-la-Réorte dont

³⁸⁹ Nantes, AD 44, 114 J 14/13, fol. 19v°, *comptes de fabrique de la paroisse Saint-Nicolas de Nantes 1506-1507*.

³⁹⁰ Voir A. van Gennep *Manuel de folklore...*, *op. cit.*, t. I-4, *passim*.

³⁹¹ Nantes, AD 44, B 34, fol. 197v°, *registre de la Chancellerie de Bretagne - 1532*.

³⁹² Voir la liste donnée par A. van Gennep *Manuel de folklore...*, *op. cit.*, t. I-4, p. 1527-1528 et surtout celle fournie par N. Pellegrin, *Les bachelleries...*, *op. cit.*, p. 148-152.

l'existence est attestée au moins depuis le XV^e siècle³⁹³, élit son roi le jour de la Pentecôte et cueille un mai³⁹⁴. D'autre part, les jeunes hommes issus de ces groupes de jeunesse, manifestent leurs intentions et leurs jugements par la présentation des mais aux jeunes femmes qu'ils convoitent : chaque essence déposée devant la porte possède une valeur particulière allant de la réprobation ou du dégoût à l'amour³⁹⁵. Au renouveau végétatif qui tend à son paroxysme à cette période, s'ajoute le renouveau sexuel, le cycle de mai associant ces deux thématiques.

À Angers en 1392, au moment des foires de la Pentecôte :

Jehan le Bègue et ses compagnons, s'en alerent jouer par la ville d'Angiers, desguisiéz, à un jeu que l'en dit Robin et Marion, ainsi qu'il est acoustumé de fere chacun an les foiriez de Penthecousthe [...] tant par les escoliers et filz de bourgeois³⁹⁶

Lorsque la troupe de jeunes gens arrive sur place, « rencontrèrent quatre ou cinq filz de bourgeois d'icelle ville, qui dansoient et faisoient le dit jeu de Robin et Marion³⁹⁷ ». Ces derniers cherchent à enlever une jeune fille déguisée qui se trouve en compagnie de Jehan le Bègue. Les diverses mentions du texte de la lettre de rémission révèlent que le « jeu de Robin et Marion » est exécuté par plusieurs groupes simultanément sans que cela pose problème. La dénomination « jeu de Robin et Marion » semble être ici l'expression générique d'une danse théâtralisée – à l'image de la morisque³⁹⁸ – mettant en scène les personnages traditionnels de la pastourelle ou de la bergerie, c'est-à-dire des bergers accompagnés de bergères et un chevalier dans le cas d'une pastourelle. La pratique des danses par la jeunesse des deux sexes aux mois de mai et juin est attestée depuis le XIV^e siècle en Poitou³⁹⁹ et elles se trouvent par ailleurs décrites par N. du Fail dans ses *Propos Rustiques*⁴⁰⁰, qui évoque à cette même occasion son compère Lubin, surnommé « Roger Bontemps⁴⁰¹ », allant par la forêt à la rencontre de « Marion la petite, ou la petite Marion [...] lequel à laquelle, sans mal penser, avoit levé son fuseau, et en conséquence baisée⁴⁰² ». Il s'agit à chaque fois de danses ritualisées permettant la rencontre entre jeunes gens non mariés.

À Angers, la simultanéité de l'exécution par plusieurs groupes laisse peu de chance à une représentation théâtrale à proprement parler (dialogues, mise en scène...). La réalisation de ces jeux au moment de la Pentecôte s'inscrit parfaitement dans l'essence du cycle de Mai, par

³⁹³ Voir N. Pellegrin, *Les bacheleries...*, op. cit., p. 101.

³⁹⁴ A. van Gennep *Manuel de folklore...*, op. cit., t. I-4, p. 1528.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 1537, voir sur les différentes essences et en particulier celles considérées comme injurieuses : R. Vaultier, *Le folklore...*, op. cit., p. 66-67.

³⁹⁶ Paris, AN, JJ 142, fol. 173, cité R. Vaultier, *Le folklore...*, op. cit., p. 72.

³⁹⁷ *Idem.*

³⁹⁸ Danse à caractère amoureux - sexuel ou danse à caractère guerrier.

³⁹⁹ Voir N. Pellegrin, *Les Bacheleries...*, op. cit., p. 210-211

⁴⁰⁰ Noël du Fail, *Propos rustiques*, J.-M. Guichard, (éd.), Paris, Gosselin, 1842, p. 36.

⁴⁰¹ Sur ce personnage, en particulier sa présence dans le théâtre, voir Colette Beaune, « Roger Bon Temps, type populaire ou reflet d'une propagande », *Bulletin d'études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 11, 1980, p. 25-29.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 35.

la thématique champêtre et juvénile du jeu, juvénile à travers les personnages représentés (bergers et bergères) et à travers ceux qui les interprètent (divers groupes de jeunesse de la ville d'Angers). Par ailleurs, le rapt de la jeune fille adjoint le motif lié à la sexualité également inhérent au cycle de Mai ; cet enlèvement prend place au cœur de la ritualisation des rivalités et des rencontres entre groupes de jeunesse qui peuvent avoir lieu à ce moment de l'année à travers différents jeux de force ou d'adresse et de rassemblements.

En s'écartant un peu de la période assignée à notre étude, des activités folkloriques et théâtrales sont attestées au moins à partir de 1644 à Saint-Lumine-de-Coutais à la Pentecôte. Les paroissiens sont tenus de fournir :

le jour et feste de Pentecoste aux yssues de la grande messe et vespres ung cheval appelé le cheval Mallet et ce faizant et jouant l'histoire et jeu dudict cheval, une chanson nouvelle. Laquelle chanson se doit dire à l'endroit dudict jeu après vespres dudict jour de Pentecoste [...] Ilz plantent ung may autour duquel se joue ledict jeu par neuf personnages. Sçavoir celuy qui joue, deux tambours, deux espées, ung batton feré des deux boutz, un cor à corner ou guestier, deux sonneurs, ung haut boys et une chalmie...⁴⁰³

Le cheval Mallet est un animal légendaire folklorique qui erre sans cavalier⁴⁰⁴. Lorsqu'un voyageur le rencontre, si celui-ci monte sur son dos, il risque de terminer sa course par la mort. L'animal est à associer au thème de la chasse fantastique et ses diverses formes⁴⁰⁵.

À Saint-Lumine-de-Coutais, un homme endosse un déguisement de cheval, aux côtés duquel on chante et on danse probablement. L'homme équipé du bâton aux bouts ferrés est sans doute là pour effrayer l'animal et le chasser. Le cycle de Mai, lié à la fête de Pentecôte dans le cas présent, se manifeste à travers la plantation rituelle de l'arbre devant l'église et autour duquel le jeu est réalisé. Il n'existe aucun rapport avec la liturgie de la Pentecôte, la fête n'est qu'un point de repère calendaire pour l'activité dramatique.

Le temps de la Pentecôte se révèle être un temps propice à la tenue d'activités dramatiques. Ces dernières démontrent une grande diversité de formes et de sujets, due à la supersposition des deux calendriers, liturgique et folklorique. Ne serait-ce que dans le cadre strictement religieux, le théâtre déployé est polythématique : à la *Passion* et la *Résurrection*, viennent s'ajouter la représentation de vies de saints ou de moralités afin de célébrer la venue de l'Esprit saint et ses effets sur les hommes. D'un point de vue liturgique, les paroisses s'attachent à illustrer la descente de l'Esprit saint par divers effets spéciaux (eau, feu...) et représentations symboliques (colombe, pigeon) au moment de la messe et des offices.

⁴⁰³ Nantes, AD 44, B 1865, pièce 70, fol. 1v^o, *aveux rendus par les paroissiens de Saint-Lumine pour le marais*.

⁴⁰⁴ Voir à ce sujet A. van Gennep, *Manuel...*, op. cit., t. I-7, p. 3026.

⁴⁰⁵ Sur les légendes inhérentes au lac de Grand Lieu et le cheval Mallet en particulier voir : Jean-Paul Lelu, « Légendes et traditions autour du lac de Grand Lieu », *Bulletin de la Société de mythologie française*, 194, 1999, p. 2-22.

Un théâtre prenant place au coeur du cycle de Mai est moins attesté mais cela provient du fait que les activités ludiques (soule, courses, paume...) ou folkloriques (plantations de mai, danses...) constituent les éléments principaux du cycle sans y adjoindre des activités dramatiques.

III.4. La fête du Saint-Sacrement

La fête du Saint-Sacrement⁴⁰⁶ est une des dernières célébrations⁴⁰⁷ de l'année liturgique en lien étroit avec le Christ. Sa célébration apparaît en Europe au XIII^e siècle⁴⁰⁸ et a pour intention d'exalter la présence du Christ dans l'Eucharistie. Ainsi, le jeudi qui suit le dimanche de la Trinité, soit 60 jours après Pâques, des processions urbaines sont organisées tout au long du Moyen Âge au cours desquelles l'hostie consacrée est transportée à travers les rues. Le degré primaire de cette manifestation repose sur la procession ordonnée des différents corps de la société urbaine (clergé, armée, confréries, corporations, instances dirigeantes de la ville) qui accompagnent l'exposition de l'hostie consacrée, escortée par des torches plus ou moins imposantes. Progressivement, des représentations figurées prennent place au coeur de la procession : la cire des torches peut être sculptée de scènes bibliques, certaines corporations ou confréries représentent (sculpture sur bois, armatures avec tissu, etc.) un de leurs outils de travail ou leur emblème, qu'ils font défiler de la même façon que l'hostie consacrée. En plus de ces représentations figurées, la procession du saint sacrement intègre progressivement par endroits à partir du milieu du XV^e siècle des activités d'ordre théâtral.

a. Les processions avec torches et arts figurés

La fête du Saint-Sacrement dans sa plus simple expression donne lieu à une procession dont les participants – laïcs et ecclésiastiques – transportent, en plus de l'hostie consacrée dont le portage est réservé aux membres de l'église, des torches : à Rennes au début du XV^e siècle, il « y a sonnerie de gros sains durant le temps de la procession à aler et à venir, et le chapitre fournist de treze cierges⁴⁰⁹ », ces sonneries sont amplifiées par celles de l'horloge de la ville durant le XVI^e siècle qu'« il est ordonné sonner [...] au prochain jour du Sacre en maniere acoustumée⁴¹⁰ ». À Poitiers, les comptes de fabrique du chapitre de Sainte-Radegonde mentionnent la rétribution de clercs pour porter la croix durant la procession tout au long du XV^e siècle⁴¹¹ et le chapitre de Saint-Pierre-le-Puellier rémunère le « sacriste pour

⁴⁰⁶ Dénommée aussi « Fête-Dieu » ou « Fête du Sacre » ; cette dernière dénomination est la plus courante dans nos documents d'archives, on trouve aussi dans ces mêmes documents « fête du *Corpus Domini* ».

⁴⁰⁷ Voir *infra* et la fête de la Transfiguration.

⁴⁰⁸ Instituée par Urbain IV en 1264, confirmée au Concile de Vienne en 1311 et Jean XXII en 1318.

⁴⁰⁹ Rennes, AD 35, 1 F 1606, *livre des usages de l'église de Rennes, 1415*, cité dans A. Guillotin de Corson, *Pouillé historique de l'archevêché de Rennes...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 319.

⁴¹⁰ Rennes, AM, BB 465, fol. 124, année 1522, *délibérations du conseil de ville (1512-1528)*, voir par exemple *ibid.*, fol. 191v^o, année 1524 pour le même type de renseignement.

⁴¹¹ Voir notamment : Poitiers, AD 86, G 1527, fol. 79v^o-81, *comptes de fabrique de Sainte-*

le port de la croix le jour du sacrement [et] pour le port de la torche⁴¹² » au cours du XVI^e siècle. Parallèlement, au XV^e siècle, les échevins et maire de Poitiers achètent des torches destinées à être « portées devant le Corpus Domini à la feste Dieu⁴¹³ ». Les processions de la fête du Saint-Sacrement à Rennes et Poitiers, bien que le corps de ville y prenne une part active, ne se distinguent pas par leur éclat.

À Saint-Maixent, la ville donne 17 sous et 6 deniers en 1492 à « Pierre Sappin, marchand sergier, tant pour la vendition de troys livres de cire que aussi pour icelles avoir ouvré et mis en deux torches lesquelles ont esté portées par les seigneurs de ladicte ville le jour de la feste Dieu⁴¹⁴ », et à cela s'ajoute la représentation d'armoiries commandées par la ville au peintre Jehan de Lousme⁴¹⁵. Ces dernières ont dû prendre place sur les torches comme à Loches en 1526 où les bourgeois achètent deux « torches pour conduire le corps Jhesus Christ le jour du sacre » et « quatre escussons mis audictes torches le jour du sacre⁴¹⁶ » ou à Amboise en 1546 où « Philippe Arnaud [a] peint deux escussons aux armes de la ville pour mettre aux torches de la feste Dieu⁴¹⁷ », ces commandes et achats sont l'illustration patente de la religion civique à travers l'association des symboles municipaux et des moyens de célébration religieux.

Nantes, Angers et le Mans se distinguent par la monumentalité des torches qui composent le cortège. En 1525 à Nantes, il faut 8 hommes pour porter la torche de la ville⁴¹⁸ puis 10 en 1528 pour soutenir les 114 livres⁴¹⁹ de cire qui la composent, quant à la procession, elle est accompagnée par des joueurs d'instruments que la ville rétribue, « ainsi qu'il est accoutumé de toute ancienneté⁴²⁰ ». Les torches de la procession d'Angers sont tout aussi imposantes, et financées par les corporations de métier. Elles ont la particularité d'être sculptées et de représenter des scènes bibliques dont les personnages sont à échelle réelle. En 1369, la procession se compose de six torches portées chacune par un à deux hommes tandis que le cérémonial dans sa forme la plus fastueuse au cours des XVI^e-XVII^e siècles, intègre douze torches portées chacune par plus d'une douzaine de porteurs⁴²¹. Il en est de même au Mans où l'on trouve la trace du financement des torches sculptées dès la fin du XV^e siècle par les corporations de métier⁴²² ; quant à la taille des torches, elle semble prendre une ampleur

Radegonde (1453-1454), G 1532, fol. 42-42v^o *comptes de fabrique de Sainte-Radegonde (1476-1477)*,

⁴¹² Poitiers, AD 86, G 1812, fol. 83, *comptes de fabrique de Saint-Pierre-le-Puellier (1557-1558)*.

⁴¹³ Poitiers, AC, casier 31 J 1081, on trouve la même mention l'année précédente (1449) : « Item à Jacquet Tantin pour quatre torches poysant 8 livres pour porter le jour de la feste Dieu... » (Poitiers, AC, casier 31 J 1014).

⁴¹⁴ Saint-Maixent-l'École, AM, CC 2, fol. 5, *comptes du receveur Jehan Aymon*.

⁴¹⁵ *Ibid.*, fol. 55.

⁴¹⁶ Tours, AD 37, E dépôt 132, Loches, CC 3, fol. 49v^o, *comptes municipaux 1525-1528*.

⁴¹⁷ Amboise, AM, CC 209, *quittance de Philippe Arnault*.

⁴¹⁸ Nantes, AM, CC 292, *comptes du miseur Bertrand Morin (1522-1525)*.

⁴¹⁹ Nantes, AM, CC 294, *comptes du miseur Jehan Vivien (1525-1528)*.

⁴²⁰ Nantes, AM, CC 294, *comptes du miseur Jacques Merceron (1597-1600)*.

⁴²¹ Jacques Bruneau, sieur de Tartifume, *Philandinopolis...* (Angers, BM, ms. 994 [870], p. 134). Voir également : C. Port, *Dictionnaire historique...*, *op. cit.*, t. I, p. 114.

⁴²² Émile-Louis Chambois, « Les torches de la Fête-Dieu au Mans », *La Province du Maine*, 10,

considérable au cours du XVI^e siècle en figurant, comme à Angers, des personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament⁴²³. L'utilisation immanquable de la torche, source de lumière, faite lors de cette procession est le symbole de la présence perpétuelle du Christ à travers les espèces eucharistiques.

Mais la torche, outre sa symbolique de présence christique, devient le support des représentations emblématiques des différents corps sociaux les plus influents et importants de la ville⁴²⁴, par l'ornementation armoriale municipale ou corporative. Ces figurations peuvent s'émanciper du support de la torche, comme à Tréguier au cours du XVI^e siècle, où la confrérie de l'église Notre-Dame de Coatcolvezou (marchands et maîtres de navires⁴²⁵) rétribue certains de ses membres, ainsi que des bourgeois de la ville et des arquebusiers pour « la misse et conduite de mener le navire devant le sacrement le jour du sacre durant la procession⁴²⁶ ». La confrérie la plus puissante de la ville se place⁴²⁷ sous la protection du saint sacrement en faisant processionner son emblème et son outil de travail essentiel.

L'embellissement et l'amplification de la procession se révèlent dans ces exemples à travers l'appropriation et la transformation d'un de ses constituants essentiels qu'est la torche.

b. Des processions avec théâtre

L'incorporation d'un bateau porté en procession à Tréguier lors de la fête du Saint-Sacrement signale que cette cérémonie peut faire l'objet de variations thématiques étendues. Ces variations s'expriment dans certaines villes à travers du théâtre au cours de la procession à partir du milieu du XV^e siècle et jusqu'aux premières années du XVII^e siècle. La fête du Saint-Sacrement ne se réfère pas à un épisode biblique en particulier⁴²⁸ et sa célébration, lorsqu'elle intègre du théâtre, témoigne d'une diversité formelle et thématique qui s'apparente à une exaltation générale, tout en comportant les éléments du schéma classique de mise en scène de la Rédemption (bonheur initial, chute, période de lamentations, rédemption). L'impression d'exaltation est par ailleurs à la source de débordements festifs, comme à Guingamp en 1602 (voir *infra*⁴²⁹) mais aussi cent ans auparavant à Tours où le conseil de ville « faict deffense de

1902, p. 202-203.

⁴²³ René-Anselme Négrier de La Crochardière, *Observations sur la ville du Mans et sur la province du Maine*, Le Mans, BM, ms. 21 A, t. II, p. 187-189, « les plus grandes [torches] étoient telles qu'il falloit vingt et cinq hommes pour les porter » (p. 188), l'auteur ne donne pas de dates précises quant à l'évolution du cérémonial si ce n'est sa suppression en 1690.

⁴²⁴ Voir aussi D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, *op. cit.*, p. 208 *sqq.* sur les liens entre les corps urbains dirigeants et cette fête.

⁴²⁵ Voir Pierre de La Haye, *Histoire de Tréguier : ville épiscopale*, Rennes, Armor, 1977, p. 160-163.

⁴²⁶ Saint-Brieuc, AD 22, 2 G 648, fol. 11, *comptes de la confrérie de la chapelle Notre-Dame de Coatcolvezou (1537-1538)*, on retrouve les mêmes informations en 1543 (*ibid.*, fol. 10v°, *comptes de 1542-1543*) et 1546-1548 (*ibid.*, fol. 12v°, *comptes de 1546-1548*).

⁴²⁷ Et met en scène son influence ou du moins en donne le témoin.

⁴²⁸ Si ce n'est qu'elle célèbre la transsubstantiation lors de l'Eucharistie, instituée au cours de la Cène.

⁴²⁹ À ce propos, voir aussi Gwennole Le Menn, « Le théâtre et la Fête-Dieu : désordres à Guingamp en 1602. », *Société d'émulation des Côtes-d'Armor*, 119, 1990, p. 139-152.

non jouer aucuns jeuz, fainctes sur chaffaulx ne aultrement⁴³⁰ » au cours de la procession à venir. S'il est fait mention de « chaffaulx » à Tours en 1502, la forme processionnelle de la fête induit quatre mises en scène différentes : sur chariots, accompagnant la procession, à même le sol, dans le coeur du cortège, à un point fixe devant lequel la procession passe, à un point fixe vers lequel le cortège se rend.

La tradition de mystères sur chariots est peu implantée dans l'Ouest de la France⁴³¹, pour autant la confrérie du Saint-Sacrement de l'église Saint-Léonard de Fougères au cours du XV^e siècle (1459) et les confréries des cordonniers, bouchers, cardeurs et tisserands de Guingamp au début du XVII^e siècle (1602⁴³²), utilisent ce mode de représentation au cours de la procession. Dans les deux cas, à la fois des chariots et des mises en scène fixes sont employés : à Fougères, on représente de manière fixe le *Mystère des Trois Rois*⁴³³ et les artisans de Guingamp, « à l'après disnée, jouent le *mistere de la Passion* et eslevent en une haute croix au milieu de ladite ville, ung homme nud et estendu⁴³⁴ ». En revanche, une scène de crucifiement est présentée à Fougères sur un chariot⁴³⁵ et « la personne de Nostre Seigneur et ses appostres » apparaissent sur les « theatres qu'ils [les artisans] dressent dans des charettes⁴³⁶ » à Guingamp. Dans les deux cas, on trouve la présence de danseurs, effectuant une morisque à Fougères, et probablement la même sorte de danse à Guingamp, les théâtres étant précédés par « des sonneurs, bigarréz de diverses coulleurs en pourpointz, ayans des sonnettes aux jambes dansant et sautant incessamment⁴³⁷ ».

Ces deux processions utilisent la vie du Christ ou de ses apôtres comme sujet dramaturgique en représentant la Passion, ou des miracles de saints en particulier à Fougères : un chariot est consacré uniquement à saint Barthélémy⁴³⁸ pour lequel la confrérie

⁴³⁰ Tours, AM, BB R. 13, fol. 361v^o, *registres des délibérations du corps de ville (1475-1507)*.

⁴³¹ On pense évidemment *a contrario* au cycle des mystères de la Fête-Dieu d'York, Chester ou Coventry en Angleterre du XIV^e-XVI^e siècles (voir Lucy Toulmin Smith, *York Plays: The Plays Performed by the Crafts or Mysteries of York on the Day of Corpus Christi in the 14th, 15th, and 16th Centuries*, Oxford, Clarendon Press, 1885 et Claude Gauvin, « La Fête-Dieu et le théâtre en Angleterre au XV^e siècle », dans Jean Jacquot, Elie Koningson [dir.], *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1975, p. 439-449). Les mystères sur chariots se retrouvent aussi à la Fête-Dieu d'Aix du XV^e-XVII^e siècle (voir Noël Coulet, « Les jeux de la Fête-Dieu d'Aix, une fête médiévale ? », *Provence historique*, 31, 1981, p. 313-339) et dans les provinces du Nord aux XV^e-XVI^e siècles (voir K. Lavéant, *Un théâtre des frontières...*, *op. cit.*, p. 113 sqq).

⁴³² En 1519, les Jacobins de Guingamp refusent de se joindre à la procession du Saint-Sacrement (Guingamp, AM, CC 38, fol. 33, *compte des miseurs*) sans que nous en sachions la raison.

⁴³³ Arthur Le Moyne de la Borderie, « Mystères représentés à Fougères, au XV^e siècle, par les confères du Saint-Sacrement », *Mélanges d'histoire et d'archéologie bretonnes*, t. I, 1855, p. 84.

⁴³⁴ Rennes, AD 35, 1 Bf 229, pièce 78, *arrêts du parlement de Bretagne, 18 mai 1602*.

⁴³⁵ A. de la Borderie, « Mystères représentés à Fougères »..., *op. cit.*, p. 84 et 85.

⁴³⁶ Rennes, AD 35, 1 Bf 229, pièce 78, *op. cit.*

⁴³⁷ *Idem*.

⁴³⁸ « Item au varlet Molsaint pour lui et trois chevaux qui menerent le charriot de saint Berthelemer » (A. de la Borderie, « Mystères représentés à Fougères »..., *op. cit.*, p. 85).

achète « une peau et une courée⁴³⁹ », tout comme saint Antoine ou saint Christophe⁴⁴⁰ que l'on munit, pour le premier, d'un ange et l'autre d'un petit Dieu⁴⁴¹. La célébration du corps du Christ s'exprime à travers les représentations de la *Passion*, cependant et particulièrement dans le cas de Fougères, le motif initial est développé pour célébrer la vie de saints comme imitations et prolongements de la vie du Christ.

La fête du Saint-Sacrement à Laval est marquée, en plus de la procession incluant des activités dramatiques (voir *infra*), par la représentation du *Mystère de la Cène* en 1524 et du *Mystère de la Sainte Hostie* en 1533. Les deux représentations s'étendent sur deux jours : en 1524, la *Cène* est jouée les jours de la Saint-Vénérand et de la Fête-Dieu⁴⁴², soit deux jours consécutifs⁴⁴³ ; en 1533, la *Sainte Hostie* est jouée les jours de la Fête-Dieu et de la Saint-Gervais, soit à une semaine d'intervalle⁴⁴⁴. Le texte du *Mystère de la Cène* nous est inconnu, on sait cependant que Guillaume Le Doyen y a interprété le rôle de Judas. Quant au contenu et la longueur de la pièce, on peut les extrapoler en comparant la mise en scène qui en est faite dans le *Mystère de la Passion* de Jehan Michel par exemple : l'ensemble de la scène – de la préparation de la table par Jean et Pierre, au départ pour le mont des Oliviers – se déroule en environ 1 400 vers, quant aux passages exclusivement dédiés au repas, ils occupent presque 700 vers. Le *Mystère de la Sainte Hostie*, si l'on considère qu'il s'agit du texte des éditions parisiennes connues qui est joué à Laval, comporte un peu plus de 1 500 vers pour être donné également en deux jours, par analogie, on voit qu'il est possible de créer une dramatisation de la Cène en 1 500 vers et que ce nombre de vers peut correspondre à une pièce jouée sur deux jours. Quant au contenu du mystère, s'il doit reprendre les éléments essentiels de la Cène (lavement des pieds des apôtres, trahison de Judas, etc.), l'épisode de l'institution de l'Eucharistie par le Christ qu'il doit contenir, a pour fonction d'illustrer la liturgie. Cette inscription dans la liturgie est d'autant plus forte en 1533 avec la représentation du *Mystère de la Sainte Hostie*⁴⁴⁵ devant le Cimetière Dieu. Cette pièce est l'adaptation théâtrale du miracle des Billettes à Paris mettant en scène un Juif profanant l'hostie consacrée à la fin du XIII^e siècle⁴⁴⁶. L'institution de la fête du Saint-Sacrement a pour arrière-plan théologique l'affermissement du dogme de la transsubstantiation – la présence du corps du Christ sous

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁴⁰ Ces personnages ne sont pas des représentations figurées mais interprétées par des acteurs que la confrérie rétribue.

⁴⁴¹ *Idem.*

⁴⁴² Guillaume Le Doyen, *Annales et chroniques du pays de Laval*, Laval, Godbert, 1858, p. 192-193.

⁴⁴³ Pâques le 27 mars en 1524, jeudi de la Fête-Dieu le 26 mai, la Saint-Vénérand est le 25 mai.

⁴⁴⁴ Pâques le 13 avril en 1533, jeudi de la Fête-Dieu le 12 juin, la Saint-Gervais est le 19 juin.

⁴⁴⁵ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 278.

⁴⁴⁶ Voir sur le sujet, Camille Salatko Petryszcze, *Le Mistere de la Sainte Hostie introduction, édition du texte et notes*, mémoire de master sous la direction de Denis Hüe (Rennes, 2004), [en ligne] <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/Edition%20Hostie/ostie.html>.

l'espèce du pain – or les effets de la profanation de l'hostie par le Juif (saignements), ne sont que l'illustration de ce dogme, jouée à Laval en 1533 pour éclairer la liturgie.

À Nantes en 1473, le miseur rétribue André Rolland avec 12 livres pour « faire faire les faintes du *mistère du juif de Paris*⁴⁴⁷ », le compte ne précise ni le jour ni le mois. Par ailleurs, la procession de la fête du Saint-Sacrement à Nantes ne donne pas lieu en général à du théâtre⁴⁴⁸, on peut sans doute écarter l'idée que cette mise en scène ait pris place au cours de la procession sous forme de tableaux vivants – elle a pu cependant être donnée à un point fixe comme à Laval, aussi bien sous la forme d'une scène jouée plusieurs fois au passage du cortège que d'un mystère par personnages. On penche pour la seconde hypothèse si l'on observe la tradition dramatique nantaise au XV^e siècle des grandes pièces de théâtre (*Passions* et *Bien avisé et Mal avisé*), d'autant que la somme allouée pour les feintes est relativement importante si elle ne prend en compte que les effets de mise en scène. Quant au sujet du *Mystère du Juif de Paris*, il est quasi certain qu'il s'agit du miracle des Billettes mais on voit que le titre de la pièce est fondé sur le personnage principal – le Juif – et non sur l'objet théologique, c'est-à-dire le mystère eucharistique.

En revanche, à Poitiers en 1476, un *Mystère de la Sainte Hostie* a dû être joué lors de la Fête-Dieu. En août 1476, Berthomé Bedart, chaussetier de 26 ans, obtient rémission du meurtre d'Huguet Pasquier commis la même année, le jour de la Pentecôte. Lors de cette journée, les deux hommes assistèrent à des jeux au carrefour Saint-Hilaire « puis s'en allèrent hors ladite ville, pour estre à une repetition de certain jeu qu'ilz vouloient jouer de la *Sainte Hostie*, où ledit suppliant receut ung rolle pour estre du jeu.⁴⁴⁹ » Il n'y a pas de doute quant à la nature de la représentation puisque Berthomé Bedart reçoit un *rolet* et la préparation de la pièce demande des répétitions, il s'agit bien ici d'un jeu par personnages et non d'un tableau vivant. Concernant la date, la répétition ayant lieu le jour de la Pentecôte, on peut imaginer que le *Jeu de la Sainte Hostie* sera joué dix jours plus tard au moment de la Fête-Dieu.

Les représentations de Laval et Poitiers – et peut-être celle de Nantes – au-delà de l'occasion festive, fondent précisément leur sujet dramaturgique en fonction du calendrier liturgique. Le *Mystère de la Sainte Hostie* et le *Mystère de la Cène* illustrent de façon édifiante le sacrement de l'Eucharistie, célébré à travers l'hostie consacrée qui est l'objet central de ces pièces.

⁴⁴⁷ Nantes, AM, CC 250, fol. 91, *compte du miseur Thomas Ernault (1473-1475)*.

⁴⁴⁸ Sauf en 1470 : Robin de la Houssaye, dit Le Brigandinier, est rétribué pour avoir composé les « rolles du personnage du Sacre que le duc fist jouer à la venue de monsieur de Guemené... » (Nantes, AM, CC 95, fol. 16). La présence du théâtre lors de la Fête-Dieu de 1470 à Nantes est plus due à la présence de Louis II de Rohan-Guéméné qu'à la célébration en elle-même.

⁴⁴⁹ Paris, AN, JJ 201, n° 85, fol. 67v°, cité dans Paul Guérin (éd.), *Recueil des documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la Chancellerie de France*, Poitiers, Oudin, 1919, t. XII, p. 88.

La procession de la fête du Saint-Sacrement à Laval, Mayenne et Assé-le-Riboul, intègre des activités théâtrales au coeur ou le long du cortège. Il est difficile de fixer une date ou une période précises du déroulement de ces activités du fait du manque de sources primaires et l'on peut seulement donner des *termini ante* ou *post quem* le plus souvent. À Laval, « selon les plus anciennes traditions lavalloises, [...] le roi René le Bon et Jeanne de Laval [...] furent les premiers auteurs de la pompe extraordinaire qui accompagnait la procession du *Corpus Domini*⁴⁵⁰ ». En tout état de cause, en 1505, Guillaume le Doyen témoigne du fait que la procession de la Fête-Dieu intègre des jeux en décrivant la procession générale ordonnée afin de prier pour la guérison du roi :

Que le jeudy, vingt sixiesme
De juign, sans estre à son cueur blesme,
Accompagneroit sans faintise
Chascun en droyt soy, gens d'Eglise,
Et, processionellement,
Le corps Jhesus Crist vroyment,
Ainsi qu'on faict la feste Dieu,
Sans penser en bourde ne jeu⁴⁵¹

La procession de la fête du Saint-Sacrement a eu lieu un mois auparavant cette année-là⁴⁵² et le chroniqueur donne des indices précieux en indiquant qu'il n'y a eu ni « bourde ne jeu », c'est-à-dire ni jeux théâtraux ni musique comme il se fait habituellement. Par ailleurs, il associe la grêle tombée le jour de la Fête-Dieu de 1501, à un « pourvre jeu⁴⁵³ ». Tout le long du cortège, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament étaient représentées sur les côtés mais aussi à des points de passage comme sur la place située avant l'église Notre-Dame⁴⁵⁴. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, les acteurs sont remplacés par des marionnettes.

La procession de Mayenne s'ouvre par la Genèse (personnages d'Adam et Ève portant un arbre garni de pommes et d'un serpent), viennent ensuite les patriarches bibliques puis les rois d'Israël suivis de leur père Jessé. Ils sont suivis par les apôtres, des jeunes filles représentant les vierges puis des enfants déguisés en anges jetant des fleurs devant le saint sacrement ; le cortège est clos par des bergers et bergères⁴⁵⁵. On retrouve par ailleurs deux enfants déguisés en anges, tenus de porter des torches aux armes du sieur de la Chouannière, et lançant des fleurs devant le saint sacrement à Assé-le-Riboul dès 1459⁴⁵⁶. La procession

⁴⁵⁰ Paul Piolin, *Recherches sur les mystères qui ont été représentés dans le Maine*, Le Mans, Cosnier et Lachèse, 1858, p. 44.

⁴⁵¹ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁵² Pâques, le 23 mars en 1505.

⁴⁵³ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁵⁴ Paul Piolin, *Histoire de l'église du Mans*, Paris, Vrayet de Surcy, 1861, t. V, p. 67.

⁴⁵⁵ Jean-Baptiste Guyard de La Fosse, *Histoire des seigneurs de Mayenne et de ce qui s'est passé de plus considérable en cette ville*, Le Mans, Monnoyer, 1850, p. 169.

⁴⁵⁶ Louis Froger, « Une fondation d'anges à Assé-le-Riboul, au XV^e siècle. », *La province du Maine*, 20, 1912, p. 265-266.

de Mayenne, sous cette forme théâtrale, perdure jusqu'en 1654 mais est supprimée par « des missionnaires étrangers⁴⁵⁷ ».

Ces processions présentent une vision intégrale de l'histoire biblique pour célébrer en dernier lieu le corps du Christ offert pour la Rédemption. Dans ce cas, la fête du Saint-Sacrement ne semble plus célébrer uniquement la présence du Christ dans l'hostie consacrée mais plus généralement la venue du Christ parmi les hommes à travers les préalables et les conditions de celle-ci.

La célébration de la présence du corps du Christ dans l'eucharistie repose sur son illustration ou sa symbolisation par divers moyens dramaturgiques. Le célébrant, lors de l'office, actualise à chaque fois cette présence, mais lors de la Fête-Dieu, l'hostie consacrée est théâtralisée en étant l'élément central d'un mystère (*Mystère de la Sainte Hostie* et *Mystère de la Cène*), ou est exaltée par la représentation de scènes bibliques, fondements de la venue du Christ et de l'institution de l'eucharistie. Si l'organisation de ces célébrations entretient des liens étroits avec les corporations urbaines, l'Église, outre son rôle majeur dans l'organisation de la procession, prend également part à la création de théâtre, à Tours sur le parvis de l'église Saint-Martin en 1487⁴⁵⁸. À cette occasion, des mystères sont représentés devant les portes, au passage de la procession⁴⁵⁹. Il est impossible d'en connaître le sujet ici, cependant, le même article mentionne un *Mystère du saint Esprit* mis en scène à la Pentecôte, on imagine alors, suivant le même procédé d'illustration de la liturgie, un tableau vivant ayant pour objet principal l'hostie consacrée. Plus d'une vingtaine d'années plus tard, en 1509, le sujet du théâtre joué lors de la Fête-Dieu par les clercs du chapitre Saint-Martin est connu, il s'agit d'un « *mysterium beatissimi Martini patroni* » mais qu'ils devront jouer « *durante processione dumtaxat* »⁴⁶⁰. Dans ce cas précis, ce n'est pas le propos liturgique qui influence le sujet théâtral mais seulement l'occasion festive qui permet de mettre à l'honneur le saint tutélaire du chapitre et de la ville.

III.5. La Transfiguration

La fête de la Transfiguration célèbre l'apparition aux apôtres Pierre, Jacques et Jean, du Christ en gloire accompagné de Moïse et d'Élie. Elle donne lieu à une procession selon le livre

⁴⁵⁷ P. Piolin, *Histoire de l'église du Mans...*, op. cit., t. V, p. 67.

⁴⁵⁸ Déjà en 1455, elle donne 10 livres à des musiciens qui accompagnent la procession. La frontière entre acteurs et musiciens est mince pour les ecclésiastiques : « *decem solidis per ipsum bursarium traditis histrionibus gallice menestrieux qui die festo eucaristicae [...] cum instrumentis suis conduxerunt corpus domini nostre [...] durante processione...* » (*Extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours* [Paris, BnF, ms. Provinces françaises, Touraine Anjou 15, fol. 270])

⁴⁵⁹ « *mysterii facti ante valvas majores ipsius ecclesiae dum processandi indederent* » Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 385v^o, *Extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours (1374-1515)*.

⁴⁶⁰ *Extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours* (Paris, BnF, ms. Provinces françaises, Touraine Anjou 15, fol. 276v^o).

des usages de l'église de Rennes de 1415⁴⁶¹ et il semblerait que cette forme soit adoptée également à Fougères au cours du XV^e siècle mais avec un accompagnement décoratif laissant la possibilité de théâtre. En effet, les fabriciens de la paroisse Saint-Sulpice de Fougères demandent en 1467 que soit refait le « carrs [sic] de la Transfiguration⁴⁶² » car celui qu'ils possèdent n'est pas bien fait. La tradition de char processionnel n'est pas inédite à Fougères, la paroisse Saint-Léonard organise des saynètes sur char lors de la procession de la Fête-Dieu depuis au moins 1459. Le char de la Transfiguration commandé par les fabriciens de Saint-Sulpice a dû mettre en scène figurativement ou performativement l'épisode de la Transfiguration à l'aide des six personnages qui apparaissent dans le récit des évangiles.

III.6. Le cycle marial, l'exaltation de la sainte Croix et le cycle agraire ou urbain d'été

Les mois d'été (juillet, août et septembre) constituent une période propice aux activités dramatiques : sur 176 attestations de théâtre⁴⁶³, 73 ont lieu pendant ces mois, soit environ 41 % ; il faut par ailleurs noter que seule l'année est connue pour 44 des 176 attestations, soit 25 %. D'un point de vue liturgique, la dominante festive des mois d'été est orientée autour de la dévotion mariale, le 15 août célébrant l'Assomption de la Vierge Marie et le 8 septembre sa nativité. À ces deux fêtes, il faut ajouter l'exaltation de la Sainte croix, le 14 septembre, qui commémore la dédicace de la basilique du Saint-Sépulcre à Jérusalem, construite à l'endroit où les reliques de la croix ont été découvertes par sainte Hélène. Par ailleurs, la dévotion mariale se manifeste de nouveau au début de l'automne le 18 octobre avec la célébration de l'apôtre Luc à qui la tradition attribue la peinture de plusieurs icônes de la Vierge.

Si les représentations théâtrales des mois d'été sont nombreuses, la majeure partie d'entre elles n'a pas vocation à s'inscrire dans un projet de dévotion mariale ou à la sainte Croix. Quelques représentations prennent place dans le sanctoral, on le verra dans le chapitre suivant, mais la plupart des attestations théâtrales de cette période ne suit plus le cycle liturgique mais plutôt le cycle agraire des travaux d'été. En effet, l'Assomption est un point de repère calendaire notable et l'importance de la fête est source de nombreux rassemblements, mais les périodes d'un mois et demi qui la précèdent et la suivent, correspondent aussi au cycle agraire festif des moissons qui s'attache à célébrer les récoltes et, suivant les années,

⁴⁶¹ Rennes, AD 35, 1 F 1606, *livre des usages de l'église de Rennes, 1415*, mentionné dans A. Guillotin de Corson, *Pouillé historique de l'archevêché de Rennes...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 324.

⁴⁶² Rennes, AD 35, 2 G 120/220, fol. 21v^o, *comptes de la fabrique Saint-Sulpice de Fougères*.

⁴⁶³ Ce décompte commence à partir du *Gieux des sept vertuz et des sept pechiez mortelz* joué à Tours le 25 juillet 1390 (Tours, AM, CC R. 9, fol. 58) et se termine au *Mystère de saint Vincent* représenté en juin 1606 à Paramé (Rennes, AD 35, 1 G 643, fol [38v^o], *registre de l'officialité de Saint-Malo*).

Les 176 attestations ne comprennent pas le théâtre de circonstance (entrées de villes, mariages, accueil d'invités prestigieux, célébration d'une victoire...) ni le théâtre liturgique mais elles intègrent les grands mystères (*Passions* et leurs prolongements, moralités, vies de saints et de la Vierge Marie), le théâtre comique et les interdictions de théâtre données par les Parlements et les conseils de ville, qui sont émises à la suite de la constatation que du théâtre a eu lieu, a lieu ou est prévu.

l'abondance de ces dernières. Enfin, et tout à fait prosaïquement, le nombre plus élevé d'attestations théâtrales pour cette période s'explique par des raisons pratiques : le théâtre ayant lieu la plupart du temps en plein air, il est préférable de bénéficier de conditions atmosphériques et lumineuses favorables, cette remarque s'applique plus spécifiquement au milieu urbain, moins sensible par définition au cycle agraire.

La superposition des calendriers liturgiques et agricoles pendant les mois d'été invite à rechercher parmi les nombreuses attestations de théâtre, lesquelles se rapportent au cycle marial et à la fête de l'exaltation de la sainte Croix et lesquelles se rattachent au cycle agraire des récoltes ou au cycle saisonnier estival.

III.6.1. Temps marial et dévotion à la sainte Croix

a. Des pièces en l'honneur de la Vierge Marie du 15 août au 18 octobre

La représentation théâtrale de l'Assomption de la Vierge Marie est attestée en France dès le XIV^e siècle mais s'apparente d'abord essentiellement à des drames liturgiques⁴⁶⁴, les représentations de mystères ayant pour sujet l'Assomption, prennent leur essor au cours du XVI^e siècle⁴⁶⁵. L'Assomption de la Vierge Marie se trouve dans la cinquième journée du *Mystère des Actes des Apôtres* ou dans la dernière journée du *Mystère de la Passion de Valenciennes en 20 journées*⁴⁶⁶ tandis qu'il s'agit d'une pièce autonome dans le *Mystère du Trespassement de la Sainte Vierge* de la fin du XV^e siècle⁴⁶⁷ et dans le *Mystère de l'assomption de la glorieuse Vierge Marie*⁴⁶⁸ à 38 personnages imprimé dans les années 1530 à Paris, l'Assomption est par ailleurs le sujet à visée édifiante dans la *Moralité très excellente à l'homme de la glorieuse Assomption Notre Dame* de Jean Parmentier jouée à Dieppe en 1527 pour le puy de l'Assomption⁴⁶⁹.

L'Assomption est le thème d'un mystère représenté à Amboise en 1520, le *Trespassement Notre-Dame et Vie monseigneur Saint-Denis*⁴⁷⁰. Le document original cité par É. Cartier est aujourd'hui perdu et il est impossible de savoir à quel moment de l'année la pièce a été jouée mais il se peut que ce soit lors de la fête de l'Assomption. L'association de la vie de saint Denis

⁴⁶⁴ L'Assomption est représentée à Bayeux en 1351 mais c'est au cours du XV^e siècle que le drame de l'Assomption prend son essor, en particulier en Normandie. Sur ce point voir : Francesc Massip, « Le théâtre de l'Assomption en France », dans Denis Hüe, Lynette R. Muir, Mario Longtin (dir.), *Mainte belle oeuvre faite : études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Orléans, Paradigme, 2005, p. 361-369.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 377-378.

⁴⁶⁶ Valenciennes, BM, ms. 449 (421).

⁴⁶⁷ Paris, BnF, Rothschild ms. 1075.

⁴⁶⁸ *Sensuyt l'assomption de la glorieuse Vierge Marie*, Paris, A. Lotrian, ca. 1530 (Paris, BnF, Rés. YF 2908).

⁴⁶⁹ Jean Parmentier, « Moralité très excellente à l'homme de la glorieuse Assomption Notre Dame », dans *Description nouvelle des merveilles de ce monde et de la dignité de l'homme*, Paris, Gérard Morrhy, 1531 (Paris, BnF, Rés. YE 205).

⁴⁷⁰ Émile Cartier, « Représentations Dramatiques à Amboise aux XV^e et XVI^e siècles », *MSAO*, 1841, p. 254.

à celle de la mort – et assomption – de la Vierge Marie n’a rien d’étonnant. Déjà, le texte du *Mystère des Actes des Apôtres* fait précéder immédiatement les derniers moments de la vie terrestre de la Vierge Marie par la conversion du saint. Par ailleurs, un manuscrit conserve sous le titre *Sensuyt par personnaiges les sermons de monseigneur saint Paul et le Trespassement de la Sainte Vierge*⁴⁷¹, la troisième journée d’un *Mystère de saint Denis* au cours de laquelle, le saint et les apôtres se rendent à la maison de la Vierge Marie qui leur annonce qu’elle est sur le point de mourir. G. A. Runnalls, en comparant ce texte à celui de *l’Assomption de la glorieuse Vierge Marie*⁴⁷², s’est aperçu que « la première partie de ce mystère correspond à la deuxième partie de la troisième journée du *Mystère de Saint Denis*, telle qu’elle est conservée dans le ms. Rothschild⁴⁷³ ». On ne peut exclure entièrement que la représentation ait eu lieu à un autre moment que le 15 août. En effet, une des paroisses d’Amboise est dédiée à saint Denis dont la fête est le 9 octobre et un rassemblement patronal pourrait être aussi le moteur de la mise en place de ce mystère.

Dans l’aire linguistique bretonne, l’Assomption se trouve possiblement dramatisée dans le *Tremenuan an Ytron guerches Maria (Le trépas de Dame vierge Marie)*. Ce texte suit immédiatement la *Passion et Résurrection bretonnes* dans le recueil imprimé en 1530 à Paris⁴⁷⁴ mais pourrait appartenir à la fin du XIV^e siècle et être l’œuvre d’un moine mendiant. En effet, le locuteur du *Tremenuan an Ytron guerches Maria* n’a de cesse d’enjoindre à un auditoire de prier la Vierge et de célébrer son assomption, à travers un texte qui s’apparente à un sermon mimé. La prédication au moment de l’Assomption est une pratique moins courante que pendant le Carême ou l’Avent mais néanmoins attestée au XIV^e siècle en Bretagne⁴⁷⁵.

La nativité de la Vierge est célébrée le 8 septembre tandis que le 8 décembre est le jour qui fête son Immaculée conception. Une pièce de théâtre imprimée dans les premières années du XVI^e siècle consigne ces deux étapes de la vie de la Vierge : *Le mistere de la conception et nativité de la glorieuse vierge Marie avecques le mariage d’icelle...*⁴⁷⁶. Le drame est complété par le *Mystère de la Passion* de Jean Michel et d’Arnoul Greban⁴⁷⁷ ; l’imprimé mentionne que la pièce a été représentée à Paris en 1507.

En 1540 à Tours, Thibault Lespleigney rapporte que :

⁴⁷¹ Paris, BnF, fonds Rothschild, ms. 1075.

⁴⁷² Paris, A. Lotrian, ca. 1530 (Paris, BnF, Rés. YF 2908).

⁴⁷³ Graham A. Runnalls, « Le mystère de saint Denis », dans *Études sur les mystères*, Paris Champion, 1998, p. 270.

⁴⁷⁴ Paris, BnF, Rés. Yn 11. Sur ce texte voir *infra* VI. 3.1.d. « Le *Tremenuan an Ytron guerches Maria* ».

⁴⁷⁵ H. Martin, *Les ordres mendiants en Bretagne...*, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁷⁶ *Le mistere de la conception et nativité de la glorieuse vierge Marie avecques le mariage d’icelle, la nativité, passion, résurrection et assension de nostre sauveur et rédempteur Jesucrist*, Paris, Michel Lenoir - Geoffroy de Marnef - Jean Petit, ca. 1507, (Paris, BnF, Rés. YF 16).

⁴⁷⁷ L’ensemble compte environ 50 000 vers...

a été joué la *creation de l'homme et de la femme* semblablement la *conception, nativité, mariage et annunciation de la benoïste vierge Marie, avec la nativité et passion de nostre sauveur et redempteur Jesus Christ...*⁴⁷⁸

Trois thèmes différents composent le mystère – autrement appelé « *Passion cyclique* » – pour mettre en scène le schéma complet de la Rédemption (bonheur initial, chute, période de lamentations, rédemption) : une partie de la création de l'univers, la vie de la Vierge Marie de sa conception à son mariage, la vie du Christ et sa Passion. Ce schéma se retrouve antérieurement par exemple dans le *Mystère de la Passion de Troyes*⁴⁷⁹ qui consacre près de ses 1 000 premiers vers à la création de l'univers. L'apparente importance dévolue à la vie de la Vierge dans cette représentation invite à penser – outre la probable intention de ses organisateurs de l'inscrire dans le débat théologique de la Réforme – qu'elle a été donnée dans le cadre liturgique de la Nativité de la Vierge, en septembre.

La représentation d'un *Mystère de la conception de la sainte Vierge* est donnée au Mans les 4, 11 et 12 septembre 1556⁴⁸⁰ avec l'aide non négligeable du clergé de la ville : les enfants de chœurs sont chargés d'y chanter, des ornements de l'église sont prêtés, les cloches ne sont pas sonnées pendant la représentation et « on permet aussy à quatre habitués d'y jouer des personnages⁴⁸¹ ». Les dates de la représentation indiquent le caractère de dévotion mariale dans lequel elle s'inscrit et bien que le titre mentionné par la délibération capitulaire ne comporte que le mot « conception », il doit s'agir d'une représentation à l'image de celle de Tours ou du texte imprimé vers 1507, mettant en scène une grande partie de la vie de la Vierge, de sa conception au mariage en passant par sa nativité qui est la dominante festive de la période. La date plus avancée dans le siècle (1556) et la participation active du clergé signalent l'importance du théâtre dans la défense des enjeux théologiques qui divisent catholiques et protestants.

La célébration du culte de la Vierge Marie, lorsqu'il ne se rapporte pas à des éléments de sa vie, est exprimée à travers son rôle d'intercession pour les pêcheurs. En septembre 1532, le *Mystère de l'ermite meurtrier* est représenté pendant neuf jours à Laval⁴⁸² tandis que le *Miracle de Théophile* est joué les 7 et 8 septembre 1539⁴⁸³ au Mans « dans la place qui est devant l'église des jacobins⁴⁸⁴ ». Le *Mystère de l'ermite meurtrier* a probablement mis en scène

⁴⁷⁸ Thibault Lespleigney, *La Décoration du pays et duché de Touraine, et de la fondation d'icelle*, S.I.s.n., 1541 (Paris, BnF, Rés. LK2 1761), publié par Augustin Galitzin (Tours, Bouserey, 1861), p. 37.

⁴⁷⁹ Jean-Claude Bibolet (éd.), *Le mystère de la Passion de Troyes - Mistere de la Passion Nostre Seigneur, Troyes XV^e siècle*, Genève, Droz, 1987.

⁴⁸⁰ Le Mans, BM, ms. 257, p. 113, *extraits de divers secrétariats capitulaires*.

⁴⁸¹ *Idem*.

⁴⁸² G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 273.

⁴⁸³ André Bouton dans *Le Maine, histoire économique...*, *op. cit.*, t. II, p. 380, mentionne une représentation en 1492 de cette même pièce mais malgré nos recherches, nous n'avons retrouvé aucune pièce justificative.

⁴⁸⁴ Le Mans, BM, 257, p. 81, *extraits de divers secrétariats capitulaires*.

saint Jean le Paulu, l'ermite des *Miracles de Notre-Dame par personnages*⁴⁸⁵, qui après avoir violé, tué et jeté dans un puits la fille d'un roi se repent et prie la vierge :

A toy, Vierge, en quoy onques vice
Ne fu, mais parfaite bonté,
Confesse mon iniquité,
Afin que tu me la defaces
Et qu'ami de Dieu tu me faces.⁴⁸⁶

Après sept ans de pénitence, Jean le Paulu devient évêque et la fille du roi, que la Vierge a sauvée dès sa chute dans le puits, retourne auprès de son père⁴⁸⁷.

La même fonction incombe à la Vierge Marie dans le *Miracle de Théophile*, qui sauve l'âme du clerc pêcheur qui a vendu son âme au Diable. La représentation du Mans ayant lieu les 7 et 8 septembre, l'influence du calendrier est indubitable sur l'initiation de la représentation. Néanmoins, tout comme le *Mystère de l'ermite meurtrier*, ce n'est pas directement la liturgie mais seulement la personnalité centrale de cette dernière qui influence le thème du théâtre.

Deux *Miracles de Notre-Dame* sont joués au mois d'octobre. L'un à Laval en 1498, *La Bourgeoise de Rome*⁴⁸⁸, l'autre à Saint-Maixent le 18 octobre 1534, sans qu'il soit possible d'en connaître le sujet⁴⁸⁹. La tradition attribuant diverses icônes à saint Luc influence les arts figuratifs qui le représentent souvent peignant la Vierge et cette représentation usuelle semble provoquer une dévotion mariale par l'intermédiaire de la fête de l'apôtre. Ainsi, à Laval, le *Mystère de la Bourgeoise de Rome* – qui n'apparaît pas dans les *Miracles de Notre Dame par personnages* – a dû mettre en scène un *Miracle de Notre Dame* inspiré de Gautier de Coinci, *De une noble fame de Rome*,⁴⁹⁰ (récit que l'on retrouve aussi chez Jean de Saint-Quentin⁴⁹¹) dans lequel une riche femme de Rome après s'être retrouvée veuve, doit s'occuper de son fils. Depuis la mort de son mari, elle dort dans le même lit que son fils et ce dernier devenu adulte, se rend compte que cela n'est plus possible. Malgré son insistance pour aller dormir ailleurs, sa mère refuse sous le prétexte de le protéger du monde. Mais le Diable a entendu la discussion et le soir venu, la mère et le fils ont une relation incestueuse qui donne naissance un enfant. Le nourrisson est étranglé à la naissance. Par la suite, le Diable prend l'allure d'un médecin de renom que l'empereur engage à son service ; au cours d'une discussion, le diable

⁴⁸⁵ *Cy commence un miracle de Notre Dame de saint Jehan le Paulu, qui par temptacion d'ennemi occist la fille d'un roy et la jetta en un puiz...*, dans Gaston Paris, Ulysse Robert (éd.), *Miracles de Notre-Dame par personnages*, Paris, Firmin Didot, 1880, t. V, p. 89-151.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, v. 689-693.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, v. 1536-1574, voir également le résumé de la pièce par F. Levillain-Angoulvant, *Le théâtre religieux dans le Maine...*, *op. cit.*, t. I, p. 42.

⁴⁸⁸ « En ce present an [1498], au moys d'octobre, fust joué à Pissanesse le mistere de la Bourgeoise de Rome. » (G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 83).

⁴⁸⁹ « Le 18 [octobre], fut joué en cette ville un miracle de Notre-Dame. » (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, *op. cit.*, p. 5).

⁴⁹⁰ Gautier de Coinci, *Les miracles de Notre Dame*, Frederic Koenig (éd.), Genève, Droz, 1961, t. II, p. 130-157.

⁴⁹¹ *Dit de la bourgeoise de Rome* (XIV^e siècle) dans Achille Jubinal (éd.), *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Pannier, 1839, t. I, p. 79-87.

lui apprend les méfaits de la femme mais elle est sauvée grâce à sa dévotion à la Vierge qui la protège au moment de son jugement devant le pape et l'empereur.

Bien que plusieurs fêtes au cours de l'année célèbrent la Vierge Marie, le culte marial de l'été et du début d'automne est plus favorable à des mises en scènes inspirées de la vie de la Vierge (Assomption, nativité...) célébrée à travers la liturgie. Lorsqu'il ne s'agit pas de la vie de la Vierge, un théâtre édifiant qui dépeint les bienfaits de la dévotion mariale se fait jour par l'intermédiaire de miracles de Notre Dame par personnages, joués au moment de la Nativité de la Vierge en septembre ou de la Saint-Luc en octobre.

b. Des Passions et des moralités jouées au moment du 15 août ou du 8 septembre

Sur 30 représentations attestées au mois d'août⁴⁹², 9 ont pour sujet la Passion du Christ et 5 de ces *Mystères de la Passion* se jouent après le 15 août⁴⁹³. Cependant aucun document n'indique que le théâtre est conçu expressément pour célébrer l'Assomption parmi ces représentations. Néanmoins, l'image christique est indissociable de l'image mariale et on peut penser que le théâtre des *Mystères de la Passion* est un moyen de célébrer la Vierge Marie. L'image de celle-ci, souffrant en même temps que son fils, fait partie des scènes traditionnelles des *Mystère de la Passion*. Le *planctus* met sur la scène les émotions que suscitent les souffrances du Christ. Marie supporte et accompagne la Passion de son fils, elle endure les douleurs du Christ, lui conférant ainsi un rôle particulier dans la Rédemption⁴⁹⁴.

À Laval en 1448, « fut joué *Bien avisé et Mal avisé* », le « jeudi jour de l'assumpcion⁴⁹⁵ ». La liturgie n'agit pas ici sur le sujet de la représentation, seule son influence calendaire est notable. Dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, la Vierge Marie n'est pas un personnage et n'est mentionnée que deux fois. Faire jouer une moralité le jour de l'Assomption permet d'utiliser un autre médium que la prédication ou la messe pour exhorter les fidèles à la vertu.

La *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* a été jouée en août 1439 à Rennes devant le futur duc de Bretagne Pierre II⁴⁹⁶ et il est possible que la représentation ait eu lieu à l'occasion des fêtes de l'Assomption tout comme le « jeu d'une moralité qui fut jouée ou champ Jacquet⁴⁹⁷ » dont l'organisateur est rétribué le 12 septembre 1477. Les rassemblements de fidèles au moment de l'Assomption permettent au théâtre d'atteindre un grand nombre de spectateurs.

Dans le Maine, le temps de l'*Angevine* désigne le 8 septembre, le jour de la Nativité de la Vierge⁴⁹⁸. G. Le Doyen consigne deux représentations à cette période, la première est un

⁴⁹² Décompte établi à partir des 178 attestations de théâtre (voir l'introduction de ce chapitre).

⁴⁹³ Rennes 1456, Tours 1486, Angers 1486, Nantes 1493, Saumur 1534.

⁴⁹⁴ Voir sur ce sujet : Jean-Pierre Bordier, *Le jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIII^e-XVI^e siècle)*, Paris, H. Champion, 1998, p. 633.

⁴⁹⁵ Laval, AD 53, H dépôt 1 E / 16, fol. [61], *comptes de l'Hôtel-Dieu Saint-Julien de Laval*.

⁴⁹⁶ Rennes, AM, CC 803, fol. 18v^o, *comptes du miseur Pierre Pépin*.

⁴⁹⁷ Rennes, AM, CC 834/1, fol. 10v^o, *comptes des miseurs Jehan Tonquine et Jehan Fouque*.

⁴⁹⁸ Jules Lefizelier et alii, « Vocabulaire des mots populaires et rustiques usités dans le Bas-Maine », *Bulletin de la Société de l'industrie de la Mayenne*, t. III, 1867, p. 151-152

Mystère de sainte Barbe en six journées joué en 1493⁴⁹⁹ mais le 8 septembre n'était pas la date initialement prévue pour ce spectacle qui a souffert de mésententes entre les organisateurs⁵⁰⁰. Il n'en demeure pas moins que la fête de la Nativité de la Vierge a semblé être un moment opportun pour représenter la vie de sainte Barbe. La seconde représentation est mentionnée ainsi :

À l'angevine, à plaine voix,
Fust l'Invencion Sainte Croix
Jouée à Saint Serené
Par Macé le Duc, mon aisé ;
Tous volant bien hault et bas,
Fors Saint Michel qui cheut à bas.⁵⁰¹

Cette pièce, jouée en 1511, a dû mettre en scène sainte Hélène découvrant les reliques de la croix sur le mont du Calvaire. Il n'existe pas la trace d'une vie de sainte Hélène dramatisée et la seule pièce connue la mettant en scène est le *Miracle de saint Sevestre (Sylvestre)* tiré du recueil des *Miracles de Notre Dame par personnage*⁵⁰², qui rapporte la guérison et la conversion de l'empereur Constantin et la conversion de sa mère Hélène. Comme le relève L. Petit de Julleville⁵⁰³, Rabelais mentionne dans *Pantagruel* une pièce de théâtre appelée « *L'Invention Sainte Croix, à six personnages, jouée par les clerks de Finesse*⁵⁰⁴ » lors de la visite de la bibliothèque de l'abbaye Saint-Victor. La réputation du personnel de justice de récupérer l'argent des différentes parties est la première interprétation de ce titre (la croix étant le côté face des pièces de monnaie) mais la construction de l'intitulé sous cette forme doit être inspirée d'une pièce de théâtre ayant existé et dont on a perdu la trace.

L'*Angevine* désigne la Nativité de la Vierge mais semble signifier également la période suivant le 8 septembre (l'octave de la fête ?) et il est probable que l'*Invention Sainte Croix* ait été jouée plutôt vers le 14 septembre, fête de l'exaltation de la sainte Croix qui commémore la consécration de la basilique construite à l'endroit de la découverte des reliques de la croix par sainte Hélène. L'influence de la liturgie dans ce cas est notable en fournissant le sujet de la représentation théâtrale.

Les *Mystères de la Passion* joués en août sont la manifestation de la célébration de l'Assomption dans l'Ouest de la France. À travers les scènes qui représentent la Vierge Marie souffrant aux côtés de son fils, le théâtre glorifie la mère de Dieu et en fait un être à prier et à révéler. Les quelques représentations de moralités relevées dans l'Ouest au cours du

⁴⁹⁹ « En l'an mil iiii^c iiii^{xx} treze fut joué au pré de Botz au temps de l'Angevine le mistere de sainte Barbe » (G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 6).

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁰² *Cy commence un miracle de saint Sevestre et de l'ampereur Constantin qu'il converti*, dans G. Paris, U. Robert (éd.), *Miracles de Nostre-Dame par personnages...*, op. cit., 1878, t. III, p. 187-236.

⁵⁰³ L. Petit de Julleville, *Les mystères...*, op. cit., vol. 2, p. 101.

⁵⁰⁴ François Rabelais, *Pantagruel*, chap. VII (François Joukovsky [éd.], Paris, GF, 1993, p. 58).

XV^e siècle s'inscrivent dans le fond édifiant des grandes fêtes religieuses et si le calendrier influence la production de théâtre, la liturgie n'en fournit pas le sujet pour autant.

c. Les quatre-temps de septembre

Les mercredi, vendredi et samedi qui suivent la fête de l'exaltation de la sainte Croix, constituent la période des quatre-temps de septembre au cours desquels le jeûne est enjoint par l'Église en signe de pénitence et de purification.

En 1527 à Laval, une pièce intitulée *Les sept rôles* est jouée durant quatre jours pendant cette période⁵⁰⁵. G. Le Doyen y joue le rôle de l'homme et F. Levillain-Angoulvant émet l'hypothèse qu'il peut s'agir de la mise en scène des sept œuvres de miséricordes ou des sept péchés capitaux et des peines qui y sont associés⁵⁰⁶. La liturgie du samedi des quatre-temps peut donner une orientation interprétative supplémentaire puisque la messe de ce jour est constituée de sept lectures dont trois issues du Lévitique. Dans ces trois lectures, le Seigneur s'adresse à Moïse pour lui donner les prescriptions de l'ordonnement des fêtes de l'Expiation et des Tabernacles. Les autres lectures appartiennent aux livres de Zacharie, Michée et Daniel. On peut imaginer que le rôle de l'homme mentionné par G. Le Doyen est celui de Moïse et que la liturgie a influencé le sujet de ce qui semble être une moralité.

III.6.2. Le cycle agraire et estival

La dominante festive des mois d'été est liée à la dévotion mariale mais la majeure partie des pièces qui ont été représentées au cours des mois d'été des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, n'ont pas vocation à s'inscrire dans le culte marial ni dans le culte inhérent au sanctoral par ailleurs. Ainsi, les mois de juillet, août et septembre égrènent les représentations de *Passions*, de moralités et de vies de saints sans qu'il faille les rattacher au calendrier liturgique. Ces représentations s'insèrent dans un cycle agraire et estival : agraire d'une part puisqu'une partie d'entre elles ont lieu dans des villages éloignés des grands centres urbains et estival d'autre part car, même si les mondes urbain et rural communiquent, le premier est moins sensible que le second aux obligations des travaux des champs.

Les manifestations festives et folkloriques relevées par A. van Gennep et qui composent les cérémonies agricoles de l'été⁵⁰⁷ appartiennent le plus souvent aux XVIII^e-XX^e siècles mais certaines apparaissent dans le travail de R. Vaultier⁵⁰⁸ tels les banquets en fin de moisson, l'élection d'un roi ou d'une reine de la moisson.

⁵⁰⁵ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 214.

⁵⁰⁶ F. Levillain-Angoulvant, *Le théâtre religieux dans le Maine...*, *op. cit.*, t. I, p. 27.

⁵⁰⁷ A. van Gennep, *Manuel de folklore...*, *op. cit.*, t. I-5.

⁵⁰⁸ Roger Vaultier, *Le folklore...*, *op. cit.*, p. 106 sqq.

Aucune des attestations théâtrales des mois d'été ne mentionne leur réalisation en raison d'une fête agraire ou estivale quelconque. Il est néanmoins possible de dégager de grandes lignes de force à partir des moments de la représentation du théâtre.

a. Des *Mystères de la Passions* et des moralités joués en juillet

Six *Mystères de la Passion* sont représentés en juillet⁵⁰⁹ parmi nos 178 attestations de théâtre, et ces représentations se joignent sans doute à un cycle agraire et estival. Parmi ces six représentations, deux ont lieu en zone rurale dans le premier tiers du XVI^e siècle, à Vautorte et à Montsûrs, et trois en zone urbaine : Tours, Poitiers, Saint-Maixent. Quant à la représentation d'Amboise, elle est particulière en ce qu'elle est effectuée par un unique bateleur qui « a tenu la salle de la maison de ladite ville par l'espace de quatre jour pour monstrier le *mistere de la Passion nostre Seigneur*⁵¹⁰ ».

La représentation des *Mystères de la Passion* a lieu généralement au cours de trois périodes dans l'année : pendant le temps Pâques, le temps marial (15 août-8 septembre) et juillet. Durant le temps pascal, la représentation d'une *Passion* manifeste en premier lieu des intentions édifiante et illustrative de la liturgie, il s'agit de mettre à la vue de tous par le geste, le mystère de la Rédemption. Ces intentions sont les mêmes dans les *Passions* représentées au moment de l'Assomption, tout en orientant sensiblement la dévotion vers la Vierge Marie. Les *Passions* jouées au mois de juillet ne semblent pas prendre place au cœur de la liturgie, à moins qu'elles ne concourent à célébrer la Sainte-Marie-Madeleine (22 juillet) comme à Troyes en 1497 ou Auxerre en 1508 où un *Mystère de la Passion* est joué pour l'occasion⁵¹¹, mais aucun indice n'apparaît en ce sens pour l'Ouest de la France. La valeur édifiante des *Passions* de juillet dans l'Ouest de la France est bien entendu toujours de circonstance mais l'intention divertissante de ces spectacles semble être une composante plus importante qu'au cours des deux autres périodes de représentation, et à l'origine de l'initiative du théâtre. Ainsi G. Le Doyen décrit la *Passion* de Montsûrs comme jouée « moult honorablement » et « bien proprement⁵¹² » tandis qu'il trouve bien conçue la représentation de Vautorte. À Saint-Maixent en 1545, les scènes de la *Passion* sont montrées par une douzaine d'acteurs durant quinze jours aux alentours du 12 juillet « et à la fin de chaque mystère jouèrent une farce joyeuse.⁵¹³ » Les scènes de *Passion* d'Amboise en 1501 sont figurées à l'intérieur de la grande salle de la maison de ville qu'un bateleur loue à cet effet, et l'argent investi pour la location a dû être récupéré par la mise en place d'un droit d'entrée demandé aux spectateurs⁵¹⁴. D'une part, le

⁵⁰⁹ Tours 1485, Amboise 1501, Vautorte 1527, Montsûrs 1530, Poitiers 1534, Saint-Maixent 1545.

⁵¹⁰ Amboise, AM, CC 116, fol. 22.

⁵¹¹ L. Petit de Julleville, *Les mystères...*, op. cit., vol. 2, p. 75 et 92.

⁵¹² G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 227.

⁵¹³ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, op. cit., p. 64.

⁵¹⁴ Rien n'exclut qu'un droit d'entrée ait été demandé pour les autres spectacles mentionnés mais

plaisir du spectateur G. Le Doyen révèle l'aspect divertissant des *Passions* du Bas-Maine, d'autre part le peu d'acteurs à Amboise et à Saint-Maixent – et dans le second cas, la représentation de farces à chaque fin de scène de Passion – laisse entrevoir un théâtre moins ancré dans le rite religieux mais plutôt influencé par un cycle agraire et estival. Si les représentations de Vautorte et Montsûrs ont pu accompagner des cérémonies votives extra-liturgiques, celles de Tours et Poitiers profitent plutôt de la période estivale.

Dans une moindre mesure et de façons moins marquées que la périodisation de la représentation des *Mystères de la Passion*, quatre moralités sont représentées en juillet sur 17 représentations attestées de moralités parmi nos 178 attestations (cinq moralités sont attestées en août⁵¹⁵). Une seule prend place en zone rurale, la *Moralité des peines d'enfer* jouée à Andouillé en 1530⁵¹⁶ tandis que les trois autres se jouent à Tours, Nantes et Laval. En 1390, le conseil de ville de Tours rétribue un groupe d'hommes qui a gardé les portes de la ville et a fait le guet tout le dimanche 24 juillet « pour ce que de l'assentement des habitans d'icelle ville, les gieux des sept vertuz et des sept pechiéz mortelz furent jouéz celui jour en ladicte ville⁵¹⁷ », de même en juillet 1456, la *Moralité de Bien avisé et mal avisé* est jouée en deux journées à Nantes⁵¹⁸. Quant à Laval, il s'agit de la *Moralité de l'enfant prodigue* qui est jouée dans le cloître du couvent des Jacobins⁵¹⁹ en 1504.

Mise à part la *Moralité de l'enfant prodigue* dont la mise en scène ne semble pas donner lieu à une débauche de *feintes*, on imagine (Tours, Andouillé) ou l'on connaît (Nantes) l'ampleur des artifices déployés pour les représentations et si l'édification est la première intention de ce théâtre, le cycle estival et le caractère divertissant en sont les motifs de réalisation.

b. Des vies de saints dramatisées

A. van Gennep relève un nombre important de cérémonies agraires en l'honneur d'un saint dont la fête tombe en juillet, août et septembre en France⁵²⁰. Ces cérémonies se retrouvent au Moyen-Âge dans l'Ouest de la France : parmi la totalité des attestations de théâtre, plus de la moitié des représentations de vies de saints ont lieu de juillet à septembre⁵²¹. Mais plus de la moitié du temps⁵²², contrairement au relevé d'A. van Gennep, ce théâtre ne vient pas illustrer le sanctoral, le jour de la fête du saint étant distant de plusieurs mois par

nous ne savons rien à ce sujet.

⁵¹⁵ Rennes 1439, Laval 1448, Méral 1454, Rennes 1477, Poitiers 1571.

⁵¹⁶ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 227.

⁵¹⁷ Tours, AM, CC R. 9, fol. 58.

⁵¹⁸ Nantes, AM, CC 244, fol. 166 *sqq.*

⁵¹⁹ « Ou moys de juillet [de] cedict present an [1504], je fis [jo]ueuz ou cloaistre [de] saint dominicque le [mis]tere du prodigue... » (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 33v^o).

⁵²⁰ A. van Gennep, *Manuel de folklore...*, *op. cit.*, t. I-5, p. 2403.

⁵²¹ 49 vies de saints représentées sur 178 attestations de théâtre, parmi les 49 attestations, 27 ont lieu de juillet à septembre.

⁵²² 14 représentations sur 26.

rapport au moment de la représentation. Ce théâtre des vies de saints, particulièrement en zone rurale, prend place au cœur de cérémonies agricoles religieuses qui célèbrent un saint non plus en fonction de son jour de fête mais en fonction des bienfaits qu'on lui attribue sur le bétail et les récoltes.

La représentation de vies de saints au cours de l'été n'est pas l'apanage de la campagne au XV^e siècle et au début du XVI^e siècle mais la tendance à la migration du théâtre des mystères de la ville vers la campagne au cours du deuxième tiers du XVI^e siècle, – sous le coup des interdictions des parlements et de l'avènement du théâtre préclassique –, se ressent particulièrement dans l'Ouest de la France. Au cours du XV^e siècle on recense un certain nombre de pièces jouées lors des mois d'été dans les grands centres urbains : à Poitiers, on joue un *Mystère de saint Georges* en août 1459⁵²³ ; au Mans, le *Mystère de saint Jean l'Évangéliste* en septembre 1476⁵²⁴ ; à Laval en juillet 1467, un *Mystère de saint Julien le martyr*⁵²⁵ ; à Angers un *Mystère de sainte Barbe* en juillet 1484⁵²⁶, un *Mystère de saint Georges* en septembre 1493⁵²⁷... Ces représentations, au même titre que les *Passions* et moralités jouées en juillet, possèdent les fonds didactiques et édifiants habituels – à travers le martyre du saint, c'est la Passion du Christ en filigrane qui se joue (sauf dans les quelques cas, beaucoup moins nombreux, de *vitae* dramatisées).

L'hypothèse de représentations de vies de saints pour la célébration de l'Assomption, est probablement à écarter, d'une part aucune des attestations ne précise que la pièce a été jouée pour cette occasion et aucune des pièces n'est jouée le 15 août, d'autre part, aucun des saints dont la vie est représentée en août⁵²⁸, que ce soit en ville ou en campagne, n'est présent lors de la dormition de la Vierge Marie. Ces représentations sont détachées de la liturgie proprement dite et participent du cycle festif agraire et estival complémentaire au cycle marial.

Au cours du XVI^e siècle, pour des raisons démographiques, économiques et sociales⁵²⁹, la présence de théâtre en zone rurale prend de plus en plus d'importance et la mise en scène des vies de saints occupe une bonne part de ce théâtre⁵³⁰. Qui plus est, toujours au XVI^e siècle, la majeure partie des représentations de vie de saints ont lieu au cours des trois mois d'été⁵³¹. Il est fort probable que ce théâtre soit un des éléments de fêtes patronales rurales qui

⁵²³ Poitiers, AD 86, G 1581, fol. 22, *délibérations capitulaires du chapitre de Sainte-Radegonde*.

⁵²⁴ Le Mans, AD 72, 111 AC 246, fol. 23, *compte du receveur Jaquet Vaujon*.

⁵²⁵ Laval, AD 53, H dépôt 1 E / 21, fol. [33v^o], *comptes de l'Hôtel-Dieu Saint-Julien de Laval*.

⁵²⁶ Angers, AM, BB 2, fol. 32, *compte des receveurs*.

⁵²⁷ Angers, BM, ms. 976 (858), fol. 65v^o-66, *journal de Guillaume Oudin*.

⁵²⁸ Noms des saints dont la vie est représentée en août : Georges, Vincent, Barbe, Blaise.

⁵²⁹ Une croissance économique et démographique importante amorcée dans le milieu du XV^e siècle entraînant une organisation paroissiale plus forte, notamment par le commencement à tenir des comptes de fabrique écrits. Voir sur le sujet : Samuel Leturcq, *La vie rurale en France au Moyen Âge*, Paris, A. Colin, 2004, p. 171-173 ; Bruno Restif, *La révolution des paroisses...*, *op. cit.*, p.34-36

⁵³⁰ Au XVI^e siècle, sur 24 attestations de théâtre rural, 14 sont des vies de saints dramatisées.

⁵³¹ Sur les 14 vies de saints dramatisées en zone rurale, 10 ont lieu en été (3 de ces 10 représentations prennent place dans le sanctoral).

célèbrent la fin ou l'abondance des récoltes et tous autres bénéfiques. Ces fêtes n'ont pas de rapport direct avec la liturgie mais honorent plutôt un saint pour ses bienfaits sur le bétail, les cultures, les maladies et la protection du foyer, tout en célébrant aussi parfois le patronage du saint sur un lieu donné.

Le culte de sainte Barbe dans les paroisses rurales est un bon exemple du théâtre des vies de saints à l'occasion de cérémonies estivales. En plus des grands centres urbains au XV^e siècle (Tours en 1473, Laval en 1493⁵³² et Angers en 1484), le *Mystère de sainte Barbe* est joué à Domalain en août 1509⁵³³ et à Fresnay-sur-Sarthe les derniers jours d'août 1578⁵³⁴. La fête de la sainte est fixée au 4 décembre dans le sanctoral mais ce dernier n'influence pas les deux représentations rurales, ni les représentations citadines d'ailleurs. La mise en place du théâtre qui attire les habitants des villes et villages voisins⁵³⁵ à Domalain en 1509, est sans doute motivée par la fin des moissons et un rassemblement de type patronal en l'honneur de la sainte et en remerciement de ses bienfaits.

Divers rassemblements patronaux d'été semblent être à l'origine de théâtre, et il est fort possible que les quelques attestations que nous possédons ne soient qu'une infime partie de l'activité théâtrale rurale et patronale qui a eu lieu au XVI^e siècle. En effet, ces activités ne sont pas inscrites dans un cadre social producteur de documents écrits : à l'inverse d'une fabrique ou d'une chambre des comptes urbaine, les affaires de la communauté rurale gérées par le syndic n'ont laissé aucune trace, pourtant c'est ce cadre social qui initie le théâtre comme à Domalain en 1509 où

Amaury de de Dommaigné [...] eust esté à la priere et requeste de plusieurs gens de la paroisse de Domalain prié et requesté estre aidant à garder et faire faire silence à jeu et mistere [...] de *madame sainte Barbe*...⁵³⁶

Les attestations recensées de théâtre rural sont alors issues soit de mentions contextuelles dans des lettres de rémission, soit d'arrêts sur remontrance d'un parlement, soit de mentions marginales des registres paroissiaux, impliquant une consignation plus aléatoire que les attestations des registres de comptes ou de délibérations. Ainsi, apparaissent de loin en loin des jeux de saints en zone rurale comme un *Mystère de saint Georges* en août 1534 à « la Hebridays⁵³⁷ » (probablement au sud-est de Dol-de-Bretagne), un *Mystère de saint Étienne*

⁵³² Tours, AD 37, 3 E 1, *minutes notariales de l'étude de Jean Jaloignes, 24 octobre 1473* et G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 6, p. 74-76.

⁵³³ Nantes, AD 44, B 19, fol. 121v^o *sqq*, *registre de la Chancellerie de Bretagne*.

⁵³⁴ Le Mans, AD 72, 1 MI 1220 R1, n^o 589, *registre paroissial de baptêmes et sépultures (1541-1660)*.

⁵³⁵ Vitré, Vergéal, Domagné.

⁵³⁶ Nantes, AD 44, B 19, fol. 121v^o.

⁵³⁷ Nantes, AD 44, B 36, fol. 153. Ce nom de village ou de hameau reste introuvable sur une carte mais d'une part la présence du lieutenant du sénéchal et d'un alloué de la cour de Landal lors de la représentation et d'autre part l'emprisonnement d'un des protagonistes de la rixe, objet de la lettre de rémission, au château de Landal, mènent vers les villes de La Boussac et Broualan.

en juillet 1551 à Beaulieu-sur-Oudon⁵³⁸, le 11 septembre 1574, le parlement de Bretagne interdit la tenue de « jeuz que on appelle vulgairement mysteres, histoires de saintz⁵³⁹ » prévus à Saint-Onen-la-Chapelle, un *Mystère de sainte Julienne* est joué à la fin de l'été 1599 à Nuillé-sur-Vicoin⁵⁴⁰ et un *Mystère de sainte Marguerite* est représenté le 2 septembre 1601 à Malestroit⁵⁴¹. Les « misteres et histoires » joués le 22 juillet 1562 à la chapelle Saint-Herbot (Finistère)⁵⁴², ainsi que les jeux dans les paroisses de Saint-Thual et de Saint-Thurial, « qui s'i jouent aux jours de festes⁵⁴³ » à la fin septembre 1578, sont probablement des vies de saints dramatisées. Pour les pièces dont le sujet est connu, elles mettent en scène des vies de saint dont les jours de leurs fêtes se situent à un autre moment dans le sanctoral que celui de la représentation. Il s'agit alors d'honorer un saint tutélaire, un « saint pastoral⁵⁴⁴ », au cours d'une fête patronale sans lien direct avec le sanctoral, mais avec le cycle agraire.

Les mois d'été sont une période propice à la mise en place de théâtre qui prend des formes variées : *mystères de la Passion*, moralités, vies de saints et de la Vierge Marie, *Miracle de Notre Dame par personnages*. La mise en place de ce théâtre est assujettie à deux formes de calendriers – l'un liturgique, l'autre saisonnier et agraire – qui se superposent. Ce chevauchement rend parfois indistinct le motif de la représentation dramatique qui peut soit prendre place au cœur de la célébration de l'Assomption ou de la Nativité de la Vierge Marie ou bien au cœur de la célébration d'un saint pastoral, protecteur du foyer, du bétail et des récoltes.

III.7. Le Sanctoral

Le calendrier liturgique est l'association du temporel – qui commémore les étapes de la Rédemption humaine à travers le Christ – et du sanctoral qui célèbre à dates fixes les saints et la Vierge Marie. Les célébrations qui concernent la Vierge Marie ont été abordées dans le chapitre précédent dans ce que l'on a qualifié de « cycle marial » et il convient désormais d'aborder le sanctoral exclusivement à travers les saints et les célébrations qui s'y rattachent. Le sanctoral est le cadre de la tenue de rassemblements patronaux et/ou de pardons liés le plus souvent au saint auquel la paroisse est dédiée. Ces manifestations donnent lieu à des festivités rituelles (banquets, jeux collectifs, processions...) auxquelles peut s'ajouter parfois du théâtre. Néanmoins très peu attestations indéniables nous sont parvenues quant à une

⁵³⁸ Paris, AN, JJ 188, fol. 93, cité dans Alphonse Angot, « Quelques mystères joués au Bas-Maine », *RHAM*, 26, 1889, p. 117.

⁵³⁹ Rennes, AD 35, 1 Bf 18, *arrêts sur remontrances du parlement de Bretagne*.

⁵⁴⁰ Laval, AD 53, dépôt des archives communales de Nuillé-sur-Vicoin, *registre des baptêmes, mariages et sépultures (1594-1616)*, fol. [163].

⁵⁴¹ Vannes, AD 56, dépôt des archives communales de Malestroit, *registre des mariages 1597-1658*, fol. 9.

⁵⁴² Nantes, AD 44, B 43, fol. [24], *registre de la Chancellerie de Bretagne*.

⁵⁴³ Rennes, AD 35, 1 Bf 63, n° 221, *arrêts sur remontrances du parlement de Bretagne*.

⁵⁴⁴ ⁵⁴⁴ A. van Gennep, *Manuel de folklore...*, *op. cit.*, t. I-5, p. 2451.

quelconque réitération annuelle du théâtre au cours de ces rassemblements pour la période du XIII^e au XVI^e siècle dans l'Ouest de la France.

De même on aurait pu penser que le patronage des corporations de métier serait la source d'une activité théâtrale annuelle au moment de la fête de la confrérie mais il semblerait que les dépenses festives de ce type d'associations aient lieu principalement au moment de la Fête-Dieu (voir *supra*) et encore sous une forme figurée la plupart du temps.

S'il faut admettre la quasi absence d'attestation de type itératif, il est cependant possible de déceler pour certaines attestations de théâtre la marque d'une influence calendaire qui pourrait être la trace d'une tradition théâtrale dont on ne peut établir la force de l'empreinte avec certitude.

a. Quelques mentions de fêtes patronales et de pardons dans l'Ouest

Les paroisses rurales ou les grands centres urbains sont placés sous le patronage d'un saint, d'une sainte ou de la Vierge Marie. Ainsi à chaque grande ville de l'Ouest, il est possible de faire correspondre un saint tutélaire (liste non exhaustive) : sainte Radegonde à Poitiers, saint Martin à Tours, saint Julien au Mans, saint Aubin à Angers, saint Tugal à Laval, et pour la partie la plus occidentale de notre aire d'étude, saint Melaine à Rennes, saints Donatien et Rogatien à Nantes, saint Patern à Vannes, saints Tugdual et Yves à Tréguier, saint Corentin à Quimper... La fête du saint tutélaire dans le calendrier est l'occasion de grandes processions organisées dans la ville à l'image de celle de la Fête-Dieu⁵⁴⁵.

Le rassemblement patronal peut être à l'initiative d'une confrérie comme celle de Saint-Nicolas de Guérande fondée, suivant ses statuts⁵⁴⁶, le 9 mai 1350, jour de la fête de la Translation de saint Nicolas. Selon A. Gallicé, une date de fondation antérieure de la confrérie d'une cinquantaine d'années pourrait être possible⁵⁴⁷. Les statuts de la confrérie indiquent que

devent lesdits freres aler tous à cheval par chacun an à matin amprès la messe le jour de ladicte feste hors la ville le plus coitement que ils pourront et retourner en la ville o branches de foilles et flours et faire hystoires d'anciennes choussez pour esbatement avant aler digner.⁵⁴⁸

La mention « faire hystoires d'anciennes choussez pour esbatement » renvoie, comme le suggère A. Gallicé, à la relation d'évènements du passé guérandais⁵⁴⁹, sans théâtralisation : les registres de la confrérie au cours du XV^e siècle contiennent diverses mentions

⁵⁴⁵ Voir par exemple sur les processions du Mans, F. Levillain-Angoulvant, *Le théâtre religieux dans le Maine...*, op. cit., t. I, p. 20-22. Sur les festivités liées à la saint Julien au Mans, voir Ambroise Ledru, « La nuit de la Saint-Julien en la cathédrale du Mans, en 1527, » *RHAM*, 27, 1890, p. 106-115.

⁵⁴⁶ Archives du presbytère de Guérande.

⁵⁴⁷ Alain Gallicé, « La Confrérie Saint-Nicolas de Guérande des origines à 1540 », *ABPO*, 110-2, 2003, p. 44.

⁵⁴⁸ François Jégou (éd.), « La noble et très ancienne confrérie monseigneur saint Nicolas de Guérande », *Revue de Bretagne et de Vendée*, 36, 1874, p. 9.

⁵⁴⁹ A. Gallicé, « La Confrérie Saint-Nicolas de Guérande... », op.cit., p. 48.

historiques⁵⁵⁰ composées en octosyllabes et sur un mode narratif tandis que les statuts de la confrérie indiquent que « celui qui fera les rimes de l'histoire aura son escuelle quitte⁵⁵¹ ».

La fête d'un saint ou d'un épisode la vie de la Vierge Marie peut être l'occasion d'un pardon – pèlerinage religieux – au cours duquel un grand nombre de fidèles s'assemble et fait pénitence. À Tours en 1475, le conseil de la ville donne « une livre de chandelle de suif pour servir à donner lumière aux habitans [...] les jours du pardon de la grant eglise⁵⁵² ». Ces rassemblements se retrouvent dans les paroisses rurales comme à Artannes-sur-Indre où les comptes de fabrique enregistrent les recettes des pardons de Saint-Maurice, de Saint-Michel et de « la feste de tous les saintz de paradis⁵⁵³ » en 1529. Le patronage de l'église allié au calendrier est aussi l'occasion de la fête patronale comme à Monthault (Ille-et-Vilaine) au XVI^e siècle où

au premier jour d'aoust il ayt [sic] de coustume de avoir annuellement assemblée et congregacion de peuple en l'église parrochial de Montault à raison que l'église de ladicte parroisse est fondée en reverance de monsieur saint Pierre en laquelle eglise l'on fait ledict jour grande solemnité en l'honneur de ladicte feste⁵⁵⁴

Ces divers exemples indiquent que le sanctoral est source de nombreux rassemblements religieux dont l'essentiel de la célébration est dirigé vers les personnalités saintes.

b. La fête de la Subvention de saint Martin (12 mai) et la fête de la Translation de saint Martin (4 juillet) à Tours

Trois jours du sanctoral célèbrent saint Martin à Tours. Le 12 mai, appelé la Subvention de saint Martin, célèbre la victoire des Tourangeaux sur les Normands venus assiéger la ville au IX-X^e siècle et défait grâce aux reliques du saint⁵⁵⁵, le 4 juillet est la date de translation des reliques du saint et le 11 novembre commémore son enterrement⁵⁵⁶. La Subvention de saint Martin et la Translation de saint Martin sont le motif d'activités dramatiques aux XV^e-XVI^e siècles, à l'initiative soit de la ville, soit des clercs du chapitre Saint-Martin de Tours.

La fête du 12 mai est le fondement d'au moins deux représentations théâtrales au XV^e siècle, en plus des spécificités liturgiques du jour au cours duquel les moines de l'abbaye de Marmoutier devaient se rendre en procession au chapitre Saint-Martin⁵⁵⁷ – B. Chevalier,

⁵⁵⁰ *Idem.*

⁵⁵¹ F. Jégou (éd.), « La noble et très ancienne confrérie... », *op. cit.*, p. 9

⁵⁵² Tours, AM, CC R. 42, fol. 105, *comptes municipaux 1475-1477*.

⁵⁵³ Tours, AD 37, G 683, fol. 1, *comptes de la paroisse d'Artannes*.

⁵⁵⁴ Nantes, AD 44, B 31, fol. 126, *registre de la chancellerie de Bretagne (1526-1527)*.

⁵⁵⁵ Voir sur le sujet Émile Mabille, « Les Invasions normandes dans la Loire et les pérégrinations du corps de saint Martin », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 30-1, 1869, p. 157-158.

⁵⁵⁶ Sur les différentes fêtes commémorant saint Martin voir : Yossi Maurey, *Medieval Music, Legend, and the Cult of St Martin: The Local Foundations of a Universal Saint*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p.109 sqq. et p. 181-182. Pour les références aux livres liturgiques (bréviaires) et à la liturgie des jours eux-mêmes voir : Jean-François Goudesenne, « *Pannonia letetur, Italia exultet et Gallie trina divisio, Francorum atque Germanie, omnes pariter gaudeant...* Les répertoires liturgiques latins pour saint Martin (VI^e-X^e siècle) », *ABPO*, 119-3, 2012, p. 140.

⁵⁵⁷ Edmond Martène, *Histoire de l'abbaye de Marmoutier*, Tours, Guiland-Verger et Georget-

sans communiquer de période précise, indique qu'ils étaient costumés et chantaient au cours de la procession⁵⁵⁸. En 1441, le conseil de ville rétribue des gardes pour surveiller les abords de la ville le 14 mai car « ledict jour [...] l'en jouet personnaiges en ceste ville, le trespassement et plusieurs miracles de monsieur saint Martin⁵⁵⁹ ». Les deux jours de décalage par rapport à la date exacte, s'expliquent par des raisons pratiques : il est plus facile de rassembler des acteurs très probablement amateurs un dimanche, tout comme un public nombreux. En tout état de cause, le calendrier liturgique influence le sujet et le moment de cette représentation. Il en est de même en 1446 où les membres du chapitre Saint-Martin, le 7 mai,

*pueris et juvenibus hujus ecclesiae petentibus et supplicantibus licentiam equitandi gratia recreationis in instanti festo subventionis beatissimi Martini, dum tamen hoc fiat honeste, nec aliquod malum faciant, pro hac vice concesserunt, et similiter aliquibus ex eisdem quandam moralitatem quam studuerunt eadem die ludendi...*⁵⁶⁰

La moralité en question doit être approuvée par l'aumônier et maître Alexis Bouju avant d'être jouée et si le sujet n'en est pas connu – *quandam moralitatem* peut aussi bien renvoyer effectivement à une moralité qu'à des scènes de la vie de saint Martin par exemple –, la commémoration de la Subvention de saint Martin en est explicitement le motif.

Vers la fin du XV^e siècle ou au tout début du XVI^e siècle, il y a eu au moins une représentation de la vie de saint Martin dont la date n'est pas connue, mais qui sert d'exemple au prédicateur Michel Menot lors de son prêche à Tours du jeudi de la première semaine de Carême en 1508 :

*Cum sunt in ludo, habent magnum honorem [...]. Sed ludo finito, dicitur : O, ille qui ludebat sanctum Martinum c'est ung mauvais garson ; et ille qui rex apparebat, c'estoit ung savetier.*⁵⁶¹

Les acteurs évoqués par le prédicateur sont en majorité des laïcs (« *Faber ludet Regem, alius ludet domicellam.*⁵⁶² »), la représentation a dû alors ressembler à celle de 1441 organisée par la ville, sous la forme d'un mystère de relative ampleur. Par ailleurs, cette représentation a pu s'inscrire dans le même cadre calendaire que celles de 1441 et 1446 sans qu'il soit possible de le prouver. En revanche, en 1510, le chapitre Saint-Martin autorise les clercs du bas-chœur « *pro die festo Translationis sancti Martini* » à jouer « *ludendi quoddam misterium*

Joubert, 1875, t. II, p. 25.

⁵⁵⁸ Bernard Chevalier (dir.), *Histoire de Tours*, Toulouse, Privat, 1985, p. 82.

⁵⁵⁹ Tours, AM, CC R. 28, fol. 56, *comptes municipaux*.

⁵⁶⁰ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 353v^o, *extraits des cartulaires de Marmoutier et de Saint-Martin de Tours*. Nous traduisons : « à cette occasion ont concédé aux enfants et aux jeunes hommes de cette église, alors qu'ils sollicitent et supplient, la permission de chevaucher en guise d'amusement le jour de la fête de la Subvention de saint Martin, et toutefois, que cela soit fait avec dignité et sans qu'ils ne fassent quelque mal, et de même [il est permis] à certains d'entre eux de jouer une certaine moralité qu'ils ont étudiée ce même jour. »

⁵⁶¹ Michel Menot, *Sermons choisis de Michel Menot : 1508-1518*, Joseph Nève (éd.), Paris, Champion 1924, p. 61. Nous traduisons : Quand ils jouent, ils sont en grand honneur [...]. Mais une fois le jeu terminé, on dit : celui qui jouait saint Martin *c'est ung mauvais garson* ; et celui qui jouait le roi *c'estoit ung savetier*.

⁵⁶² *Idem*.

in galleriis ecclesiae de eodem beato Martino »⁵⁶³. Le sujet du mystère n'est pas clairement exprimé ici, pour autant il est quasi assuré qu'il s'agit de scènes de la vie de saint Martin. En effet, l'année précédente (1509), ces mêmes clercs du bas-chœur étaient autorisés à jouer un « *mysterium beatissimi Martini patroni*⁵⁶⁴ » à l'occasion de la procession de la Fête-Dieu, il est alors raisonnable de penser que des scènes de la vie de saint Martin soient jouées un jour de fête le commémorant. À l'inverse en 1503, le sujet du théâtre joué par les clercs du bas-chœur du chapitre Saint-Martin est exprimé clairement, ils sont autorisés à jouer « *quoddam mysterium seu miraculum sancti Martini*⁵⁶⁵ », mais le motif festif n'est pas mentionné avec précision. Néanmoins, la délibération est datée du 20 juin 1503, la Fête-Dieu a été célébrée cinq jours auparavant et la délibération capitulaire précise qu'ils devront jouer « *dum ipsis [aux clercs] aderit oportunitas*⁵⁶⁶ », cette opportunité a sans doute été la fête de la Translation de saint Martin, le 4 juillet 1503. La translation des reliques de saint Martin a pour effet de nombreuses guérisons miraculeuses (aveugles, sourds, boiteux, lépreux...), qu'elle soit rapportée dans des récits sous forme narrative ou sous forme dramatique⁵⁶⁷, il est fort possible que les scènes jouées par les clercs, consistent en la dramatisation de ces miracles.

Les fêtes célébrant saint Martin fournissent indubitablement les motifs de réalisation du théâtre au XV^e siècle et au XVI^e siècle à Tours, qu'il s'agisse de l'occasion festive ou du sujet du théâtre ; pour autant, celui-ci ne paraît pas joué de façon immuable et régulière.

c. La Saint-Jacques à Angers (25 juillet)

La confrérie Saint-Jacques d'Angers, existant depuis le XIII^e siècle, consigne dès 1518 dans ses statuts, l'obligation de la réalisation d'une procession qui se tient le jour de la fête du saint le 25 juillet⁵⁶⁸. Au cours de cette procession, jusqu'en 1598 mais sans qu'il soit possible de donner une datation précise du début de la tradition,

y faisoit on aller un paradis avec un Dieu le pere, le filz, saint Esprit et plusieurs anges, puis après suyvoit un enfer rempli de diables. Il y en avoit encore d'autres qui couroient par les rues, suyvis d'une mort portant une faux en sa main⁵⁶⁹

⁵⁶³ *Extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours* (Paris, BnF, ms. Provinces françaises, Touraine Anjou 15, fol. 276v^o).

⁵⁶⁴ *Idem*.

⁵⁶⁵ *Extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours* (Paris, BnF, ms. Provinces françaises, Touraine Anjou 15, fol. 275v^o).

⁵⁶⁶ *Idem*.

⁵⁶⁷ Voir le recensement effectué par Gustave Cohen : « Le thème de l'aveugle et du paralytique dans la littérature française », dans *Mélanges offerts à M. Émile Picot*, Paris, Édouard Rahir, 1913, p. 393-404.

⁵⁶⁸ Jean-Michel Matz, « Les confréries dans le diocèse d'Angers (v. 1350-v. 1560) », *ABPO*, 98, 1991, p. 356. Édition des statuts par Jean-Michel Matz dans « La confrérie des pèlerins de Saint-Jacques et le corps de saint Jacques à Angers au début du XVI^e siècle », dans *Pèlerinages et croisades*, Paris, éditions du CTHS, 1995, p. 225-231.

⁵⁶⁹ Jacques Bruneau, sieur de Tartifume, *Philandinopolis...* (Angers, BM, ms. 994 [870], p. 148). Sur le sujet voir aussi : C. Port, *Dictionnaire historique...*, *op. cit.*, t. I, p. 56 ; Péan de La Tuilerie, *Description de la ville d'Angers, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Angers, C.-F. Billault, 1778, p. 9-10 ; Joseph Grandet, *Mémoires : histoire du séminaire d'Angers, depuis sa fondation en 1659 jusqu'à*

En 1598, l'évêque Charles Miron interdit ces thèmes dramatiques⁵⁷⁰ en raison de certains débordements dus entre autres aux confrères jouant les démons. Néanmoins subsistent des représentations centrées sur la vie du Christ, les confrères se déguisent en Jésus Christ et en ses apôtres⁵⁷¹. J. Grandet rapporte quant à lui que

les principales actions de la vie et de la passion du Sauveur étoient représentées ; entre autres, l'enfant Jésus à l'âge de douze ans allant au temple ; Jésus à l'âge de trente-trois ans portant sa croix au calvaire [...], les trois Maries, [...] les douze apôtres, tous revêtus d'aubes blanches, en chappes, [...] avec de longues barbes collées au menton, tenant chacun l'instrument de leur martyre en main...⁵⁷²

Ces représentations sont définitivement interdites par l'évêque Henri d'Arnauld en 1668⁵⁷³.

S'il n'est pas possible d'établir la date de départ de la tradition théâtrale dans la procession, on peut se demander dans quelle mesure elle ne serait pas à mettre en relation avec une interdiction émise en 1519 par le conseil de ville et deux représentations théâtrales qui ont eu lieu le jour de la Saint-Jacques dans le milieu du XVI^e siècle à Angers. Le 20 juillet 1519, le conseil de ville a « esté d'avis que l'on devroit empescher que l'on ne jeu certains jeuz que l'on entend de brief faire en ceste ville⁵⁷⁴ », il s'agit très probablement de théâtre ici et la date du 20 juillet laisse penser que ces jeux étaient prévus pour la Saint-Jacques, cinq jours plus tard. En 1535, le conseil de ville donne de la poudre à canon et prête des pièces d'artillerie, à « René Delaure et aultres entrepreneurs des *jeux de la Sainte hostie* à ceste prochaine feste de saint Jacques⁵⁷⁵ », tandis qu'en 1547, Jehan Belhomme demande au conseil de ville de « luy prester de l'artillerie et pouldre à canon de la ville pour faire tirer et sonner aux jeux Saint-Jacques desquelz il est entrepreneur⁵⁷⁶ ». À cette occasion, le 12 juillet 1547, le chapitre collégial de Saint-Laud conclut le marché de se faire construire une estrade commune avec le chapitre collégial de Saint-Martin « *pro spectandis ludis sancti Jacob*⁵⁷⁷ ». L'emploi du pluriel dans les deux cas (*jeux* et *ludis*) et la construction avec complément du nom sans autres précisions indiquent qu'il s'agit plutôt de diverses pièces jouées le jour de la saint Saint-Jacques et dont on ne connaît pas le sujet, plutôt qu'un *Mystère de saint Jacques*. Par ailleurs, on ne sait si les deux entrepreneurs mentionnés (R. Delaure et J. Belhomme) faisaient partie de la confrérie Saint-Jacques mais c'est une hypothèse fortement envisageable. On pourrait alors penser à une implication importante de la confrérie Saint-Jacques dans l'organisation de ces deux représentations.

son union avec Saint-Sulpice en 1695, Angers, Germain et Grassin, 1893, vol. 1, p. 111-114.

⁵⁷⁰ J. Bruneau, sieur de Tartifume, *Philandinopolis...* (Angers, BM, ms. 994 [870], p. 149).

⁵⁷¹ *Idem*.

⁵⁷² J. Grandet, *Mémoires : histoire du séminaire d'Angers...*, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁷³ Isabelle Bonnot-Rambaud, *Hérétique ou saint ? Henry Arnauld, évêque janséniste d'Angers au XVII^e siècle*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1982, p. 358.

⁵⁷⁴ Angers, AM, BB 17, fol. 59

⁵⁷⁵ Angers, AM, BB 20, fol. 89, *registre des conclusions (1533-1538)*.

⁵⁷⁶ Angers, AM, BB 24, fol. 123, *registre des conclusions (1546-1549)*.

⁵⁷⁷ Angers, AD 49, G 915, fol. 12, *délibérations capitulaires du chapitre Saint-Laud (1546-1578)*.

Comme le théâtre processionnel de la confrérie, le sujet des deux représentations ne se rattache pas à la liturgie du jour – du moins pour la représentation de 1535. Pour autant, c'est expressément la fête de l'apôtre Jacques qui sert de point de repère et de motif à la représentation de théâtre tous les cas.

d. Un pardon de saint Yves à Tréguier occasion d'une dramatisation de la vie du saint ?

Au cours du XV^e siècle, trois pardons prennent une dimension importante dans la ville de Tréguier. Le principal, appelé Grand pardon, est dédié à saint Tugdual, les deux autres, d'une moindre ampleur mais relativement réputés, s'effectuent sous le patronage de saint Yves⁵⁷⁸, le 19 mai, jour anniversaire de sa mort et le 27 octobre, jour anniversaire de son exhumation⁵⁷⁹. Outre les messes et les processions qui se déroulaient pendant ces jours, des manifestations dramatiques sont probablement venues s'ajouter aux cérémonies religieuses, si bien que l'évêque Jean, dès 1462, demande dans ses statuts synodaux, à ce que les fidèles

*[...] qui dum cum mimis & jocularibus ad ecclesias & capellas nostrae dioecesis, diebus indulgentiarum earundem accedunt, auctoritate propria et temeraria oblationes capere et rapere a dictis ecclesiis et capellis et eas mimis et jocularibus memoratis tradere verentur [...]*⁵⁸⁰,

cessent d'utiliser ces procédés. L'accent ici n'est pas tant mis sur le caractère sacrilège ou irrévérencieux des activités dramatiques (même si le statut débute par « *sacrilegam audaciam [...] refraenantes*⁵⁸¹ ») mais sur le fait que les offrandes soient détournées. L'analyse des comptes de fabrique de la cathédrale de Tréguier montre à quel point les dons effectués par les pèlerins constituent une source de revenus importante pour la fabrique. Ainsi en 1468, à titre d'exemple, la somme des offrandes du Grand pardon s'élève à 85 livres, celle du pardon de mai à 13 livres et celle du pardon d'octobre à 24 livres⁵⁸².

Une des caractéristiques du pardon est de fédérer son déroulement autour du culte du saint qui le patronne et les offrandes des pèlerins sont destinées exclusivement au saint. Il est alors possible d'émettre l'hypothèse ici, que les jeux dramatiques qui avaient lieu lors des pardons et qui suscitaient les dons des pèlerins, mettaient en scène des épisodes de la vie de saint Tugdual et de saint Yves. Le culte de saint Tugdual a tendu à s'éclipser progressivement au

⁵⁷⁸ Sur les dons recueillis au cours du XV^e siècle (à partir de 1432, à travers des registres de comptes) lors de ces pardons, voir Michel Chauou, *Une cité médiévale : Lantreguer au XV^e siècle*, mémoire de maîtrise soutenu en 1969 à l'université de Rennes, p. 195-197.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁸⁰ H. Morice, *Preuves*, *op. cit.*, t. II, col. 1534. Nous traduisons : [...] qui pénètrent les églises et les chapelles de notre diocèse, les jours de pardons mêmes, en compagnie de mimes et d'acteurs, prennent et ravissent les offrandes aux dites églises et chapelles par force spéciale et irréflectie, et ne craignent pas de les remettre aux fameux mimes et acteurs [...].

⁵⁸¹ ([Le concile synodal] réfrénant une hardiesse sacrilège).

⁵⁸² Compte de fabrique de la cathédrale de Tréguier cité dans M. Chauou, *Une cité médiévale : Lantreguer...*, *op. cit.*, p. 196. Pour une synthèse des sommes à l'issue des pardons entre 1432 et 1507 (avec des intermittences dues à la disparition de certains registres), *Ibid.*, p. 195-197.

profit de celui de saint Yves lors du Grand pardon et la collecte des dons se faisait toujours au nom du second⁵⁸³. On aurait tendance à penser alors que les jeux mettaient en scène uniquement la vie de saint Yves. Par ailleurs, la date du statut synodal (21 octobre) est intéressante car elle intervient 6 jours avant le pardon du 27 octobre. Il s'agit là très probablement d'une mesure de prévention prise à la suite de problèmes qui ont eu lieu les années passées au cours des pardons et qui tend à démontrer le caractère régulier des activités dramatiques en lien avec le calendrier des pardons à Tréguier.

Enfin, et outre le système d'offrandes fondé sur le culte du saint, un dernier élément nous pousse à croire que la tradition dramatique associée aux pardons de Tréguier (ou à l'un des trois mais le pluriel « *diebus indulgentiarum* » incite à penser qu'elle prenait place dans les trois pardons), était polarisée autour de la vie de saint Yves. Un maître en théologie, Maurice Geoffroy du couvent des jacobins de Morlaix est venu plusieurs fois à Tréguier pour prêcher le Carême dans les années 1460⁵⁸⁴ et en 1465, il est rétribué par le chapitre cathédral « pour la légende de Monseigneur saint Yves⁵⁸⁵ ». L'abbé Tresvaux dans son édition augmentée *Des vies des saints de Bretagne* évoque cette vie comme composée « en latin [... et], qui est d'un style déclamatoire.⁵⁸⁶ » Nous n'avons pas retrouvé la trace de ce texte et il semblerait que l'abbé Tresvaux ait eu accès au document d'archive cité par M. Chauou : il n'est alors pas possible de savoir assurément la langue et la forme de cette production – c'est-à-dire écrite ou orale. Le « style déclamatoire » évoqué par l'abbé Tresvaux rappelle la forme des sermons et en particulier ceux prononcés lors des prédications de Carême. On peut penser que « la légende de Monseigneur saint Yves⁵⁸⁷ » procède de la même technique prédicante que les sermons mimés de la Passion dont nous avons déjà parlé par ailleurs. La rétribution du chapitre cathédral est sans doute pour une production orale comme pour les prédications de Carême. La légende composée par Maurice Geoffroy s'insère très probablement dans un sermon prêché le jour du pardon ; il est impossible de savoir de quelle manière elle s'effectue (le prédicateur seul sans accessoires ou avec des représentations figurées, accompagnées par des acteurs qui miment des scènes) mais la date (1465) rapprochée de celle du statut synodal (1462), invite à se demander si cette « légende de Monseigneur saint Yves » n'est pas la version « officielle » dramatisée, voulue par le chapitre cathédral (puisque c'est lui qui finance) afin de pouvoir contrôler et s'adjoindre toutes les offrandes en lien avec l'activité dramatique.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 194.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 193

⁵⁸⁵ Cité dans M. Chauou, *Une cité médiévale : Lantreguer...*, *op. cit.*, p. 193.

⁵⁸⁶ Abbé Tresvaux, *Les vies des saints de Bretagne et des personnes d'une éminente piété*, édition augmentée des *Vies de saints de Bretagne* par Dom Guy-Alexis Lobineau, Paris, Méquignon Junior, 1837, t. III, p. 1.

⁵⁸⁷ Cité dans M. Chauou, *Une cité médiévale : Lantreguer...*, *op. cit.*, p. 193.

L'importance du culte de saint Yves à Tréguier a entraîné la tenue de trois pardons importants chaque année. La présence d'activités dramatiques au cours de ces derniers n'est pas à démontrer dans les années 1460 mais il semblerait que, outre leur caractère récurrent en lien avec le calendrier festif, elles s'insèrent d'autant plus dans le rituel et en sont issues, en dramatisant la vie du saint qui est l'objet du culte.

e. Vies de saints dramatisées en zone rurale au XVI^e siècle

Le calendrier liturgique influence la tenue de certaines activités théâtrales en zone rurale au XVI^e siècle. Ces pièces prennent place au cœur de fêtes patronales qui s'insèrent parallèlement dans le cycle agraire des mois d'été ; en effet, « des offrandes et bénédictions agricoles se situent aux jours des saints dont la fête patronale de paroisse tombe dans les mois de juillet et d'août⁵⁸⁸ ».

Au Genest, près de Laval, le *Mystère de saint Étienne* est joué en août 1509⁵⁸⁹. Quasi tous les textes de théâtre (mystère entier ou partie de mystère⁵⁹⁰) conservés s'attachent à mettre en scène la vie d'Étienne apôtre et protomartyr, dont la fête est fixée au 26 décembre. Or, la date du 2 août célèbre un autre Étienne, premier pape du nom au milieu du III^e siècle. Il existe bien un mystère dont le sujet est la vie de ce personnage, mais sa composition est postérieure à 1509 (1548) et surtout son origine géographique est très éloignée de notre aire d'étude puisqu'il provient de la Lorraine⁵⁹¹. Néanmoins, il faut considérer que la représentation du Genest, manifestement motivée par le sanctoral, a mis en scène une histoire similaire à celle du mystère lorrain⁵⁹².

Le 28 août 1577, le parlement de Bretagne est informé que « plusieurs paroissiens de la paroisse de Tallensac ont entrepris et ja ont commancé à jouer le mistere de saint Fiacres qu'ils appellent le mistere de la langue assérée⁵⁹³ ». La mention « langue assérée » pourrait renvoyer à la dénonciation de Fiacre à l'évêque Faron par la vieille femme – nommée « vieille Handée » dans le *Mystère de saint Fiacre* du manuscrit 1131 de la bibliothèque Sainte-

⁵⁸⁸ A. van Gennep, *Manuel...*, *op. cit.*, t. I-5, p. 2403.

⁵⁸⁹ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁹⁰ *Le martire saint Estiene* (Paris, Sainte-Geneviève, ms. 1131, fol. 140 *sqq*, publié par A. Jubinal, *Mystères inédits du XV^e siècle...*, *op. cit.*, t. I, p. 3-23 ; publié également par Graham A. Runnalls, *Le Cycle de mystères des premiers martyrs : du manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Genève, Droz, 1976). La vie de saint Étienne se retrouve également dans la deuxième journée du *Mystère des Actes des Apôtres* (Londres, British Library Add. MS 17425, fol. 104 *sqq*, édition : CNRS-Villejuif, LAMOP (UMR 8589), [en ligne] eserve.org.uk/anr).

⁵⁹¹ *Le Jeu et Mister monsieur saint Estiene, pape et martir, patron de l'eglise parochiale de Saint Mihiel*, par Nicolas Loupvent, prêtre (Paris, BnF, ms. Rothschild 1077).

⁵⁹² Une analyse de la première journée du mystère est donnée par M. de Haldat, « Notice sur un manuscrit inédit du XVI^e siècle intitulé *Jeu et mystère de Monsieur saint Étienne* », *Précis analytique des travaux de la Société des sciences, lettres et arts de Nancy*, 1829-1832, p. 239-247. Voir également la contribution plus récente d'Yves Le Hir : « Les indications scéniques dans le *Mystère de saint Étienne* de Nicolas Loupvent », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 42, 1980, p. 661-676.

⁵⁹³ Rennes, AD 35, 1 Bf 23, août 1577, fol. 1, *arrêts sur remontrances du parlement de Bretagne*.

Geneviève⁵⁹⁴ – lorsque le saint délimite le périmètre de son jardin avec l'aide de Dieu. La fête du saint est fixée au 30 août et la date de l'arrêt du parlement de Bretagne révèle que la vie de saint Fiacre dramatisée devait prendre place dans une fête patronale en l'honneur de ce saint. Par ailleurs, saint Fiacre fait partie de ces saints qualifiés de « pastoraux », protecteur des jardins, du bétail.

Il n'est possible d'évoquer que deux attestations pour l'Ouest de la France au XVI^e siècle car la problématique archivistique est la même que pour le théâtre du cycle agraire estival : peu de sources sont conservées du fait du type organisationnel des manifestations. On peut par exemple se demander dans quelle mesure les arrêts du parlement de Bretagne en 1574 pour Saint-Onen-la-Chapelle⁵⁹⁵ et en 1578 pour Saint-Thual et Saint-Thurial⁵⁹⁶ ne sont pas la trace de vies de saints dramatisées en rapport avec le sanctoral tout comme les « misteres et histoires » joués le 22 juillet 1562 à la chapelle Saint-Herbot (Finistère)⁵⁹⁷ qui pourraient être suscités par la Sainte-Marie-Madeleine.

f. Une tradition théâtrale « tardive » à Ploërmel : le *Mystère de saint Armel* à partir des années 1600

De 1600⁵⁹⁸ à la Révolution, la ville de Ploërmel célèbre saint Armel, son saint patron, le 16 août en mettant sur scène sa vie. Le mystère, écrit par un prêtre maître d'école, Jean de Baudeville, comporte 45 personnages et 2 040 vers dans la version éditée par S. Ropartz sous le titre *La légende de saint Armel mise en vers français, sous forme de tragédie par messire Baudeville, prêtre et maître d'école*⁵⁹⁹. Le découpage en scènes et journées de la pièce est très probablement dû à l'éditeur du XIX^e siècle tout comme la mention « tragédie » puisqu'il s'agit à proprement parler d'une vie de saint dramatisée sous forme de mystère. Ainsi s'y côtoient divers lieux traditionnels des mystères (Paradis, Enfer...), juxtaposés les uns après les autres sans limites géographiques (Angleterre, nord-ouest de la Bretagne, Ploërmel, quelque part dans le royaume de France, sud de Rennes), afin de raconter une grande part de la vie de saint Armel, de son départ d'Angleterre à sa mort en Bretagne en passant par sa traversée de la Manche accompagné de deux disciples, la conversion de nombreux païens en Bretagne, une mission de conseil auprès du roi de France et le combat d'une guivre au sud-est de Rennes aux Boschoux (actuelle commune de Saint-Armel).

⁵⁹⁴ Paris, Sainte-Geneviève, ms. 1131, fol. 59v^o-60.

⁵⁹⁵ Rennes, AD 35, 1 Bf 18, *arrêts sur remontrances du parlement de Bretagne*.

⁵⁹⁶ Rennes, AD 35, 1 Bf 63, n^o 221, *arrêts sur remontrances du parlement de Bretagne*.

⁵⁹⁷ Nantes, AD 44, B 43, fol. [24], *registre de la Chancellerie de Bretagne*.

⁵⁹⁸ S. Ropartz indique la date de 1600, les éditions plus tardives de la pièce indiquent 1611, en l'état, aucune de nos recherches n'a pu déterminer avec exactitude le début de la tradition théâtrale, voir cependant l'article d'Antoine Guyot (« *La Tragédie de saint Armel* par Messire Baudeville. Étude historique et critique », *Revue morbihannaise*, 14, 1910, p. 9) qui penche pour 1611.

⁵⁹⁹ Saint-Brieuc, Prud'homme, 1855.

À l'image des mystères en langue bretonne du XVI^e siècle (en particulier le *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévy* et le *Mystère de saint Guénolé*), le *Mystère de saint Armel* est marqué par un ancrage local fort par les diverses actions qui se déroulent en Bretagne mais surtout par la mention de la ville de Ploërmel qui tire probablement son appellation du saint lui-même comme le rappelle le prologue la pièce (« Plo-Armel, en effet, honorable assistance, / C'est le pays d'Armel, en la langue de France⁶⁰⁰ ») ou lorsque le seigneur de Guibourg donne une partie de sa terre à saint Armel à la fin du mystère (« Qu'elle soit à jamais de votre nom nommée, / Et pour toujours ainsi Plo-Armel surnommée.⁶⁰¹ »).

Le sanctoral a une influence prépondérante dans la tenue d'activités théâtrales au début du XVII^e siècle à Ploërmel. Non seulement il marque le repère de la fête patronale en l'honneur du saint tutélaire de la ville mais fournit également le thème de la pièce qui met en scène la vie de ce dernier. Par ailleurs, on peut se demander s'il n'existait pas une tradition théâtrale antérieure de quelques décennies que Jean de Baudeville aurait remaniée, ou du moins une influence des représentations des villages voisins, à l'image des pièces jouées à Talensac en 1577 ou Saint-Thurial en 1578 et sur le même mode d'association homonymique entre le saint et sa ville, à l'image du *Mystère de saint Maxent* écrit en 1537 et joué 1548 dans le village du même nom⁶⁰², distant d'une quarantaine de kilomètres de Ploërmel.

Conclusion

La célébration des saints en lien avec le calendrier est à la source de pratiques dévotionnelles nombreuses mais qui ne suscitent pas de tradition théâtrale d'ensemble ni dans l'Ouest de la France ni dans une région particulière de l'Ouest de la France. Deux centres urbains honorent leur saint patron à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle à l'aide du théâtre, saint Martin à Tours et saint Yves à Tréguier. À Tours, la pratique théâtrale honorant saint Martin n'est pas régulière mais témoigne d'une certaine vitalité, en particulier dans les dix premières années du XVI^e siècle (1503, avant 1508, 1509 et 1510) ; à Tréguier, elle est orientée dès les années 1460 sous la forme très probable d'un sermon mimé. À Angers, la confrérie Saint-Jacques est à l'initiative d'une activité théâtrale processionnelle ayant lieu le jour de la fête du saint, le 25 juillet. Cette activité prend probablement naissance dans la seconde moitié du XVI^e siècle ; avant cela, deux grandes représentations (1535 et 1547) sont jouées – peut-être à l'initiative de la confrérie – expressément pour le jour de la Saint-Jacques mais sans que leur sujet soit déterminé par le saint commémoré.

Quelques représentations théâtrales en zone rurale au XVI^e siècle attestent de l'influence du sanctoral sur le moment et le sujet de ces dernières, il est cependant délicat de percevoir

⁶⁰⁰ Sigismond Ropartz, *La légende de saint Armel mise en vers français, sous forme de tragédie par messire Baudeville, prêtre et maître d'école*, Saint-Brieuc, Prud'homme, 1855, p. 2.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁰² Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 23v^o et 35, *manuscrit de dom Noël Georges*.

l'ampleur du phénomène par manque de sources. C'est finalement au XVII^e siècle à Ploërmel que l'influence du sanctoral se perçoit le plus avec la représentation du *Mystère de saint Armel* chaque année le jour de la fête du saint, le 16 août.

III.8. Le charivari

Le charivari n'est pas soumis directement à l'impératif du calendrier mais à celui de la tenue d'un mariage en secondes noces ou d'un mariage disharmonieux (grande différence d'âge entre les époux). Institué, le plus souvent, par des jeunes hommes non mariés appartenant à une même classe d'âge, ce rite peut prendre un caractère théâtral : déguisements, chansons, musiques...

Les premières évocations du charivari dans les documents apparaissent au début du XIV^e siècle en France, il s'agit d'interdictions émanant des statuts synodaux du fait d'une part du comportement contraire aux règles ou à la morale de l'Église des participants à cette activité et d'autre part, du fait des inconvénients qui peuvent survenir de tels rassemblements de jeunes hommes : rixes, blessures, homicides.

a. Déroulement et significations

Le charivari est une manifestation volontairement extrêmement bruyante organisée par les jeunes hommes d'une ville ou d'un village. Lors du remariage d'un veuf ou d'une veuve, ou bien d'un écart d'âge élevé entre les époux, les protagonistes du charivari⁶⁰³ se réunissent, parfois masqués, à la tombée de la nuit. Ils sont équipés de trompes, d'ustensiles de cuisine en métal sur lesquels ils peuvent frapper, d'instruments improvisés sous la forme d'une caisse de résonance garnie d'une peau tendue à la manière d'un instrument de percussion, d'instruments de musique plus traditionnels (à cordes ou à vent) joués de façon dissonante. Une fois réunie, l'assemblée parcourt les rues en se servant de ses instruments et en chantant des chansons mettant en scène les mariés, puis prend la direction de la maison de ceux-ci pour stationner devant les fenêtres jusque tard dans la soirée en faisant le plus de bruit possible, afin d'obtenir de la part des mariés une rétribution en argent qui peut s'apparenter à

⁶⁰³ Cette description du charivari est celle que l'on rencontre le plus souvent mais il peut y avoir des variantes : le charivari statique (stationnement devant la maison des mariés ou sur une place), l'absence de masques lors de l'action, le charivari en plein jour. Par ailleurs, la tenue de ce rite n'a pas forcément toujours la même intensité suivant les régions, les époques et les délits moraux qu'il entend sanctionner, sur ce sujet voir Nicole Pellegrin, *Les bacheleries dans Centre-Ouest*, Poitiers, Société des Antiquaires de l'Ouest, 1982, p. 245-255 et en particulier p. 249.

Sur les différentes formes que peuvent prendre le charivari : Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt (dir.), *Le charivari, actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977)*, Paris, Mouton, 1981, plus précisément André Burguière, « Pratique du charivari et répression religieuse dans la France d'Ancien Régime », p. 179-195 ; Martine Gringerg « Charivari au Moyen Âge et à la Renaissance », p. 141-147 ; François Lebrun, « Le charivari à travers les condamnations des autorités ecclésiastiques en France du XIV^e au XVIII^e siècle », p. 221-228.

Sur les significations du charivari : Altan Gokalp, Claude Gauvard, « Les conduites de bruit et leur signification à la fin du Moyen Âge : le Charivari », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1974, 29, p. 693-704.

un impôt ou une amende. Cette perception pourra être utilisée par l'assemblée afin de boire et manger ; tant que cette participation n'est pas accordée par les mariés, les jeunes gens stationnent devant la maison pendant plusieurs jours de suite si nécessaire.

Cette rétribution a un sens symbolique fort. L'organisation par un groupe de jeunes hommes non mariés tendrait à exprimer le désaccord de celui-ci face à un mariage qui n'était pas prévu. En effet, le remariage est issu la plupart du temps d'un veuvage, or cette situation perturbe l'ordre naturel prévu, la classe des jeunes gens non mariés étant « amputée » d'une de ses potentialités de mariage⁶⁰⁴. La rétribution demandée est perçue comme un procédé d'échange et d'approbation entre le veuf et l'assemblée des jeunes hommes. Cette approbation est effective par la rétribution donnée par les mariés mais elle ne sert pas uniquement au rachat symbolique d'un membre de la jeunesse à son groupe de départ, les gains obtenus lors des charivaris peuvent également être utilisés pour la communauté à travers une oeuvre de charité ou à l'entretien des fortifications⁶⁰⁵.

Le bruit n'est pas l'unique composante du charivari, il est accompagné de textes parodiques composés et chantés par les participants. Ceux-ci sont de jeunes hommes (les associations féminines étaient très rares⁶⁰⁶) qui se regroupent le plus souvent suivant leur statut marital : ils n'ont jamais été mariés ou viennent à peine de l'être mais n'ont pas encore d'enfants. Ces individus ont commencé à s'associer en empruntant des termes religieux (Abbayes des Sots, de Liesse, des Conards) ou militaires (compagnies) dans le Nord de la France et dans ce que l'on appelle des bacheleries dans le Centre-Ouest. Ces dernières font leur probable apparition au XIII^e siècle, et voient leur nombre croître au XV^e et XVI^e siècle, elles étaient chargées, au même titre que certaines confréries joyeuses du Nord de la France⁶⁰⁷, de l'organisation des fêtes mais à l'inverse des associations septentrionales, leur rôle dans l'organisation d'activités dramatiques en tant que telles semble extrêmement restreint. Cette double attribution (charivari et organisation de la fête) à un même groupe d'individus laisse entrevoir le caractère théâtral du charivari. À l'image des Conards de Rouen qui défilent sur leur char dans la première moitié du XVI^e siècle au cours des jours gras, en raillant les maris cocus de l'année ou les unions disharmonieuses, le groupe théâtralise et juge les mœurs de la société dans laquelle il vit⁶⁰⁸.

⁶⁰⁴ Martine Grinberg, « Charivari au Moyen Âge et à la Renaissance », *op. cit.*, p. 144.

⁶⁰⁵ Yves-Marie Bercé, *Fête et révolte*, Paris, Hachette, 1976, coll. « Le temps & les hommes », p. 40.

⁶⁰⁶ Nicole Pellegrin, *Les bacheleries...*, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁰⁷ Selon Robert Muchembled (« Fêtes populaires dans le Nord de la France (XV^e-XVI^e siècle) », in Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt (dir.), *Le charivari...*, *op. cit.*, p. 232), cette prééminence de la jeunesse dans l'organisation des activités dramatiques disparaît au cours du XVI^e siècle pour laisser la place aux autorités civiles et religieuses, sur ce sujet voir également : Katell Lavéant, *Un théâtre des frontières : la culture dramatique dans les provinces du Nord aux XV^e et XVI^e siècles*, Orléans, Paradigme, 2011.

⁶⁰⁸ Sur les Conards de Rouen voir Michel Rousse, *Le théâtre des farces en France au Moyen Âge*, thèse de doctorat dactylographiée soutenue en 1983, t. V, *La confrérie des Conards de Rouen*. À propos

Le déroulement du charivari fait l'objet d'interprétations symboliques autour du thème de la chasse ou de l'armée sauvage menée par un être diabolique, Hellequin⁶⁰⁹. En effet, si la contribution pécuniaire peut signifier le rachat par le veuf ou la veuve, de la perte d'un membre du groupe de la jeunesse, le déroulement du charivari de nuit et masqué évoquerait une assemblée de morts tourmentés, une chasse fantastique, et en outre, le retour de la veuve ou du veuf trop vite remplacés. Cette matière est utilisée dans le théâtre dès le XIII^e siècle dans *Le Jeu de la feuillée* par exemple, lorsque Croquesot, muni d'un *hurepius*, dit appartenir « au roy Hellekin »⁶¹⁰. L'appellation « chasse Hellequin » se retrouve dans les provinces de l'Ouest selon P. Sébillot, en particulier en Anjou, et la mention « chasse » est complétée par diverses appellations dans d'autres régions : la Chasse Galerie en Vendée, la Chasse Malé dans le Maine, la chasse Galopine en Poitou, la Chasse Arthur en Haute-Bretagne, la Chasse Artu ou Artui dans le Maine et en Mayenne⁶¹¹...

Pour en revenir à la dénomination « Hellequin » et ses liens avec le théâtre médiéval, J.-C. Schmitt rappelle que « dans le théâtre médiéval encore, la bouche de l'enfer, figurée par une gueule diabolique, est appelée la "hure", et le rideau qui la ferme est la "chape d'Hellequin".⁶¹² » Par analogie, le charivari et l'activité théâtrale se retrouvent liés l'un à l'autre par un ensemble de pratiques dramatiques.

b. Le charivari dans l'Ouest de la France

Le titre de l'article de F. Lebrun⁶¹³ traduit parfaitement la majorité des sources que nous possédons pour étudier l'existence du charivari dans les provinces de l'Ouest de la France. Il s'agit de statuts synodaux émanant de conciles tenus par les évêques. L'intérêt de ces sources réside dans leur relative abondance. Par ailleurs, si l'on reprend l'analyse d'A. van Genep⁶¹⁴, la fréquence du charivari est assez faible du fait de la célébration à laquelle il est lié. En effet, le remariage d'un veuf ou d'une veuve reste un événement assez rare par rapport à la fréquence des mariages entre personnes du même âge. L'autorité civile dans toute la France condamne assez tardivement (milieu du XVI^e siècle) non pas le charivari en lui-même, mais les attroupements qu'il implique ou l'utilisation des objets dont on a besoin pour y participer.

de la fonction moralisatrice de cette association, après avoir rappelé quelques étapes des manifestations des Conards en 1541, Michel Rousse note qu'« à travers ce récit, on s'aperçoit que les Conards gardent la fonction de censure des mœurs dévolue aux abbayes de jeunesse [...]. Leur domaine privilégié s'étend donc surtout aux affaires relevant de la morale sexuelle. », *idem*, p. 10. Sur l'aspect charivarique des activités de cette association, voir p. 11.

⁶⁰⁹ Henri Rey-Flaud, *Le Charivari*, Paris, Payot, 1985, p. 89-103 ; Karin Ueltschi, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime : Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris, Champion, 2008.

⁶¹⁰ Adam de La Halle, *Le Jeu de la feuillée*, Jean Dufournet (éd.), Paris, Flammarion, 1989, v. 604. Sur le mot *hurepius* assimilé à un masque diabolique, voir la note p. 180.

⁶¹¹ P. Sébillot, *Le folk-lore de la France...*, *op. cit.*, t. I, p. 167-168.

⁶¹² Jean-Claude Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps : Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 234-235.

⁶¹³ « Le charivari à travers les condamnations ecclésiastiques », *op. cit.*

⁶¹⁴ A. van Genep, *Manuel ...*, *op. cit.*, t. I-2, p. 615.

Les exemples les plus frappants se trouvent dans des arrêts du parlement de Bretagne. Le premier, daté du 26 février 1566,

faict inhibitions et deffenses tresexpresses à toutes personnes de quelque estat, quallité, ou condition qu'ilz soient d'aller de jour ou nuict par ceste ville [Rennes], masquez ne desguisez soubz quelque cause ou occasion que ce soit et à touz marchants d'exposer en vente masques comme aultres faulx visaiges et à toutes personnes de les recevoir⁶¹⁵

le second, du 7 décembre 1589 interdit de

s'assembler pour faire bancquetz, danses, porter mascarades ny aller par la ville desguisez et à touz joueurs de violons [...] d'en jouer par ladicté ville⁶¹⁶.

Dans chacun de ces deux textes, les causes de l'interdiction n'apparaissent pas mais on retrouve trois éléments constitutifs du charivari, la nuit, le bruit et le déguisement, formellement interdits par le parlement.

La seule attestation d'un charivari à une date et un lieu précis dans l'Ouest de la France se situe à Saint-Patrice (Indre-et-Loire) en mars 1410, où des jeunes gens se déguisent avec « un habit nommé blanc ou roquet de toile que femmes portent volontiers par-dessus leurs robes et [...] devant [leur] visaige une toille et d'un viez sas⁶¹⁷ » pour faire un charivari à une veuve de plus de 60 ans.

Les statuts synodaux sont explicites quant à la mention même du mot « charivari ». La première attestation de cette manifestation se trouve dans le recueil de statuts synodaux de Dol, rédigé en 1302⁶¹⁸ à l'initiative de l'évêque Thibaud de Pouencé (1280-1301), où il est défendu aux clercs de participer au charivari, de nuit, armés et déguisés. La présence des clercs aux côtés des laïcs se retrouve dans les statuts synodaux du Concile de la province ecclésiastique de Tours de 1431 (repris mot pour mot dans le concile suivant de 1448 – ce qui indique une certaine forme d'automatisme des interdictions) dans lesquels est mentionnée la participation « tam Clericis quam laicis » au « Charivary nuncupatur⁶¹⁹ ». Le mot apparaît également en 1365 dans le diocèse de Tréguier, les statuts synodaux de l'évêché en interdisant la pratique sous peine d'excommunication⁶²⁰. Le XIV^e siècle et la première moitié du XV^e siècle sont émaillés des interdictions des évêchés face à cette pratique (Dol en 1390, Nantes en 1416) et il est intéressant de noter une disparition des condamnations ecclésiastiques à partir des années 1450, aussi bien dans les provinces de l'Ouest que dans le reste de la France, pour ne réapparaître qu'au milieu du XVI^e siècle⁶²¹. Cette absence

⁶¹⁵ AD 35, 1 Bf 63, année 1566, pièce 14, *registres des arrêts du parlement de Bretagne*.

⁶¹⁶ AD 35, 1 Bf 63, année 1589, pièce 77, *registres des arrêts du parlement de Bretagne*.

⁶¹⁷ Paris, AN, JJ 164, fol. 99, *lettre de rémission*, cité dans R. Vaultier, *Le folklore...*, *op. cit.*, p. 33.

⁶¹⁸ Jean Delumeau (dir.), *Histoire du diocèse de Rennes*, Paris, Beauchesne, 1979, p. 97.

⁶¹⁹ Jean Mann, *Sancta et metropolitana Ecclesia Turonensis*, Tours, 1667, 2^e partie, p. 102.

⁶²⁰ « Statutum a nobis alias editum de charivari faciendo secundo vel ulterius nubentibus, sub poena excommunicationis... » publié dans Dom Edmond Martène, Dom Ursin Durand, *Thesaurus novus anecdotorum*, Paris, Bibliopolarum Parisiensium, 1717, t. IV, col. 1118.

⁶²¹ Cf. la liste des condamnations ecclésiastiques dans A. Burguière, « Pratique du charivari et

d'interdiction apparaît de concert avec la période faste du théâtre en France auquel le clergé participe. On pourrait postuler que la pratique du charivari et les interdictions qui en découlent, se retrouve diluée dans les interdictions visant la pratique du théâtre par les clercs. En effet, si les statuts synodaux de François de Rohan, évêque d'Angers, ne disent rien sur la pratique du charivari, ils interdisent cependant les gestes obscènes en tous lieux de l'évêché⁶²² en 1507, et en 1527,

*jocos seu facetias, etiam illas quas vulgo moralitates vocant, ac alios ludos inhonestos ludere, & in hujusmodi ludis habitus figuram seu similitudinem daemonum repraesentantes fumere*⁶²³.

L'utilisation du mot *figuram* rappelle ici la présence du masque⁶²⁴ utilisé dans « d'autres jeux honteux » que l'on pourrait apparenter au charivari. Il semblerait que celui-ci soit assimilé à une activité dramatique au même titre que les farces et mystères ou aux montres qui étaient faites avant la représentation pour attirer les spectateurs.

Ces diverses attestations montrent une pratique vivace du charivari dans l'Ouest de la France. Ses participants en se déguisant et en défilant dans les rues endossent un rôle d'acteur et théâtralise l'espace rural ou urbain avec des bruits, des déguisements et des déplacements. L'essence théâtrale du charivari se retrouve dans les diableries des mystères dans lesquels les personnages des diables utilisent les mêmes procédés dramatiques que les participants du charivari⁶²⁵.

Conclusion

Les calendriers liturgique et populaire s'imposent comme premiers cadres promoteurs de théâtre. La partition du calendrier liturgique en cycles thématiques, aussi bien dans le temporel que dans le sanctoral, organise la vie des communautés humaines. Ces différents temps génèrent des activités festives au cœur desquelles une multiplicité de formes théâtrales peut prendre place.

Le théâtre liturgique est la première activité dramatique impulsée par le calendrier. Sa présence dans les grands chapitres occidentaux est attestée dès le XIII^e siècle (*L'adoration des bergers* à Nantes dès 1263) mais prend toute son ampleur aux XIV^e et XV^e siècles. Cet essor est sans doute un peu plus tardif que dans d'autres chapitres septentrionaux et orientaux

répression religieuse... », *op. cit.*, p. 194-195 et F. Lebrun, « Le charivari à travers les condamnations des autorités ecclésiastiques... », *op. cit.*, p. 226-228.

⁶²² Henri Arnauld (éd.), *Statuts du diocèse d'Angers*, Paris, Antoine Dezallier, 1680, p. 199 et suivantes.

⁶²³ *Idem*, p. 263-264.

⁶²⁴ L'utilisation de masques fumants pour les diables est attestée dans le théâtre dès le XIV^e siècle. Dans un livre de feintes d'un metteur en scène provençal pour une *Passion*, édité par Alessandro Vitale-Brovarone (*Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo*, Alessandria, éditions dell'Orso, 1984), au folio 24v^o il est expliqué, à l'aide d'un croquis, comment « fa sali lo fuoc per la boqua he per las aurelas he pel nas » (« faire sortir le feu par la bouche, les oreilles et les narines »).

⁶²⁵ L'analogie entre charivari et diablerie a été envisagée par H. Rey-Flaud dans *Le Charivari...*, *op. cit.*, p. 113-125.

où l'on trouve déjà différentes dramatisations de la liturgie aux X^e-XII^e siècles. L'aire d'influence de l'abbaye de Fleury semble être en partie à l'origine de la diffusion du drame liturgique dans l'Ouest de la France. Pour autant certains traits particuliers apparaissent quant aux sujets des dramatisations. Pendant le cycle de la Nativité, on trouve traditionnellement *L'adoration des bergers* (Nantes au XIII^e siècle, Angers et Poitiers au XV^e siècle) mais tout ce qui concerne le massacre des Innocents (avec l'*Ordo Rachelis*) et l'adoration des mages (avec l'*Officium Stellae*), thème joué traditionnellement le 6 janvier, paraît absent des dramatisations liturgiques, du moins on n'en conserve pas de traces assurées dans les livres liturgiques. On aurait pu postuler que ces dramatisations étaient éclipsées par la force de la fête des Fous et des Innocents qui s'insère dans le cycle de la Nativité mais d'une part, si des festivités pour ces célébrations sont relevées dès la fin du XIII^e siècle (Angers), on n'en connaît la réelle teneur dramatique uniquement au Mans et à Angers pour la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle, d'autre part, les dramatisations du massacre des Innocents et de l'adoration des mages apparaissent concomitamment au déroulement de la fête des Fous et des Innocents en dehors de notre aire d'étude. Quant à l'*Ordo prophetarum* (*Le défilé des prophètes*) qui prend place traditionnellement le 25 décembre, il se trouve représenté le jour de la Circoncision à Tours au cours du XIV^e siècle. Le théâtre liturgique du cycle de la Nativité dans l'Ouest de la France présente donc certaines particularités thématiques et calendaires dues aux usages propres à chaque chapitre.

Le théâtre liturgique prend également place dans le cycle le plus important de la liturgie, celui de Pâques. L'essentiel des dramatisations s'attachent à révéler la Résurrection du Christ à l'aide du *Jeu des trois Marie* se rendant au tombeau vide le matin de Pâques et dialoguant avec l'ange. La plus ancienne *Visitatio sepulchri* de notre aire d'étude se situe à la fin du XIII^e siècle à l'abbaye Sainte-Croix de Poitiers, tandis qu'au XV^e siècle le même jeu, avec des longueurs et des mises en scènes variables apparaît à Angers, au Mans, et en Cornouaille à Landerneau. La dramatisation du Mans est notable pas sa durée de perpétuation puisqu'elle n'est interdite qu'à partir de 1659.

L'intention primordiale du théâtre liturgique est d'illustrer la messe ou l'office par le geste et l'objet, au même titre que les mises en scène des messes le jour des Rameaux ou l'utilisation d'artifices au moment de la Pentecôte. La réalisation et la thématique du théâtre liturgique – qu'il prenne place au cœur du cycle de la Nativité ou de Pâques – sont exclusivement et intrinsèquement suscitées par le calendrier.

La réalisation et la thématique du théâtre profane peuvent être influencées de la même manière que le théâtre liturgique par le calendrier, avec les mêmes enjeux rituels, seules les modalités sociales et matérielles de mise en œuvre diffèrent. Ainsi, le cycle de Pâques est propice à la mise en place de grands mystères ayant pour sujet les différentes étapes de la Rédemption : *Mystère de la Passion*, *Mystère de la Résurrection*, *Mystère des actes des*

Apôtres... Le sanctoral est quant à lui le cadre de vies de saints dramatisées ou des théâtralisations des épisodes de la vie de la Vierge Marie comme le *Trespassement Notre-Dame et Vie monseigneur Saint-Denis* à Amboise en 1520 ou le *Tremenuan an Ytron guerches Maria* (*Le trépas de Dame vierge Marie*) en Bretagne au XIV^e siècle, probablement récité aux alentours du 15 août. Toutes ces représentations sont motivées par le calendrier et sont inscrites d'une part dans un cadre dévotionnel marqué et d'autre part dans la perpétuation – pour une grande partie – de la religion civique, au même titre que le financement par les élites urbaines des activités théâtrales ayant lieu au cours des processions, notamment celles de la fête du Saint-sacrement.

Un autre mode interrelationnel se fait jour entre calendrier et théâtre lorsque le sujet de la pièce s'éloigne de la thématique liturgique du jour où elle est représentée. Si les raisons festives et calendaires sont clairement évoquées pour la création du théâtre, le sujet destiné à être mis en scène peut revêtir une intensité édifiante et didactique plus forte que si le théâtre avait simplement illustré la thématique liturgique. C'est le cas pour des moralités représentées au moment de l'Assomption ou de la Nativité par exemple : on représente la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* à Laval le 15 août 1448 et on projette de jouer la *Moralité de l'enfant prodigue* à Neau à Noël 1527. Le théâtre, s'il est bien influencé par le calendrier, n'illustre plus directement la liturgie et en devient une sorte d'exégèse.

À côté du calendrier liturgique, coexiste un calendrier populaire régi principalement par le cycle des saisons. Deux périodes de ce calendrier sont propices au théâtre : le printemps et l'été. Dans le premier cas, on relève plutôt une pratique de danse folklorique théâtralisée à Angers (1392), dans le second cas il s'agit de représentations s'attachant à célébrer le travail des récoltes ou la période estivale lorsque le théâtre prend place en ville.

Conclusion de la première partie

La diversité importante des statuts sociaux est probablement l'élément le plus notable concernant les acteurs dans l'Ouest. Néanmoins, cette variété ne se traduit pas par une diversification des pratiques pour une même catégorie sociale. Ainsi, dans les grandes représentations urbaines et rurales des mystères et des moralités, il s'agit vraisemblablement dans la plupart des cas d'acteurs occasionnels, qui ne joueront pour certains qu'une seule fois dans leur vie. L'incarnation de certains rôles sacrés (le Christ, un saint) relève, en plus du jeu, de l'accomplissement d'un acte de piété. Néanmoins, les inspirations farcesques dans les mystères sont nombreuses et certaines scènes ont dû nécessiter des techniques de jeu perfectionnées même pour des acteurs dont ce n'est pas le métier. Le cadre social, on s'en doute, est un facteur important dans le fait de devenir acteur, c'est particulièrement le cas pour les clercs du bas-chœur ou les membres de la Basoche.

La pluralité des pratiques spectaculaires intégrant plus ou moins d'activités dramatiques est ce qui caractérise les bateleurs. Celles-ci peuvent consister entre autres à « jouer des mystères » qui s'apparenteraient à la *Passion des jongleurs*. Enfin, dans le courant du XVI^e siècle, des liens se tissent entre la batellerie et les joueurs de farces, ou des joueurs de farces avec des comédiens italiens : des troupes utilisent tous les ressorts du spectaculaire, à la fois en associant le théâtre de la farce et le théâtre italien, et en attirant les spectateurs avec des pratiques acrobatiques.

Concernant l'écriture du théâtre, les techniques du passage de la source narrative à un texte dramatique sont difficilement analysables. En revanche l'écriture d'un texte de mystère à partir d'un autre consiste à déconstruire pour reconstruire différemment le texte afin de correspondre aux enjeux moraux ou théologiques que le *fatiste* entend véhiculer. Mais cette écriture est conditionnée aussi par son passage à la scène, elle doit s'adapter aux exigences d'une représentation pour laquelle le texte est prévu. À l'occasion de ce passage, le texte revêt une auctorialité supplémentaire, l'auctorialité spectaculaire, parfois indépendante du *fatiste* par l'intermédiaire des entrepreneurs des mystères.

Les conditions qui président à la naissance du texte sont multiples ; ce qui est avéré, c'est que les auteurs ne peuvent vivre de leur écriture. Plusieurs configurations existent : l'attachement à un seigneur, induisant des textes de commande, un état ou une profession conditionnés par un cursus universitaire. Dans ce dernier cas, cette situation peut influencer l'écriture du théâtre notamment par la forte inclusion des auteurs dans les milieux de la justice donc de la parole dont le bon emploi est conditionné par la rhétorique. Enfin, dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, la résidence des membres de la Brigade en Poitou est génératrice de nouveaux auteurs de théâtre tout comme une noblesse sensible aux idées de la Réforme.

C'est à cette époque qu'apparaît la conscientisation du statut d'auteur où les pièces de théâtre se conçoivent d'abord comme texte à lire et pas forcément à jouer.

La pratique du théâtre en rapport avec le cadre calendaire n'est pas forcément conditionnée par des enjeux de pouvoir qui seront le thème de la partie suivante. L'objectif était de comprendre en quoi ce cadre abstrait mais essentiel influait sur la production du théâtre. Dans le domaine du drame liturgique, chaque église suit des modèles liturgiques différents incluant plus ou moins des activités dramatiques, plus ou moins importantes. Ce qui transparaît, c'est la nécessité d'actualiser le sens de l'Écriture, de le rendre sensible aux fidèles par le jeu théâtral. Dans le théâtre profane, le calendrier produit peu d'activités récurrentes, le calendrier liturgique fournit parfois le prétexte à la mise en scène d'un théâtre en lien avec sa thématique festive. Cette absence d'activité récurrente est probablement à relier avec la quasi absence des compagnies joyeuses présentes dans d'autres régions et qui établissent un calendrier des activités dramatiques.

Deuxième partie

Les enjeux de pouvoir et le théâtre : de la promotion à l'interdiction

Introduction à la deuxième partie

Les enjeux de pouvoir et leurs relations à la pratique théâtrale seront au cœur de cette deuxième partie du travail. Ces relations conditionnées par les identités sociales individuelles ou collectives des hommes peuvent consister soit à encourager soit à limiter le théâtre.

Nous étudierons d'abord les raisons sociales, politiques et idéologiques qui incitent soit à organiser, être à l'initiative du théâtre, soit à contrôler, limiter ou interdire le théâtre. Les différentes formes d'autorités urbaines (citadines, ecclésiastiques, seigneuriales) et leurs prérogatives seront prises en compte pour comprendre les enjeux de prééminence des hommes ou groupe d'hommes les uns sur les autres. Une large place sera accordée aux relations entre ces formes d'autorités, au sein même de leur domaine (les relations des pouvoirs seigneuriaux avec d'autres pouvoirs seigneuriaux par exemple) ou les unes par rapport aux autres.

Le deuxième chapitre examine la rencontre entre deux formes d'autorité, les autorités citadines et les autorités seigneuriales au cours de l'évènement bien particulier que constitue l'entrée solennelle. Cet examen s'effectue d'abord à travers la situation politique de chaque autorité reçue et du pouvoir qu'elle entend signifier sur une communauté urbaine. Il se fonde ensuite sur les relations politiques qui sous-tendent les rapports entre une ville et son autorité seigneuriale en étudiant les thèmes théâtraux et leurs évolutions esthétiques. Cette étude nous amènera à nous demander si ce théâtre a toujours une valeur encomiastique ou s'il sert aussi à affirmer le statut de la ville.

Le troisième chapitre fait le lien entre la deuxième et la troisième partie de notre travail. Il s'attache d'abord à déconstruire l'idée que le théâtre des mystères en français serait le modèle *original* du théâtre des mystères en breton, alors que d'une part le concept d'originalité n'est pas opérant et que d'autre part nous observons plutôt une concomitance dans la production textuelle dramatique des deux langues. Avant d'aborder la production théâtrale en langue bretonne à travers ses textes nous nous intéresserons au statut social des locuteurs du français et des locuteurs du breton pour comprendre comment se partagent les charges du pouvoir selon leur langue. Les paramètres de la promotion des arts figuratifs seront aussi pris en compte en fonction de leur mode de diffusion, leurs fonctions politiques et sociologiques pour essayer de comprendre comment la diffusion de l'art sur ce territoire fonctionne et s'il marque des différences avec le territoire de Haute-Bretagne. Par la suite, les attestations du théâtre sur le territoire de la Basse-Bretagne à travers les archives seront examinées en se demandant quelle langue a été utilisée lors du jeu. Enfin, la production théâtrale connue en breton sera étudiée en nous interrogeant sur les sources des pièces, leur tradition textuelle, leurs structures et les potentiels spectaculaires qu'elles démontrent.

CHAPITRE IV.

DECIDER, ORGANISER, PROMOUVOIR OU CENSURER : QUELLE ATTITUDE ADOPTER FACE AU THEATRE ?

Introduction

Le théâtre¹, en tant que pratique publique, met en présence un ou des acteurs diffusant un message à des spectateurs. Ces acteurs, s'ils peuvent parfois en être à l'origine, ne sont le plus souvent que les transmetteurs du message et c'est une entité tierce qui décide de la mise en place du théâtre, entité à l'initiative et/ou organisatrice du théâtre. En effet, un homme ou des hommes² peuvent être à l'initiative du théâtre sans l'organiser par la suite et de même, un homme ou des hommes peuvent être les organisateurs du théâtre sans en être à l'origine. Pour autant, cette organisation ne se fait généralement pas sous la contrainte, elle procède donc d'une promotion de l'activité dramatique.

Cette promotion ne se fait pas de la même manière par tous ceux qui décident ou organisent du théâtre ; qu'elle soit entière ou partielle, elle peut être de nature financière, morale, humaine, ou matérielle³. Ces aspects révèlent que la promotion du théâtre provient d'abord

¹ Sauf indication contraire, le mot « théâtre » dans ce chapitre désigne plus précisément la représentation théâtrale (prévue, qui a lieu ou qui a eu lieu).

² En tant que classe ou groupe social(e), ou association temporaire, désormais la formule « des hommes » dans ce chapitre renvoie à ces aspects.

³ Pour le moment les idées de consentement ou d'autorisation du théâtre, qui véhiculent l'idée de

des milieux du savoir et de la richesse, donc des milieux du pouvoir. Ceux-ci se trouvent essentiellement dans les villes (la question du théâtre rural sera examinée plus avant) d'abord à travers les différentes structures occupées par des laïcs qui la constituent, ensuite à travers les institutions ecclésiastiques et enfin à travers la noblesse.

D'abord, on observe d'un côté une multitude de façons de promouvoir le théâtre dont on peut définir brièvement la nature : des dons d'argent – ou le financement intégral nécessaire à la représentation – et de matériel (de la poudre à canon par exemple), des prêts de matériel pour les décors comme des ornements liturgiques, des autorisations données à des ecclésiastiques de jouer, des commissions d'officiers de la ville chargés de veiller à la sécurité des spectateurs et des lieux, une aide morale donnée pour négocier des contrats avec des charpentiers devant construire le parc des jeux... Ces différents exemples montrent que le théâtre peut être encouragé entièrement ou en partie, quel que soit le degré d'implication du promoteur : décideur, organisateur ou simple auxiliaire.

Ensuite, de l'autre côté, on aperçoit différentes catégories de promoteurs du théâtre, essentiellement établies dans la ville. Celle-ci est constituée de différents réseaux de pouvoir et de sociabilité s'entrecroisant les uns les autres. À la tête de la ville, le corps de ville⁴ est l'entité politique qui s'occupe de sa gestion et de sa représentation. Dans la sphère d'influence du corps de ville gravite le groupe des gens de bien qui, s'ils peuvent faire partie du corps de ville, participer au conseil de ville en tant qu'échevins ou bourgeois élus ou désignés, ont une autorité, une fonction, une aura, qui leur confèrent une reconnaissance dans la ville, à partir de laquelle ils promeuvent du théâtre, en dehors du réseau officiel du corps de ville. Ces hommes – corps de ville et gens de bien – constituent l'élite urbaine. En outre, la ville est aussi le lieu d'épanouissement des confréries⁵ (de métier ou de dévotion pure) à la fois indépendantes et intimement liées au groupe qui dirige la ville : des membres du corps de ville intègrent des confréries ou le conseil de ville se réunit par l'intermédiaire d'une confrérie⁶. Du côté ecclésiastique, les chapitres cathédraux et collégiaux règlent la vie religieuse de la cité, les processions en particulier, s'occupent aussi de l'éducation, plus ou moins en coopération

promotion par assentiment, ne sont pas abordées.

⁴ Maire, échevins, conseillers et pairs quand la ville a reçu le droit de s'ériger en municipalité, nous reviendrons plus en détail sur ce point au cours du chapitre. Les assemblées de bourgeois, notamment en Bretagne, ne sont pas considérées comme un corps constitué bien qu'elles possèdent sensiblement souvent les mêmes attributions que les échevinages. Pour la simplification du propos, en particulier dans les développements généraux, les notions de « corps de ville » ou d'« autorité municipale » recouvrent celle d'« assemblée de bourgeois ».

⁵ La Basoche est comprise sous cette appellation même si elle n'est pas une confrérie car elle n'est pas placée sous le patronage d'un saint.

⁶ L'exemple le plus connu pour notre aire d'étude est sans doute celui de la confrérie du Cent de Poitiers, voir à ce sujet : Catherine Vincent, « Lieux de piété et lieux de pouvoir à Poitiers entre le XIII^e siècle et le XV^e siècle : la confrérie du corps de ville dite aussi du Cent », dans *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam). Actes du colloque de Nanterre (21-23 juin 1993)*, André Vauchez (dir.), Rome, École française de Rome, 1995, p. 429-444.

avec le corps de ville selon les époques, et intègrent régulièrement le conseil de ville. Enfin, à la fois distincte mais intimement liée à la ville, la noblesse promeut le théâtre. Elle se caractérise par sa hiérarchisation, de la cour royale aux cours ducales et comtales.

Si une grande partie des promoteurs du théâtre semble établie en ville, notre répertoire d'attestations démontre que des représentations de théâtre ont eu lieu dès le début du XV^e siècle en campagne. Certes ces attestations sont moins nombreuses et il y a sans doute eu moins de théâtre en campagne qu'en ville mais notre vision est en partie faussée par le manque de sources. En effet, ce que nous savons du théâtre urbain est connu par le fait que c'est le milieu de production du document écrit, administratif, peu présent (car peu nécessaire) dans les paroisses rurales. Néanmoins, des modes de promotions apparaissent dans les représentations de théâtre rurales connues, de l'initiative à la mise en place effective.

Ces différentes constatations montrent des degrés d'implication différents dans la promotion du théâtre auxquels il faut donner un sens dans un système de « distinction » sociale, concept élaboré par Pierre Bourdieu⁷. Cette distinction est le fait qu'un homme ou des hommes cherchent à être différent d'un autre ou d'autres hommes ; la distinction tâche à entretenir ou à atteindre une prééminence, une « supériorité sociale⁸ » pour des enjeux de pouvoir, qu'il s'agisse d'une position économique ou d'une position sociale enviables. Si le théâtre semble être un signe de la distinction, on peut se demander s'il en est une part importante ou minime à travers le statut de ceux qui le promeuvent, et la manière dont ces derniers l'encouragent.

Aussi, se distinguer procède souvent d'une comparaison à celui qui est en-dessous de soi dans la hiérarchie sociale⁹. Mais se distinguer, plus largement, c'est se signaler à autrui, se rappeler au souvenir de celui qui est au-dessus de soi sans pour autant que cette démonstration sous-tende une lutte pour le pouvoir – dans le sens d'une ascension pour prendre la place d'un autre –, si ce n'est une lutte pour seulement conserver une place dans la société, aussi peu élevée soit-elle dans la hiérarchie sociale. Cette démonstration se révèle être aussi un simulacre de lutte, n'étant qu'un jeu consenti de provocation à l'autorité, en particulier dans les institutions ecclésiastiques avec le théâtre des clercs du bas-chœur par exemple. D'ailleurs, si les laïcs se servent du théâtre religieux comme outil de distinction, qu'en

⁷ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de minuit, 1979. Pour une synthèse des travaux de P. Bourdieu mis en relation avec la recherche historique sur le Moyen Âge, voir Rémi Lenoir, « Noblesse et distinction dans l'œuvre de Pierre Bourdieu », dans *Marquer la prééminence sociale*, Jean-Philippe Genet, E. Igor Mineo (dir.), Paris-Rome, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 21-41.

⁸ Pour reprendre les termes du titre des actes du colloque tenu à Cerisy-la-Salle en 2007 sur ce sujet : Laurence Jean-Marie, Christophe Maneuvrier (dir.), *Distinction et supériorité sociale (Moyen Âge et époque moderne)*, Caen, Publications du CRAHM, 2010.

⁹ Thierry Dutour, « Construire et justifier la supériorité sociale (IX^e-XVIII^e siècle) », dans *Distinction et supériorité sociale...*, *op. cit.*, p. 290.

est-il des ecclésiastiques ? L'Église promeut le théâtre – autre que le théâtre liturgique qui sera très peu envisagé dans ce chapitre¹⁰ – à divers degrés mais ce ne peut être dans une intention principale de distinction sociale. Pour autant les autorités ecclésiastiques recherchent une forme de prééminence sur les corps de ville, en particulier lorsqu'elles ne sont plus intégrées au conseil de ville¹¹. La promotion du théâtre par l'Église n'est-elle qu'une participation à la mission pastorale qui lui incombe ou revêt-elle un tour politique par moment ?

Si le théâtre est un outil de distinction sociale, il est aussi un média puissant sur lequel les détenteurs du pouvoir ont bien compris qu'il fallait garder un œil. La limitation du théâtre – dans un sens large : contrôle des pièces, acte de différer ou d'interdire une représentation, interdire le théâtre de façon générale – provient de trois types d'autorité : les corps de ville, les autorités ecclésiastiques (catholiques ou protestantes), les autorités seigneuriales (par l'intermédiaire des parlements). Selon les prérogatives de chacun et selon les enjeux politiques et idéologiques d'un moment donné, les raisons de la limitation du théâtre ne sont jamais les mêmes. Ainsi, au cours du XVI^e siècle et des affrontements entre catholiques et protestants, le théâtre est une arme idéologique qu'il convient soit d'utiliser, soit de neutraliser, quelle que soit la doctrine à laquelle on se voue. Mais des interdictions ou des limitations sont émises bien avant que les idées de la Réforme se propagent. Qui les émet et pour quelles raisons ?

Nous avons commencé ce chapitre en parlant de message. La nature du message des représentations dans notre aire d'étude est essentiellement religieuse, dans le sens où il s'agit d'un théâtre didactique et édifiant, même si l'étude des textes¹² démontre des variations de tonalité importantes au sein des textes à sujet religieux. La première raison de la mise en place du théâtre est l'accomplissement d'un acte de piété. La question de l'acte de piété comme un des moyens de salut individuel ne sera pas abordée de façon primordiale dans ce chapitre, il sera plutôt question des raisons politiques et sociales de cet acte de piété manifesté par le théâtre : religion de l'État, religion civique, affrontements idéologiques. Davantage, ce qui nous préoccupera ici, sont les raisons de la promotion du théâtre pour ce qu'il signifie sociologiquement, sans parfois se préoccuper du contenu précis de la pièce, secondaire en particulier lorsque le théâtre met en scène une *Passion* ou une vie de saint dramatisée – et

¹⁰ L'enjeu de ce chapitre est d'examiner comment le théâtre peut être un outil de prééminence sociale, or le théâtre liturgique répond essentiellement à des enjeux culturels même si ceux qui le jouent le plus souvent (les clercs du bas-chœur) cherchent à se signaler aux instances supérieures dans d'autres occasions, telle la fête des Fous et des Innocents par exemple.

¹¹ Par exemple, lorsque le corps de ville perd de son autorité, des ecclésiastiques peuvent en profiter pour s'arroger le droit de police, comme à Poitiers en 1556-1557 (voir David Rivaud, *Les villes et le roi : Les municipalités de Bourges, Poitiers et Tours et l'émergence de l'État moderne (v. 1440-v. 1560)*, Rennes, PUR, 2007, p. 261).

¹² Voir le dernier chapitre du présent travail.

que les idées de la Réforme ne sont pas encore répandues –, mais que ce qui importe est le faste des décors destiné à signifier l'importance du ou des promoteurs de la représentation.

Pour autant, la nature du message de l'activité produite dans l'Ouest peut avoir une importance lorsque celui-ci est satirique, idéologique ou polémique, particulièrement, on l'a dit, au cours du XVI^e siècle et des affrontements idéologiques entre catholiques et protestants. Du théâtre destiné à servir l'une ou l'autre doctrine est joué au gré des progressions idéologiques du protestantisme, des progressions réformatrices et politiques catholiques (le Concile de Trente et la Ligue). Dans ce cas la nature du message a une importance et on se demandera qui en est à l'origine et pour quels enjeux de pouvoir.

Au-delà des enjeux idéologiques du XVI^e siècle, deux autres mouvements sont à prendre en compte à partir du XV^e siècle. Premièrement, le pouvoir grandissant des bonnes villes qui s'affirment face au pouvoir royal en voulant conserver leur statut, deuxièmement des cours puissantes qui évoluent parallèlement à celle du roi de France dans l'Ouest de la France où des enjeux territoriaux peuvent entrer en ligne de compte : la cour de Bretagne et la cour d'Anjou. Des cours secondaires, vassales de celles que nous venons de mentionner, cherchent à entretenir leur visibilité tels les Laval ou les Rohan. On se demandera si le théâtre est un des outils servant à conserver un statut, un capital symbolique.

Les structures urbaines occupées par des laïcs seront d'abord étudiées : corps de ville, gens de bien, confréries et corporations. Nous aborderons également dans cette section, la question du théâtre dans les collèges – l'éducation devenant une des prérogatives des corps de ville dès la fin du XV^e siècle. Nous verrons aussi quel théâtre est interdit par le corps de ville et pour quelles raisons. Nous l'avons dit, la nature du message des activités dramatiques de l'Ouest est essentiellement religieuse et de fait l'Église prend part aux représentations de mystères. Nous envisagerons ses différents modes de promotion mais aussi ses différents modes de limitation du théâtre. Il sera par ailleurs question, en conclusion de cette section, de la position de l'Église réformée face au théâtre. Par la suite, nous verrons quels liens entretient la noblesse avec le théâtre à travers la cour du roi de France mais aussi celles des ducs de Bretagne ou des comtes de Laval et dans une moindre mesure, car beaucoup étudiée¹³, celle de René d'Anjou. D'autre part, les Parlements sont l'instrument judiciaire de la cour royale, nous envisagerons les différentes interdictions émises par ceux-ci en particulier à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle. Enfin, il sera question du théâtre dans les campagnes. Nous nous demanderons comment la représentation naît, c'est-à-dire qui l'organise et comment, en nous interrogeant sur le fait qu'il ait pu exister, comme en ville, une forme d'élite locale.

¹³ Voir principalement : Rose-Marie Ferré, *René d'Anjou et les arts : le jeu des mots et des images*, Turnhout, Brepols, 2012.

Avant toute chose, il faut préciser que les attestations que nous possédons, laissent régulièrement place à une multitude d'interprétations qu'il sera difficile de développer à chaque fois dans tous leurs aspects. Un exemple suffira à comprendre les ambiguïtés des documents, sources de multiplicités interprétatives. Ainsi en 1454 à Méral, « Jacquet Chasteigneu et autres compagnons » reçoivent 20 livres pour avoir « remonstré le *mistere du pelerin* »¹⁴. Cette somme est versée par « mandement » de Jean de Villiers, seigneur des lieux. Plusieurs questions se posent alors : est-il à l'initiative de la pièce ? Donne-t-il de l'argent à la demande de Jacquet Chasteigneu et de ses compagnons qui seraient à l'initiative de la pièce ? La somme couvre-t-elle l'intégralité du coût de la représentation ou seulement une partie ? Les « compagnons » sont-ils des membres d'une confrérie ou bien une association temporaire d'acteurs ? Suivant les hypothèses apportées en réponse à ces questions, les raisons de la représentation sont multiples à l'excès. Nous nous efforcerons dans ce chapitre de ne pas multiplier autant que possible les conjectures.

Enfin, il ne sera pas fait mention de la promotion de l'écriture du théâtre. Certes, cette écriture peut être une des conditions de la représentation, mais malgré son coût (le ou les *fatistes* à rétribuer, le support en papier ou en parchemin à acheter), le texte écrit peut demeurer dans cet état et ne jamais passer à la scène. Par ailleurs, la représentation peut se passer de ce support par le biais de la tradition orale. De même, l'avènement du théâtre imprimé ne semble pas générer une activité dramatique nouvelle dans l'Ouest, du fait entre autres de l'apparition de la pratique de la lecture unipersonnelle des textes de théâtre. Aussi, la production des imprimeurs ne sera pas envisagée dans ce chapitre car elle ne semble pas procéder d'une promotion directe de l'activité dramatique.

IV.1 Les structures urbaines occupées par des laïcs

Plusieurs structures urbaines occupées par des laïcs s'occupent du théâtre dans la ville selon leurs champs d'action. Ainsi, le théâtre est-il promu par l'autorité municipale (corps de ville ou assemblée de ville), les gens de bien et les confréries, à travers leurs prérogatives et leurs intentions de distinction. Mais le corps de ville possède aussi un droit de police qu'il exerce sur le théâtre et ceux qui le jouent, il sera alors question de la manière dont cette autorité contrôle, limite ou interdit le théâtre.

IV.1.1 Bref rappel sur la notion de corps ou d'assemblée de ville et sur ses prérogatives

Le savoir et la richesse détenus par les hommes qui composent le corps ou l'assemblée de ville leur confèrent le pouvoir d'instaurer le théâtre¹⁵. Mais avant d'envisager les rapports qu'ils entretiennent avec celui-ci – rapports induits par ce qu'ils sont et les responsabilités qu'ils ont –

¹⁴ Laval, AD 53, E 134, fol. 104v^o.

¹⁵ Le pouvoir de l'interdire aussi.

, ces hommes seront brièvement décrits ici par le rappel des fondements de leur autorité ; en outre, leurs prérogatives et la façon dont ils financent la gestion de la ville seront évoquées.

La constitution des corps de ville s'effectue à partir du XIII^e siècle lorsque Philippe Auguste accorde les statuts des Établissements de Rouen en 1204 à certaines villes du royaume. Mais c'est au siècle suivant, au cours de la guerre de Cent Ans, que ce système politique prend son essor. Plusieurs phénomènes, liés en partie à la guerre, concourent à l'établissement d'une organisation dirigeante citadine approuvée par le pouvoir royal, conférant et affinant par la même occasion le statut de « bonne ville » à des centres urbains plus ou moins importants. Ce mouvement qui s'étend sur plus de trois siècles en France va amener les villes à pouvoir s'ériger progressivement en municipalité, c'est-à-dire en un corps de ville dirigé par un maire et composé d'échevins et de conseillers¹⁶.

Les deux premiers articles des Établissements de Rouen s'articulent d'une part autour des modalités d'élection de 24 jurés (12 conseillers et 12 échevins) parmi les 100 pairs de la ville, et d'autre part de l'élection du maire (3 prud'hommes choisis parmi les 100 pairs, l'élection finale appartenant au roi, par l'intermédiaire de ses officiers). Les articles suivants précisent les jours, fréquences et déroulements des réunions municipales, tout en exposant les obligations et attributions des jurés. Ce texte permet au roi de poser les cadres d'une liberté contrôlée des villes en leur accordant de nombreuses prérogatives – uniquement sur le territoire de la commune – dévolues auparavant aux autorités seigneuriales, mais tout en gardant un certain pouvoir grâce au choix du maire.

Le mouvement d'érection en municipalités provient à la fois des villes qui y voient un système politique efficace pour prendre des décisions économiques, et du pouvoir souverain qui s'assure un réseau urbain stable et apte à collecter de l'argent et fournir des hommes pour la guerre. Les premières villes de l'Ouest à être érigées en municipalité suivant les Établissements de Rouen sont La Rochelle, Niort et Poitiers¹⁷ à la suite des conquêtes de Philippe Auguste sur Henri II d'Angleterre et ses descendants. Le processus de passage à un régime municipal, même s'il connaît des coups d'arrêt dus à la guerre de Cent Ans, va s'étendre au cours du XV^e siècle à Saint-Maixent (1440), Tours¹⁸ (1462), Angers (1475), Le Mans (1481) et du XVI^e siècle à Nantes (1560), Morlaix (1561), Chinon (1566), Rennes (1592), tout en contenant quelques variantes concernant le nombre d'échevins et de conseillers, et les privilèges accordés à chaque ville. L'apparition tardive de certaines municipalités remplace un système existant d'assemblées de bourgeois, en particulier dans les villes de Bretagne¹⁹.

¹⁶ Bernard Chevalier, *Les bonnes villes de France du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, Aubier, 1982, p. 202.

¹⁷ En 1199 pour La Rochelle, 1204 pour Niort et Poitiers (Arthur Giry, *Les Établissements de Rouen*, Paris, Vieweg, 1883-1885, t. I, p. 68, 238 et 348).

¹⁸ Sur l'histoire des institutions municipales de Tours, voir Bernard Chevalier, *Tours ville royale (1356-1520)*, Louvain-Paris, Vander-Nauwelaerts, 1975, p. 77-112.

¹⁹ Voir sur le sujet : Henri Sée, « Notes sur les origines de l'organisation municipale en Bretagne »,

Cette assemblée (notamment à Angers ou à Tours) prend place au cœur d'un système de partage du pouvoir entre des officiers royaux ou seigneuriaux, des représentants des chapitres métropolitains et des représentants des habitants.

Jusqu'au début du XVI^e siècle, le corps de ville est composé d'officiers royaux, de gens de justice et de riches marchands, tous issus d'une bourgeoisie nouvelle apparue dans les années 1350²⁰, très active et qui détient sa richesse de son activité et non de rentes. Cette élite honorable qui possède et se partage le pouvoir, le savoir et la richesse, exerce sa puissance d'un seul bloc sur la communauté urbaine²¹. Mais à partir du XVI^e siècle, la multiplication des offices offerts par l'État pousse une partie de l'élite urbaine à investir exclusivement dans ces derniers ainsi que dans l'achat de seigneuries pour acquérir des titres de noblesse, donnant naissance ainsi à une noblesse de ville cultivée mais qui « se trouve éloignée d'un commun dont elle ne partage plus [...] ni le dialecte ni la culture ni même les dévotions.²² » La culture de cette nouvelle noblesse de ville, on le verra, a probablement joué un rôle dans la disparition des représentations de mystères en ville à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle.

Concernant la gestion des affaires de la cité par le corps de ville, elle se concentre tout d'abord autour de l'entretien des fortifications, des ponts et des rues. Cet entretien des fortifications a pour but de protéger la ville d'éventuelles invasions²³ mais surtout de pouvoir contrôler l'entrée des personnes et des marchandises. Dans le premier cas, la ville exerce son droit de police – par l'intermédiaire du guet de défense entre autres – en s'assurant que nul n'entre dans la cité pour troubler l'ordre et parfois pour jouer du théâtre (les bateleurs) ; ce droit de police s'étend à l'intérieur de la ville et permet de régler la tenue des foires et marchés, de faire respecter l'ordre public (interdiction de jeux, instauration d'un couvre-feu) et épisodiquement, d'appliquer des mesures de prophylaxie en cas d'épidémie (quarantaine, établissement d'hôpitaux). L'autorité municipale est la garante de la sûreté de la ville et de ses habitants. Dans le second cas, la ville contrôle l'entrée des marchandises afin d'en tirer profit par l'intermédiaire de taxes (octroi).

ABPO, 35-3, p. 388-401 et sur le cas précis de Nantes : Guy Saupin, « Du conseil des bourgeois à la municipalité, 1420-1565 », dans *Nantes au XVII^e siècle : Vie politique et société urbaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 15-17.

²⁰ Sur l'apparition de cette nouvelle bourgeoisie, voir le chapitre « Refonte des sociétés urbaines » dans B. Chevalier, *Les bonnes villes... op. cit.*, p. 65-90.

²¹ *Ibid.*, p. 130.

²² *Ibid.*, p. 149, voir également Bernard Chevalier, « Le pouvoir par le savoir : le renouvellement des élites urbaines en France au début de l'âge moderne (1350-1550) », dans Claude Petitfrère (dir.), *Construction, reproduction et représentation des patriciats urbains de l'Antiquité au XX^e siècle*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 1999, p. 73-81.

²³ Cette préoccupation est bien-sûr constante pendant la guerre de Cent Ans mais aussi encore au XVI^e siècle, voir sur ce point, pour Poitiers et Tours, D. Rivaud, *Les villes et le roi, op. cit.*, p. 106-107.

L'autre prérogative du corps de ville est de défendre les privilèges fiscaux et commerciaux acquis au fil du temps auprès des autorités royales et ducales.²⁴ Le corps de ville par cette préoccupation a la tâche d'assurer la stabilité économique permettant à l'ensemble des habitants qu'ils représentent de vivre au mieux en un lieu donné, par les bonnes relations qu'ils doivent entretenir avec les pouvoirs royaux ou ducaux.

Cette préservation passe aussi par l'initiative du corps de ville dans certaines cérémonies religieuses, en particulier la procession de la Fête-Dieu, procédant d'un acte de religion civique telle que la définit A. Vauchez, c'est-à-dire « l'appropriation de valeurs inhérentes à la vie religieuse par des pouvoirs urbains, à des fins de légitimation, de célébration et de salut public.²⁵ » Ce salut public est un :

salut éternel certes, mais aussi protection, sauvegarde, voire simple espoir de survie en temps d'épidémie, de guerre ou de famine. S'y ajoute le désir de préserver, en faisant référence à des croyances et à des pratiques communes, la cohésion interne et l'harmonie de la communauté face aux menaces de subversion ou de dissociation.²⁶

Le théâtre, lorsqu'il est organisé par le corps de ville, peut s'inscrire comme un acte de religion civique.

Enfin, une des prérogatives du corps de ville dès la seconde moitié du XV^e siècle et au cours du XVI^e siècle, est l'établissement de collèges, par la dévolution de fonds destinés à l'aménagement de bâtiments aptes à recevoir des élèves et par le choix de principaux et de professeurs²⁷. L'enseignement, qui était une des prérogatives exclusives du clergé, devient progressivement municipal, et devient le moyen pour les élites urbaines d'assurer une certaine pérennité des offices qu'ils transmettent à leurs enfants en pouvant interférer dans le contenu des enseignements dispensés.

Le financement du fonctionnement de la ville s'effectue grâce à des rentes, des impôts indirects comme les taxes sur les marchandises évoquées précédemment, des impôts directs comme la taille, ou l'*égail* dans les villes bretonnes, mais aussi grâce aux dons épisodiques de l'administration royale ou ducale²⁸. La gestion et la consignation dans des registres des

²⁴ Sur ces questions, voir notamment *ibid.*, p. 115-136.

²⁵ André Vauchez (dir.), *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam)*, actes du colloque de Nanterre (21-23 juin 1993), Rome, École française de Rome, 1995, p. 1.

²⁶ *Ibid.*, p. 4.

²⁷ Voir sur ce point pour chaque ville : Marie-Madeleine Compère, Dominique Julia, *Les collèges français. XVI^e-XVIII^e siècles. Répertoire France du Nord et de l'Ouest*, Paris, éditions du CNRS, 1988, t. II.

²⁸ L'exposé ici est extrêmement simplifié, l'octroi est une taxe accordée temporairement par le roi et ne peut constituer une source de revenus stables par exemple. On consultera sur l'administration financière des villes : André Bouton, *Le Maine : histoire économique et sociale, t. 2. XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Le Mans, Imprimerie Monnoyer, 1970 ; B. Chevalier, *Tours ville royale... op. cit.*, p. 95-107 et p. 531-535 ; B. Chevalier, *Les bonnes villes de France... op. cit.*, p. 210-217 ; Robert Favreau, Jean Glenisson, « Fiscalité d'État et budget à Poitiers au XV^e siècle », dans *L'impôt dans le cadre de la ville et de l'État*, Bruxelles, Pro Civitate, 1966, p. 121-139 ; Jean Kerhervé, *L'État breton aux XIV^e et XV^e siècles : les ducs, l'argent et les hommes*, Paris, Maloine, 1987 ; Jean-Pierre Leguay, *La ville de Rennes au XV^e siècle à travers les comptes des Miseurs*, Paris, Klincksieck, 1969.

recettes et des dépenses se trouvent effectuées par des *miseurs* (en particulier en Bretagne) ou des receveurs des deniers communs. Le plus souvent élus parmi les conseillers, ils exécutent financièrement les décisions prises par le conseil de ville.

Le corps ou l'assemblée de ville, du XIV^e au XVI^e siècle, est une des composantes des élites urbaines. Il détient un pouvoir officiel, jouit de prérogatives précises, possède par ailleurs la richesse et le savoir, qui constituent un capital symbolique. Ces aspects liés les uns aux autres, créent les conditions favorables ou défavorables à la tenue d'activités théâtrales.

IV.1.2 L'autorité citadine (corps ou assemblée de ville) : quel degré d'implication dans le théâtre, quelles formes de contrôle du théâtre ?

Ce que l'on sait du théâtre provient en grande partie de documents produits par les autorités citadines : délibérations et comptes urbains. Pour autant la provenance des documents ne doit pas inciter à déduire que le théâtre est toujours – et même souvent – le fait de la ville, leur teneur démontre une grande variété de promotions. Par ailleurs, les villes, si elles fonctionnent politiquement peu ou prou toutes de la même manière – c'est-à-dire qu'elles ont à leur tête un groupe officiel et organisé d'hommes –, ne se comportent pas toutes de la même façon face au théâtre. Quelles sont alors les modes de promotion et quels liens entretiennent-ils avec une volonté de distinction sociale et/ou la volonté d'accomplir un acte de religion civique ?

L'autorité citadine, en tant qu'élite dirigeante, a un pouvoir de police. Quelles sortes de théâtre se trouvent le plus souvent interdites et pour quelles raisons ?

a. La ville prend l'initiative et organise seule du théâtre : théâtre en public et théâtre en privé

La ville seule en tant qu'institution décidant de mettre en place le théâtre à destination de l'ensemble de la communauté est un processus finalement assez rare semble-t-il dans l'Ouest. On verra plus avant qu'elle peut organiser et être à l'initiative du théâtre dans une entreprise à volonté mixte, c'est-à-dire en coopération avec des pouvoirs seigneuriaux. Par ailleurs, certains corps de ville décident de mettre en place du théâtre mais dans un cadre privé, sans pour autant que le reste de la ville ne soit pas informé de ce théâtre.

La seule ville de l'Ouest qui s'implique entièrement dans le théâtre en tant qu'entité politique, est Amboise. En effet, à l'exception du *Mystère de la Nativité* en 1497 qui est joué à l'initiative du roi²⁹ et à l'exception des bateleurs louant la maison de ville à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, le théâtre, quand il est joué en ville³⁰, est toujours le fait du corps

²⁹ Amboise, AM, CC 112, fol. 28v^o, *comptes municipaux*.

³⁰ On pense à la représentation d'un mystère dans le bourg de Chanteloup en 1529 (Nantes, AD 44,

de ville, c'est-à-dire que l'initiative et l'organisation d'une représentation s'établissent au moment du conseil de ville. Les raisons de ce processus observé peuvent être difficilement expliquées et résultent probablement d'une multitude de facteurs : Amboise est une des résidences royales, le corps de ville se fait peut-être un point d'honneur à montrer sa piété par la mise en place du théâtre. Par ailleurs, malgré cette position de résidence royale, les villes demeurent en compétition pour l'acquisition ou la conservation de privilèges commerciaux et fiscaux, qui s'entretiennent entre autres par la conduite honorable et pieuse des habitants. Le théâtre à sujet religieux est un des moyens de manifestation de cette conduite, la ville se signalant, se distinguant des autres villes par la représentation du théâtre. Ainsi, la renommée de la *Passion* représentée en 1507 est telle que le comte de Longueville, seigneur du Dunois, en demande une copie pour la faire jouer à Châteaudun³¹.

À Angers, on ne relève qu'une seule représentation qui semble être le fruit du corps de ville. En 1486, « des deniers communs pour ayder à paier les fainctes [...], cent livres tournois³² », sont donnés pour le *Mystère de la Passion*. De plus, la ville fournit du personnel pour faire garder le silence durant la représentation ainsi que des gardes commis aux portes de la ville et à l'intérieur, pour patrouiller. Aussi, elle fait vérifier que les gradins des spectateurs sont assez solides³³. Il n'est dit à aucun endroit dans les archives de la ville que c'est le corps de ville qui décide de mettre en place la représentation mais son implication est telle qu'on peut difficilement en douter, d'autant que la somme de dix livres tournois donnée par le chapitre Saint-Laud pour soutenir la représentation est à destination des « *dominis ville Andegavensis*³⁴ ». D'ailleurs le *Journal* de Guillaume Oudin indique bien que le mystère est joué entre autres « par les plus grands et notables gens de laditte ville³⁵ ».

À Laval, en 1493, seule la représentation du *Mystère de sainte Barbe*, sur toutes les représentations de théâtre que mentionne Guillaume Le Doyen, est le fait du corps de ville :

Ceux de la ville,
Qui, entreprinse tres utile,
Avoient faict du tres beau *mistere*
De Barbe.³⁶

Mais l'initiative est un échec. Entre-temps, Guillaume Le Doyen fait jouer la *Moralité du bon et du mauvais pèlerin* :

Et ce voyant, ceulx de la vile,
Que tout le monde les avile,

B 33, fol. 40v^o, *registre de la chancellerie de Bretagne*), dont l'initiative semble relever d'un réseau extérieur à celui du corps de ville.

³¹ Amboise, AM, CC 123, fol. 73-74, *comptes municipaux*.

³² Angers, AM, BB 4, fol. 29v^o, *registre des conclusions municipales*.

³³ « Item que on fera visiter les chauffaulx pour les aseurer si besoing est ad ce qu'ilz ne tumbent et que inconvenient n'en advienne », *ibid.*, fol. 30.

³⁴ Angers, AD 49, G 913, fol. 184v^o, *délibérations capitulaires de Saint-Laud*.

³⁵ *Journal de Guillaume Oudin* (Angers, BM, ms. 976 [858], fol. 37).

³⁶ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 73

Et que mutinerent [sic] se voulurent,
Après brief temps, tous s'aparurent
Au moins le plus devant Monsieur³⁷

L'initiative et surtout le succès de Guillaume Le Doyen déplaisent au corps de ville qui se trouve, du fait de son propre échec récent, dans une position délicate concernant sa distinction et sa prééminence. La plainte au comte de Laval a eu pour conséquence qu'il « leur commanda, par honneur, / Reprendre ce dit beau mistere³⁸ » en désignant des commissaires parmi des notables de la ville.

En 1534, le *Mystère de la Passion* est le fait des « messieurs de Saumur³⁹ ». Cette dénomination semble renvoyer précisément au corps de ville qui cherche un homme de scène expert en la personne de Thomas le Prévost. La représentation du *Mystère de la Passion* en 1493⁴⁰ est peut-être le fait du corps de ville, étant donné que le pouvoir ducal angevin n'existe plus à cette époque et que le texte employé est peut-être le même que celui de la représentation d'Angers en 1486 – on peut imaginer un dialogue entre élites urbaines de villes voisines.

Enfin à Nantes, comme à Saumur, l'année 1493 marque semble-t-il la première représentation d'un *Mystère de la Passion* à l'initiative individuelle de l'assemblée de ville⁴¹, cette représentation a lieu d'ailleurs quasi dans les mêmes conditions qu'à Saumur, c'est-à-dire au moment où le pouvoir seigneurial local est affaibli. Aussi, il faut attendre plus d'une trentaine d'années pour retrouver la trace d'une représentation de mystère à Nantes, toujours à l'initiative de l'assemblée de ville visiblement. En effet, en 1539, le *Mystère des saints Donatien et Rogatien* est joué et le chroniqueur qui mentionne la représentation, rapporte que « *edidit civitas Nanetensis in divorum Donatiani, Rogatianique fratrum [...] memoriam, ludos admodum celebres*⁴² ».

Les exemples que nous donnons ici sont apparemment les seuls dans l'Ouest pour lesquels nous sommes sûrs que c'est le corps ou l'assemblée de ville en tant qu'institution politique qui est à l'initiative d'un théâtre pour l'ensemble de la communauté. Dans les autres représentations, l'initiative est mixte (la ville et l'autorité seigneuriale) ou prise en dehors du cadre politique du conseil de ville.

³⁷ *Ibid.*, p. 74.

³⁸ *Idem.*

³⁹ Jean Bouchet, *Epistres morales et familiares du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545 : *Epistres familiares LXXXVIII et LXXXIX*, feuillet 59v^o.

⁴⁰ Angers, BM, ms. 976 [858], fol. 63v^o, *Journal de Guillaume Oudin*.

⁴¹ Nantes, AM, CC 271, fol. 140v^o-141, 183v^o et 264, *compte des miseurs*.

⁴² Jean de L'angle, *Otium semestre*, Rennes, Julien du Clos, 1577, p. 562. Nous traduisons : « la ville de Nantes représenta en mémoire des saints frères Donatien et Rogatien, des jeux bien fêtés avec éclat ».

À Saint-Maixent, l'attitude du corps de ville face au théâtre est particulière. En effet, il sert de celui-ci comme d'un instrument de célébration de la vie politique. L'accession à la mairie est l'occasion de la mise en place de théâtre à l'initiative du nouveau maire dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

En 1572, l'élection de François Urtebize est fêtée chez lui par un somptueux banquet dans son jardin – parmi les invités se trouvent « plusieurs personnages de Niort » –, au cours duquel sont jouées « des tragedies et moralités, accompagnées de tambours, flutes, cornets et hautbois, en grande quantité »⁴³. En 1578, l'élection de Jacques Douhet est fêtée similairement, il reçoit les convives dans sa résidence personnelle et fait jouer d'abord « la *tragedie de Marc Antoine et Cleopatre* » puis « à l'après dinee, [...] la *farce de Panthaleon* »⁴⁴. Une précision importante est apportée sur la nature privée de ces fêtes en 1583. Lors de l'élection de Charles de Nyort, est jouée « aux escolles la *tragedie de Cleandre*, fort bien, et y eut silence, parce que le commun peuple n'y entra⁴⁵ ». Inversement l'année suivante, lorsque Louis Lambert est élu maire, sont jouées « quelques tragedies et comedies, à l'après dinee, en la halle de l'abbaye, où ledit maire, les officiers du roi et eschevins assisterent⁴⁶ ».

Le théâtre n'est pas une composante essentielle du festin offert par le maire lors de son élection, il n'apparaît pas chaque année. En revanche, il est joué à l'initiative du nouveau maire qui souhaite le mettre en place pour donner plus d'apparat à sa réception. Cet apparat est créé aussi par le caractère privé de la fête. L'élite urbaine se réunit et de fait exclut le reste de la ville, s'offre les plaisirs du théâtre dont le reste de la ville ne pourra pas bénéficier même s'il sait que le spectacle est donné. La représentation de 1584 dans la halle de l'abbaye, donnée publiquement, s'inscrit dans la même intention de distinction que les précédentes dans le sens où cette année-là, le maire consent à rendre publique la représentation tout en s'assurant de sa représentativité en se montrant entouré des officiers du roi et des échevins au reste du public. La tradition d'un théâtre privé lors du banquet qui fête l'accession à la mairie se perpétue au XVII^e siècle, on en trouve encore la trace en 1610 et 1611⁴⁷.

Le théâtre apparaît dans ce cas comme une des composantes essentielles des festivités et se révèle être un marqueur de la prise d'autorité, de la distinction sociale, à la fois vis-à-vis des invités (des officiers royaux et le corps de ville) et du reste de la population qui sait que le théâtre a lieu mais ne peut y assister la plupart du temps. Enfin, on voit aussi que le théâtre donné est dans l'air du temps : du théâtre humaniste et du théâtre de la *Commedia dell'arte*.

⁴³ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, *op. cit.*, p. 105-106

⁴⁴ *Ibid.*, p. 301.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 377.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 388.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 477 et 495.

L'entreprise de grands mystères est rarement régulièrement le fait du corps de ville seul, sauf à Amboise. À Saint-Maixent, les pièces de théâtre, si elles sont un instrument servant à marquer la prééminence du corps de ville, demeurent des manifestations de moindre ampleur que s'il s'était agi de mystères. Enfin, pour terminer sur ce point de la ville comme décideuse du théâtre pour l'entretien de sa prééminence, on peut évoquer la ville de Poitiers offrant des spectacles dramatiques au roi en 1454⁴⁸, ou bien l'assemblée de ville nantaise qui, en 1543, honore un invité de marque en lui offrant une représentation de théâtre. En effet, Jean Bertrand, commissaire enquêteur et président des Grands Jours, vient de Rennes à Nantes pour la poursuite de la session. Il assiste un soir à une représentation privée de farces à l'hôtel de Briord, décidée par la ville⁴⁹. L'invité se trouve honoré et la ville se distingue par la mise en place du théâtre.

b. Initiative et organisation mixtes : la ville et les pouvoirs ducaux ou comtaux.

Les documents d'archive urbains révèlent que la création du théâtre relève d'une action conjointe entre les pouvoirs citadins et les pouvoirs ducaux ou comtaux. Le processus peut prendre deux formes : soit la ville et la noblesse décident ensemble de mettre en place une représentation, soit la ville est sollicitée pour son savoir-faire organisationnel, elle n'est pas à l'initiative du théâtre et répond à une sollicitation ducale, comtale ou même royale.

La représentation de la *Moralité de Bien avisé Mal avisé* en 1456 à Nantes, semble procéder d'une double initiative, fruit d'un dialogue entre les pouvoirs urbains et les pouvoirs ducaux. La fin du compte des *miseurs* l'indique : « les *jeux de Bien avisé et Mal avisé* que le duc et la ville firent joer⁵⁰ ». Quant au financement, il est partagé aussi entre les deux entités et lorsque les gens de la ville demandent aux gens des comptes ducaux un supplément d'argent pour couvrir certains frais, ils reçoivent un refus au prétexte que « lesdictes choses sont et constituent le fait de la ville⁵¹ ». Le même type de processus se retrouve à Vitré en 1492 pour le *Mystère de la Passion*. On pourrait d'abord penser que le comte de Laval, Guy XV, est seul à l'initiative de la représentation, le pronom « on » de la phrase le « *mystère de la Passion Nostre Seigneur Jhesu Crist*, que on avoit nagueres deliberé jouer en ceste nostre dicte ville de Vitré⁵² » pouvant ne renvoyer qu'aux pouvoirs comtaux, mais il semble plutôt que la décision soit prise en collaboration avec l'autorité citadine vitréenne puisque les rôles sont recopiés par le choriste Jehan Columbel « par l'ordonnance et avis de nous »,

⁴⁸ Antoine René Hyacinthe Thibaudeau, *Histoire du Poitou*, Niort, Robin, 1840, p. 59. Il n'est pas question ici d'une entrée solennelle.

⁴⁹ Nantes, AM, II 3, pièce 8, fol. 7, *dépenses pour le voyage de Rennes à Nantes de Jean Bertrand*.

⁵⁰ Nantes, AM, CC 244, fol. 241v^o, *compte des miseurs*.

⁵¹ *Idem*.

⁵² *Mandements du comte de Laval* (Arthur de La Borderie, « Représentations dramatiques en Bretagne aux XV^e et XVI^e siècles », *Bulletin de la Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne*, t. I, 1877, p. 52).

c'est-à-dire du comte, mais aussi par l'avis « des bourgeois et habitans de ladite ville de Vitré »⁵³.

En 1456 à Rennes, l'organisation du *Mystère de la Passion* se déroule selon le processus caractérisé par l'initiative ducale puis l'organisation citadine. En effet la ville est sollicitée pour son savoir-faire organisationnel mais n'est pas à l'initiative de la représentation : le duc Pierre II demande que 50 livres soient données « aux bourgeois et habitans de nostredicte ville [...] pour leur aider à faire les chauffaux du *mistere de la Passion Notre Seigneur* que leur faisons jouer à nostre arrivee audit lieu⁵⁴ ». Le pouvoir ducal initie et finance la représentation, tandis que la ville exécute la demande ducale. De même, vers 1468 à Nantes, c'est « le plesir du duc » qui incite les « procureurs et gens de la ville » à ordonner à Robin de la Houssaye d'aller chercher le livre de la *Passion* à Rennes⁵⁵. La volonté ducale déclenche le processus organisationnel de la représentation, assumé par la ville. On peut se demander si déjà en 1430, ce n'est pas ce genre de processus qui est mis en place pour la représentation du *Mystère de la Passion* à Rennes. En effet, l'aspect financier de la représentation est géré par un « miseur des preparemenz du *mistere* », Raoullet Sequart, à qui la ville donne 10 livres « tant pour le chauffaut de monseigneur le duc que pour plusieurs autres chosses necessaires⁵⁶ ». Or ce don n'est pas fait sur l'ordre du conseil de ville mais sur celui du sénéchal de Rennes donc un officier ducal.

Cette organisation mixte – quel que soit le type d'initiative, en coopération ou unipersonnelle – fonctionne souvent par le procédé d'une remise d'impôt à la ville par le seigneur ou un ordre de prélever la recette d'un impôt destiné à l'origine pour un entretien quelconque et de l'affecter à l'organisation du théâtre. En 1456 à Angers, ce sont les deniers de la ville qui servent à rétribuer Jean Daveluy, Pierre de Hurion et Jean du Prier, sur l'ordre de René d'Anjou pour le « *mistere de la Resurrection Notre Seigneur* que ledict sieur roy de Sicile avoit entencion faire jouer à la Panthecouste »⁵⁷, la ville n'est pas à l'initiative mais organise la pièce et rétribue ses intervenants. Toujours en 1456, les 50 livres donnés « aux bourgeois et habitans » par mandement de Pierre II pour le *Mystère de la Passion*, proviennent des recettes « des deniers ordonnez à la reparacion de nostre ville de Rennes »⁵⁸. De même en 1462, René d'Anjou a le « desir de faire jouer le *mistere de la Passion et de monseigneur saint Jehan Baptiste* » à Saumur mais ce sont les « bourgeois, marchans, manans et habitans de ladite ville » qui doivent l'organiser et reçoivent une remise d'impôt (la taille) de 600 livres

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Rennes, AM, AA 1/16, *mandement du duc Pierre de Bretagne*.

⁵⁵ Nantes, AM, CC 94, fol. 17, *compte des miseurs*.

⁵⁶ Rennes, AM, CC 801/2, fol. 100, *compte des miseurs*.

⁵⁷ Angers, AM, CC 4, fol. 166-165, *comptes urbains*.

⁵⁸ Rennes, AM, AA 1/16.

en tout « pour recompense de la mise qu'ilz avoient fait ou pourroient faire pour ledit mistere »⁵⁹. Enfin en 1492 à Vitré, les 10 livres donnés à ceux qui jouent le *Mystère de la Passion*, proviennent de la recette des impôts destinés à l'entretien des fortifications⁶⁰ de la ville.

Enfin, le cas du *Mystère de la Nativité* joué à Amboise en 1497 est particulier. En effet, le corps de ville a été chargé de l'organisation de la représentation par le pouvoir royal⁶¹ mais la représentation ayant eu lieu dans la cour du château, devant le roi et sa suite, elle a dû être de nature privée. Dans ce cas l'implication du corps de ville ne lui permet pas de se distinguer auprès des habitants du lieu ; il doit obéir à un ordre, il est sollicité seulement pour une compétence organisationnelle.

Ces exemples de dialogues entre les pouvoirs urbains et les pouvoirs seigneuriaux pour la mise en place du théâtre, montrent que la ville est peu à l'initiative des représentations mais plutôt sollicitée pour un savoir-faire organisationnel qu'elle se doit d'assumer à la demande ducale, comtale ou royale. À l'inverse des entrées solennelles, où c'est la ville qui principalement élabore le programme dramatique et qui surtout dépense d'importantes sommes d'argent, le théâtre mis en place à la demande se trouve financé par des remises d'impôts (Angers, Rennes, Saumur, Vitré). Ce qui peut apparaître comme une contrainte initialement (la demande d'organisation par la noblesse, que la ville peut difficilement refuser), se mue en une occasion de distinction à plusieurs niveaux si la représentation est une réussite. Cela permet à la ville d'abord d'accomplir un acte de religion civique à moindre frais (la représentation étant en partie financée par le duc, le comte), ensuite, cette organisation permet l'entretien de bonnes relations entre la ville et les pouvoirs seigneuriaux, enfin la représentation en elle-même est le lieu de la représentativité des élites urbaines (assistant au mystère, retirant la gloire de l'avoir organisé) mais aussi elle crée les conditions favorables pour le pouvoir seigneurial de se représenter à la population, accomplissant un acte de piété, qui sert en réalité à entretenir le culte de la religion de l'État. Aussi, dans l'idée que la ville qui n'est pas sous le joug dominateur du pouvoir seigneurial mais plutôt dans un rapport de sujétion consentie avec celui-ci, il lui en devient d'une certaine manière redevable d'avoir créé les conditions favorables à sa représentativité face au peuple.

Pour finir, dans le paragraphe précédent, on avait évoqué l'entreprise malheureuse des gens de ville de Laval en 1493 pour le *Mystère de sainte Barbe*. Elle était finalement reprise par le comte de Laval, Guy XV, qui commettait « Troys ou quatre bourgeois moult saiges /

⁵⁹ Paris, AN, P/1334/8, fol. 119, *comptes de la maison d'Anjou* (A. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoires du roi René*, op. cit., p. 327-328).

⁶⁰ *Mandements du comte de Laval* (A. de La Borderie, « Représentations dramatiques en Bretagne aux XV^e et XVI^e siècles », op. cit., p. 52).

⁶¹ Amboise, AM, CC 112, fol. 28-33v^o, *comptes municipaux*.

Pour departir les parsonnaiges / À gens qui sauroient bien jouer⁶² ». Dans ce cas, c'est un processus inverse à ce que l'on observe habituellement : d'une initiative citadine unique, on arrive à une coopération comtale et citadine qui mène à une belle réussite « Tellement que amont et aval, / Il n'estoit honneur qu'en Laval.⁶³ »

c. La ville ne prend pas l'initiative et n'organise pas mais soutient par de l'argent, du matériel ou du personnel

Le soutien partiel financier, matériel ou moral des autorités citadines est sans doute la façon la plus fréquente de son engagement dans le théâtre. Ainsi la ville ne prend pas l'initiative du théâtre mais elle l'appuie en donnant de l'argent ou du matériel, soit avant la représentation, soit en remboursant les avances d'argent que les organisateurs ont engagées. On verra que les personnes à l'origine du théâtre peuvent être des gens de bien, c'est-à-dire des personnes ayant une situation établie dans la ville, pouvant faire partie du corps de ville ou de l'assemblée de ville, mais mettant en place du théâtre en dehors de ce cadre politique. Une partie de la promotion du théâtre par la ville dans ce genre de représentations doit être liée au jeu des relations entre les gens de bien et le conseil de ville. Mais il faut se demander, au-delà de ces largesses amicales et politiques consenties par la ville, quel intérêt elle retire à promouvoir partiellement un théâtre qu'elle n'a pas décidé et qu'elle n'organise pas.

Un des moyens les plus simples pour la ville de promouvoir le théâtre sans l'organiser ni le décider est de donner une somme d'argent en guise de subvention de l'activité dramatique. Ainsi à Poitiers en 1437, le corps de ville donne de l'argent aux clercs de la basoche qui jouent dans la ville, « pour leur aider à supporter les frais qu'ilz ont faiz ⁶⁴ ». L'année suivante, elle donne 10 livres aux « compaignons qui ont entrepris jouer l'estoire de monsieur saint *Christofle*⁶⁵ ». On voit à travers ces deux attestations que la subvention est attribuée à différents groupes sociaux, des basochiens dans le premier cas, peut-être des membres d'une confrérie dans le second. Par ailleurs, au regard de la teneur du théâtre de la basoche produit dans la même ville en 1420, un théâtre satirique⁶⁶, on peut penser à travers le financement de 1437, que la ville subventionne un théâtre à sujet profane et peut-être satirique – fait unique pour notre aire d'étude.

Çà et là, on relève des dons d'argent de la ville, comme à Nantes en 1473 où André Rolland reçoit 12 livres « pour faire faire les faintes du *mistere du juif de Paris*⁶⁷ » ; au Mans en 1476,

⁶² G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 74.

⁶³ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁴ Poitiers, AC, reg. 3, fol. 5v^o, *délibérations municipales*.

⁶⁵ Poitiers, AC, reg. 3, fol. 10, *délibérations municipales*.

⁶⁶ Paris, AN, U 2224, collection Jean le Nain, t. 179, fol. 58v^o, *registre du conseil du Parlement* (édité dans M. Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche... op. cit.*, p. 255).

⁶⁷ Nantes, AM, CC 250, fol. 91, *compte des miseurs*.

André Boulier reçoit 6 livres « pour les faintes du *mystere de monsieur saint Jehan l'evangeliste*⁶⁸ » sur ordre du conseil de ville et du comte du Maine ; à Rennes en 1477, Jehan Seillee est gratifié de 15 livres de la part des bourgeois de la ville après le jeu d'une moralité⁶⁹ ; à Angers en 1484, la ville donne 100 sous aux acteurs du *Mystère de sainte Barbe*⁷⁰. Dans la plupart de ces cas, plusieurs indices, sur lesquels nous reviendrons au moment où nous évoquerons les gens de bien, montrent que ce n'est pas la ville qui organise et décide du théâtre.

Le corps de ville peut consentir aussi à prêter ou donner du matériel comme à Angers en 1535, où à la demande des organisateurs du *Mystère de la sainte Hostie*, il prête des lances, des sièges, des pièces d'artillerie, donne de la poudre à canon à volonté et permet à des sergents de participer au maintien de l'ordre.⁷¹

Cette préoccupation du maintien de l'ordre est un bon indice pour percevoir que ce n'est pas la ville qui est à l'origine du théâtre, en effet on la voit dépenser seulement de l'argent pour rétribuer des sergents, et rien d'autre : pas de lignes de dépenses pour d'autres éléments tels des costumes ou des échafauds, on en déduit alors que ce n'est pas la ville qui organise ou décide du théâtre. Ainsi, à Tours en 1390, la ville rétribue huit personnes pour la garde des portes et pour faire des rondes sur les remparts afin de « donner garde qu'aucune gens non congneuz ne venissent à ladictte ville⁷² » lorsque est joué le *Jeu des sept vertus et des sept péchés mortels*. Le même type de rétribution pour le même type de tâche reparaît en 1441 pour le *Mystère de saint Martin*⁷³.

Dans tous ces exemples, l'autorité citadine consent à donner de l'argent ou prêter du matériel à la requête d'un homme ou d'hommes extérieurs ou agissant en dehors du conseil de ville. En soi, ces aides occasionnelles, si elles sont une facette de la prééminence de l'autorité citadine, ne sont pas les plus efficaces pour son entretien, elles contribuent néanmoins à la réalisation effective du théâtre qui n'aurait peut-être pas été entrepris sans la promesse d'un don de la ville, d'autant que les sommes sont parfois non négligeables. Peut-être faut-il envisager dans ces attestations un fait qui n'a pas laissé de traces : des remerciements en début ou en fin de représentation mentionnant la subvention de la ville ; si tel était le cas, l'intention de l'entretien de la prééminence du corps de ville pourrait se trouver accomplie dans ces remerciements.

⁶⁸ Le Mans, AD 72, 111 AC 246, fol. 23, *compte du receveur Jaquet Vaujon*.

⁶⁹ Rennes, AM, CC 834/1, fol. 10v^o, *compte des miseurs*.

⁷⁰ Angers, AM, BB 2, fol. 32v^o, *registre des conclusions municipales*.

⁷¹ Angers, AM, BB 20, fol. 88v^o-89, *registre des conclusions municipales*.

⁷² Tours, AM, CC R. 9, fol. 58, *comptes municipaux*.

⁷³ Tours, AM, CC R. 28, fol. 55v^o-56, *comptes municipaux*.

Parfois, certains aspects de la promotion partielle montrent qu'il y a une volonté de la ville de profiter d'une entreprise qui lui est extérieure pour entretenir son capital, sa distinction.

C'est une évidence mais sans spectateurs, pas de spectacle. Or la construction des *chaffaults*, c'est-à-dire des gradins servant à accueillir le public, représente un coût élevé et le financement de la construction de certains parcs des jeux fonctionne par l'investissement de certains corps pour se faire construire des *chaffaults* qui leur sont personnels. Ainsi, comme on le verra concernant les chapitres métropolitains, un corps de ville peut entretenir des *chaffaults* destinés à accueillir les gens de ville lors des spectacles. C'est particulièrement visible à Angers. En 1492, le conseil de ville demande au receveur de payer les menuisiers qui ont travaillé sur les « les troys estaiges du chauffault de messieurs les maires et eschevins de ladicte ville estant ou parc ouquel nagueres a esté joué le *mistere de madame sainte Katherine*⁷⁴ ». De même en 1547, le corps de ville voulant assister « aux jeux Saint-Jacques », demande que « l'eschauffault de ceste maison appartenant aux maire et eschevins qui est ou parc des jeux⁷⁵ » soit remis en état. Cet engagement de l'élite urbaine permet d'abord à l'activité théâtrale d'avoir lieu par le parachèvement de la construction de l'aire de jeu mais elle permet surtout de lui fournir une place de choix pour sa représentativité. De fait, elle est vue du reste des spectateurs assistant au théâtre – théâtre à sujet religieux la plupart du temps – dans un lieu qui lui est propre, qu'elle a financé pour accomplir son acte de piété qui consiste à regarder le jeu.

La prééminence sociale du corps de ville par l'entretien de la religion civique passe aussi à Angers par la possibilité donnée au peuple par le corps de ville d'assister gratuitement à la représentation d'un mystère. En effet, en 1506, il consent à donner 10 livres et de la poudre à canon pour le *Mystère de la Rédemption humaine* mais « pourveu que l'on ne prendra riens du peuple à l'entree dudict jeu⁷⁶ ». La ville par son implication dans le jeu à sujet religieux veut que le public puisse y assister gracieusement grâce à sa largesse.

À Angers, le processus de promotion partielle par le corps de ville est quelque chose d'habituel, quasi officiel, tandis qu'à Tours, l'assemblée de ville semble saisir une occasion qui se présente à elle lors de la représentation du *Mystère de la Passion* en 1455. De fait, l'entreprise du mystère ne relève pas du conseil de ville mais d'un groupe de gens de bien. Néanmoins, ce groupe rencontre des difficultés financières et se trouve contraint de demander de l'aide à la ville qui lui accorde non seulement de l'argent mais aussi du personnel pour négocier des contrats avec des charpentiers pour la construction du parc des jeux. La ville, pour rentrer dans ses frais, commet tout de même un receveur qui percevra un droit d'entrée⁷⁷.

⁷⁴ Angers, AM, BB 8, fol. 43, *registre des conclusions municipales*.

⁷⁵ Angers, AM, BB 24, fol. 121v^o, *registre des conclusions municipales*.

⁷⁶ Angers, AM, BB 13, fol. 137, *registre des conclusions municipales*.

⁷⁷ Tours, AM, BB R. 10, fol. 281v^o et 283v^o, *délibérations municipales*.

Mais la montre du mystère, au lieu d'être une simple parade publicitaire, devient le lieu de la représentativité de l'autorité citadine en tant qu'élite urbaine procédant à un acte de religion civique. En effet, le conseil de ville décide « que les joueurs chevaucheront dimanche precedent feste de Penthecouste par la ville » mais surtout « aura en leur compeignie 10 ou 12 des gens de la ville pour les accompeigner⁷⁸ ». L'entreprise initialement extérieure au conseil de ville est récupérée par celui-ci afin de démontrer sa prééminence par un acte de religion civique, le conseil le dit lui-même, il promet la représentation car « c'est ung beau mistere à veoir et pour les simples gens laiz⁷⁹ » ; une grande partie du conseil est composée de « gens laiz » mais qui n'appartiennent pas à la catégorie des « simples gens ». On retrouve un processus similaire pour la représentation du *Mystère de la Résurrection* en 1486, les délibérations mettent en avant l'honneur de la ville qui ne s'engagera que si elle peut en retirer un bénéfice moral : « qu'avant que l'on donne assistance de par la ville, l'on doit veoir si les fainctes sont bonnes [...], l'on doit veoir si les joueurs jouent bien⁸⁰ ».

Ces divers exemples de promotion partielle des corps ou assemblées de ville révèlent que le théâtre est un moyen de la représentativité des élites urbaines, qui plus est, à moindre frais. En effet, elles en retirent des bénéfices honorifiques sans prendre le risque d'un échec de la représentation puisqu'elles n'en sont pas à l'initiative. Cette promotion partielle est aussi un moyen de garder le contrôle sur la production dramatique, prévenant peut-être un éventuel contenu satirique à l'égard du corps de ville comme on peut le penser pour le financement du théâtre de la basoche à Poitiers en 1437.

d. Disparition du théâtre des mystères en ville. Contrôle et interdictions du théâtre par l'autorité citadine

Une des prérogatives du corps de ville est la police dans un sens étendu, c'est-à-dire qu'il doit veiller à la sécurité des habitants, soit en expulsant ou en empêchant d'entrer en ville des personnes étrangères suspectes (des personnes mal intentionnées), soit en veillant à éviter toutes sortes de rassemblements en cas de danger de peste ou en cas de périodes troublées par la guerre. À travers ces quelques remarques, on voit comment la pratique théâtrale peut être l'objet d'interdictions de la part du corps de ville : des bateleurs ou des troupes d'acteurs circulent dans l'Ouest et sont donc des personnes étrangères à la ville quand elles y arrivent, par ailleurs le théâtre est source de rassemblements parfois malvenus.

On a vu précédemment comment les corps de villes promouvaient les représentations de grands mystères, même lorsque les idées de la Réforme commencent à se diffuser. Par

⁷⁸ Tours, AM, BB R. 10, fol. 284, *délibérations municipales*.

⁷⁹ Tours, AM, BB R. 10, fol. 281v^o, *délibérations municipales*.

⁸⁰ Tours, AM, BB R. 13, fol. 77-77v^o, *délibérations municipales*.

ailleurs, dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, le Parlement de Bretagne émet des arrêtés pour interdire le théâtre à travers des formulations qui dissimulent à peine, souvent mais pas toujours, on le verra, des raisons idéologiques. Notre répertoire d'attestations montre une disparition du théâtre des mystères en ville à partir du milieu du XVI^e siècle même s'il existe quelques soubresauts tardifs et occasionnels comme à Rennes en 1582⁸¹. Cette disparition n'est pas le fait d'interdictions émises par des corps de ville, pour autant, en plus des menaces des arrêtés des parlements⁸² et des troubles religieux, ils en sont sans doute en partie responsables indirectement par ce que les hommes qui composent ce groupe, deviennent au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle. En effet, cette période marque l'aboutissement d'un phénomène commencé au début de ce même siècle, consistant en l'acquisition de seigneuries conférant de fait l'anoblissement, et créant ainsi une noblesse citadine cultivée mais qui « se trouve éloignée d'un commun dont elle ne partage plus [...] ni le dialecte ni la culture ni même les dévotions.⁸³ » Cette culture est celle entre autres du théâtre humaniste, on l'a vu notamment au sujet des auteurs de théâtre qui côtoient ou sont des membres des corps de ville⁸⁴. La conséquence de ce changement des intérêts culturels est que le théâtre des mystères a probablement été étouffé par le fait que ceux qui contribuaient à son financement ou à sa mise en place, les élites urbaines, s'en détournent pour un théâtre plus actuel – on l'a particulièrement vu au sujet du théâtre joué lors de l'élection des maires à Saint-Maixent (voir *supra*), principalement composé de théâtre humaniste⁸⁵.

Si ce n'est pas le théâtre des mystères qui est interdit, quel type de théâtre se trouve alors limité ou prohibé par les corps de ville ?

Une des préoccupations des corps de ville est de contrôler les allées et venues des personnes étrangères, entre autres les bateleurs et les troupes d'acteurs ambulants. Ainsi à La Rochelle en 1408, le maire et les échevins rappellent qu'il est de leur ressort que « tous joueurs de bateaux⁸⁶ » leur demandent la permission avant de faire quoi que ce soit dans la ville. En 1523, à Poitiers, un bateleur natif de Rouen reçoit le « commandement de vuyder à peine d'amande arbitraire.⁸⁷ » En 1553, toujours à Poitiers, des bateleurs profitent de l'affluence provoquée par la « procession generale pour faire prier Dieu pour le roy et obtenir

⁸¹ « en ceste ville [Rennes] et faulxbourgs, il se faisoit grandes assemblees pour raison des jeuz qui s'appellent *misteres de saintz* », (Rennes, AD 35, 1 Bb 57, fol. 8, *mandement du parlement de Bretagne au sénéchal de Rennes*).

⁸² Mais on verra que des arrêtés ont beau être émis, ils sont peu respectés dans les faits.

⁸³ B. Chevalier, *Les bonnes villes...*, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁴ Voir le chap. II du présent travail.

⁸⁵ Ce rapport entre théâtre humaniste et élites urbaines se retrouve à Parthenay avec les représentations mise en place par le notaire Denis Generoux en 1571 (*La tragédie ou histoire d'Abel tué par Cain son frère*) et 1572 (*La tragédie de Médée*).

⁸⁶ La Rochelle, BM, ms. 81, fol. 79^v-80, *plaintes des maires et échevins*.

⁸⁷ Poitiers, AC, reg. 18, p. 130, *délibérations municipales*.

victoire sur les ennemis⁸⁸ », pour jouer mais sont arrêtés et soupçonnés d'être des espions par l'un des membres du conseil de ville⁸⁹. Il s'agit dans ces exemples de ne pas troubler l'ordre public, le corps de ville doit savoir qui sont les personnes étrangères se trouvant en ville et ce qu'elles y font pour éviter de troubler la quiétude ou la sécurité des habitants.

Cette préoccupation du maintien de l'ordre public peut entraîner des conflits juridictionnels, particulièrement à Poitiers entre la mairie et la sénéchaussée. Dès 1449, le maire et les officiers de la sénéchaussée ne sont pas d'accord au sujet des acteurs et bateleurs venant de l'extérieur à la ville. Ainsi un bateleur qui sonnait « d'une trompille pour appeler le peuple à aller veoir les jeuz de basteaux qu'il vouloit faire » est condamné par le maire à verser une amende car il ne lui a pas demandé l'autorisation de le faire, pourtant « le prevost de ladite ville luy avoit donné congé de ce faire »⁹⁰. Le même problème se présente en 1553, le maire, Pierre Leblanc interdit à des bateleurs de jouer mais René Berthelot, lieutenant criminel, le leur autorise. Les deux parties décident de discuter plus tard des prérogatives de chacun, mais en attendant « le maire doibt inhiber ausdicts bastelleurs de non jouer sur peine du fouet et où ilz feront le contraire, qu'il les doibt constituer prisonniers⁹¹ ». À peine deux mois plus tard, René Berthelot autorise une nouvelle fois des bateleurs à jouer alors que le nouveau maire, Jean Berthe, le leur a interdit⁹². Enfin en 1600, le conflit oppose une nouvelle fois le maire au lieutenant criminel mais cette fois-ci, c'est le maire qui autorise les comédiens à jouer et le lieutenant criminel qui les retient prisonniers à la demande de conseillers du présidial. Le maire se rend alors à la prison et les en fait sortir, mais le lieutenant criminel lui enjoint de les y remettre, s'il refuse, « ledict sieur mayre y seroit contrainct par corps, saisye de ses biens et aultres voyes duhes et raisonnables⁹³ ». Les délibérations montrent que le droit de police par le maire sur les bateleurs et acteurs est une des prérogatives qu'il convient de conserver, en partie pour des enjeux de lutte de pouvoir face aux officiers royaux, comme le précise un des membres du corps de ville en 1553 :

de tout temps et par vertu de privilege estans en tresor de ceans, la cognoissance de toutes causes de pollice [...] en premiere instance appartient à monsieur le maire⁹⁴

Ce n'est pas tant la pratique de la batellerie ou du théâtre en soi qui provoque l'interdiction, les bateleurs et comédiens sont plutôt l'instrument des querelles entre le corps de ville et la sénéchaussée poitevins.

⁸⁸ Poitiers, AC, reg. 32, p. 312, *délibérations municipales*.

⁸⁹ *Ibid*, p. 313.

⁹⁰ Poitiers, BM, ms. 391 (51), fol. 87, *statuts des corps de métiers de Poitiers...*

⁹¹ Poitiers, AC, reg. 32, p. 236, *délibérations municipales*.

⁹² *Ibid.*, p. 311-313.

⁹³ Poitiers, AC, reg. 59, p. 8, *délibérations municipales*.

⁹⁴ Poitiers, AC, reg. 32, p. 312, *délibérations municipales*.

Il n'a été question jusqu'à présent que de la limitation du théâtre – ou de pratiques s'apparentant au théâtre, le doute est toujours de mise concernant les bateleurs⁹⁵ – produit par des personnes extérieures à la ville. Mais les autorités citadines peuvent interdire du théâtre produit par des habitants de leur ville pour plusieurs raisons : éviter la mise en porte-à-faux des autorités citadines face au pouvoir royal, éviter les risques de contagion, acquiescer aux demandes des autorités ecclésiastiques ou prôner une pratique dévotionnelle plus modérée.

Au début du mois de mai 1512 à Angers, la ville interdit les jeux théâtraux satiriques prévus par la basoche, « actendu l'esmocion des guerres et aussi qu'il est bruit que la royne est encores tres griefvement malade⁹⁶ ». La ville exerce un droit de censure car dans ces jeux « communement sont scandalizés et diffamez et injuriez plusieurs gens de bien⁹⁷ ». Toutefois cette interdiction est temporaire, la ville précisant que les jeux pourront plutôt être joués à la fin du mois « jusques ad ce que l'on ayt ouy nouvelles desdictes guerres et prosperité et sancté de ladicte dame.⁹⁸ » Dans quelle mesure la ville a-t-elle accès au contenu des jeux prévus ? L'interdiction semble être le fruit d'un contrôle des textes ou du sujet par l'autorité municipale, dont le contenu est trop outrageux pour être joué pour le moment. Il est possible ici que le corps de ville essaie d'éviter de se retrouver dans une position délicate dans ses relations avec le pouvoir royal, c'est-à-dire permettre que des officiers royaux⁹⁹ par exemple soient raillés alors que la reine est malade. Quant à l'« esmocion des guerres », elle fait peut-être référence aux troupes de soudards qui ravagent l'Anjou, le Maine et le Poitou à cette époque¹⁰⁰. Le message envoyé par le corps de ville à travers cette interdiction est que les temps sont graves et que le moment n'est pas venu pour la distraction. Cette attention à la police de la ville pour conserver de bonnes relations avec le pouvoir royal se retrouve peut-être à Poitiers en 1536. En effet, les étudiants de la nation picarde souhaitent jouer des farces pour célébrer la victoire de François I^{er} sur Charles Quint mais le conseil de ville le leur interdit¹⁰¹ sans donner de raisons précises. Mais il y a semble-t-il ici la volonté de faire célébrer la victoire sobrement sans railler le vaincu à travers du théâtre, vaincu demeurant puissant et dangereux, qu'il serait malvenu de froisser s'il avait vent de réjouissances satiriques à son égard. Certes, ce n'est pas les quelques farces d'étudiants poitevins qui auraient pu déclencher une reprise des hostilités entre François I^{er} et Charles Quint mais la permission

⁹⁵ Voir à ce sujet dans le chap. I du présent travail : 1.2.1. *Du bateleur à l'acteur*.

⁹⁶ Angers, AM, BB 15, fol. 83, *registre des conclusions municipales*.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ *Idem*.

⁹⁹ On verra en 1576, toujours à Angers, qu'un théâtre particulier est mis en place, très probablement par la basoche, dans lequel des conseillers du présidial sont moqués.

¹⁰⁰ Voir par exemple en décembre de la même année (Angers, AM, BB 15, fol. 129) la présence de « mauvais garçons » faisant « volleries, larrecins, desrobemens et violances ».

¹⁰¹ Poitiers, AC, reg. 20, fol 81-81v^o, *délibérations municipales*

aurait pu entraîner la propagation du phénomène à d'autres villes : les villes en tant qu'entités politiques et morales reconnues, ne peuvent, diplomatiquement, tolérer officiellement ce genre de réjouissances. Par ailleurs, on verra que Poitiers en 1539 est le lieu d'accueil de Charles Quint – se rendant en Flandre pour écraser la révolte de Gand –, la réception élaborée par le corps de ville, à la demande de François I^{er}, est des plus somptueuses¹⁰².

Un autre aspect des relations entre le pouvoir royal et la ville apparaît en 1523 à Poitiers. En effet, le « joueur de misteres » natif de Rouen, évoqué précédemment, a « trompeté et fait sonner le tabourin pour faire assemblee de gens » dans les rues alors que l'on le lui a interdit. Pour autant, ce n'est pas sa pratique qui est gênante mais son coût, il joue malgré « la pauvreté du peuple, l'indisposition du temps de guerre qui sont sus et subsidez demandez par le roy es habitans de ceste ville »¹⁰³. Ici la ville s'assure que les habitants ne dépensent pas leur argent en activités récréatives que représente le théâtre du bateleur, et qu'ils l'épargnent pour pouvoir contribuer à l'effort de guerre demandé par le roi. Le corps de ville s'immisce dans la gestion des finances personnelles des habitants pour éviter de devoir émettre un refus face aux demandes fiscales royales. Certes, ce n'est pas l'activité du « joueur de misteres » qui va ruiner la population mais la lui autoriser reviendrait pour le corps de ville à se montrer trop permissif alors que l'effort doit être concentré sur les guerres menées.

En dehors de ces aspects relationnels avec le pouvoir royal, le corps de ville peut prendre des mesures prophylactiques en cas de risque de contagion. Déjà en 1486 à Angers, on voit que c'est une de ses préoccupations. À l'occasion de la représentation du *Mystère de la Passion*, il demande aux « hostelliers de la ville » de bien faire attention aux personnes qui viennent dans leurs établissements, ils ne devront recevoir « aucuns de Broychessac ne d'ailleurs où il y ait peste¹⁰⁴ ». Dans ce cas la limitation est partielle, elle ne concerne qu'une partie hypothétique du public mais en juillet 1519, le conseil de ville d'Angers interdit entièrement les jeux théâtraux prévus « pour eviter le danger de la peste¹⁰⁵ », au regard de la date de l'interdiction (20 juillet), il s'agit probablement des jeux qui ont lieu habituellement le jour de la Saint-Jacques (25 juillet), organisés par la confrérie du même nom (voir *infra*).

Enfin, si on ne trouve pas de raisons idéologiques liées à la Réforme protestante dans les interdictions émises par les corps de ville, elles touchent néanmoins parfois au fait religieux, en partie soit pour répondre à la sollicitation des chapitres soit dans l'intention de conserver la prérogative de la religion civique. À Poitiers en mars 1469, au moment du Carême, un frère prêcheur souhaite « precher la Passion en son couvent et la monstrier par personnaiges » mais « les docteurs et l'université et aussi le clergé n'en ont pas esté content » et le corps de

¹⁰² Voir *infra*, chap. 5 du présent travail : V.2. *Accueil des souverains étrangers*.

¹⁰³ Poitiers, AC, reg. 18, p. 130-131, *délibérations municipales*.

¹⁰⁴ Angers, AM, BB 4, fol. 30, *conclusions municipales*.

¹⁰⁵ Angers, AM, BB 17, fol. 59, *registre des conclusions municipales*.

ville, à leur requête, décide de lui interdire cette pratique « pour oster tout scandalle et obvier aux inconvenients »¹⁰⁶. Les raisons de l'interdiction ne sont pas très claires, elle semble correspondre d'abord à l'entretien de bonnes relations entre le clergé et le corps de ville, qui consent à répondre favorablement à la requête. Mais on peut penser aussi que c'est l'occasion pour le corps de ville d'exercer son contrôle sur l'acte théâtral grâce auquel il retire les honneurs habituellement par sa promotion. Dans ce cas, le prêcheur se passe de ce financement, le corps de ville perd alors tout contrôle et toute possibilité d'honneur, notamment par un acte de religion civique que constituerait un financement. Enfin, le contrôle du théâtre par le corps de ville lors d'une manifestation de religion civique est bien visible à Tours en 1502. En effet, celui-ci fait « deffense de non jouer aucuns jeuz, faintes sur chaffaux ne autrement pour les inconveniens qui en pourroient avenir¹⁰⁷ » lors de la procession de la Fête-Dieu à venir. Cette interdiction naît peut-être de débordements antérieurs dont on n'a pas connaissance. Mais on peut se demander dans quelle mesure le théâtre mis en place dans la procession habituellement ne serait pas le fait de confréries puissantes (de métier ou de dévotion) dont l'activité spectaculaire ferait de l'ombre à la prééminence du corps de ville qui lui, n'en produit pas. Dans ces deux interdictions, la raison des « inconvenien(t)s » est semblait-il une formule de facilité pour le corps de ville afin de ne pas donner la véritable raison de l'interdiction qui consiste en réalité à entretenir sa prééminence sociale par le contrôle du théâtre à teneur religieuse.

La disparition du théâtre des mystères et des moralités en ville dans la deuxième moitié du XVI^e siècle n'est pas le fait d'interdictions émises par le corps de ville mais d'un changement des intérêts culturels – une culture humaniste – des hommes qui composent le corps de ville. Les limitations ou interdictions émises par celui-ci visent principalement le théâtre des bateleurs ou des troupes d'acteurs étrangers à la ville. Le corps de ville s'assure de la sécurité des habitants en contrôlant les allées et venues des personnes étrangères à la ville dont font partie ces amuseurs publics. Par ailleurs, le corps de ville peut être amené à interdire du théâtre prévu par les habitants de la ville. Si ce théâtre a une teneur satirique, la ville peut décider de l'interdire pour éviter tout problème avec le pouvoir royal (Angers en 1512 et Poitiers en 1536). Aussi les dangers de contagion se présentent comme un cas de force majeure auquel la ville répond par une interdiction complète du théâtre (Angers, 1519). Enfin, certaines interdictions révèlent que le théâtre est en réalité un moyen d'entretenir la religion civique, sur lequel il faut garder une forme de contrôle (Poitiers en 1469 et Tours en 1502).

Pour finir, on peut évoquer deux interdictions dont il n'a pas été question jusqu'à présent. La première est émise en 1514 par le conseil de ville de Rennes qui commande « aux joueurs

¹⁰⁶ Poitiers, AC, reg. 6, p. 116, *délibérations municipales*.

¹⁰⁷ Tours, AM, BB R. 13, fol. 361v^o, *délibérations municipales*.

de touz saints de non plus jouer¹⁰⁸ ». La formulation est évidemment ambiguë, il peut s'agir soit d'habitants de la paroisse Toussaints à Rennes – dans ce cas, jouent-ils du théâtre ou à un jeu sportif quelconque ? –, soit de joueurs de théâtre établis temporairement dans la paroisse Toussaints, soit effectivement de joueurs de « touz saints », c'est-à-dire des acteurs représentant des mystères. On penche au moins pour le fait qu'il est question de théâtre ici, en ce que l'assemblée de ville ne précise pas qu'il s'agit d'un jeu sportif telle la soule. Quant aux raisons de l'interdiction, elles demeurent énigmatiques. Dans la seconde interdiction, les raisons en sont beaucoup plus claires : il convient de faire attention à l'emploi local. En effet, en 1601 à Poitiers, les tambours de la ville se plaignent de ce que les comédiens, lorsqu'ils arrivent en ville,

ont tambours avecq eulx qui batent la quesse tellement que lesdicts tambours qui sont journallement au service de la ville sont frustrez avoir quelque piece d'argent pour leur ayder à vivre¹⁰⁹

Le maire décide alors d'enjoindre aux comédiens de demander la permission aux tambours locaux pour jouer.

Conclusion

La première question de ce paragraphe était d'observer comment le corps de ville promeut le théâtre. On se rend compte que la plupart du temps, cette promotion n'est que partielle, le corps de ville ne décide pas et n'organise pas de théâtre sauf à Amboise, à quelques exceptions près, et à Saint-Maixent dans la seconde moitié du XVI^e siècle, et très occasionnellement dans d'autres villes (Angers, Laval, Saumur et Nantes). Ce qui prime dans les rapports entre les corps de ville et le théâtre est l'initiative et l'organisation mixtes (pouvoirs urbains-pouvoirs seigneuriaux), et la promotion partielle, c'est-à-dire des subventions qui ne couvrent pas la totalité du coût du jeu ou une aide matérielle ou le financement de la construction d'un échafaud. Quant à l'initiative et l'organisation mixtes, elles résultent d'un dialogue entre les pouvoirs urbains et les pouvoirs seigneuriaux. Si on rencontre quelques cas où l'initiative du théâtre semble réellement partagée entre ces deux pouvoirs (Nantes en 1456 et Vitré en 1492), la mise en place du théâtre résulte le plus souvent d'une initiative émanant des pouvoirs ducaux ou comtaux et d'une organisation prise en charge par la ville.

La volonté de distinction des élites urbaines est particulièrement visible à Saint-Maixent avec le jeu de théâtre lors de l'élection du nouveau maire, le plus souvent joué de façon privée, et à destination des notables de la région qui participent à la fête. Ce théâtre, par son caractère privé, exclut la plupart du temps le reste des habitants qui en ont tout de même connaissance, c'est un moyen de distinction des élites urbaines, par son inaccessibilité au reste de la population. Dans le cas de l'initiative et l'organisation mixte, chacune des parties retire un

¹⁰⁸ Rennes, AM, BB 465, fol. 20v^o, *délibérations du corps de ville*.

¹⁰⁹ Poitiers, AC, reg. 60, p. 3, *délibérations municipales*.

bénéfice pour l'entretien de son capital symbolique. Ainsi la ville entretient de bonnes relations avec les pouvoirs ducaux ou comtaux (et même royaux dans le cas d'Amboise en 1497) tout en réalisant un acte de piété le plus souvent ouvert au plus grand nombre, les élites urbaines retirent les honneurs de la réussite de l'entreprise, à la fois vis-à-vis du reste de la ville et vis-à-vis des pouvoirs seigneuriaux. Par ailleurs le théâtre se trouve financé par des remises d'impôts accordées par le seigneur (Saumur en 1462 par exemple), entraînant une perte minime pour les finances de la ville en réalité. Lorsque la ville ne décide pas et n'organise pas le théâtre, sa promotion partielle lui permet de contrôler en partie l'activité dramatique et d'en retirer une part des honneurs à moindre frais ; c'est particulièrement le cas à Tours en 1455.

Enfin, le contrôle du théâtre est effectué par la ville grâce à son droit de police. C'est essentiellement le théâtre des bateleurs et des troupes d'acteurs ambulants qui est limité ou interdit, parfois seulement pour des questions de prééminence entre deux autorités (Poitiers), d'autres fois pour le maintien de l'ordre public. Lorsque le théâtre est interdit à des habitants de la ville, il peut s'agir de mesures prophylactiques (la peste à Angers en 1519) ou de mesure visant à éviter de se trouver en porte-à-faux face aux autorités royales (Angers en 1512 et Poitiers en 1536).

IV.1.3 Le groupe des gens de bien

La notion de « gens de bien » se rapporte aux notables de la ville, envisagés le plus souvent uniquement à travers les fonctions municipales qu'ils peuvent occuper. C'est un fait, souvent, mais pas toujours, ces personnes font partie du corps de ville, et nous entendons ici justement par cette formulation, des hommes qui certes peuvent intégrer un corps de ville, mais qui décident et organisent du théâtre en dehors du cadre politique du conseil de ville – et en dehors du cadre confraternel. Naturellement, pour un grand nombre d'attestations le doute subsiste quant au fait que ces gens de bien puissent agir à travers le cadre de la confrérie, au-delà du laconisme de certaines attestations, le terme « compagnons », que l'on trouve régulièrement, a tant d'acceptions¹¹⁰ qu'il est difficile de trancher parfois.

L'enjeu de prééminence ne semble pas le même, selon que celui ou ceux qui décident du théâtre intègrent ou non un conseil de ville. Ainsi, on peut émettre quelques hypothèses qu'il sera difficile de vérifier complètement en l'état actuel de nos recherches et de notre documentation archivistique. On peut penser que du théâtre produit par un notable intégrant un corps de ville, lui sert à entretenir sa prééminence sur les autres membres par son comportement exemplaire, donc supérieur¹¹¹. Est-ce pour lui alors un des moyens d'être mieux

¹¹⁰ Il peut désigner certes le membre d'une confrérie mais aussi le membre d'un groupe d'amis ou d'une compagnie d'hommes réunis fortuitement ou occasionnellement, l'habitant d'un lieu.

¹¹¹ T. Dutour, « Construire et justifier la supériorité sociale (IX^e-XVIII^e siècle) », dans *Distinction et supériorité sociale...*, *op. cit.*, p. 290.

entendu lors des conseils de ville ? Certes, chaque conseiller a le droit d'émettre un avis lors des conseils mais c'est le maire en dernier ressort qui prend les décisions ; faire du théâtre dans la ville peut être un moyen de se signaler aux autres membres de l'élite urbaine. Qu'en est-il du théâtre décidé par des notables ne faisant pas partie d'un corps de ville ? On peut penser qu'il sert soit à s'intégrer, toujours en se signalant par un comportement exemplaire, au cas où une place de conseiller se libérerait pour qui veut intégrer le conseil, soit à se différencier, les charges municipales n'étant pas la seule voie de réussite sociale. On pense en particulier à Guillaume Le Doyen à Laval, à l'initiative d'un théâtre en concurrence avec le corps de ville, provoquant la colère de ce dernier en 1493 (voir *supra*). A l'inverse, la représentation du *Mystère de la Passion* à La Rochelle en 1492 est le fait de personnes du corps de la ville mais n'agissant pas dans le cadre officiel du conseil de ville, et s'inscrit peut-être dans la prééminence de certains de ses membres sur les autres :

Et furent les entrepreneurs de laditte *Passion*, nobles hommes messire Pierre Barbin, chevalier, docteur en loix, sire Seguin Gentilz, Hillayret Guy, Balthazar du Perra, Jean Richier, Jacques Basset et François Simon, eschevins et pairs de cette ville, tous gens riches et bien aisés, lesquels firent faire à leur depens les plus beaux eschaffaulx qu'on sçavoit penser.¹¹²

Ce sont ici des individualités qui sont rapportées par la mention des noms. Certes cette entreprise a un lien avec le pouvoir : si elle ne se fait pas dans le cadre officiel, elle entretient la prééminence sociale de ceux qui la décide sur la ville et dans le conseil. C'est sans doute ce qui pousse aussi Guillaume Rouatin, à entreprendre *Mystère de la Passion* à Poitiers en 1513-1514¹¹³. C'est un marchand drapier mais aussi un échevin de la ville¹¹⁴, en cela il est parfaitement inséré dans les réseaux du pouvoir urbain. Néanmoins, la représentation n'est pas le fait de la ville en tant qu'entité politique mais seulement le fait de Guillaume Rouatin et de quelques autres hommes associés. Quelques années auparavant, en 1508, un *Mystère de la Passion* est joué à Poitiers dont les entrepreneurs sont Jean Bouchet et Jean Maignen¹¹⁵, or à cette époque, ils ne font pas partie du corps de ville¹¹⁶, ce qui est confirmé par la délibération du chapitre de Saint-Hilaire-le-grand qui commence par dire que le mystère est le fait de « *quibusdam civibus hujus civitatis*¹¹⁷ ». Cette représentation sert-elle à se signaler ? D'autant que sa mention est tout de même consignée dans un registre de délibération municipale.

¹¹² Claude Hubert Jaillot, *Annales de la Rochelle...* (La Rochelle, BM, ms. 61, p. 343).

¹¹³ Poitiers, AC, reg. 13, p. 47, *délibérations municipales*.

¹¹⁴ R. Favreau, *Le diocèse de Poitiers*, op. cit., p. 101.

¹¹⁵ Poitiers, AC, carton 42, registre 11, fol. 50, *registres des délibérations*.

¹¹⁶ Voir par exemple la liste des membres en 1510, dans laquelle ils n'apparaissent pas : Poitiers, AC, reg. 10, p. 21-23.

¹¹⁷ *Registre des délibérations du chapitre de Saint-Hilaire-le-grand de Poitiers* (original perdu), dans Dom Fonteneau, *Mémoires ou Recueil de diplômes, chartes, notices et autres actes authentiques pour servir à l'histoire du Poitou...*, t. XXXV, Poitiers, BM, ms. 491, fol. 124. Nous traduisons : « certains des habitants de cette ville ».

On relève çà et là des attestations qui laissent voir que ceux qui décident du théâtre sont des gens de bien, parfois extérieurs à un corps de ville comme ceux qui jouent à Tours le *Mystère de la Passion* en 1455, et qui se définissent eux-mêmes comme « aucuns gens de bien de ladictte ville¹¹⁸ ». Au Mans en 1476, le *Mystère de saint Jehan l'évangéliste* est « entreprins à jouer et qui a esté joué par aucuns de la ville¹¹⁹ » mais pas sur une décision du conseil de ville ; à Tours en 1485, le *Mystère de la Passion* est le fait « *pro parte gentium hujus civitatis*¹²⁰ ». À Laval, le serrurier René Le Lamyer, apparaît plusieurs fois dans les écrits de G. Le Doyen comme entrepreneur de mystères. Ainsi il « fist la mise, / Aussi avoit fait l'entreprinse¹²¹ » pour le *Mystère de saint Étienne* en 1509 au Genest, de la même façon à Saint-Berthevin en 1516 pour le mystère du même nom¹²² et en 1520 à Laval pour le *Mystère de saint Sébastien*, cette fois-ci aidé de Louis le Gauffre¹²³. Il n'y a pas là l'initiative d'une autorité urbaine mais celle d'un notable, un riche marchand visiblement, agissant en dehors d'un cadre confraternel.

La notabilité d'un marchand lui permettant de promouvoir du théâtre se retrouve à Angers vers 1550, les pièces *Le monde renversé* et *Le dialogue des moines* de Lezin et Martial Guyet, étant jouées, et « les preparatifs en furent faitz par un nommé Joubert, marchand d'Angers.¹²⁴ » La teneur polémique des pièces montre que la noblesse n'est la seule à promouvoir un théâtre favorable à la Réforme dans notre aire d'étude¹²⁵, ce marchand semble mettre sa richesse au service de la propagation de ces idées nouvelles, y voit-il, entre autres, un moyen de prééminence sociale dans sa nouvelle église ?

Il n'est pas toujours aisé de définir quelles sont les intentions exactes des gens de bien pour une représentation précise, en dehors bien entendu de l'accomplissement d'un acte de piété. Mais ce que nous voulons montrer ici, c'est qu'il existe une quatrième voie d'initiative du théâtre. Elle s'écarte de celles du corps de ville, de la confrérie et de la noblesse. Cette voie, mais finalement un peu comme les trois autres, est difficile à quantifier. Toutefois, il faut penser que dans les cas où on ne sait pas qui est à l'origine (initiative et/ou organisation) du théâtre, le groupe des gens de bien au même titre que les trois autres groupes mentionnés, peut être celui qui a décidé et organisé le théâtre.

¹¹⁸ Tours, AM, BB R. 10, fol. 281v^o, *délibérations municipales*.

¹¹⁹ Le Mans, AD 72, 111 AC 246, fol. 23, *compte du receveur Jaquet Vaujon*.

¹²⁰ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 382.

¹²¹ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 132.

¹²² G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 158.

¹²³ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 174.

¹²⁴ Jacques Bruneau de Tartifume, *Philandrinopolis* (Angers, BM, ms. 994 (870), p. 504).

¹²⁵ Voir *infra*.

IV.1.4. Former la jeunesse : le théâtre scolaire

Du théâtre est joué dans le milieu scolaire dès le début du XVI^e siècle dans notre aire d'étude. Ce théâtre n'est pas joué à l'initiative des élèves ou des écoliers mais bien à celle de leurs maîtres, eux-mêmes recrutés, selon les cas, par les corps de ville. Quelle est la fonction du théâtre dans la perspective d'une perpétuation des élites urbaines ?

Les idées nouvelles de la Réforme bousculent par ailleurs le système éducatif des collèges dans lesquels des principaux acquis à ces idées nouvelles exercent un temps. A-t-il existé des établissements protestants se servant du théâtre pour leurs élèves ? À l'inverse, le théâtre scolaire est-il un des moyens d'entretenir la foi catholique des écoliers ?

a. Les écoles et collèges dans les villes au XVI^e siècle : entre implication grandissante du corps de ville et Réforme protestante

L'enseignement est essentiellement organisé par le clergé jusqu'au XV^e siècle qui recrute les maîtres d'école et qui décide du contenu des enseignements. Mais la forte emprise politique des corps de ville les incite à fonder à partir de la fin du XV^e siècle des collèges d'exercice destinés à pallier la faiblesse de l'instruction et à contrôler la teneur de l'enseignement dispensé aux enfants voués un jour à assumer les mêmes fonctions que leurs pères dans la ville. À Rennes par exemple, à partir de 1494, les écoles sont installées rue de la Vieille-Monnaie dans un bâtiment construit sur les deniers de la ville¹²⁶. Cette prééminence de la ville dans les affaires scolaires lui permet de s'apercevoir de la médiocrité de l'enseignement, entraînant finalement la création d'un collège en juillet 1536, appelé collège Saint-Thomas¹²⁷. Les raisons de cette création apparaissent dans une délibération du 5 avril 1537, le corps de ville veut construire un collège

pour l'instruction des jeunes enffans es premieres lectres d'humanité, gramoyre, rethorique et dialectique pour obvier aux inconueniens, coustz, pertes et dommaiges qui ont esté le temps passé en ladicte ville.¹²⁸

Jusqu'à l'arrivée des Jésuites en 1604, le collège fonctionne pourtant assez médiocrement semble-t-il, en partie à cause du manque de moyens financiers que la ville aurait dû fournir¹²⁹ mais aussi à cause de l'apparition de petites écoles clandestines. Le même souci de l'éducation par un corps de ville se retrouve à Saint-Maixent : en 1526 les écoles de grammaire sont agrandies par l'achat de maisons tandis qu'un collège est fondé en 1566¹³⁰.

¹²⁶ Geneviève Durtelle de Saint-Sauveur, *Le collège de Rennes depuis la fondation jusqu'au départ des Jésuites. 1536-1762*, Rennes, Vatar, 1918, p. 8.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁸ Rennes, AM, GG 281, *compte rendu de la délibération du corps de ville du jeudi 5 avril 1537*. Les pertes en question résident dans la mort d'enfants envoyés à Paris pour des études.

¹²⁹ G. Durtelle de Saint-Sauveur, *Le collège de Rennes...*, *op. cit.*, p. 23-32.

¹³⁰ Dom Fonteneau, *Mémoires ou Recueil de diplômes, chartes, notices et autres actes authentiques pour servir à l'histoire du Poitou...*, t. XVI, Poitiers, BM, ms. 470, p. 479 et 481.

Les écoles et collèges sont au centre des enjeux théologiques du XVI^e siècle, en étant soit les garants de la foi catholique, soit un moyen de diffuser les idées de la Réforme. Le synode protestant de Poitiers de 1557 ne s'attarde pas encore sur la question de l'enseignement mais le synode national de Sainte-Foy en 1578 aboutit à plusieurs articles consacrés aux écoles, comme le deuxième article des « matières générales » par exemple :

Les députés des provinces seront chargés d'avertir et d'exhorter leurs dites provinces à faire instruire la jeunesse, et de penser à tous les moïens qu'elles pourront trouver pour dresser des écoles, où la jeunesse puisse être élevée et rendue propre à servir un jour l'Église de Dieu, par l'exercice du saint ministère.¹³¹

L'enjeu est double, il s'agit d'une part d'évangéliser le plus tôt possible les jeunes enfants, d'autre part de former les futurs pasteurs comme le précisait déjà l'article 5 des « avertissements généraux », conçu au synode de Paris en 1565 :

afin de pourvoir aussi à l'avenir au besoin des lieux où il en [des ministres] faudra établir, [...] les églises [...] doivent principalement avoir soin d'entretenir des écoliers dans les universités, qui soient rendus capables d'être un jour employés au saint ministère.¹³²

C'est sans doute pour répondre à ces exigences qu'un collège protestant, abritant 80 pensionnaires en 1578, est créé à Vitré en 1569¹³³ ou qu'un collège protestant est attesté à Tours dans les années 1570¹³⁴. Lorsqu'un collège n'est pas établi spécifiquement par une église réformée, un principal protestant peut postuler dans une structure existante : le premier principal du collège d'Anjou en 1542, Philippe Lancelot, est protestant¹³⁵ mais cette situation n'a pu perdurer qu'une quinzaine d'années au maximum puisque dès août 1556 l'inquisiteur général Mathieu Ory¹³⁶ est envoyé par le roi à Angers pour exécuter sans appel les réformés¹³⁷.

À l'inverse au Mans, quoi qu'il arrive, l'enseignement demeure sous la tutelle catholique, même quand une partie du corps de ville est un temps acquise à la religion réformée. Ainsi, les écoles Saint-Benoît dont le premier maître connu est François Briand, deviennent le collège de la ville dans la seconde moitié du XVI^e siècle ; le principal du collège est pourvu de la prébende préceptorale du chapitre Saint-Julien tandis que le corps de ville le rémunère ainsi

¹³¹ Jean Aymon (éd.), *Tous les synodes nationaux des églises réformées de France...*, La Haye, Charles Delo, 1710, t. I, p. 126-127. L'article est repris plus simplement dans la *Discipline ecclésiastique des églises réformées de France*, datée de 1583 et conservée à La Rochelle : « Les eglises feront tout devoir de dresser escholes et donner ordre que la jeunesse soit instruite. » (La Rochelle, AD 17, C 134, p. 27).

¹³² J. Aymon (éd.), *Tous les synodes nationaux...*, *op. cit.*, t. I, p. 70.

¹³³ M.-M. Compère, D. Julia, *Les collèges français...*, *op. cit.*, t. II, p. 703.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 658.

¹³⁵ Marie-Madeleine Compère, *Les collèges français. XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, éditions du CNRS, 1988, t. II, p. 41.

¹³⁶ Mathieu Ory, « docteur en théologie et prieur du couvent des frères prêcheurs » est pourvu de l'office d'inquisiteur de la foi avec approbation de François I^{er} le 30 mai 1536 (Isambert, Decrusy, Armet, *Recueil général des anciennes lois françaises depuis l'an 420, jusqu'à la Révolution de 1789*, Paris, Belin-le-prieur, 1827, t. XII, p. 503).

¹³⁷ André Bouton, *Le Maine : histoire économique et sociale*, Le Mans, A. Bouton, 1970, t. II, p. 817.

que les régents¹³⁸. Pour en revenir au collège de Rennes, le contrat établi en 1593 par le corps de ville pour le recrutement de Julien Bouvier comme principal du collège Saint-Thomas précise bien que :

Sera tenu ledict principal maintenir durant sa charge lesdicts raigens des escolliers en la religion catholicque, appostollicque et romaine et soubz l'obeissance du roy.¹³⁹

Le contrôle de l'enseignement représente un point fondamental pour l'acquisition d'un pouvoir qu'il soit politique ou religieux. Les corps de ville en s'insinuant progressivement dès le XV^e siècle dans l'organisation de la scolarité de ses enfants, assurent leur pérennité tandis que les Protestants ont pu utiliser l'école comme un moyen d'évangélisation efficace.

b. Le théâtre scolaire : représentativité des futures élites urbaines et préservation de la foi catholique

Les *Quatre histoires par personnaiges sur quatre évangiles de l'Advent à jouer par les petits enfans les quatre dimenches dudit advent*¹⁴⁰ de François Briand, maître des écoles Saint-Benoît au Mans et jouées à partir de 1508¹⁴¹ ont probablement participé aux modalités de représentations publiques des élites urbaines. Si le financement de ces écoles par la ville ne peut être attesté pour cette période, il faut cependant émettre l'hypothèse que le corps de ville du Mans, à l'instar des autres villes de l'Ouest, a dû posséder un certain droit de regard dans la conduite des affaires des écoles Saint-Benoît. K. Lavéant avance l'idée qu'une partie du public des représentations étaient des membres du corps de ville et que les pièces ont pu être jouées après la messe – voire pendant la messe pour la seconde – au regard de leur lien étroit avec la liturgie¹⁴². Or une grande partie des écoliers, et acteurs pour l'occasion, ont dû être les enfants des membres du corps de ville, créant de fait une double représentativité des élites urbaines à la fois par la présence des parents se mettant en scène en regardant leurs enfants jouer – et en créant les conditions de la religion civique si les pièces se jouent au moment de la messe, les élites se mêlant du rite religieux par l'intermédiaire de leurs enfants – et par la présence même des enfants destinés à prendre la place de leurs parents. Cette représentativité des élites à travers leur progéniture semble se perpétuer au Mans au cours du XVI^e siècle : avant 1563 Samson Bedouin, religieux de l'abbaye de la Couture fait jouer du théâtre dans « les lieux publics de la ville et fauxbourgs du Mans, par aucuns écoliers de

¹³⁸ M.-M. Compère, D. Julia, *Les collèges français...*, op. cit., t. II, p. 411.

¹³⁹ Rennes, AM, GG 282, fol. 3v^o, *conditions faites à Julien Bouvier*.

¹⁴⁰ Henri Chardon, *Quatre histoires par personnaiges sur quatre évangiles de l'Advent à jouer par les petits enfans les quatre dimenches dudit advent : composées par maistre François Briand, maistre des escolles de Sainct-Benoist, en la cité du Mans*, Paris, France, Champion, 1906.

¹⁴¹ Sur cette date voir *supra* : III.1.1.b. *Les quatre histoires par personnaiges* de François Briand (Le Mans, 1508 ?).

¹⁴² Katell Lavéant, « Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 22, 2011, p. 385. Rappelons que la quatrième pièce ne peut être jouée chaque année puisqu'elle se réfère spécifiquement à la liturgie de la vigile de Noël (voir *supra* III.1.1.b.).

ladicte ville¹⁴³ », tout comme Jean Meot avant 1574 avec ses écoliers du collège de Gourdain¹⁴⁴.

La représentativité des futures élites urbaines à travers le théâtre scolaire est aussi particulièrement visible à Saint-Maixent dans la seconde moitié du XVI^e siècle. En juillet 1576, le principal des écoles de grammaire fait jouer *Hippolyte* à ses élèves tout en appelant les spectateurs à venir les voir jouer :

Viens voir, peuple benin, les doux cruels ebats
de tes chers nourrissons...¹⁴⁵

Le déterminant possessif « tes » s'adresse en particulier aux parents qui constituent le corps de ville de Saint-Maixent. En outre, il est très probable que la pièce jouée en 1583 (*Cléandre*) à l'école de la ville à l'occasion de l'élection comme maire de Charles de Niort le soit par les écoliers¹⁴⁶. Comme nous le mentionnons précédemment, la représentation est d'ordre privé mais elle n'en demeure pas moins connue par le reste de la ville. Le théâtre scolaire à Saint-Maixent – comme le théâtre en général décidé par le corps de ville (voir *supra*) – est un moyen de distinction des élites urbaines. Comme au Mans, il y a une double représentativité, à la fois des parents détenteurs du pouvoir et de leurs enfants destinés à prendre leur place, mais il se présente également comme un des privilèges du pouvoir par son aspect privé. D'ailleurs, cette représentativité des élites saint-maixentaises à travers ses enfants se retrouve au début du XVII^e siècle. En 1610, pendant le festin qui suit l'élection comme maire de Pierre Masson, une « comédie, composée par Jean Gerbier, principal du collège » est jouée, dans laquelle « Pierre Masson, fils de M. le maire, a joué son rôle, avec beaucoup d'intelligence, quoiqu'il n'ait que 13 ans.¹⁴⁷ » Le processus de l'entretien de la prééminence est clair : le corps de ville crée et entretient un collège pour former ses enfants destinés à assumer les mêmes responsabilités que leurs parents. Au cours de l'élection du maire, qui est en quelque sorte la fête traditionnelle du corps de ville, les futures élites urbaines démontrent leurs progrès et en cela leur bonne perpétuation du modèle, à travers du théâtre.

À Rennes, le collège Saint-Thomas ayant été fondé par le corps de ville, le concours d'oraison latine mis en place à partir de 1567 est jugé par ses membres :

messieurs des evesques de Rennes, presidans generaux de la court, juges et
commissaires prediaux et officiers de la ville¹⁴⁸

¹⁴³ *Les Bibliothèques françoises de La Croix du Maine et de Du Verdier*, Paris, Saillant et Nyon, 1773, t. II, p. 399.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 1772, t. I, p. 545.

¹⁴⁵ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...op. cit.*, p. 268-269.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 377.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 477.

¹⁴⁸ Rennes, AM, GG 282, fol. 4v^o, *fondation de la Muce*.

et la « bresve moralité » qui doit être jouée par les élèves à l'issue du concours procède des modes habituelles de représentativité des élites urbaines mais s'ajoutent à cela les enjeux religieux du moment puisque cette pièce est destinée à « servir à ladite institution chrestienne¹⁴⁹ ». L'institution de ce concours se fait par l'intermédiaire d'une fondation due à François Brullon, seigneur de la Muce. Ce personnage fait partie des gens de bien, peut-être même siége-t-il au conseil de ville, en tout état de cause il a été procureur du roi puis conseiller et maître des requêtes au parlement de Bretagne¹⁵⁰. Des jeux publics sont représentés une fois par an encore en 1598 au collège de Rennes¹⁵¹ et il est probable que ceux-ci aient pour fonction principale – au-delà pour le corps de ville de pouvoir contrôler la bonne éducation de ses enfants – de garantir la conservation de la foi catholique au vu des conditions du contrat du principal Julien Bouvier en 1593 (voir *supra*).

c. Quel théâtre protestant dans les collèges de l'Ouest ?

Dès le synode protestant de Poitiers de 1557, il est fait mention d'une restriction à l'égard d'un théâtre profane et comique¹⁵², et les synodes suivants ne feront que confirmer cette proscription en l'étendant au théâtre à sujet religieux. Ainsi une *Discipline ecclésiastique des églises réformées de France* datée de 1583 et conservée à La Rochelle¹⁵³ compile les différentes interdictions émises par les synodes antérieurs : « Les livres de la Bible, soit canoniques ou autre ne se seront point transformez en comedies et tragedies¹⁵⁴ » et il « ne sera loysible aux fideles d'assister aux comedies, tragedies, farces, moralités et autres jeux jouéz en public ou en particulier¹⁵⁵ ». La possibilité d'élaboration de pièces protestantes est donc freinée progressivement par les différents synodes des années 1570. Pour autant, au synode national de Nîmes en 1572, une exception est permise :

Neantmoins quant en ung college il sera trouvé utile à la jeunesse de représenter quelque histoire, on le pourra tolerer, pourveu que ce ne soit histoire comprise en l'escripture sainte, laquelle n'est baillée pour estre jouée...¹⁵⁶

Les possibilités de jeu sont très restrictives thématiquement et même techniquement puisque les textes doivent être soumis à l'approbation de l'église locale. Toutefois, la présence de cet article dans *La discipline* de La Rochelle indique qu'il a été donné la possibilité de faire un théâtre scolaire protestant destiné à l'éducation morale des écoliers dans cette ville. Chaque église réformée de France ne prenait pas ce que bon lui semblait dans la *Discipline* et on peut penser que le phénomène était répandu là où il y avait un établissement protestant.

¹⁴⁹ *Ibid.*, fol. 5.

¹⁵⁰ Sur ce personnage, voir : Prosper Jean Levot, *Biographie bretonne*, Vannes, Cauderan, 1852, t. I, p. 207.

¹⁵¹ Rennes, AM, GG 282, *conditions faites à Jacques Babin*, fol. 8-8v^o.

¹⁵² Eugène Arnaud, *Documents protestants inédits du XVI^e siècle*, Paris, Grassart, 1872, p. 16.

¹⁵³ Par ailleurs, un synode national s'est tenu dans cette ville en 1581.

¹⁵⁴ La Rochelle, AD 17, C 134, p. 106. Article élaboré au synode de Figeac en 1579.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 109. Article élaboré au synode de Nîmes en 1572.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 110.

Cette permission de jouer un type particulier de théâtre dans les collèges est datée de 1572, le synode se soucie de ce sujet à cette date, mais il existait antérieurement un théâtre protestant dans les collèges, qu'il convenait de réguler. Le premier du genre, mais en dehors de notre aire d'étude, est l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, joué à Lausanne en 1550 ; dans notre aire d'étude, la tragédie *Aman* d'André Rivaudeau a peut-être été représentée au collège de Poitiers vers 1561¹⁵⁷. Après 1572, malgré cette permission, on ne conserve pas la trace d'un théâtre protestant dans le milieu scolaire semble-t-il¹⁵⁸.

Conclusion

L'institution scolaire n'est pas une organisation indépendante mais plutôt un instrument essentiel des élites urbaines qui se servent d'elle à travers le théâtre soit pour entretenir la visibilité d'une position d'influence, soit pour préserver une doctrine religieuse établie ou au contraire pour en diffuser une nouvelle. L'enjeu du théâtre dans les collèges semble crucial puisque le pouvoir royal s'en occupe en 1579. L'*ordonnance de Blois* régule spécifiquement la pratique du théâtre dans ces derniers, en interdisant de :

jouer farces, tragedies, comedies, fables, satyres, scenes, ne autres jeux en latin ou françois, contenans lascivetéz, injures, invectives, convices, ne aucun scandale contre aucun estat public, ou personne privee¹⁵⁹

On verra plus loin que cet article est peut-être émis dans une volonté d'apaisement entre catholiques et protestants mais surtout, ce qui compte ici, est la permission d'un théâtre uniquement didactique, destiné uniquement à la bonne formation des élèves, quelle que soit la doctrine à laquelle ils adhèrent.

IV.1.5 Les confréries (métier et dévotion), la basoche

Les confréries participent activement à la vie religieuse de la ville, notamment lors des processions dans lesquelles elles occupent des places de choix. Par ailleurs, la réunion annuelle d'une confrérie est un moment de fête, certes privé, mais connu par les personnes extérieures à celle-ci. Au cours de ces moments de rassemblement – mais pas seulement –, du théâtre peut être mis en place. Comment celui-ci joue-t-il un rôle dans l'entretien de la prééminence sociale des membres de la confrérie ?

¹⁵⁷ Date très incertaine, voir sur le sujet : André de Rivaudeau, *Aman, tragédie sainte*, Keith Cameron (éd.), Genève, Droz, 1969, p. 35 et Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France*, Paris, Champion, 1929, p. 517-518.

¹⁵⁸ Sur le théâtre scolaire voir : R. Lebègue, *La tragédie religieuse...*, *op. cit.*, p. 143-156.

¹⁵⁹ *Ordonnance de Blois*, article 80 (*Ordonnances du roy Henry troisieme de ce nom, roy de France et de Pologne, sur les plainctes et doleances faictes par les deputéz des estats de son royaume*, Paris, Morel, 1580, p. 52-53).

IV.1.5.1 Intégrer une confrérie est un des moyens de distinction sociale

La confrérie, qu'elle soit dévotionnelle ou professionnelle, est un réseau d'entraide particulier et supplémentaire à la famille¹⁶⁰. Son mode de fonctionnement nécessite un recrutement permanent de confrères mais le droit d'entrée marque déjà une première sélection¹⁶¹ : tout le monde ne peut pas intégrer une confrérie. Cette sélection permet de recruter des personnes de qualité, possédant un certain état, une certaine condition, aussi minimes soient-ils. Par ailleurs, et c'est une des conditions principales d'admission, le nouveau confrère doit être honnête et de bonne réputation, à cela s'ajoute – avec force précision dans les statuts – des règles vestimentaires à respecter lors des réunions annuelles et des règles de bonnes conduites lors des manifestations publiques (en particulier, les processions) auxquelles la confrérie participe,

c'est [...] une manière d'exprimer que l'on se retrouve entre gens du même monde, susceptibles de tenir leur rang, donc au total une garantie d'ordre social.¹⁶²

Ces diverses règles indiquent que les membres de la confrérie cherchent à maintenir leur prééminence sociale dans la ville.

Certains des membres des confréries de dévotion sont issus des corps de ville, créant de fait une double prééminence, celle conférée par la charge politique et celle conférée par l'adhésion à une riche et puissante confrérie. Ainsi C. Vincent relève régulièrement, pour les villes de Tours, Rennes, Angers et Poitiers, l'insertion des membres du corps de ville dans des confréries¹⁶³.

Pour que la distinction sociale des confrères s'opère, il faut que la confrérie soit visible des autres corps de la ville et des habitants en général. L'entretien de cette visibilité a lieu entre autres par sa présence bien établie lors des grands événements publics telles les entrées solennelles et les processions (Fête-Dieu, Assomption, processions en l'honneur du saint patron de la ville...) et par son financement des arts figuratifs, en particulier dans les édifices religieux.

Concernant plus particulièrement la confrérie de métier, elle fonctionne peu ou prou de la même façon que la confrérie de dévotion. Elle est soit assimilée à la corporation, comme à Rennes avec la Confrérie et corporation des merciers placée sous le patronage de saint

¹⁶⁰ Sur le fonctionnement factuel de ce type de réseau voir *supra* : I.1.5 *Les confrères et les membres d'une communauté*.

¹⁶¹ C. Vincent, *Les confréries médiévales...*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁶² *Ibid.*, p. 137.

¹⁶³ Les membres du corps de ville de Tours se retrouvent dans deux confréries, celle de Saint-Gatien et celle de Dieu et des Douze Apôtres. Plus particulièrement, sur les membres du corps de ville d'Angers intégrant souvent la confrérie Saint-Nicolas, voir Jean-Michel Matz, « Un même monde ? Élités municipales et élites ecclésiastiques à Angers (fin XV^e-début XVI^e siècle) », dans *Pour une histoire sociale des villes. Mélanges offerts à Jacques Maillard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 17-29. On peut ajouter un exemple breton, celui de l'assemblée de ville de Tréguier dont une grande partie fait partie de la puissante confrérie Notre-Dame de Coatcolvezou.

Jacques et saint Philippe, ou elle est une structure secondaire à la corporation qui en tant que telle, est une organisation sans intention religieuse, défendant face aux pouvoirs locaux ou seigneuriaux, les modalités d'exercice d'un métier ou d'une profession dans une ville ou une région précise.

Le fonctionnement de la confrérie, pour que la distinction sociale de ses membres ait lieu, résulte d'un équilibre : elle doit susciter l'envie d'hypothétiques postulants qui doivent trouver un intérêt à y adhérer, tout en donnant le sentiment d'une certaine inaccessibilité qui crée la sélection des membres. Nous avons peu évoqué ici les missions que s'assigne la confrérie, qu'elle soit de dévotion ou de métier. Les devoirs des confrères les uns envers les autres ont déjà été évoqués par ailleurs¹⁶⁴, les buts principaux de la confrérie vis-à-vis du reste de la société, en dehors de toute intention de distinction, sont principalement la charité envers les nécessiteux et l'entretien de la dévotion.

IV.1.5.2 Les confréries et le théâtre dans l'Ouest

a. Les difficultés que pose le terme « compagnons »

Avant d'aborder les confréries qui sont à l'initiative du théâtre, il faut évoquer le problème que pose le terme « compagnon » : les documents d'archive signalent parfois le nom d'un homme accompagné de ses compagnons ou simplement des compagnons comme à l'initiative du théâtre, et sans autres mentions de patronage ou de métier. Si le terme « compagnon » désigne bien en effet le membre d'une confrérie, il peut aussi simplement signifier le membre d'un groupe d'amis, d'un groupe d'hommes réunis fortuitement ou occasionnellement, l'habitant d'une ville. Parfois, le terme est accompagné d'éléments adventices qui permettent d'incliner fortement pour la présence d'une confrérie de dévotion dans l'activité théâtrale, ainsi à Tours, en 1406, ce sont « des clercs et compaignons¹⁶⁵ » qui jouent le *Mystère de la Passion* ; dans ce cas l'association entre clercs et laïcs laisse penser à des membres d'une confrérie – fondée dans une église, avec l'approbation ecclésiastique. Aussi, lorsque le terme est associé à un métier, on déduit que le théâtre est probablement¹⁶⁶ produit dans le cadre confraternel comme lorsque Guillaume Beaussier, chaussetier, retrouve d'autres compagnons de son métier pour jouer une farce près de Tours¹⁶⁷.

Mais à Rennes en 1430 pour le *Mystère de la Passion*, « plusieurs compagnons et joueurs de la ville de Rennes¹⁶⁸ » sont rétribués par le duc ; à Poitiers en 1438, ce sont des

¹⁶⁴ Voir le chap. I du présent travail : I.1.5. *Les confrères et les membres d'une communauté*.

¹⁶⁵ Tours, AM, CC R. 14, fol. 138, *comptes municipaux*.

¹⁶⁶ Probablement car « compagnon » peut aussi désigner celui qui exerce la même activité qu'un autre, sans que le cadre confraternel soit présent.

¹⁶⁷ Paris, AN, JJ//225, n° 698, fol. 148v°, *registre de la Chancellerie* (B. Chevalier, *Les Bonnes villes...*, *op. cit.*, p. 279).

¹⁶⁸ *Compte d'Aufroy Guynot (Preuves...*, t. II, col. 1232).

« compagnons qui ont entrepris jouer l'estoire de monsieur saint Christofle¹⁶⁹ », les « gens de bien » qui ont entrepris de jouer le *Mystère de la Passion* à Tours en 1455 sont désignés comme « compeignons¹⁷⁰ » à un autre endroit du document. Les exemples peuvent être multipliés ainsi de nombreuses fois, laissant, en l'état de nos connaissances, le doute sur le fait qu'il s'agisse ou non d'une confrérie. Toutefois, dans le dernier exemple que nous donnons, celui de Tours, les entrepreneurs-joueurs du mystère ne se présentent pas sous la qualité de « confrère » ou de « compagnon » au conseil de ville et c'est lui qui les désigne comme cela plus loin dans le document. Cela montre que le terme « compagnon », parfois, ne désigne pas le membre d'une confrérie, mais le problème demeure souvent insoluble selon les cas. En tout état de cause, la présence seule du terme « compagnon » dans un document n'atteste pas de fait qu'il est question d'un membre d'une confrérie.

b. Les confréries de dévotions

À Fougères en 1459, la confrérie du Saint-Sacrement organise un programme théâtral d'ampleur pour la Fête-Dieu, au cours duquel a lieu un *Mystère des trois rois* et des saynètes sur charriots mettant en scène des vies de saints (saint Christophe, saint Barthélémy, saint Antoine etc.) ou des épisodes de la Passion¹⁷¹. L'introduction du compte¹⁷² montre que cette activité a lieu chaque année. La confrérie est établie dans l'église Saint-Léonard. Une quinzaine d'années plus tard, on recense, fortuitement¹⁷³, une *Nativité* jouée dans l'église Saint-Sulpice¹⁷⁴. On ne sait si cette pièce est le fait d'une confrérie mais il se pourrait que l'on assiste ici à une sorte de compétition théâtrale entre confréries ou entre paroisses, d'autant que l'église Saint-Sulpice se situe dans la ville basse où se regroupent les artisans, les tanneurs entre autres, tandis que l'église Saint-Léonard est établie dans la ville haute où habite une population plus aisée. À part ce compte de la confrérie du Saint-Sacrement, on ne sait rien de la procession de la Fête-Dieu à Fougères, néanmoins la présence de théâtre dans l'église Saint-Sulpice à la même période, permet d'émettre l'hypothèse que cette paroisse a pu en produire également au cours de la procession de la Fête-Dieu, d'autant qu'en 1468, elle semble faire défiler un char lors de la fête de la Transfiguration¹⁷⁵ mais pour lequel on ne sait

¹⁶⁹ Poitiers, AC, reg. 3, fol. 10, *délibérations municipales*.

¹⁷⁰

¹⁷¹ *Compte de la confrérie du Saint-Sacrement de Fougères*, fol. 20v^o-21 (édité dans Arthur de la Borderie, « Mystères représentés à Fougères au XV^e siècle par les confrères du Saint-Sacrement », *Mélanges d'histoire et d'archéologie bretonnes*, vol. 1, 1855, p. 83-85.

¹⁷² « Autre mise qui se fait chacun an, au jour et feste du sacre et ung jour ou deux davant et après ladicte feste, tant pour le mistere que autrement, ainsi qu'est acoustumé » (*ibid.*)

¹⁷³ Des bancs ont été cassés pendant la représentation, l'attestation de la pièce est connue grâce à un menuisier rétribué pour les réparer.

¹⁷⁴ Rennes, AD 35, 2 G 120/223, fol. 15v^o, *comptes de fabrique de la paroisse Saint-Sulpice de Fougères*.

¹⁷⁵ Rennes, AD 35, 2 G 120/220, fol. 21v^o, *comptes de fabrique de la paroisse Saint-Sulpice de Fougères*.

pas assurément s'il y a eu une activité dramatique. Pour en revenir plus précisément à la confrérie du Saint-Sacrement, les sommes qu'elle engage uniquement pour le théâtre sont relativement importantes (plus de 6 livres) et indiquent que cette activité, au-delà de l'acte de piété qu'elle constitue, est pour elle un outil de prééminence sociale par rapport aux autres paroisses ou confréries de la ville.

La mission didactique et d'évangélisation de la confrérie est bien rappelée par l'historien qui rapporte le théâtre processionnel mis en place par la confrérie Saint-Jacques et des pèlerins d'Angers au cours du XVI^e siècle. Comme il le note, ce théâtre

estoit institué pour l'enseignement des pauvres rustiques qui ne peuvent comprendre que c'est que Dieu en trinité, que c'est que paradis, ange, diable, enfer ni mort.¹⁷⁶

Si la confrérie est à l'initiative d'un théâtre processionnel, elle semble aussi à l'origine de la mise en place de deux pièces¹⁷⁷ d'importance au cours du XVI^e siècle. En effet, par deux fois, les archives de la ville mentionnent une requête qui lui est adressée par des hommes qui manifestement n'intègrent pas le corps de ville. En 1535, « René Delaure et aultres entrepreneurs des *Jeuz de la sainte Hostie*¹⁷⁸ à ceste prochaine feste de monsieur saint Jacques » sollicitent de l'argent et du matériel. En 1547, pour les jeux qu'on « veult faire en ceste ville à ceste prochaine feste de monsieur saint Jacques », l'entrepreneur Jean Belhomme, « receveur ordinaire du domaine d'Anjou »¹⁷⁹ demande de la poudre à canon. Le jour de la Saint-Jacques à Angers, assez logiquement seuls les jacobins et la confrérie Saint-Jacques défilent en processions, ils sont les seuls ce jour à accomplir un acte de piété dans la ville. Les deux mystères mentionnés doivent être donc assurément le fait de la confrérie Saint-Jacques d'Angers.

Qu'il soit processionnel ou à un point fixe, le théâtre renforce l'honorabilité de la confrérie qui bénéficie déjà d'une aura importante puisqu'elle rassemble des chrétiens exemplaires en ce sens qu'ils ont effectué le pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle. Néanmoins, la confrérie recrute tout de même des membres qui n'ont pas effectué le voyage. Cependant, ces confrères doivent s'acquitter de droits d'admission plus élevés et lors de la « procession du jour ne porteront cierge ne bourdon.¹⁸⁰ » Au sein de la confrérie, il existe donc une prééminence de ceux qui ont fait le voyage sur ceux qui ne l'ont pas fait. Qu'en est-il du théâtre produit lors de la procession ? Est-il le fait de ceux qui justement ne portent pas « cierge ne bourdon », redoublant de fait la prééminence de ceux qui ont fait le pèlerinage sur ceux qui ne

¹⁷⁶ Jacques Bruneau de Tartifume, *Philandriopolis* (Angers, BM, ms. 994 (870), p. 148).

¹⁷⁷ Peut-être trois avec la représentation avortée de 1519 du fait de la peste

¹⁷⁸ Angers, AM, BB 20, fol. 88v^o, *conclusions municipales*.

¹⁷⁹ Angers, AM, BB 24, fol. 121v^o et 123, *conclusions municipales*.

¹⁸⁰ Angers, BM, ms. 707 (637), fol. 109v^o, *statuts de la confrérie Saint-Jacques*, édités par J.-M. Matz, « La confrérie des pèlerins de Saint-Jacques... », *op. cit.*, p. 228.

l'ont pas fait ? C'est très possible¹⁸¹, dans les statuts de la confrérie, il est précisé que lors de la procession, le patron de la confrérie doit porter « la masse de boys doré au bout de laquelle y a ung saint Jacques » et que les confrères qui ont fait le pèlerinage portent des cierges et leur bâton de pèlerin à la main, leurs tuniques rehaussées de coquilles argentées¹⁸². S'il y a un certain honneur à jouer du théâtre, ce serait aussi un moyen supplémentaire lors de la procession de bien séparer ceux qui ont fait le pèlerinage de ceux qui ne l'ont pas fait aux yeux des spectateurs de la procession. Dans ce cas le théâtre serait aussi un outil permettant d'exclure, de dévaloriser les confrères au statut inférieur.

Enfin, est-ce que certains membres de la confrérie Saint-Jacques d'Angers font partie du corps de ville ? Probablement mais on ne peut que le supposer. Si tel n'est pas le cas, ou rarement, comment les membres de la confrérie Saint-Jacques ont accès à la bienveillance du corps de ville d'Angers qui adhère en majorité à la confrérie Saint-Nicolas¹⁸³ ? Rien n'empêche pour un homme d'adhérer à plusieurs confréries. Le cas de Clément Alexandre est significatif en 1518, il n'est pas encore receveur de la ville mais le deviendra à partir de 1522, il est membre de trois confréries : Saint-Jacques, de la Conception Notre-Dame, et Saint-Nicolas¹⁸⁴. Or, comme nous le disions, c'est dans cette dernière qu'adhère une grande partie du corps de ville. On voit comment la confrérie est aussi un réseau de pouvoir qui peut permettre finalement le financement du théâtre : une même personne par son intégration à la confrérie, a la possibilité de côtoyer et de tisser des liens avec les détenteurs du pouvoir.

La confrérie est une association pieuse qui s'assigne le rôle d'entretenir cette piété, non seulement pour elle-même mais aussi pour le reste de la société, en particulier lorsqu'elle met en place du théâtre. Aussi, ce théâtre a peut-être été un moyen de récolter des fonds, en particulier à Angers, destinés d'une part à l'entretien des éléments nécessaires au culte mais aussi à la charité, l'une des prérogatives de la confrérie. Néanmoins, le théâtre de la confrérie est aussi un outil de distinction sociale pour ses membres, en particulier lors du théâtre processionnel. En effet, montrer ce genre de théâtre, c'est l'offrir, et en même temps signifier son honorabilité par sa piété au plus grand nombre.

Pour conclure sur ce point des confréries de dévotion, on peut mentionner les représentations des tragédies *Abel tué par son frère* en 1571 et *Médée* en 1572 à Parthenay. Elles sont certes semble-t-il à l'initiative de Denis Généroux puisqu'il précise dans les deux

¹⁸¹ Il n'existe plus, semble-t-il, de registres de comptes de la confrérie, on ne peut écarter complètement l'hypothèse que la confrérie embauche des acteurs pour l'occasion, mais rien ne l'indique en l'état de nos recherches.

¹⁸² J.-M. Matz, « La confrérie des pèlerins de Saint-Jacques... », *op. cit.*, p. 219.

¹⁸³ J.-M. Matz, « Un même monde ? Élités municipales et élites ecclésiastiques à Angers (fin XV^e-début XVI^e siècle) », *op. cit.*, p. 17-29.

¹⁸⁴ J.-M. Matz, « La confrérie des pèlerins de Saint-Jacques... », *op. cit.*, p. 230, n. (I).

cas « je fis jouer¹⁸⁵ », mais elles ont lieu apparemment dans un cadre confraternel, celui d'une fête de confrérie de la Trinité. En effet, les deux représentations ont lieu le jour de la Trinité et en 1571 il est question d'un « festin de la Trinité » qui paraît être le banquet annuel d'une confrérie. Le sujet de la seconde tragédie, *Médée* – dont la représentation est d'ailleurs suivie de la *Farce des trois maris ivres trompés par leurs femmes* – démontre que le théâtre est un outil de prééminence de la confrérie et non un moyen d'entretien de la piété. La confrérie joue du théâtre humaniste et du théâtre comique, sa prééminence passant par son acuité pour les modes littéraires et par la culture humaniste de ses membres qui font partie pour certains de l'élite urbaine.

c. Quel théâtre des confréries de métier et des corporations ?

Une tradition théâtrale bien établie telle celle des cordonniers de Rouen ou de Paris¹⁸⁶ par exemple, n'est pas attestée dans l'Ouest de la France. On a évoqué précédemment Guillaume Beaussier, chaussetier, qui retrouve d'autres compagnons de son métier pour jouer une farce près de Tours¹⁸⁷ en 1489 et on peut aussi citer Berthomier Bedard en 1476, chaussetier également, qui à Poitiers, souhaite jouer le *Mystère de la sainte Hostie* avec « plusieurs autres compagnons¹⁸⁸ ». Il y a des chances dans ces deux cas que le théâtre provienne du cadre confraternel. Pour Poitiers, on a émis par ailleurs l'hypothèse que la représentation avait pu avoir lieu à la Fête-Dieu, au moment où tous les corps de ville, notamment les confréries et les corporations, sont en représentation. Entre Rouen, Paris, Poitiers et Tours, il y a une certaine communauté de métier. Aussi, à Guingamp en 1602, le mot « corporation » ou « confrérie » n'est pas mentionné mais on devine que c'est dans le cadre de cette structure que du théâtre (à un point fixe et sur charriots) est organisé puisque les décideurs en sont « les cordonniers, bouchers, escardeurs et texiers en draps du bourg sainte Croix¹⁸⁹ ». Certains de ces artisans sont avec « leur saint qu'ils tiennent lié de cordes¹⁹⁰ ». On peut penser qu'il s'agit de saint Crépin et saint Crépinien¹⁹¹, patrons des cordonniers, dont une des représentations traditionnelles est de les faire paraître attachés. On observe une prédominance des chaussetiers-cordonniers dans la mise en place du théâtre en France sans que l'on puisse l'expliquer.

¹⁸⁵ *Journal historique de Denis Generoux, notaire à Parthenay (1567-1576)*, Bélisaire Ledain (éd.), Niort, Clouzot, 1865, p. 81 et 88.

¹⁸⁶ Élisabeth Lalou, « Les cordonniers metteurs en scène des mystères de saint Crépin et saint Crépinien », *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 143, 1985, p. 91-115.

¹⁸⁷ Paris, AN, JJ/225, n° 698, fol. 148v°, *registre de la Chancellerie* (B. Chevalier, *Les Bonnes villes...*, *op. cit.*, p. 279).

¹⁸⁸ Paris, AN, JJ/201, n° 85, fol. 67v°, cité dans Paul Guérin (éd.), *Recueil des documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la Chancellerie de France*, Poitiers, Oudin, 1919, t. XII, p. 88.

¹⁸⁹ Rennes, AD 35, 1 Bf 229, pièce 78, *arrêt du parlement de Bretagne*.

¹⁹⁰ *Idem*.

¹⁹¹ Le singulier de « saint » est sans doute dû à la prise de note du greffier d'un rapport fait à l'oral.

À Tours, Jehan de Blenne et Guillot Hervé sont tous deux menuisiers de la paroisse Saint-Vincent¹⁹². En 1473, ils doivent de l'argent à Guillaume Langlois, trompette de la ville pour avoir joué durant le *Mystère de sainte Barbe* et pour la représentation du *Mystère de saint Barthélemy* à venir¹⁹³. De même, ils doivent à Pierre Thomas, un autre menuisier, de l'argent pour des travaux qu'il a effectués « à faire les chafaulx, lices, parc et fousse¹⁹⁴ » pour le *Mystère de sainte Barbe*, or dans cette minute de notaire, le terme « compaignon » est utilisé : « à la requeste dudict de Blenne et de son compaignon¹⁹⁵ ». Les obligations qui lient J. de Blenne et G. Hervé d'un côté, à G. Langlois ou P. Thomas de l'autre, semblent indiquer que les deux menuisiers sont à l'initiative des deux mystères. Toutefois dans quelle cadre agissent-ils ? Une confrérie de métier, une confrérie de dévotion, ou simplement une association amicale ? On penche pour la première solution mais sans pouvoir apporter beaucoup d'éléments. Toutefois, on retrouve J. de Blenne en 1480 à Arras – lors du repeuplement de la ville ordonné par Louis XI¹⁹⁶ – ayant entièrement changé d'activité : il est devenu aubergiste, mais il est trop pauvre pour exercer¹⁹⁷. Sa pauvreté, déjà effective lorsqu'il était à Tours¹⁹⁸, est peut-être un indice qu'il appartient à une confrérie au moment où il entreprend les deux mystères. En effet, l'argent engagé pourrait ne pas venir de ses deniers personnels, puisqu'il n'en a pas, mais bien de ceux d'une confrérie qui regrouperait des menuisiers.

Les intentions des confréries de métier sont les mêmes que celles des confréries de dévotion pure dans leur représentativité publique. Quand elles mettent en place du théâtre au moment de la Fête-Dieu (Poitiers (?) et Guingamp), c'est pour elles le moment de se signaler à tous les autres corps qui constituent la ville, qui défilent en même temps, se montrent les uns aux autres. La mise en place du théâtre est un moyen de montrer une prééminence morale qui entraîne la prééminence sociale¹⁹⁹. À Guingamp, une précision importante est apportée

¹⁹² Voir respectivement pour l'indication de métier et de paroisse d'origine : Tours, AD 37, 3E1/2, 16 mars 1474 et Tours, AD 37, 3E1/2, 16 juillet 1474.

¹⁹³ Tours, AD 37, 3 E 8/284, 26 août 1473, *minute du notaire Vincent Portays*.

¹⁹⁴ Tours, AD 37, 3 E 1/2, 24 octobre 1473, *minute du notaire Jean Jaloignes*. La représentation du *Mystère de saint Barthélemy* ayant lieu après celle du *Mystère de sainte Barbe*, on suppose que la structure est conservée d'une représentation à l'autre.

¹⁹⁵ *Idem*.

¹⁹⁶ Voir sur le sujet : David Rivaud, « Les "mesnagiers" tourangeaux pour le repeuplement de Franchise (Arras), 1479-1483 », [en ligne] URL : < <http://renumar.univ-tours.fr/publication/mesnagiers-tourangeaux-pour-le-repeuplement-de-franchise-arras-1479-1483/> >.

¹⁹⁷ Tours, AM, EE 3, fol. 4, *procès-verbal réalisé par les commissaires du roi et échevins de Franchise (Arras) qui passe en revue les marchands et ménages envoyés depuis la ville de Tours* (transcription : David Rivaud).

¹⁹⁸ « Jehan de Blenne, hostellier, est assez compectant personnage et de bon gouvernement, mais au temps de son election estoit un povre menuysier », *idem*.

¹⁹⁹ On pense aussi à Tréguier au cours du XVI^e siècle, où la riche confrérie de l'église Notre-Dame de Coatcolvezou (marchands et maîtres de navires) fait défiler un « navire devant le sacrement le jour du sacre durant la procession » (Saint-Brieuc, AD 22, 2 G 648, fol. 11, *comptes de la confrérie de la chapelle Notre-Dame de Coatcolvezou (1537-1538)*).

par la pièce d'archive, les initiateurs du théâtre font « queste de chairs, beure et aultres commoditez qu'ilz extorquent des pouvres labourieux²⁰⁰ ». La confrérie par sa prééminence, crée les conditions d'une violence légitimée : mettant en scène un théâtre religieux donc faisant montre d'un comportement exemplaire et supérieur, elle se donne le droit par ailleurs de piller les habitants, sous prétexte qu'elle fait un acte de piété.

Sur cette question de l'exemplarité, on peut se demander justement si, en plus de l'aspect dévotionnel et de distinction, il y a un intérêt commercial à mettre du théâtre religieux en place. Le théâtre est un des moyens de montrer l'honorabilité mais aussi en partie l'honnêteté des confrères – des hommes s'investissant dans du théâtre à sujet religieux, ne peuvent être malhonnêtes, donc démontrent qu'ils sont des commerçants recommandables.

Enfin la distinction de la confrérie de métier ou de la corporation peut passer par la promotion d'un théâtre particulier, celui des entrées solennelles. Le cas de Rennes est significatif : en 1498, la puissante et riche confrérie des merciers donne de l'argent pour l'un des théâtres de l'entrée d'Anne de Bretagne²⁰¹ tandis qu'en 1518, pour l'entrée de François I^{er}, non seulement cette confrérie finance de nouveau un des théâtres mais aussi celles des teinturiers, des boursiers et des boulangers qui subventionnent chacune un théâtre²⁰². De même, à Tours en 1565, pour l'entrée de Charles IX, les ouvriers de la soie et les armuriers ont sans doute participé financièrement à la construction d'un des arcs de triomphe²⁰³. Dans ces cas-ci, la prééminence est double, elle se marque d'abord par rapport au reste de la ville qui doit être reconnaissante à la confrérie ou la corporation par son concours à la bonne réception du souverain, ensuite par rapport à l'autorité seigneuriale qui par le faste qu'on lui accorde, consent à maintenir ou octroyer des privilèges commerciaux.

IV.1.5.3 La Basoche

La Basoche n'est pas une confrérie car elle ne se place pas sous le vocable d'un saint, mais une corporation²⁰⁴. On recense dans l'Ouest quelques basoches étant à l'initiative et organisatrices de théâtre, essentiellement à Poitiers et Angers. Quelle est la nature de ce théâtre et dans quelle intention est-il produit ?

Le Parlement royal se trouve à Poitiers entre 1418 et 1436²⁰⁵. En 1420, en association avec « aucuns autres particuliers demourans en la ville de Poitiers », des clerks de la basoche font

²⁰⁰ Rennes, AD 35, 1 Bf 229, pièce 78, *arrêt du parlement de Bretagne*.

²⁰¹ Rennes, AM, 11 Z 39, fol. 8-9v^o, *comptes des prévôts de la communauté et confrérie des marchands placée sous la protection de saint Philippe et saint Jacques*.

²⁰² Rennes, AM, BB 465, fol. 46-46v^o, *délibérations du conseil de ville*.

²⁰³ Voir chap. 5 du présent travail : V.1.5. *Substitution des tableaux peints aux tableaux vivants...*, b. Pompe décorative et inscriptions monumentales.

²⁰⁴ Marie Bouhaïk-Gironès, *Les clerks de la Basoche et le théâtre comique*, Paris, Champion, 2007, p. 53-54.

²⁰⁵ Voir sur le sujet : Monique Morgat-Bonnet, « Un Parlement royal à Poitiers (1418-1436) », *Histoire et archives*, 2002, p. 139-192.

des « libelles diffamatoires en farce, comedie » et les autorités du parlement averties, les leur interdisent dorénavant²⁰⁶. La basoche poitevine fait également du théâtre dans les rues en 1437 et le corps de ville leur donne un peu d'argent pour subvenir aux frais des représentations²⁰⁷.

À Angers, c'est au XVI^e siècle que les activités de la basoche sont recensées. En 1512 « le roy de la Bazoche vouloit faire jouer sur les chauffaulx davant le pillory de ceste ville²⁰⁸ » des jeux satiriques dans lesquels « communement sont scandalizés et diffamez et injuriez plusieurs gens de bien²⁰⁹ ». Un peu plus avant dans le siècle, à partir de 1552, le dernier jour de l'année, probablement à la suite de la création du présidial :

les clerks des advocadz vont avec les violons, haults-bois, tambours, fifres et trompettes au palais. Leur prince s'assied en la place du president, l'avocad du prince entre au parquet de messieurs les gens du roy, y plaide l'andouille qui est un discours affin d'obtenir permission à tous clerks et bazzochiens [...] de prendre audict jour et au premier jour de l'an suyvant, autant d'andouille, de jambon, d'eschinees, de pallérons, de cervelaz, de saucices, de langues de porc et de bœuf, de pouilles, chappons et poullets qu'ilz pourront attraper, affin de reduyre le tout en or potable.²¹⁰

Le déroulement de l'ensemble des festivités n'est pas forcément très clair. Si l'on comprend que c'est la qualité de la plaidoirie parodique qui permet l'obtention des viandes, dans quelles conditions cette obtention se fait-elle ? En effet, sur une période de deux jours (« audict jour et au premier jour de l'an suyvant »), les clerks devront « attraper » toutes les viandes qu'ils pourront, c'est-à-dire s'en emparer sans les payer ou demander une quelconque permission. Où peuvent-ils se servir ? Au vu de la liste des marchandises, ce n'est pas chez des particuliers – on aurait pu penser aux personnages supérieurs du présidial (avocats et conseillers) – mais bien chez des bouchers et charcutiers. Pour autant, on voit mal des commerçants se laisser piller ainsi sans réagir, ont-ils été incités à fermer boutique pendant ces deux jours ? Devaient-ils faire attention à l'emplacement des marchandises²¹¹ ? En l'état de nos recherches, rien ne le précise. Enfin, le but de ce pillage institué et toléré n'est pas très clair non plus : « affin de reduyre le tout en or potable ». Il faut très probablement écarter ici une lecture littérale, il n'est sans doute pas question d'élixir de jeunesse ou de longue vie, mais le prix du breuvage en question étant très élevé, on peut penser que l'« or potable » désigne les sommes d'argent importantes que les victimes du pillage pourraient devoir déboursier pour récupérer leur marchandise. L'argent ainsi acquis pourrait servir à fêter à la taverne (« or potable » voulant dire en réalité « argent pour boire ») les réjouissances de la nouvelle année.

²⁰⁶ Paris, AN, U 2224, collection Jean le Nain, t. 179, fol. 58v^o, *registre du conseil du Parlement* (édité dans M. Bouhaïk-Gironès, *Les clerks de la Basoche...*, *op. cit.*, p. 255).

²⁰⁷ Poitiers, AC, reg. 3, fol. 5v^o, *délibérations municipales*.

²⁰⁸ Angers, AM, BB 15, fol. 83, *délibérations municipales*.

²⁰⁹ *Idem*.

²¹⁰ Jacques Bruneau, sieur de Tartifume, *Philandinopolis...* (Angers, BM, ms. 994 [870], p. 634-635).

²¹¹ On peut imaginer par exemple que la marchandise trop exposée sur la rue avait le droit d'être emportée tandis que celle à l'intérieur de la boutique ne pouvait être dérobée.

Pour finir sur la basoche angevine, on la retrouve très probablement en 1576²¹², lors des préparatifs d'une comédie prévue place du Pilon (comme en 1512), préparatifs qui s'avèrent être en réalité le jeu théâtral. En effet, les acteurs prévus – qui ne joueront jamais – pour la pièce sont les enfants d'un marchand de draps et de deux personnalités éminentes du présidial d'Angers – Antoine Davy, avocat et René Bault, conseiller –, que l'on moque soit pour leur apparence physique, soit pour leur caractère²¹³. Le jeu théâtral n'étant pas la pièce prévue mais ses préparatifs, cela permet de brocarder plus aisément les personnes visées par le fait que certains spectateurs ne comprennent pas tout de suite (et donc ne dénoncent pas) qu'ils assistent à un jeu théâtral, satirique au surplus.

À Poitiers comme à Angers, le théâtre produit par la basoche est de nature satirique. Naturellement, cette satire vise les élites urbaines. À Poitiers on ne sait pas qui exactement en est l'objet tandis qu'à Angers en 1512, les « gens de bien » doivent comprendre aussi bien des officiers royaux que des membres du corps de ville (qui sont les mêmes personnes parfois). En 1576, on voit que la raillerie est destinée principalement aux gens du présidial. Dans tous les cas, il s'agit pour le groupe de la basoche de brocarder plus puissant que lui, de provoquer l'autorité. Cette provocation est parfois consentie par l'autorité elle-même, à Angers en 1512, le corps de ville interdit temporairement les jeux mais laisse la possibilité de les jouer plus tard. À Poitiers en 1420, la provocation a été trop loin pour la laisser perdurer semble-t-il. Dans les détails donnés à Angers en 1512, on retrouve une des caractéristiques des compagnies joyeuses dans leurs activités de dénonciation des faits scandaleux ou risibles arrivés pendant l'année écoulée. Le théâtre de la basoche n'est pas en soi un outil de prééminence conquérante dans le sens où ce groupe ne cherche pas à manifester une honorabilité qui lui permettrait d'augmenter un capital symbolique dans la société. Le théâtre est plutôt un outil de légitimation du groupe de jeunesse qui temporairement, prend le pouvoir. C'est particulièrement visible à partir de 1552 à Angers, où les clercs prennent la place du président du présidial le temps de la plaidoirie parodique mais dans ce cas, il y a de plus une légitimation de la violence, accordée au groupe grâce à son activité dramatique.

Conclusion

L'entreprise théâtrale des confréries s'inscrit d'abord presque toujours dans leur mission d'entretien de la dévotion, à la fois pour ses membres et pour le reste de la ville. Cette entreprise a par ailleurs peut-être permis par endroit de récolter des fonds destinés au financement de la vie de la confrérie et à la charité envers les nécessiteux. Mais la confrérie

²¹² Sur le fait que ce soient des clercs de la basoche qui organisent cette représentation, voir *supra* : I.1.5.e. Les clercs de basoche.

²¹³ J. Bruneau, sieur de Tartifume, *Philandinopolis...* (Angers, BM, ms. 994 [870], p. 506).

est une structure fondée sur le recrutement donc la sélection, le théâtre est aussi un moyen de démontrer la prééminence morale, donc sociale des confrères qui ne sont pas n'importe qui. La confrérie, dans la plupart des cas, offre son théâtre au plus grand nombre, démontrant par la même occasion sa valeur, son honorabilité. Cette honorabilité se manifeste soit lorsqu'elle est la seule à faire du théâtre dans la ville lors de sa fête patronale (la confrérie Saint-Jacques d'Angers), soit au cours de la procession de la Fête-Dieu, moment où tous les corps qui composent la ville processionnent et se montrent les uns aux autres. D'ailleurs, au regard du grand nombre de confréries établies dans les villes au Moyen Âge et du peu d'archives dont nous disposons parfois à leur sujet, notamment des registres de comptes, il faut se demander si le théâtre des confréries lors de la Fête-Dieu n'est pas un phénomène sous-estimé. Nous avons évoqué par ailleurs des processions théâtralisées de la Fête-Dieu à Laval et Mayenne au cours du XVI^e siècle²¹⁴ et nous pouvons nous demander dans quelle mesure des confréries ne seraient pas à l'origine de ce théâtre.

La prééminence conférée par la pratique théâtrale peut mener à une légitimation d'une certaine forme de violence que le groupe s'octroie ou octroyée au groupe. À Guingamp, sous prétexte de l'organisation du théâtre à sujet religieux, les artisans dévalisent les paysans mais le Parlement de Bretagne condamne ces actes. À Angers, le groupe de la basoche grâce à la qualité de sa plaidoirie parodique se voit accordé temporairement le droit de dévaliser les commerçants (qui ont dû quand même trouver un moyen de compensation dont on n'a pas connaissance).

Enfin, la confrérie est une structure mixte, acceptant les hommes et les femmes. Est-ce que ce cadre a permis à ces dernières de se mêler de l'initiative du théâtre ? À Angers, les statuts de la confrérie indiquent bien que « seront tenuz les freres et seurs [...] comparaitre le jour de la feste à heure competante à la procession qu'on a coustume de fere²¹⁵ ». Quel rôle ont-elles pu jouer dans l'initiative du théâtre lors de la procession ?

Conclusion

Le théâtre des mystères, des moralités et celui de la basoche joué dans les villes bénéficie presque à chaque fois d'une promotion – entière ou partielle – des élites urbaines dans un sens étendu. Cette élite, ce peut être d'abord celle qui constitue le corps ou l'assemblée de ville, c'est-à-dire le groupe d'hommes qui représente politiquement la ville face aux pouvoirs seigneuriaux, aux pouvoirs ecclésiastiques et aux autres villes du royaume. L'examen des natures de la promotion du théâtre révèle que ce groupe est très occasionnellement à l'initiative du théâtre sauf dans de rares cas (Amboise) ou alors, s'il en est à l'origine, il s'agit

²¹⁴ Voir le chap. III du présent travail : III.4 *La fête du Saint-Sacrement*.

²¹⁵ Angers, BM, ms. 707 (637), fol. 109v^o, *statuts de la confrérie Saint-Jacques*, édités par J.-M. Matz, « La confrérie des pèlerins de Saint-Jacques... », *op. cit.*, p. 228.

d'un théâtre humaniste d'ordre privé, destiné à signifier sa prééminence en tant qu'autorité politique (Saint-Maixent). Ce qui transparaît surtout concernant le comportement de ce groupe d'hommes face au théâtre, est la promotion partielle. Celle-ci consiste à apporter une aide financière, morale ou matérielle à une entreprise de théâtre qui est extérieure au conseil de ville, permettant ainsi à celui-ci d'une part d'accomplir un acte de religion civique à moindre frais et à moindre risque pour l'honneur – si la représentation est un échec, il n'en est pas responsable puisqu'il ne l'a pas décidée –, d'autre part à exercer une forme de contrôle sur la production dramatique. Ce contrôle se déploie par ailleurs pleinement lorsque le corps ou l'assemblée de ville exerce son droit de police sur les bateleurs ou les troupes d'acteurs ambulants qui peuvent troubler l'ordre public. Aussi, cet ordre public doit être maintenu lorsque les temps sont troublés par les épidémies ou les guerres et le corps de ville peut exercer son droit de police à l'encontre des habitants de la ville qui décident de faire du théâtre.

Le corps de ville en tant qu'entité politique est peu à l'initiative du théâtre mais certains de ses membres peuvent en être indépendamment à l'origine ou bien encore des notables qui n'intègrent pas ce réseau politique. Ces décideurs du théâtre appartiennent au groupe des gens de bien : ils sont à l'origine du théâtre de leur propre chef. En dehors de l'accomplissement d'un acte de piété, leurs motivations semblent multiples, comme la volonté d'entretenir une prééminence sur les autres membres d'un corps ou d'une assemblée de ville (*La Passion* à La Rochelle en 1492), la volonté d'intégrer le corps de ville (*La Passion* à Poitiers par J. Bouchet et J. Maignen en 1508) ou bien au contraire la volonté de montrer sa prééminence par rapport au corps de ville (G. Le Doyen à Laval).

Enfin, l'élite urbaine ce sont aussi les confréries au sein desquelles peuvent évoluer bien sûr des membres du corps de ville et des notables. Mais intégrer une confrérie, c'est signifier sa prééminence morale, surtout quand la confrérie est renommée. Aussi, la mise en place de théâtre par la confrérie est un acte supplémentaire destiné à signifier l'honorabilité de ses membres qui offrent à la ville une occasion de dévotion par le théâtre qu'elle met en place lors des processions.

Une étude prosopographique n'a pas été possible d'une part du fait du nombre de villes qui constituent le cadre cette étude, d'autre part du fait du manque de documents concernant certaines structures. Mais certaines recherches²¹⁶ démontrent que des hommes qui occupent des fonctions officielles municipales sont aussi membres d'une confrérie. Si la structure qui promeut le théâtre n'est pas la même selon les cas, les hommes qui le promeuvent en revanche, appartiennent au même milieu social, celui de l'élite urbaine.

²¹⁶ Notamment : J.-M. Matz, « Un même monde ? Élités municipales et élites ecclésiastiques à Angers (fin XV^e-début XVI^e siècle) », *op. cit.*, p. 17-29.

IV.2 L'Église promeut le théâtre organisé par des laïcs, contrôle ou interdit le sien et celui des laïcs

La hiérarchisation et l'emprise territoriale de l'Église impliquent des attitudes variées face au théâtre. En effet, bien qu'ils fassent partie de la même institution, il existe un monde entre le chanoine d'un grand chapitre métropolitain et le prêtre de campagne. Pourtant, tous deux peuvent avoir affaire au théâtre. Si nous avons commencé ce chapitre en évoquant le fait que l'autorité ecclésiastique était une autorité urbaine et que l'on évoque ici le prêtre de campagne, c'est que celui-ci a été formé dans des séminaires urbains et l'autorité diocésaine de laquelle il reçoit la mission pastorale, réside en ville. En outre, les paroisses rurales sont l'objet de visites pastorales par l'évêque, chef de cette autorité diocésaine et urbaine. De fait, le pouvoir limitateur ou régulateur du théâtre par l'Église qui s'exerce en zone rurale, est un pouvoir urbain.

Pour en revenir à l'Église et ses rapports au théâtre, on se demandera d'abord quelle est la nature de la promotion des chapitres et pour quel théâtre exactement. Au-delà de l'encouragement du moyen pastoral que constitue un mystère, quel intérêt peut avoir un chapitre à participer au financement du théâtre ? Y a-t-il une volonté de distinction face à l'autorité que détient et représente le corps de ville ? Est-ce en outre un moyen de contrôler plus ou moins indirectement la production dramatique à sujet religieux ?

À un échelon inférieur, la paroisse urbaine semble par endroit le lieu d'éclosion du théâtre sans qu'une confrérie en soit à l'origine par ailleurs. Mais dans ce cadre, le théâtre peut être soit le fait des laïcs qui gèrent la paroisse (le conseil de fabrique), soit le fait d'un prêtre, soit le fait des deux à la fois – il est parfois difficile de déterminer le rôle de chacun.

En tant qu'autorité, l'Église détient un pouvoir sur les faits spirituels. Elle doit faire face à deux phénomènes aux XV^e-XVI^e siècles dans lesquels le théâtre entre en jeu et pour lesquels, elle est amenée à user de ce pouvoir. Le premier est l'appropriation par et pour les laïcs d'un moyen pastoral que représente le théâtre des mystères et des moralités. Cette appropriation la dépossède en partie de la maîtrise du contenu spirituel de sa pastorale et elle cherche par endroits à y mettre des moyens de contrôle. Le deuxième est l'apparition de la Réforme protestante et ses reproches contre le culte des images dont le théâtre fait partie. En réponse, l'application des prescriptions du Concile de Trente entraîne soit des interdictions, soit des réformes du théâtre.

Enfin, une nouvelle autorité ecclésiastique apparaît au XVI^e siècle, celle de l'Église réformée. Sa position face au théâtre a été entraperçue précédemment lorsqu'il a été question du théâtre scolaire mais on l'abordera plus en détail en conclusion de cette sous-partie.

IV.2.1 Quelle promotion du théâtre par les chapitres et les institutions ecclésiastiques (hospitaux) ?

À l'image des corps ou assemblées de ville, les chapitres promeuvent plus ou moins partiellement selon les cas le théâtre des mystères.

a. Des sommes d'argent

En 1485, à Tours, le chapitre cathédral participe à hauteur de 137 livres pour la représentation du *Mystère de la Passion* que des habitants de la ville ont décidé de jouer²¹⁷. L'année suivante, du fait sans doute que certains de ses membres y jouent, le même chapitre donne 10 livres « *ad subveniendum expansis*²¹⁸ » d'un jeu de carnaval qui a dû être la *Bataille de saint Pensard à l'encontre de Caresme*. La même année mais cette fois-ci à Angers, le chapitre Saint-Laud donne 10 livres pour soutenir la représentation du *Mystère de la Passion*²¹⁹. Enfin en 1539, au Mans, le chapitre cathédral donne 6 livres pour le *Miracle de Théophile*²²⁰.

Toutes ces sommes, à l'exception de celle donnée à Tours en 1485, sont relativement raisonnables. Elles ont dû permettre aux entrepreneurs des représentations de mener à bien plus facilement leur projet, et procèdent d'une participation au média pastoral que constitue le mystère. Mais la somme importante déboursée à Tours en 1485 s'explique probablement en partie par la présence de spectateurs particuliers lors de la représentation, puisque Marguerite d'Autriche et sa suite y assistent²²¹. Si la princesse n'a que 5 ans à l'époque et a de fait sans doute peu perçu le faste de la représentation, sa suite a quant à elle pu le mesurer. Il est possible que le chapitre cathédral ait cherché ici à se distinguer – on le verra plus loin aussi à travers l'achat des échafauds pour assister au mystère – pour des raisons politiques de reconnaissance. En effet, le chapitre Saint-Martin étant aussi le siège de l'archevêché de Tours, c'est lui qui a élu un an plus tôt l'archevêque Robert de Lenoncourt. Or, ce personnage était fortement recommandé par Charles VIII auprès du chapitre tourangeau, si bien que son élection s'est faite au détriment d'un autre personnage (Nicolas d'Argouges) qui aurait dû être évêque à sa place²²². L'archevêque, par l'intermédiaire du chapitre, a probablement saisi l'occasion de la représentation pour honorer un membre de la famille royale tout en signifiant qu'il méritait bien sa place.

²¹⁷ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 382 et 383v^o-384, *extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours*.

²¹⁸ *Ibid.*, fol. 384. Nous traduisons : « pour subvenir aux dépenses ».

²¹⁹ Angers, AD 49, G 913, fol. 184v^o, *délibérations capitulaires de Saint-Laud*.

²²⁰ Le Mans, BM, ms. 257, p. 81, *extraits des registres de délibérations du chapitre cathédral 1346-1687*.

²²¹ Paris, AN, KK//80, fol. 81v^o, *comptes de l'argenterie de Marguerite d'Autriche* (édité dans Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Plon, 1867, p. 942).

²²² Voir à ce sujet : Véronique Julerot, « *Y a un grant desordre* ». *Élections épiscopales et schismes diocésains en France sous Charles VIII*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2006, p. 283-284.

b. Des prêts d'ornements liturgiques consentis, du personnel ecclésiastique est autorisé à jouer, une aide morale est proposée,

Le procédé repris par Rabelais dans le *Quart livre* (chap. XIII) mettant en scène François Villon voulant faire jouer une *Passion* et demandant à un cordelier (frère Tappecoue) de lui prêter des ornements liturgiques, se retrouve assez régulièrement dans les archives. Mais l'aide des chapitres ne se limite pas à des prêts, elle consiste aussi en un soutien moral soit en donnant son avis lors des répétitions, soit en permettant à certain de ses membres de jouer dans les représentations.

Le chapitre Saint-Martin de Tours, on l'a mentionné précédemment, fournit une aide financière conséquente, pour le *Mystère de la Passion* en 1485. Il consent aussi à prêter des « *ornamenta et paramenta ecclesiae ad hoc necessaria* » et précise que si un membre du chapitre « *ludere voluerit, ludat* »²²³. Tout comme pour la représentation du *Mystère de la Passion* en 1455, des chanoines s'occupent de divers aspects, notamment des répétitions²²⁴ mais en 1455, c'était la ville qui députait des membres de deux chapitres (Saint-Martin et Saint-Gatien²²⁵) parce qu'ils faisaient partie du conseil de ville²²⁶ ; ici, c'est le chapitre lui-même qui le fait. En 1486, à Angers, le chapitre Saint-Laud prête une étoffe dorée (à condition qu'elle soit rendue entière et sans tache²²⁷) et permet à Jacques Busart, enfant de chœur, de jouer la fille de la Cananéenne²²⁸ dans le *Mystère de la Passion*. À Amboise, les prêtres qui doivent jouer dans le *Mystère de la Passion* en 1507 reçoivent l'autorisation de l'évêché de Tours de laisser « venir leurs barbes²²⁹ ». Pour le *Mystère de la Passion* à Poitiers en 1508, le prêtre Noël Gallois est autorisé à jouer le rôle de Satan²³⁰ par le chapitre de Saint-Hilaire-le-Grand et en 1534, deux dalmatiques vertes sont prêtées par le même chapitre pour habiller Joseph dans une représentation d'un *Mystère de la Passion*²³¹. Enfin, en 1556, pour la représentation du *Mystère de la conception de la Sainte Vierge* au Mans, le chapitre cathédral autorise les enfants de chœur à chanter sur scène, quatre

²²³ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 382, *extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours*. Nous traduisons : « des ornements et des vêtements de l'église nécessaires à ceci [à la représentation] » ; « aura voulu jouer [a envie de jouer], qu'il joue ».

²²⁴ *Idem* : « *committentes ad interessendum repetitionibus* » (commis à assister aux représentations).

²²⁵ Tours, AM, BB R. 10, fol. 281v^o, *registre de délibérations municipales*.

²²⁶ Pour la représentation de 1455 : « Et pour aider et conseiller ausdictz joueurs à faire et accomplir cestui mistere, a esté ordonné que seront 6 ou 8 personnes notables gens seculiers de la ville avec 4 gens d'église, c'est assavoir 2 de saint Gatien et 2 de saint Martin. » (Tours, AM, BB R. 10, fol. 281v^o).

²²⁷ « *Tenebit tamen idem dominus decanus reddere predictum pannum sanum et integrum absque aliqua lesione seu macula.* » (Angers, AD 49, G 913, fol. 184, *délibérations capitulaires de Saint-Laud*).

²²⁸ *Idem*, fol. 184v^o.

²²⁹ Amboise, AM, CC 207, pièce 72, *pièces séparées du deuxième compte de Jehan Gruel*.

²³⁰ *Registre des délibérations du chapitre de Saint-Hilaire-le-grand de Poitiers* (original perdu), dans Dom Fonteneau, *Mémoires ou Recueil de diplômes, chartes, notices et autres actes authentiques pour servir à l'histoire du Poitou...*, t. XXXV, Poitiers, BM, ms. 491, fol. 124.

²³¹ Poitiers, AD 86, G 528, fol. 277, *registre des délibérations capitulaires de Saint-Hilaire-le-Grand*.

ecclésiastiques à jouer dans la pièce et permet « de prester les ornemens de l'église, exceptez les plus considerables, pour parer le theatre »²³².

Une forme de promotion spécifique consiste à faciliter le déroulement d'une représentation en modifiant le rythme des offices en les décalant ou en les raccourcissant, afin de permettre à l'ensemble du personnel du chapitre d'assister à la représentation (et d'y jouer parfois) ou de ne pas la gêner par le bruit des cloches. Cette promotion du théâtre que l'on pourrait qualifier de « pratique » se produit à Tours en 1486 pour le *Mystère de la Résurrection*²³³, au Mans pour le *Mystère de Saint Eustache* en 1494²³⁴, pour le *Miracle de Théophile* en 1539²³⁵ et le *Mystère de la Conception* en 1556²³⁶, et à Poitiers en 1508 pour la représentation du *Mystère de la Passion*²³⁷.

Consentir à prêter des ornements, est-ce un moyen pour l'Église d'apposer sa marque sur une représentation ? En effet, ces ornements sont visibles lors de la messe par une partie des fidèles²³⁸ qui les revoient lors de la représentation. Pour ceux qui n'ont pas vu ces ornements à l'église, ils sont facilement reconnaissables par leur somptuosité. Ce prêt revient à une marque d'approbation par l'Église qui rappelle au spectateur par ce biais qu'elle est toujours chargée de son instruction spirituelle même si ce qu'il voit est initialement le fait de laïcs comme lui. Cette marque d'approbation par l'Église est d'autant plus manifeste lorsqu'un prêtre ou des enfants de chœur sont autorisés à jouer dans une représentation. D'ailleurs, une précision doit être apportée quant à la représentation d'Angers en 1486. Jacques Busart, enfant de chœur, est en effet autorisé à jouer la fille de la Cananéenne par le chapitre mais le témoignage de Guillaume Oudin rapporte que des « doyens, chanoines, curés, chappelains²³⁹ » ont occupé des rôles dans le jeu : ont-ils demandé l'autorisation à l'évêque ou se sont-ils simplement accordé le droit de jouer ? Enfin, au Mans en 1556, au regard du sujet de la pièce (l'Immaculée Conception) et de la date, la promotion du théâtre – aussi bien humaine que matérielle – par le chapitre procède d'une stratégie parmi d'autres pour enrayer la progression des idées protestantes.

²³² Le Mans, BM, ms. 257, p. 113, *extraits des registres de délibérations du chapitre cathédral 1346-1687*.

²³³ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 384v^o, *extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours*.

²³⁴ Le Mans, AD 72, G 481, fol. 145v^o, *délibérations capitulaires de Saint-Pierre-de-la-Cour*.

²³⁵ Le Mans, BM, ms. 257, p. 81, *extraits des registres de délibérations du chapitre cathédral 1346-1687*.

²³⁶ *Ibid.*, 113.

²³⁷ Poitiers, AD 86, G 1845, fol. 63v^o, *registre des délibérations capitulaires de Saint-Pierre-le-Puellier*.

²³⁸ En effet, il s'agit d'ornements issus la plupart du temps de chapitres cathédraux ou collégiaux or tous les fidèles d'une ville ne vont pas à la messe à la cathédrale ou à la collégiale mais chacun dans son église paroissiale.

²³⁹ *Journal de Guillaume Oudin* (Angers, BM, ms. 976 [858], fol. 37).

c. La construction des échafauds pour assister au mystère

Nous l'évoquions précédemment au sujet des corps de ville : sans public, pas de théâtre. À l'image de ces derniers, les chapitres financent des *chaffauts* pour que leur personnel puisse assister aux représentations. Ainsi à Tours en 1485, le chapitre Saint-Martin avait d'abord prévu 3 gradins puis s'est rendu compte qu'il en fallait un supplémentaire pour que tous les membres de l'institution puissent assister au *Mystère de la Passion*²⁴⁰ ; à Rennes en 1488, le chapitre cathédral donne 20 sous et 20 deniers à un artisan (un menuisier ?) nommé Jean Peichart pour la construction d'un échafaud afin d'assister au *Mystère de saint Martin*²⁴¹. De même à Angers en 1506, probablement pour le *Mystère de la Rédemption humaine* entre autres, « le chapitre avoit un echaffaut dans les halles pour voir représenter les jeux publics²⁴² ». En 1547, ce sont deux chapitres d'Angers – Saint-Laud et Saint-Martin – qui s'unissent pour la construction d'un échafaud afin de pouvoir assister au théâtre joué le jour de la Saint-Jacques²⁴³.

Ce financement constitue une promotion indirecte du théâtre par l'Église, elle n'organise pas la pièce ou ne donne pas d'argent (sauf à Tours en 1485) pour ce qui constitue le jeu en lui-même (acteurs, costumes, accessoires, décors) mais permet sa réalisation en subventionnant la construction d'une partie de l'espace nécessaire au jeu. Mais au-delà d'offrir des conditions favorables à la réalisation de la représentation – qui est un média prédicant complémentaire à l'action de l'Église –, cette promotion est un moyen pour les chapitres de signifier leur présence et rappeler leur autorité face aux corps de ville. Chaque autorité est présente dans l'aire de jeu, de façon bien séparée, chacune visible et distinguée de tout le reste des spectateurs.

d. Des hôpitaux promoteurs du théâtre. Laval et Cendres (Pleine-Fougères)

L'hôpital Saint-Julien de Laval participe au financement d'au moins trois représentations de théâtre dans le milieu du XV^e siècle. En 1448, le *Jeu de Bien advisé* est représenté et l'hôpital donne pour 7 sous et 6 deniers de poisson à « ceulx qui devoient venir aux jeuz²⁴⁴ » : s'agit-il des malades ou des acteurs ? Impossible de le déterminer. En 1467, les joueurs du *Mystère de saint Julien le martyr* reçoivent 22 sous et 6 deniers « par l'ordonnance du maître²⁴⁵ » de l'hôpital. Enfin en 1469, les acteurs du *Mystère de saint Cyr et sainte Julite* reçoivent 5 sous²⁴⁶.

²⁴⁰ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 383v^o, *extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours*.

²⁴¹ Rennes, AD 35, 1 G 199, fol. 225v^o, *registre des délibérations capitulaires*.

²⁴² Angers, BM, ms. 731 (657), p. 156, *extraits des registres capitulaires de l'église d'Angers*.

²⁴³ Angers, AD 49, G 915, fol. 12, *registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud*.

²⁴⁴ Laval, AD 53, H dépôt 1 E / 16, [fol. 61], *comptes de l'Hôtel-Dieu Saint-Julien de Laval*.

²⁴⁵ Laval, AD 53, H dépôt 1 E / 21, fol. [33v^o], *comptes du receveur Pierre Bernier de l'Hôtel-Dieu Saint-Julien de Laval*.

²⁴⁶ Laval, AD 53, H dépôt 1 E / 22, fol. [32v^o], *comptes du receveur Pierre Bernier de l'Hôtel-Dieu Saint-Julien de Laval*.

Bien que la chaîne organisationnelle des représentations ne soit pas connue, la teneur des mentions et les sommes déboursées laissent penser que ce n'est pas l'hôpital qui est à l'initiative des représentations. Toutefois, pour la représentation du *Mystère de saint Julien le martyr* en 1467, la somme est trois à quatre fois plus importante que celles déboursées pour les deux autres représentations. S'agit-il dans ce cas d'une entreprise du théâtre partagée entre l'hôpital et une autre entité dont on n'aurait pas connaissance ? Cela est possible, la représentation étant un bon moyen de rendre grâce au saint patron sous lequel est fondé l'hôpital. Ce lien entre patronage d'un hôpital et sujet d'un mystère se retrouve à Cendres (une ancienne paroisse partagée entre Pontorson et Pleine-Fougères). En effet, vers 1477, des joueurs de Pontorson viennent « jouer es marays par deça Couaisnon anjoignant de l'ospital entre iceluy lieu de l'ospital et la ripviere de Couaisnon²⁴⁷ » un *Mystère de saint Antoine*, or l'hôpital en question est placé sous le vocable de saint Antoine²⁴⁸. On peut alors se demander si l'hôpital n'est pas à l'initiative de la représentation, d'autant que cette dernière a lieu grâce à l'autorisation de l'évêque de Dol (voir *infra*) duquel dépend l'hôpital.

La représentation de Laval en 1467 et celle de Cendres vers 1477 procèdent-elles d'une action de grâce ? Difficile de l'affirmer avec certitude mais le lien entre le vocable des hôpitaux et le sujet des mystères peut le laisser penser, à plus forte raison à Laval où la promotion partielle par l'hôpital est relevée. On peut imaginer aussi que ces structures sont en partie à l'initiative du théâtre mais n'en ayant pas les savoir-faire organisationnels, elles ont peut-être sollicité des laïcs (confrérie, association temporaire de gens de bien ?) pour jouer les pièces.

Conclusion

On a vu précédemment que l'initiative du théâtre à sujet religieux pouvait être le fait d'une action conjointe entre les pouvoirs citadins et les pouvoirs seigneuriaux. Ce système n'existe vraisemblablement pas en ce qui concerne les hautes autorités ecclésiastiques et les laïcs, alors qu'à un échelon plus bas, on le verra plus avant, des prêtres peuvent être à l'initiative du théâtre en collaboration avec des paroissiens. Évidemment, cette absence d'initiative des chapitres en matière de théâtre à sujet religieux provient de la nature de leur mission qui consiste à veiller à la bonne conduite spirituelle des fidèles du diocèse par les prêtres, et non pas à les instruire directement – bien que les chanoines des chapitres collégiaux aient une mission de prédication. Mais en tant qu'autorité urbaine, les chapitres se trouvent confrontés au théâtre des mystères dans lequel ils se doivent de prendre part s'ils veulent en garder en partie le contrôle. Cette participation revêt plusieurs aspects : le don de sommes d'argent, le prêt de matériel, l'autorisation donnée à des prêtres ou des clercs du bas chœur de jouer dans

²⁴⁷ Nantes, AD 44, E 112/22, fol. 5, *enquête sur les usurpations du vicomte de Pontorson*.

²⁴⁸ Sur l'histoire de cet hôpital voir : Émile Leguay, *De l'ordre de la charité de Saint-Jean-de-Dieu et de ses établissements en France*, Paris, Sagnier et Bray, 1854, p. 74-75.

les pièces, le financement de la construction de gradins pour assister au jeu. Le processus organisationnel n'est en général pas connu pour une attestation donnée mais on peut penser qu'à chaque fois qu'un chapitre donne de l'argent, le texte est contrôlé avant d'être joué comme c'est le cas pour le jeu de carnaval joué en 1486 à Tours (très probablement la *Bataille de saint Pensard à l'encontre de Caresme*), la promotion financière devient un moyen de contrôle de la production dramatique. Davantage, permettre à des ecclésiastiques de jouer, proposer une aide pour les répétitions ou prêter des ornements est un moyen pour les chapitres d'apposer leur marque sur les représentations et d'en contrôler le déroulement. Enfin, cette apposition de la marque des chapitres sur le théâtre urbain se fait par sa présence physique lors des représentations dans des gradins qu'ils se sont fait construire. Dans ce cas précis, il est question d'entretenir une prééminence spirituelle, sous-tendant une prééminence politique par endroits, face aux autres corps dirigeants de la ville.

On a dit qu'un chapitre n'était jamais à l'initiative du théâtre, sauf peut-être une fois au Mans, pour justement marquer sa prééminence face à la noblesse et aux élites urbaines. En effet, lors de l'accession à l'épiscopat de François de Luxembourg en 1507 « une farce moralisée de pastoureau²⁴⁹ » est jouée lors du banquet de réception de l'évêque, devant environ 300 convives²⁵⁰. Le théâtre honore le nouvel évêque mais donne plus d'apparat – un apparat spirituel, la farce est « moralisée » – à sa réception, organisée par le chapitre.

Pour finir, on peut évoquer le cas particulier du *Sacrifice d'Abraham* joué en 1508 « Par le clergé de Saint Tugal²⁵¹ » à Laval. Saint-Tugal est bien un chapitre de chanoines mais G. Le Doyen, lorsqu'il l'évoque précisément, emploie le mot « colliege²⁵² ». Le « clergé » semble plutôt ici désigner des clercs du bas-cœur, peut-être accompagnés de prêtres. L'initiative du théâtre leur revient sans doute, avec l'approbation des chanoines.

IV.2.2 La promotion du théâtre dans le cadre paroissial urbain

Le conseil de fabrique est composé d'ecclésiastiques et de laïcs et à ce titre, on aurait pu aborder ce cadre social dans la sous-partie précédente qui traitait des structures urbaines occupées par des laïcs. Néanmoins, le chef spirituel de la paroisse est le prêtre et c'est lui qui détient une forme d'autorité et souvent, d'initiative lorsque des activités plus ou moins dramatiques en lien avec la liturgie sont produites.

²⁴⁹ Le Mans, AD 72, 111 AC 804, *Description de l'entrée solennelle de l'évêque François de Luxembourg dans la ville du Mans, les 1^{er} et 2 mai 1507* édité dans Paul Piolin, *Histoire de l'église du Mans...*, op. cit., t. V, p. 278.

²⁵⁰ Sur cet événement, voir le chap. V du présent travail : V.7.2. *L'entrée épiscopale de François de Luxembourg au Mans en 1507.*

²⁵¹ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 124.

²⁵² Voir par exemple *ibid.*, p. 8, 241.

La fabrique gère l'aspect temporel de la paroisse et les registres de ses comptes mentionnent des dépenses qui servent à l'illustration matérielle de la liturgie lors de la messe : achat de papier pour confectionner une étoile des Mages lors de la période de Noël, achat d'une colombe pour figurer le Saint-Esprit lors de la messe de la Pentecôte, etc.²⁵³ Par ailleurs, à Fougères, dans les comptes de fabrique de la paroisse Saint-Sulpice, on trouve la mention de la rétribution d'un menuisier chargé de réparer deux bancs cassés lorsqu'une *Nativité* a été jouée en 1475²⁵⁴, et l'évocation d'une moralité jouée à Noël dans l'église en 1506²⁵⁵.

Le prêtre fait partie du conseil de fabrique et s'il est le seul à pouvoir célébrer la liturgie en l'organisant, on peut se demander dans quelle mesure le conseil, composé de clercs et de laïcs, ne prend pas des décisions collégiales lors de la mise en place d'éléments destinés à illustrer la liturgie et à plus forte raison, lorsque du théâtre est joué en plus de la célébration liturgique. C'est peut-être ce qu'il se passait dans la paroisse Saint-Sulpice de Fougères au cours des XV^e-XVI^e siècles.

Une autre paroisse urbaine semble active en matière de théâtre à Laval par l'intermédiaire de l'un de ses habitants, Guillaume Le Doyen. Il ne mentionne jamais le terme « paroisse » mais en 1495, « ceulx de Saint Melaine » jouent *La Nativité et les Trois rois*²⁵⁶ dont il est l'auteur et l'entrepreneur, en 1524 le *Mystère de la Cène* est joué « Par les enfans de Saint Melaine », duquel il est l'entrepreneur sans l'avoir écrit manifestement²⁵⁷. On a vu par ailleurs que le terme « compagnon » n'était pas le gage assuré de la présence d'un cadre confraternel mais davantage, le terme est absent ici. Évidemment, il pourrait s'agir d'une association temporaire d'acteurs mais la précision apportée par Le Doyen de la paroisse d'origine des joueurs, invitent à penser que l'initiative émane du cadre paroissial duquel fait partie Le Doyen. D'ailleurs cette paroisse Saint-Melaine se retrouve d'autant plus précisément que l'on voit son vicaire, Michel Transon, jouant en 1532 dans le *Mystère de l'ermite meurtrier*²⁵⁸ et en 1534 dans le *Mystère de saint Maxime et saint Vénérand*²⁵⁹. La représentation de 1532 est décidée et mise en scène par un prêtre nommé

Guillaume Ravault, la seconde est écrite par ce même prêtre²⁶⁰. On a dit par ailleurs qu'on ne connaissait pas la paroisse d'exercice de ministère de Guillaume Ravault²⁶¹ mais à la lumière de ces indices, on peut penser qu'il était le prêtre de la paroisse Saint-Melaine à Laval.

²⁵³ Sur ces achats selon les fêtes de l'année, voir le chap. III du présent travail.

²⁵⁴ Rennes, AD 35, 2 G 120/223, fol. 15v^o.

²⁵⁵ Rennes, AD 35, 2 G 120/229, fol. 13.

²⁵⁶ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 77.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 192-193.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 271.

²⁵⁹ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 280-281.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 273 et 280.

²⁶¹ Voir le chap. II du présent travail : II.2.3 *Des ecclésiastiques, des théologiens et des maîtres d'école.*

Enfin, il est possible que l'on observe à Nantes, pour la représentation du *Mystère de la Passion* en 1493, le même processus de promotion par la paroisse que l'on a vu précédemment au sujet des chapitres, qui consiste à prêter des ornements liturgiques. En effet, pour la représentation, une croix est prêtée par l'église Sainte-Croix mais la ville est contrainte de rétribuer un charpentier pour en faire une nouvelle car celle empruntée a été cassée durant le jeu²⁶².

Conclusion. Problème de définition entre zone rurale et zone urbaine : Malestroit et Paramé

Le cadre paroissial est une structure de taille trop réduite pour exactement comprendre qui est à l'origine du théâtre entre laïcs et ecclésiastiques. Cette incertitude révèle probablement une action collégiale dans l'initiative du théâtre, on le verra notamment au sujet des mystères joués en zone rurale. Même si un homme est souvent seul à l'initiative du théâtre au départ, son action entraîne une partie des paroissiens, laïcs et ecclésiastiques conjointement. Ce que nous voulions souligner ici, c'est que la paroisse est aussi un cadre promoteur du théâtre, en dehors du pouvoir urbain, des gens de bien ou du cadre confraternel, même si dans ces paroisses sont actifs des membres de ces autres réseaux. En l'état de nos recherches, au-delà de l'acte de piété que peut constituer le théâtre promu la paroisse, on ne peut dire si ce théâtre sert aussi à signaler une prééminence quelconque sur d'autres paroisses de la ville par exemple.

La frontière définitionnelle est parfois difficile à tracer entre zone rurale et zone urbaine, notamment pour les villes de Malestroit et de Paramé dans lesquelles on relève au début du XVII^e siècle²⁶³, du théâtre qui semble émaner d'un cadre paroissial. Malestroit est une place forte de l'ancien duché de Bretagne mais demeure éloignée des trois grands centres urbains importants que sont Vannes, Rennes et Nantes à cette époque. On verra que même dans les petits villages au cours du XVI^e siècle, les habitants s'assemblent en corps politique. Peut-être faut-il considérer qu'à Malestroit, ville de taille moyenne, différents corps ont évolué. Ainsi la représentation de la *Vie de sainte Marguerite* en 1601 n'a peut-être été le fait que d'une petite partie des paroissiens qui ont fait un acte de piété mais qui aussi ont fait montre de leur honorabilité. Le cas de Paramé est différent, la paroisse est bien en dehors de Saint-Malo, mais ses habitants sont-ils à considérer comme ruraux ou citadins ? Leur position hors de la ville incite à choisir la première option mais les communications avec le centre de pouvoir et de culture que représente Saint-Malo, tout proche, sont aisées. Dans ce cas précis, le théâtre organisé dans le cadre paroissial a pu aussi être un moyen de se signaler à la ville voisine, ce

²⁶² Nantes, AM, CC 271, fol. 183v^o, *compte des miseurs*.

²⁶³ *La vie de sainte Marguerite*, à Malestroit en 1601 dont la mention laisse peu de doute quant au fait que son initiative et son organisation émanent du cadre paroissial. *La vie de saint Vincent* jouée en 1606 par les paroissiens de Paramé.

qui en un sens a fonctionné puisque l'officialité de Saint-Malo ayant été informée de la représentation, interdit aux paroissiens de la continuer²⁶⁴.

IV.2.3 Le contrôle du théâtre : vigilance au sujet du contenu des textes et de la tenue des clercs, mise en œuvre de la Réforme catholique

Deux phénomènes qui touchent en même temps l'Église catholique et le fait théâtral apparaissent aux XV^e-XVI^e siècle²⁶⁵ : d'une part l'éclosion des mystères, c'est-à-dire une appropriation par des laïcs d'un média prédicant, d'autre part la propagation de la Réforme protestante et ses griefs contre le culte des images, dont le théâtre est une des facettes. Le premier phénomène, l'Église doit le surveiller pour éviter toute sorte d'hétérodoxie dans la conduite spirituelle des fidèles, au second phénomène, elle doit apporter des réponses (entre autres pendant le Concile de Trente) aussi bien théologiques qu'au sujet des mœurs des clercs et des laïcs, réponses qui se répercuteront sur la tenue et le contenu du théâtre en général et en particulier à sujet religieux.

a. Charité bien ordonnée commence par soi-même : les chapitres régulent en leur sein la pratique du théâtre des clercs

Avant d'aborder le contrôle par l'Église du théâtre des laïcs, abstraction faite des positions canoniques sur les acteurs, on aimerait évoquer ici les limitations qu'exercent les chanoines sur le théâtre produits par les clercs, en dehors du cadre festif des Fous et des Innocents pour lequel on a déjà évoqué par ailleurs le contrôle du théâtre par les chanoines, à Angers et au Mans²⁶⁶.

Le chapitre cathédral de Tours contrôle assidûment l'activité dramatique des clercs du bas-chœur, soit en examinant le texte des pièces au préalable, soit en autorisant ou en interdisant la pratique du théâtre pour une fête particulière. Les clercs du bas-chœur à Tours jouent la plupart du temps dans des représentations qu'ils décident eux-mêmes et qui s'apparentent à des drames liturgiques par le lieu (intérieur de l'église ou territoire de l'évêché) et par le lien de leur sujet avec le sanctoral. La Fête-Dieu ou les fêtes en l'honneur de saint Martin sont le moment où les clercs du bas-chœurs décident du théâtre, en mai 1446 pour la fête de la Subvention de saint Martin, ils désirent jouer une moralité, « *ipsa tamen prius visitata*²⁶⁷ » par

²⁶⁴ Rennes, AD 35, 1 G 643, fol. [38v^o], *registre de l'officialité de Saint-Malo*.

²⁶⁵ On n'abordera pas ici la position de l'Église face au théâtre au cours des siècles antérieurs. Sur cette question, voir les travaux de Simon Gabay : *L'Acteur au Moyen Âge : L'Histriion et ses avatars en Occident de saint Augustin à saint Thomas*, thèse de l'université d'Amsterdam, sous la direction de Jelle Koopmans, soutenue en 2015.

²⁶⁶ Voir le chap. III du présent travail : III.2.3. *Les Fous et les Innocents : une occasion d'activités dramatiques*, b. *Déguisements, masques, farces et comédies au Mans ; jeux, moralités et tragédies à Angers*.

²⁶⁷ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 353v^o, *extraits des cartulaires de Marmoutier et de Saint-Martin de Tours*. Nous traduisons : « cependant, celle-ci sera contrôlée d'abord ».

deux chanoines commis à cet effet. En 1503 et en 1510 pour la fête de la translation des reliques de saint Martin, et en 1509 pour la Fête-Dieu, les clercs obtiennent le droit de jouer un *Mystère de saint Martin* soit dans les galeries de l'église, soit « *in territorio ecclesiae* », soit au moment où la procession de la Fête-Dieu se déroule²⁶⁸. Chaque projet de théâtre par les clercs fait l'objet d'une demande de permission et le fait que l'on connaisse le sujet du jeu presque à chaque fois montre qu'une attention particulière est portée par les chanoines sur le contenu des pièces – comme en 1486, on le verra plus loin, au sujet d'un jeu de carnaval dans lequel certains clercs jouent, mais le cas est différent puisque le jeu mêle laïcs et ecclésiastiques et se déroule en dehors du cadre du chapitre. Le jeu théâtral envisagé hors d'une célébration particulière semble d'ailleurs moins toléré comme en juillet 1490 où le 10 du mois, des clercs du bas-chœur demandent à jouer un mystère et une fois le texte contrôlé, on leur répond cinq jours plus tard de le remettre à plus tard sans pour autant donner de date²⁶⁹. Parfois, ce n'est pas le spectacle qui est interdit mais le fait d'y assister. En effet, en 1452, les chanoines interdisent à tout le personnel de l'archevêché d'assister aux *Histoires de saint Eutrope* que jouent les clercs du bas-chœur²⁷⁰ ; la raison n'en est pas donnée et cette proscription fait débat puisque le document indique qu'il s'agit d'une cause en appel (« *rogatio appellationis* »), elle sera finalement levée.

Si dans le chapitre tourangeau, il est question d'un théâtre essentiellement à destination des ecclésiastiques, dans le chapitre collégial poitevin de Saint-Hilaire-le-Grand, il semble y avoir une activité dramatique régulière aussi bien à destination des ecclésiastiques que des laïcs dans le milieu des années 1470. Ainsi en 1476, le chapitre interdit au maître de la psalette, Jean de Bavery de participer aux « *vulgariter et galice nuncupatur farces, moralités, et hujusmodi publice manifeste vel occulte*²⁷¹ ». Deux ans plus tard, le chapitre interdit aux prêtres et aux chapelains, non seulement de prendre part aux moralités et aux farces, toujours en précisant qu'elles soient d'ordre privé ou public, mais aussi d'y apporter une aide quelconque pour leur réalisation²⁷². La précision dans les deux cas qu'il s'agit d'un théâtre à la fois d'ordre privé et d'ordre public, montre que la chapitre veille à sa respectabilité par le contrôle du comportement théâtral de ses membres.

b. L'Église régule la pratique du théâtre dans les lieux sacrés et au moment des fêtes

La pratique théâtrale peut être régulée par l'Église afin de conserver le caractère sacré d'un lieu (église, cimetière) ou d'une cérémonie.

²⁶⁸ Paris, BnF, ms. Provinces françaises, Touraine Anjou 15, fol. 275v^o et 276v^o.

²⁶⁹ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 388v^o.

²⁷⁰ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 381v^o, *extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours*.

²⁷¹ Poitiers, AD 86, G 526, fol. 15, *registre des délibérations capitulaires de Saint-Hilaire-le-Grand*.

²⁷² *Ibid.*, fol. 127.

En 1405, l'évêque de Nantes, Henri le Barbu, interdit la présence de bateleurs déguisés et jouant du théâtre dans les églises et cimetières²⁷³. Le même genre de proscription pour protéger les lieux sacrés est émis en 1527 par l'évêque d'Angers, François de Rohan, qui interdit toutes sortes de jeux théâtraux, « *etiam illas quas vulgo moralitates vocant*²⁷⁴ » dans les églises et les cimetières du diocèse.

En Bretagne, dans l'évêché de Tréguier²⁷⁵ en 1462 et dans l'évêché de Saint-Brieuc²⁷⁶ en 1498, les statuts synodaux interdisent les pratiques théâtrales lors des jours de pardon mais ces pratiques s'accompagnent de chants, de musiques et de danses jugées un peu trop profanes au goût de l'autorité ecclésiastique « *et populi devotio tollitur impeditur et abolitur*²⁷⁷ ».

c. Des juridictions ecclésiastiques contrôlent le théâtre des mystères par endroits, avant que les enjeux idéologiques du XVI^e siècle n'interviennent dans l'Ouest

Le mystère est un média pastoral créé en grande partie par des laïcs. De fait, cette création dépossède temporairement l'Église de la conduite spirituelle des fidèles, et cette privation semble induire en réponse, par endroits, un système de vérification des textes avant qu'ils ne soient joués. En l'état de nos connaissances, on ne peut dire si ce système était mis en place de manière quasi systématique, d'une part la documentation manque par endroits, d'autre part on a supposé par ailleurs que lorsqu'un chapitre promeut du théâtre, il a dû vérifier la pièce avant, mais ce contrôle n'apparaît pas forcément dans les délibérations.

La trace d'un contrôle du texte au préalable peut se trouver dans les textes mêmes des mystères. Par exemple, comme l'a relevé G. A. Runnalls, le ou les auteurs du *Mystère de la Résurrection* représenté à Angers en 1456 « tiennent à ce que le texte du mystère soit entièrement approuvé par l'église et par l'université d'Angers²⁷⁸ », ainsi, dans le prologue de la pièce, on lit :

Car nous n'entendons dire ou faire
riens qui soit a la foy contraire,
ne qui la noble seigneurie
de rien offense ou injurie,
nous soubmectans sans fiction
a la bonne correction
de la noble université
d'Angiers, l'ancienne cité,

²⁷³ *Mandement de l'évêque Henri le Barbu* (Edmond Martene, Ursin Durand, *Thesaurus novus anecdotorum*, Paris, 1717, vol. 4, col. 993).

²⁷⁴ « aussi celles qu'on appelle couramment *moralités* », *Statuts synodaux de l'évêque François de Rohan*, dans Henri Arnauld (éd.), *Statuts du diocèse d'Angers, recueillis par l'ordre de Henry Arnauld*, Angers, Olivier Avril, 1680, p. 263.

²⁷⁵ D. Morice, *Preuves...*, t. II, col. 1534.

²⁷⁶ L. Campion [éd.], « Statuts Synodaux de l'église de Saint-Brieuc [1480-1507] publiés pour la première fois dans leur ensemble », *BMSAIV*, 38, 1^{re} partie, 1908, p. 59.

²⁷⁷ « et la dévotion du peuple est supprimée, entravée et anéantie » (*idem*).

²⁷⁸ Graham A. Runnalls, « René d'Anjou et le théâtre », *ABPO*, 88, 1981, p. 168.

et pareillement sans debat
de monseigneur nostre prelat.²⁷⁹

Se soumettre à la correction de quelqu'un, c'est parler sous son contrôle. « Nous soubmectans [...] a la bonne correction » peut indiquer que le texte a été contrôlé avant, et la présence de cette formule dans le prologue est peut-être la relation de ce contrôle, le ou les auteurs indiquent au spectateur que ce qu'il va voir lors de la représentation d'Angers a été vérifié et approuvé. Mais en l'absence d'un document d'archive correspondant à ce contrôle, la phrase peut aussi être une formule de dédouanement au cas où les autorités ecclésiastiques, assistant probablement à la représentation, auraient quelque chose à redire.

Le cas de la représentation du *Mystère de saint Vincent* prévue au Lude vers 1476, est moins équivoque puisque le manuscrit qui consigne le texte de la pièce contient une « *licencia ludendi*²⁸⁰ ». Celle-ci est délivrée par René Delabarre, chanoine de Saint-Maurice à Angers et abbé commendataire de Mélinais (à La Flèche, à côté du Lude), avec l'aide de Jean Joubert, prieur du prieuré de Raillon qui se trouve au Lude²⁸¹. Les autorités ecclésiastiques locales ont donc lu le texte et en ont conclu « *quod nichil in eo continetur contra articulos fidei*²⁸² ». Si cette *licencia ludendi* est la marque d'une vérification de l'orthodoxie du texte, on ne peut dire si elle émane d'un processus récurrent (inscrit par exemple dans des statuts synodaux) ou si elle provient d'une demande occasionnelle. Le texte est remanié à partir de celui qui a servi pour la représentation d'Angers trois ans auparavant, a-t-il été l'objet de critiques des autorités ecclésiastiques angevines à l'époque, des critiques qui auraient invité à vérifier la nouvelle mouture du texte ?

À Cendres (Pleine-Fougères), le processus de vérification du texte de théâtre au préalable par l'évêché est bien attesté. Vers 1477, des joueurs venant de Pontorson voulurent jouer le *Mystère de saint Antoine*, mais avant toute chose, ils « firent signer leur pappier à l'evesque de Dol²⁸³ ». Cette indication révèle qu'il y a eu à cette époque dans cet évêché, une réglementation concernant la tenue des représentations théâtrales. Sans doute était-elle inscrite dans des statuts synodaux dont on a perdu la trace mais on voit que bien avant que les idées de la Réforme protestante progressent, l'Église, par endroits, se soucie du contenu des textes à sujet religieux qui sont joués dans sa juridiction.

Enfin en 1486, le chapitre Saint-Martin de Tours commet deux chanoines pour contrôler le « *papirum cujusdam mysterii seu ludi*²⁸⁴ » devant être joué le Mardi Gras (vraisemblablement

²⁷⁹ Pierre Servet (éd.), *Le Mystère de la Résurrection – Angers 1456*, Genève, Droz, 1993, v. 224-233.

²⁸⁰ Paris, BnF, ms. fr. 12538, fol. 213.

²⁸¹ Ces renseignements proviennent de Xavier Leroux, « Étude génétique d'un manuscrit de création. Le cas du ms. Paris, BnF, fr. 12538 », *Le Moyen Âge*, CXX, n° 3, 2015, p. 631-656.

²⁸² Paris, BnF, ms. fr. 12538, fol. 213, nous traduisons : « que rien n'est contenu dans celui-ci contre les articles de foi ».

²⁸³ Nantes, AD 44, E 112/22, fol. 5, *enquête sur les usurpations du vicomte de Pontorson*.

²⁸⁴ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 384, *délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours*.

la *Bataille de saint Pensard à l'encontre de Caresme*). Mais la vérification n'est pas mue directement par la nature du jeu mais par la nature de certains des acteurs qui sont « *eii hujus ecclesiae*²⁸⁵ », c'est-à-dire des clercs du chapitre. Il ne s'agit pas ici semble-t-il d'un processus récurrent qui consisterait à contrôler au préalable tous les textes joués sur le territoire de l'évêché.

Ce qui apparaît plus ou moins en filigrane concernant le contrôle préalable des textes à sujet religieux par les autorités ecclésiastiques avant la Réforme protestante, ce sont des usages différents selon les évêchés et même selon les représentations. Par ailleurs, on le disait en introduction, la promotion financière des chapitres a dû entraîner une lecture des textes préalablement sans que ce contrôle soit consigné dans les archives. En outre, une autre forme de contrôle consiste à commettre des chanoines pour assister aux répétitions de la pièce – sous couvert d'une aide morale accordée aux joueurs –, on en trouve la trace à Tours en 1455 et 1485 pour les représentations du *Mystère de la Passion*. Enfin, on peut penser que lorsque la pièce est un *Mystère de la Passion*, le sujet étant extrêmement connu et bien jalonné, les autorités ecclésiastiques accordent moins d'attention au texte. Dans les attestations que l'on a citées, le sujet des pièces soit est moins habituel (le *Mystère de la Résurrection*), soit bénéficie d'une tradition textuelle nouvelle (le *Mystère de saint Antoine*, la *Bataille de saint Pensard à l'encontre de Caresme*) ou renouvelée (le *Mystère de saint Vincent*).

d. Les évêques chargés d'appliquer la Réforme catholique dans leurs diocèses : comment se comporter face au théâtre ?

Le théâtre est considéré par les protestants comme une des facettes du culte des images qu'ils rejettent absolument, par le fait que celles-ci ne sont pas vénérées pour ce qu'elles représentent mais pour elles-mêmes. Ce point est débattu au Concile de Trente, qui réaffirme la licéité de l'usage des images mais en spécifie cependant les modalités :

on doit avoir et garder, surtout dans les églises, les images du Christ, de la Vierge Marie Mère de Dieu, et des autres saints, et leur rendre l'honneur et la vénération qui leur sont dus. Non pas parce que l'on croit qu'il y a en elles quelque divinité ou quelque vertu justifiant leur culte, ou parce qu'on doit leur demander quelque chose ou mettre sa confiance dans des images, comme le faisaient autrefois les païens qui plaçaient leur espérance dans des idoles, mais parce que l'honneur qui leur est rendu renvoie aux modèles originaux que ces images représentent.²⁸⁶

Le Concile de Trente n'aborde pas la question particulière du théâtre qui est laissée à l'appréciation de chaque évêque. Or deux courants de pensées ressurgissent et s'affrontent au sujet du théâtre à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle dans l'Église catholique.

Nous traduisons : « le papier d'un certain mystère ou jeu ».

²⁸⁵ *Idem*.

²⁸⁶ *Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints et sur les saintes images*, décembre 1563, cité dans Marie Viallon, « Le concile de Trente et l'art », 2009, [en ligne] URL : < <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00550968> >, p. 7.

Le premier, tenu par les rigoristes, insiste sur le fait que le théâtre donne à voir, une image « comme substitut du réel lorsqu'elle doit renvoyer à une réalité supérieure²⁸⁷ ». Pour les tenants de ce courant, qui se réfèrent aux Pères de l'Église, « le temps consacré au théâtre est l'envers direct du temps consacré au salut. Toute moralisation ou christianisation du théâtre est un alibi qui, rendant le mal moins voyant, accroît son pouvoir corrupteur.²⁸⁸ » Le second courant de pensée, tenu par les modérés, rejoint la prescription du Concile de Trente au sujet de l'usage des images, le théâtre demeure un outil licite et salutaire de méditation et de dévotion.

Mais une autre prescription majeure du Concile de Trente est l'attention accrue à la respectabilité du clergé, s'effectuant entre autres par une séparation nette entre le sacré et le profane²⁸⁹. Certaines situations peuvent alors devenir épineuses lorsque les évêques ont affaire à du théâtre à sujet religieux joué par des laïcs. Faut-il le leur interdire purement et simplement mais se priver par la même occasion d'un média prédicant ? Faut-il interdire certains sujets seulement ? Faut-il consentir à laisser des ecclésiastiques entreprendre des pièces pour s'assurer de leur orthodoxie ?

Une des positions des évêques est de consentir à laisser jouer du théâtre mais à certaines conditions, en particulier à Angers. En 1586, les *Statuts synodaux* de l'évêque Guillaume Ruzé, interdisent « de jouer aucunes farces, scenes, comedies ou autres jeux », sauf si « prealablement lesdites farces, comedies, scenes ou histoires, si aucunes on veut jouer », ont été « communiquees ou approuvees par monseigneur le reverend evesque ou ses vicaires »²⁹⁰. Le processus de contrôle préalable des textes de théâtre s'instaure donc officiellement dans le diocèse d'Angers, et il ne concerne pas uniquement le théâtre à sujet religieux mais l'ensemble de la production théâtrale. Derrière cette exhaustivité se cache la volonté de veiller aux loisirs des laïcs, à leur décence. Cette décence s'applique aussi aux manifestations dramatiques annuelles de la confrérie Saint-Jacques d'Angers, à laquelle l'évêque Charles Miron enjoint en 1598 de réduire leur ampleur par la suppression de la représentation d'un enfer avec ses diables ainsi que d'une personnification de la Mort – munie d'une faux. Il ne demeure alors que « les representations de Jesus portant sa croix et des

²⁸⁷ Bruno Restif, « L'Église de la Réforme catholique face à la fête et au divertissement : enjeux et réalité des affrontements (XVI^e-XVIII^e siècles). Réflexions à partir du cas haut-breton », dans *Les affrontements usages, discours et rituels*, Frédérique Pitou, Jacqueline Sainclivier (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 105.

²⁸⁸ Marc Fumaroli, « La querelle de la moralité du théâtre au XVII^e siècle », *Bulletin de la Société française de philosophie*, t. 84, n° 3, 1990, p. 81.

²⁸⁹ Bruno Restif, *La révolution des paroisses : culture paroissiale et Réforme catholique en Haute-Bretagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 128.

²⁹⁰ *Statuts synodaux de Guillaume Ruzé*, dans *Statuts du diocèse d'Angers, recueillis par l'ordre de Henry Arnauld*, Angers, Olivier Avril, 1680, p. 319.

douze apostres qui le suyvent²⁹¹ » ; la volonté épiscopale prône une célébration christique épurée et digne, exempte de toute possibilité de blasphème induite par la présence des diables et de la Mort.

La permission épiscopale d'un certain théâtre se retrouve aussi en Bretagne à travers l'action des prêtres Jean Baudeville, à Ploërmel à partir des années 1600²⁹², et Noël Georges à Maxent à partir de 1622²⁹³, qui font jouer du théâtre régulièrement. Ces prêtres sont les agents de la mise en œuvre de la Réforme catholique dans les paroisses et ils n'ont pas pu mettre en place ce théâtre sans un consentement épiscopal, d'autant qu'ils sont les auteurs et les décideurs de ces représentations. Davantage, les propos de Noël Georges au sujet de l'ancienne version du *Mystère de saint Maxent* qu'il récrit, sont révélateurs de la dignité et de la conformité doctrinale que les ecclésiastiques doivent apporter dans la conception des pièces qu'ils écrivent. Après avoir commencé par dire que « Les paroles estoient grossieres, sans raison et sans rime, et pour la plus part indignes et blasphematoires », que « L'entree du jeu [estoit] conduit par des danseurs de morisque, saulterelles et gresillons et le plus souvent yvres » et que « Le jeu commançoit par des folets et bouffons »²⁹⁴, il raconte l'histoire de la pièce en indiquant, avec force détails, que le saint est constamment importuné par tous les personnages pour faire des miracles – résurrection d'un enfant, faire jaillir de l'eau en période de sécheresse, etc. Il conclut sa description en disant que la pièce était « un pauvre theatre, c'est le theatre du monde²⁹⁵ ». Au-delà de l'indignité du jeu, les propos de N. Georges sont explicites, le personnage du saint dans la pièce est perçu comme une image (ou une relique) à laquelle les autres personnages confèrent un pouvoir magique, se comportant tels des fidèles à l'attitude idolâtre, vénérant l'image pour ce qu'elle est et non pour ce qu'elle représente. En cela, il montre qu'il a assimilé l'essence du *Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints* sur les modalités de l'usage des images (licite mais « non pas parce que l'on croit qu'il y a en elles quelque divinité ou quelque vertu justifiant leur culte, ou parce qu'on doit leur demander quelque chose »), modalités qui guident sa réécriture de la pièce. D'ailleurs cette réforme du théâtre par N. Georges ne doit pas être étrangère à une interdiction émise par l'évêque de Saint-Malo – duquel la paroisse de Maxent dépend. En effet, en 1613, Guillaume Le Gouverneur, proscrit (proscription réitérée en 1619 et 1620) « à toutes personnes [...] de jouer ou représenter aucuns jeux, farces ou pretendues histoires, telles que l'on en voit par certaines paroisses, en vieille ryme, pleine de sottés badineries, voire mesme

²⁹¹ Jacques Bruneau de Tartifume, *Philandinopolis* (Angers, BM, ms. 994 (870), p. 149)

²⁹² Sigismond Ropartz, *La légende de saint Armel mise en vers français, sous forme de tragédie par messire Baudeville, prêtre et maître d'école*, Saint-Brieuc, Prud'homme, 1855, p. 2

²⁹³ Rennes, AD 35, 1 J 912, *manuscrit de Dom Noël Georges*.

²⁹⁴ *Ibid.*, fol. 52v^o.

²⁹⁵ *Ibid.*, fol. 53v^o.

de paroles blasphématoires²⁹⁶ ». L'interdiction vise un certain théâtre, celui des mystères des XV^e-XVI^e siècles (« en vieille ryme »), pour ce qu'il contient : « sottés badineries [et] paroles blasphématoires », exactement les mêmes reproches qu'inflige N. Georges à la version initiale du *Mystère de saint Maxent*.

Dans ces exemples, l'autorisation du théâtre est un moyen de contrôle des loisirs des laïcs, permettant de veiller à leurs bonnes mœurs durant ce temps libre. C'est une manière pragmatique de veiller à leur bonne moralité : le temps occupé par ces derniers à regarder ou jouer du théâtre édifiant et didactique, n'est pas consacré aux « jeux de hasard, aux duels, aux adultères et commerces illicites²⁹⁷ ».

L'autorisation du théâtre par les évêques que l'on vient d'évoquer peut comporter une modulation liée à l'attention portée à la séparation nette entre profane et sacré. Cette modulation consiste à interdire seulement à tous les ecclésiastiques d'un diocèse de se mêler du théâtre. Ainsi, au Mans en 1598, l'évêque Claude d'Angennes de Rambouillet, interdit à tout le personnel ecclésiastique de l'évêché « de se trouver aux spectacles, farces et jeuz publiques et surtout de n'y jouer et faire aucun personnage²⁹⁸ ». À Angers, Charles Miron, dans la continuité de ses positions sur le rétablissement de la dignité du théâtre à sujet religieux joué par des laïcs (la procession de la Saint-Jacques), interdit en 1600 à tout le personnel ecclésiastique de jouer et d'assister à du théâtre même « sous quelque pretexte que ce soit de coutume ancienne²⁹⁹ ». De même, les statuts de Guillaume Le Gouverneur pour le diocèse de Saint-Malo indiquent que les ecclésiastiques ne devront « hanter les danses, souilles, ou brelans, aller en mascarade, représenter aucun personnage aux farces, jeux ou spectacles publics³⁰⁰ ». Dans ces trois cas, le théâtre fait par les laïcs est autorisé, probablement contrôlé, mais il doit rester une activité de laïcs et non de clercs qui doivent se consacrer principalement à la bonne conduite spirituelle des fidèles – mais parfois en organisant du théâtre sans y jouer.

Enfin l'interdiction du théâtre peut sortir d'un cadre théorique et réglementaire (les statuts synodaux), et provenir d'un cas concret. En effet, en 1606, l'officialité de Saint-Malo enjoint aux paroissiens de Paramé qui jouent un *jeu de saint Vincent* de cesser immédiatement la

²⁹⁶ Guillaume Le Gouverneur, *Statuts synodaux*, Saint-Malo, Pierre Marcigay, 1613, cité dans B. Restif, « L'Église de la Réforme catholique face à la fête et au divertissement : enjeux et réalité des affrontements (XVI^e-XVIII^e siècles). Réflexions à partir du cas haut-breton », *op. cit.*, p. 101.

²⁹⁷ M. Fumaroli, « La querelle de la moralité du théâtre au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 81.

²⁹⁸ *Statuts synodaux de Claude d'Angennes de Rambouillet* dans Paul Piolin, « Le théâtre chrétien dans le Maine au cours du Moyen Âge », *RHAM*, 31, 1892, p. 322.

²⁹⁹ *Statuts synodaux de Charles Miron*, dans *Statuts du diocèse d'Angers, recueillis par l'ordre de Henry Arnauld*, Angers, Olivier Avril, 1680, p. 336. L'arrêt est pris à la suite d'une farce blasphématoire jouée par un paroissien lors de la messe à Bocé.

³⁰⁰ G. Le Gouverneur, *Statuts synodaux*, *op. cit.*, cité dans B. Restif, « L'Église de la Réforme catholique face à la fête et au divertissement : enjeux et réalité des affrontements (XVI^e-XVIII^e siècles). Réflexions à partir du cas haut-breton », *op. cit.*, p. 101.

représentation. Outre le danger de contagion mentionné dans l'injonction, la raison idéologique liée à la Réforme catholique est évidente : les paroissiens commettent « plusieurs scandales et insolences contre l'honneur de Dieu et bienséance publique en la représentation qu'ilz font de *la vie de saint Vincent*³⁰¹ ».

La mise en œuvre de la Réforme catholique par les évêques induit une *réforme* du théâtre qui ne se manifeste jamais par une proscription totale de celui-ci. Dans notre aire d'étude, on ne relève qu'une seule interdiction concernant précisément le sujet des pièces : en 1575, l'évêque de Rennes, Aemar Hennequin, interdit les représentations de la *Passion*³⁰². En dehors ce cas, ce qui prévaut, c'est semble-t-il un effort sur la création d'un nouveau théâtre édifiant, mettant toujours en scène des vies de saints, soit récrit (Noël Georges), soit nouvellement composé (Jean Baudeville), selon les prescriptions du Concile de Trente. Par ailleurs, une attention particulière est portée à l'attitude des clercs qui doivent prendre leurs distances avec le théâtre, ceci afin de conserver la prééminence morale de l'Église sur les fidèles. À travers cette prééminence morale sur les fidèles, ce qui est aussi en jeu, c'est la conservation ou la reconquête par l'Église catholique d'une prééminence sur l'Église réformée. Sur ce point, on peut noter pour finir, qu'en dehors de toute prescription épiscopale, des prêtres peuvent mettre en œuvre un théâtre politique destiné à réaffirmer la prééminence de l'Église catholique sur l'Église réformée. C'est le cas à Poitiers, en 1571, lorsque Monseigneur Bourrin, curé de l'abbaye de Montierneuf, fait représenter dans l'abbaye même :

les jeux [...] des *abus, vices, simonies et hérésies entrés et introduits en l'église catholique*, qui enfin ont été l'occasion de la ruine, perte et désolation et brulement d'icelle et de la mort des pasteurs ; et sur la fin la réédification de la dite église ³⁰³

La date de représentation indique que nous sommes seulement au sortir du Concile de Trente, sa mise en œuvre par les évêques débute à peine ou même, n'a pas encore réellement commencé. L'histoire de la pièce est celle des affrontements religieux du XVI^e siècle : l'Église catholique reconnaît ses erreurs (« abus, vices, simonies ») qui ont provoqué la naissance d'une doctrine nouvelle (le protestantisme appelé « hérésie » par M^{gr} Bourrin). Ses adeptes ont provoqué parfois la « ruine, perte et désolation et brulement » des églises³⁰⁴, ont commis des meurtres de prêtres ; mais l'Église a su se réformer lors du Concile de Trente (« la réédification de la dite église »). Le théâtre de M^{gr} Bourrin est un théâtre politique, il ne vise pas tant au didactisme et à l'édification qu'à témoigner de la réforme effectuée lors du Concile

³⁰¹ Rennes, AD 35, 1 G 643, fol. [38v^o], *registre de l'officialité de Saint-Malo*.

³⁰² *Constitutions synodales pour l'evêché de Rennes*, (signé Aemar Hennequin), Rennes, Julien du Clos, 1575 (ind. B. Restif, *La révolution des paroisses...*, *op. cit.*, p. 334).

³⁰³ Bélisaire Ledain (éd.), *Journal historique de Denis Généroux : notaire à Parthenay (1567-1576)*, Niort, Clouzot, 1865, p. 81 et p. 82.

³⁰⁴ L'abbaye dans laquelle se joue la pièce a été pillée et brûlée en 1562 par les Huguenots (Robert Favreau, *Le Diocèse de Poitiers*, Paris, Beauchesne, 1988, p. 122-125).

de Trente. L'intention de distinction s'effectue nettement entre les deux doctrines grâce au théâtre ici, le protestantisme est une hérésie et ce qu'il reprochait au catholicisme a été corrigé.

Conclusion. L'Église désarmée face au théâtre ?

L'enjeu du contrôle du théâtre³⁰⁵ consiste à veiller à son orthodoxie et à sa bonne moralité. La Réforme protestante n'a pas dans l'Ouest créé un phénomène nouveau de contrôle préalable des textes, ce processus est attesté dès le milieu du XV^e siècle, aussi bien lorsqu'il est question d'un théâtre fait par les clercs (chapitre cathédral de Tours) que d'un théâtre fait par des laïcs (diocèse de Dol). Ce contrôle semble destiné à s'assurer que le média prédicant que constitue le mystère, corresponde bien aux orientations pastorales de l'évêque.

La question de la dignité de l'Église est aussi un point crucial. Ses membres, lorsqu'ils jouent au théâtre, doivent avoir un comportement honorable en public. Cette question de la dignité est déjà présente au XV^e siècle mais se renforce au siècle suivant, après le Concile de Trente, qui prescrit une séparation nette entre profane et sacré ; en creux, l'Église catholique cherche à réaffirmer sa prééminence morale sur l'Église réformée. La conséquence en est que les ecclésiastiques n'ont progressivement plus le droit, par endroits, de se mêler au théâtre à sujet religieux fait par les laïcs (diocèses du Mans et d'Angers). Mais en d'autres lieux (diocèse de Saint-Malo), cela leur est permis, comme moyen de contrôle des loisirs et donc de la bonne moralité de ceux-ci.

En dernier lieu, on évoquera une attestation qui démontre vraisemblablement une certaine impuissance de l'Église face au théâtre, soit à cause de prérogatives trop restreintes, soit par manque de moyens de coercition. Au Mans en 1560, il est question d'un « scandale que causent des comédiens par l'abus qu'ils font des paroles de l'écriture³⁰⁶ ». Ce cas pourrait très bien relever de la juridiction de l'officialité mais le chanoine scolastique (chargé probablement d'expliquer en quoi les propos des acteurs sont scandaleux), deux chanoines et le vicaire général sont obligés d'aller « trouver messieurs les magistrats [...] pour les prier d'y remédier ». L'officialité du Mans ne jugeait-elle plus les laïcs à cette époque, même dans ce cas qui touche à la religion ? Ou a-t-elle dû se résoudre à demander aux magistrats une prise de corps des acteurs pour ensuite pouvoir les juger ? En tout état de cause, cela démontre que l'Église n'a pas toujours eu les moyens d'agir seule pour éviter les propos blasphématoires ou contre le catholicisme.

Conclusion. Quelles sont les positions de l'Église réformée face au théâtre ?

³⁰⁵ C'est-à-dire ici le texte destiné à la représentation, les acteurs, les représentations qui pourraient avoir lieu.

³⁰⁶ Le Mans, BM, ms. 257, p. 123, *extraits des registres de délibérations du chapitre cathédral 1346-1687*.

La promotion et le contrôle du théâtre par l'Église revêtent une multitude d'aspects liés à sa prééminence, aussi bien spirituelle, morale que politique. Dans les représentations de mystères, elle marque sa présence aussi bien physique que morale par la dispensation d'aides financière, morale, humaine et matérielle. Elles lui permettent de garder un œil sur la conduite pastorale des fidèles alors que les laïcs se sont emparés du moyen prédicant que représente le théâtre des mystères. Cette marque est aussi celle de la manifestation d'une autorité, symbolisée par une présence physique bien visible et bien distinguée dans les gradins de l'aire de jeu, face aux autres corps qui détiennent une autorité dans la ville ou sur le peuple – les pouvoirs citadins et les pouvoirs seigneuriaux. La présence comme affirmation de l'autorité morale et spirituelle se traduit en outre par la mise en scène au cœur des mystères de composantes matérielles et humaines propres à l'institution ecclésiastique : des hommes d'Église jouent dans les pièces, des ornements liturgiques que les chapitres consentent à prêter apparaissent sur la scène. Ces éléments sont autant de marques d'approbation que de contrôle du théâtre par l'Église.

Les enjeux idéologiques du XVI^e siècle invitent l'Église catholique à prendre position sur la conduite à tenir face au théâtre, notamment dans une perspective renouvelée des modalités d'usage des images, usage dénoncé par les protestants. Cette position est celle de la *réforme* du théâtre, il demeure autorisé mais les ecclésiastiques qui pouvaient y prendre part en sont désormais exclus afin de préserver la dignité de leur fonction. Cette dignité est aussi celle des textes de théâtre, dans lesquels on invite ceux qui les écrivent, à enlever les propos et les comportements indécents, donc blasphématoires, dans le but de redonner une pureté à la dévotion.

L'objet de ces lignes a essentiellement été consacré aux attitudes de l'Église catholique vis-à-vis du théâtre. Dans la doctrine protestante, le rejet du culte des images induit dans l'Église réformée des positions très nettes contre le théâtre. De fait dès 1557, les synodes protestants émettent des avis défavorables contre celui-ci, qu'ils affinent et développent au fil des années, rendant de plus en plus restreinte la possibilité, pour qui veut suivre les idées de la Réforme, d'assister ou de faire du théâtre. En 1557, il est enjoint aux fidèles de ne pas faire de « dances, momeries, de n'ouyr prescheurs masquez, bateleurs³⁰⁷ », interdiction réitérée en 1560 pour laquelle s'ajoute le terme de « comedie³⁰⁸ ». En 1572, le synode national tenu à Nîmes se fait encore plus précis :

³⁰⁷ *Synode général protestant tenu à Poitiers en 1557* dans *Documents protestants inédits du XVI^e siècle*, Eugène Arnaud (éd.) Paris, Grassart, 1872, p. 16.

³⁰⁸ *Synode national tenu à Poitiers*, dans *Tous les synodes nationaux des églises réformées de France...*, Jean Aymon (éd.), La Haye, Charles Delo, 1710, t. I, p. 16.

Il ne sera pas permis aux fideles d'assister aux spectacles profanes, comme aux danses de theatre, aux comedies, tragedies, ou farces, soit qu'on les represente en public, ou en particulier³⁰⁹

Cette interdiction est motivée par le fait que les autorités considèrent que l'Écriture y est profanée. Enfin, en 1579 le synode national tenu à Figeac parachève la position des réformés face au théâtre :

Les livres de la Bible, soit canoniques ou apocryphes, ne seront point employés en comédies ou tragédies par aucune representation des histoires tragiques, ou autres choses qu'ils contiennent.³¹⁰

La position des synodes n'est pas ambiguë, ils interdisent le théâtre de manière globale, aussi bien le fait d'y assister que de le jouer ou de l'écrire³¹¹. Mais ce qui est mentionné ici est la position officielle de l'Église réformée. Or on connaît le fossé qu'il peut exister entre l'injonction officielle légale – on le verra au sujet des arrêts de parlements – et la réalité théâtrale : des jeux sont représentés alors qu'ils sont défendus par les autorités. Ne peut-on pas alors imaginer qu'il a existé un théâtre chez les personnes de confession protestante, quelle qu'en soit la nature (comique, satirique, à sujet religieux, prédicante) dont on ne conserve pas la trace ? Une partie du problème réside dans la nature des sources qui nous mènent à la connaissance du fait théâtral. Pour le théâtre des mystères, ces connaissances proviennent essentiellement des milieux officiels (ecclésiastiques, urbains et seigneuriaux) dont une des marques du pouvoir est la consignation par l'écrit. Or cette consignation est absente ou très lacunaire dans les milieux protestants de l'Ouest. Par ailleurs, si ce théâtre protestant a eu lieu, il a dû se dérouler dans des conditions assez similaires à celles des farces ou des représentations de mystères recensés dans les campagnes en Haute-Bretagne dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. Ces représentations, on les connaît fortuitement, soit à travers des lettres de rémissions³¹², soit à travers des arrêts sur remontrance, c'est-à-dire une dénonciation par un tiers de la représentation, mais dans ce cas précis, il s'agit de fidèles catholiques n'ayant visiblement pas peur des sanctions encourues – semblant peu ou pas appliquées. On imagine, si du théâtre par des protestant a eu lieu malgré les prescriptions de l'Église réformée, qu'une plus grande discrétion a dû être de mise dans sa réalisation.

IV.3 Les pouvoirs seigneuriaux

Les pouvoirs seigneuriaux promeuvent une grande diversité de théâtre, tant à sujet religieux (mystères et moralités), profane (farces, théâtre des bateleurs et des fous de cour), qu'idéologique (dans la deuxième moitié du XVI^e siècle). Cette variété induit une multitude de conditions représentationnelles à savoir que chaque type de sujet est destiné à des publics

³⁰⁹ *Synode national tenu à Nîmes*, dans *ibid.*, p. 118.

³¹⁰ *Synode national tenu à Figeac*, dans *ibid.*, p. 142.

³¹¹ La seule concession étant faite pour du théâtre dans les collèges (voir *supra*).

³¹² À cause d'un événement extérieur qui s'est passé lors de la représentation, cette dernière ne servant qu'à décrire le contexte de l'évènement.

particuliers et dans des intentions différentes. Tout d'abord, une différenciation nette se marque entre le théâtre à sujet profane et le théâtre à sujet religieux. Ainsi, le théâtre à sujet profane promu par la noblesse³¹³ n'est jamais³¹⁴ à destination de la population³¹⁵ et s'inscrit dans d'autres enjeux de prééminence que ceux de marquer sa différence, sa supériorité sur cette population. Les intentions de la promotion du théâtre à sujet religieux sont plus complexes. Elles procèdent d'abord d'un nécessaire entretien de la religion de l'État, en ce sens que la légitimité du pouvoir seigneurial repose sur le fait que la noblesse le détient de droit divin ou du moins à partir de conceptions théologiques qui fondent l'organisation de la société en états. Cette division en états crée les conditions d'une exigence concernant sa piété :

l'Église mais aussi l'opinion publique se montraient particulièrement exigeantes du point de vue religieux envers les nobles, parce qu'ils étaient censés d'une part disposer du temps et des moyens nécessaires à l'exercice et au déploiement de leur piété, d'autre part constituer des modèles et des références pour l'ensemble de la population laïque.³¹⁶

L'intention première de la noblesse lors de la promotion du théâtre est de répondre à cette exigence. Elle accomplit un acte de piété, pour elle et pour l'ensemble de la population dont elle doit, en collaboration avec l'Église, encourager la ferveur religieuse, comme le signalent les intentions de René d'Anjou à Saumur en 1462, qui a le « desir de faire jouer le *mistère de la Passion et de monseigneur saint Jehan Baptiste*, pour exciter le couraige de ses subgez à devocion³¹⁷ ». Mais la réponse à cette exigence par le théâtre, entraîne de fait les conditions d'une prééminence morale sur la population. Les pouvoirs seigneuriaux de l'Ouest ou résidant dans l'Ouest (la cour royale) utilisent-ils peu ou souvent le théâtre pour témoigner de leur prééminence sur la population ? Quelle est l'intention politique du théâtre à sujet religieux promu par la noblesse lorsqu'il est destiné à la population ?

Aussi, durant le XV^e siècle, des cours ducales puissantes évoluent dans l'Ouest de la France à côté de celle du roi de France, celles des ducs d'Anjou, des ducs de Bretagne, et aussi celle des comtes de Laval, qui promeuvent le théâtre des mystères et des moralités. Si les relations politiques entre d'un côté les cours d'Anjou et de Laval, de l'autre la Couronne de France, demeurent relativement stables, qu'en est-il de la cour de Bretagne, régulièrement en

³¹³ On entend par « noblesse », la noblesse de haut rang (roi, ducs et comtes) et la « noblesse seconde » et son entourage, c'est-à-dire des hommes « portant des titres et occupant des charges importantes » sur un ou des territoires. Sur cette appellation et ses aspects, voir : Jean-Marie Constant, *La noblesse en liberté : XVI^e-XVII^e siècles*, Rennes, PUR, 2004, p. 83-101.

³¹⁴ Sauf dans un cas particulier sur lequel on reviendra : l'entrée solennelle de François I^{er} à Angers en 1518.

³¹⁵ On conçoit par « population », à la fois les habitants de la ville, quelles que soient leur fonction ou leur autorité, et la petite noblesse.

³¹⁶ Philippe de Contamine, *La noblesse au royaume de France*, Paris, PUF, 1997, p. 249.

³¹⁷ Paris, AN, P//1334/8, fol. 119, *comptes de la maison d'Anjou* (A. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, op. cit., p. 327-328).

guerre contre le roi de France ? Se sert-elle du théâtre à sujet religieux comme un moyen – parmi tant d'autres – de se signaler, de se distinguer de la Couronne de France ?

Enfin, la légitimité d'un pouvoir seigneurial établie grâce à sa vertu – le comportement vertueux est un moyen et une manifestation de prééminence – peut s'exprimer à travers l'adhésion à une nouvelle doctrine, le protestantisme. De quelle manière, un théâtre idéologique protestant promu par la noblesse, lui permet d'acquérir une nouvelle prééminence ? Quelles sont alors les réponses des pouvoirs judiciaires royaux (les parlements) et de la noblesse demeurant catholique en matière de théâtre ? Quels types de limitations du théâtre sont émis par les premiers, la seconde a-t-elle promu un théâtre politique catholique ?

On envisagera d'abord les enjeux de la promotion du théâtre par les pouvoirs seigneuriaux à destination de la population puis ceux de la promotion du théâtre par la noblesse à destination de la noblesse. Enfin, au XVI^e siècle, les actions des parlements – organes judiciaires du pouvoir royal – visant à réguler le théâtre seront abordées en se demandant si elles sont toujours destinées à censurer un média qui pourrait servir à propager les idées de la Réforme protestante.

IV.3.1 La noblesse, le théâtre et la population : légitimation du pouvoir par l'adhésion

La promotion intégrale d'une représentation de mystère ou de moralité par les pouvoirs seigneuriaux n'apparaît pas dans l'Ouest de la France. Néanmoins, on suppose que dans certaines représentations, cette promotion, qui consiste principalement à donner de l'argent, permet de financer la majeure partie des spectacles, quel que soit le processus de don (remise d'impôt, versement direct des chambres des comptes aux organisateurs, autorisation donnée aux villes de prélever des sommes initialement affectées à d'autres postes de dépenses). On n'abordera pas dans le détail les différentes formes que prend la promotion du théâtre par les pouvoirs seigneuriaux car elles s'apparentent à celles que l'on a déjà évoquées pour les pouvoirs citadins et ecclésiastiques, plus simplement même : des sommes d'argent et le financement d'échafauds destinés à assister au jeu.

Plus que la nature de la promotion, ce qui est en jeu ici, ce sont les raisons de la promotion du théâtre à sujet religieux ou idéologique par les pouvoirs seigneuriaux. Quelles intentions, en dehors de l'accomplissement d'un acte de piété, incitent une cour, qu'elle soit royale, ducale ou comtale, à décider ou à assister³¹⁸ à du théâtre joué en présence de la population ? Une différence se marque-t-elle entre le pouvoir royal français et les autres pouvoirs ducaux dans l'utilisation du théâtre ? Enfin, quels rapports établir entre les valeurs morales, attendues chez la noblesse, le théâtre et la présence de la population à ce théâtre ?

³¹⁸ Cette présence ne se fait pas à titre gracieux, la noblesse débourse de l'argent pour être présente.

a. Décider, financer et assister aux représentations pour signifier sa vertu

De hautes valeurs morales sont attendues de la noblesse mais en dehors des faits d'armes (vertu de vaillance), il faut qu'elle puisse témoigner d'une autre vertu majeure auprès de ses sujets afin d'entretenir leur adhésion au pouvoir seigneurial : la piété. La démonstration de cette piété s'établit d'abord par la promotion des arts figuratifs et des ordres mendiants³¹⁹, mais elle emprunte aussi la voie du théâtre.

Dans notre aire d'étude, la cour de France ne semble jamais à l'initiative du théâtre à sujet religieux à destination de la population, et ce malgré sa résidence régulière dans la vallée de la Loire tout au long des XV^e-XVI^e siècles. Des personnalités royales assistent néanmoins à quelques représentations de mystères dans la région de Tours pour lesquelles elles apportent un concours financier relativement modeste. Ainsi, pour la représentation du *Mystère de la Passion* à Tours en 1485, organisée par un groupe d'habitants, un peu plus de 15 livres sont dépensés « pour le louaige de deux eschafaulx³²⁰ » destinés à accueillir Marguerite d'Autriche et sa suite. De même en 1490, pour le *Mystère de saint Genouph*³²¹ et en 1491 pour le *Mystère de saint Laurent*³²², à Saint-Genouph, Charles VIII assiste aux représentations qui ne paraissent pas être à l'initiative du pouvoir royal, seul de l'argent pour le *chaffaut* du roi est dépensé, les tapisseries déployées lors de la seconde représentation ont peut-être servi à orner la scène.

Le pouvoir royal n'utilise pas la représentation des mystères pour marquer sa prééminence morale, sans doute en partie parce que ces événements ne créent pas les conditions nécessaires pour glorifier le souverain (ou un membre de sa famille). Le théâtre comme outil de glorification du pouvoir est plus visible, on le verra dans le chapitre suivant, au moment des entrées solennelles, mais dans ce cas, c'est la ville qui décide du théâtre à destination du souverain, sauf dans un cas précis, à Angers en 1518 où c'est le pouvoir royal qui est à l'initiative du théâtre. En effet, pour l'entrée solennelle de François I^{er}, Claude de France et de la mère du roi (Louise de Savoie), le corps de ville d'Angers demande au gouverneur d'Anjou (René de Cossé-Brissac) comment les recevoir. Ce dernier s'informe auprès de Louise de

³¹⁹ Concernant la promotion des arts et ses enjeux politico-religieux, on se reportera aux ouvrages ou aux articles suivants : Christiane Prigent, *Pouvoir ducal, religion et production artistique en Basse-Bretagne (1350-1575)*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1992 ; Rose-Marie Ferré, *René d'Anjou et les arts. Le jeu des mots et des images*, Turnhout, Brepols, 2012 ; Malcom Walsby, *The counts of Laval, Hampshire*, Ashgate, 2007 ; Helena Kogen, « Jeanne de Laval et l'institution littéraire angevine », dans Chantal Connochie-Bourgne et Valérie Gontero (dir.), *Les arts et les lettres en Provence au temps du roi René*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, p. 123-139. Le chap. 6 du présent travail aborde aussi la promotion des arts figuratifs en Basse-Bretagne : voir VI.1.2 *Les arts figuratifs : mode de diffusion, fonctions politiques, sociologiques et esthétiques*.

³²⁰ Paris, AN, KK/80, fol. 81v^o, *comptes de l'argenterie de Marguerite d'Autriche* (dans A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, op. cit., p. 942).

³²¹ Paris, AN, KK/76, fol. 90v^o, *menus plaisirs, 1490-1491, Charles VIII* (dans Eugène Giraudet, « Les artistes tourangeaux... », *MSAT*, 33, 1885, p. 331-332)

³²² *Ibid.*, fol. 102v^o (dans *ibid.*, p. 200).

Savoie et retranscrit dans une lettre, qu'il adresse au corps de ville, les prescriptions du pouvoir royal, entre autres en matière de théâtre. Ainsi, il est requis de « faire faire mommeryes afin que l'on die "tire le rideau"³²³ ». Cette organisation met le pouvoir royal en situation d'être le pourvoyeur de jeux – à sujet profane qui plus est – à destination du peuple, c'est lui qui donne l'ordre du commencement du théâtre (« tire le rideau »). Mais aussi, le processus d'initiative (les échanges de lettres entre le corps de ville et les pouvoirs royaux) demeurant inconnu des habitants, ceux-ci pensent que le théâtre est organisé et décidé par la ville pour honorer les personnalités royales. La demande du pouvoir royal consiste alors à créer les conditions de sa représentativité, il faut qu'on puisse le voir assister au théâtre en laissant penser à l'ensemble de la ville qu'on l'honore par la mise en place d'un théâtre dont il ne serait pas à l'initiative.

Enfin la prééminence du pouvoir royal grâce au théâtre se construit précisément grâce à l'exclusion de la population du théâtre à sujet religieux. À Amboise, la *Nativité* jouée au château en 1497 est bien décidée par le pouvoir royal³²⁴ mais elle paraît être d'un caractère privé et on peut penser que le corps de ville qui l'organise est vraisemblablement exclu de la représentation, ou sa présence est seulement tolérée pour les besoins du bon déroulement de la pièce. L'exclusion est la marque de la prééminence du souverain, la ville sait que la pièce a lieu mais ne peut y assister.

Le comportement des cours duciales est différent de celui de la cour royale, ces pouvoirs seigneuriaux décident (seuls ou conjointement avec les villes, voir supra), financent (à plus ou moins grande échelle) et assistent aux représentations de mystères. René d'Anjou est le seigneur archétypal de ces processus de promotion du théâtre. Il est le plus souvent seul à l'initiative des représentations (*Le mystère de la Résurrection* à Angers en 1456, *Le Mystère de la Passion* à Saumur en 1462, possiblement le *Mystère de saint Vincent* vers 1471), qu'il finance largement et auxquelles il assiste. À la cour duciale de Bretagne, les processus de promotion sont similaires. En 1430, on a vu que le *Mystère de la Passion* avait peut-être été décidé par le pouvoir ducal, en tout état de cause, le duc y assiste³²⁵ ; en 1439, le futur duc Pierre II, vient « à Rennes veoir le *Jeu de Bien avisé*³²⁶ », on ne sait si son père (Jean V) et son frère aîné (futur duc François I^{er}) sont présents ; en 1456, le *Mystère de la Passion*, toujours à Rennes, est joué devant et à l'initiative du même Pierre II, devenu duc, qu'il finance en partie par une remise d'impôt accordée à la ville. À Nantes, la même année, l'initiative de la *Moralité de Bien avisé Mal avisé* est le fait de la ville et du pouvoir ducal et la pièce est jouée

³²³ Angers, AM, BB 17, fol. 4, *conclusions municipales*.

³²⁴ Amboise, AM, CC 112, fol. 28v^o, *comptes municipaux*. La pièce est jouée devant « le roy nostre seigneur et par son commandement ».

³²⁵ Rennes, AM, CC 801/2, fol. 100, *compte des miseurs*.

³²⁶ Rennes, AM, CC 803, fol. 18v^o, *compte des miseurs*.

« devant le duc et la duchesse³²⁷ » ; vers 1459-1460, le *Mystère de la Passion* semble être mis en scène pour l'entrée solennelle du duc François II à Nantes³²⁸ ; enfin, en 1468, le « plesir du duc estoit que le *mistere de la Passion* feust joué et qu'il y eust les personaiges acoustuméz³²⁹ ».

Au-delà de l'accomplissement d'un acte de piété pour son salut personnel, qui donne la possibilité par sa nature au plus grand nombre d'en faire de même (le mystère décidé et financé par le pouvoir permet aussi aux spectateurs d'accomplir cet acte de piété), cette promotion sert à la légitimation du pouvoir par sa mise en scène. Les spectateurs voient d'une part le jeu et d'autre part la noblesse de haut rang qui y assiste, elle devient une composante du spectacle religieux. Cette mise en scène du pouvoir transparait notamment à travers la somptuosité des *chaffauts* des suites ducales, comme celui de René d'Anjou pour le *Mystère de saint Vincent* à Angers en 1471³³⁰ composé entre autres de plusieurs pièces, ou comme celui du duc de Bretagne en 1430 à Rennes pour le *Mystère de la Passion*, qu'on imagine imposant au regard des soins qui lui sont apportés (une somme est spécifiquement allouée pour celui-ci³³¹). Cette représentativité des pouvoirs seigneuriaux sert à entretenir leur prééminence spirituelle et morale. De hautes vertus sont attendues d'eux en tant que dirigeants et le théâtre des mystères et des moralités, leur permet de les manifester. Ce déploiement est un moyen de conserver l'adhésion de la population, en perpétuant la légitimation du pouvoir seigneurial. D'un point de vue politique, cette adhésion revêt une importance primordiale car elle est le fondement du soutien de l'opinion publique (notamment de la petite noblesse, des assemblées de ville et plus largement, par répercussion, des habitants) qui permet au pouvoir seigneurial de mener ses politiques vis-à-vis des autres cours. Dans les cas qui nous concernent, la conservation de larges possessions territoriales par René d'Anjou, la conservation de l'indépendance de la Bretagne par ses ducs. Certes, le théâtre est loin d'être l'instrument principal pour susciter l'adhésion de la population, mais il en est un de ses aspects.

³²⁷ Nantes, AM, CC 244, fol. 166, *compte des miseurs*.

³²⁸ Il n'y a pas de mention de date exacte, cependant les comptes des miseurs des années 1460-1461 mentionnent le paiement de 20 livres à Jean Catuyt pour les fantes du « *mistere de la Passion* nagueres joué en ceste dicte ville » (Nantes, AM, CC 92, fol. 28v^o) ou bien encore, pour l'année 1461 : « aux servans de l'eupvre qui furent par deux jours de feste à estoner les madiers qui avoient servy aux chaffaulx pour jouer le *mistere de la Passion*. 6 sous, 8 deniers. » (Nantes, AM, CC 246, fol. 197v^o, *comptes de Thomas Ernault*). Or, on voit que les paiements s'étendent dans le temps puisqu'environ cinq ans après, Jean Catuit touche seulement les 20 livres demandées (Nantes, AM, GG 673, *quittance de Jean Catuyt à Thomas Ernault*).

³²⁹ Nantes, AM, CC 94, fol. 17, *compte des miseurs*.

³³⁰ Paris, AN, P//1334/10, fol. 9, *comptes de la maison d'Anjou* (dans A. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, op. cit., p. 329-330).

³³¹ Rennes, AM, CC 801/2, fol. 100, *compte des miseurs*.

b. La promotion d'un théâtre idéologique comme affirmation de la prééminence par la vertu

Une des raisons de la conversion au protestantisme de la noblesse est qu'elle considère cette doctrine comme de valeur supérieure au catholicisme. La conversion devient le signe de la vertu et le théâtre, comme lors des mystères pour la noblesse catholique, peut être un moyen de manifester cette vertu.

Avant qu'Antoine de Bourbon ne retourne vers la foi catholique, il fut un temps acquis à la foi protestante avec sa femme Jeanne d'Albret, reine de Navarre, avec qui il reste marié jusqu'en 1562. Alors que les deux époux se trouvent à La Rochelle en 1558 – Antoine de Bourbon est gouverneur de la Rochelle depuis 1555³³² – ils font jouer une pièce³³³ mettant en scène une femme gravement malade (allégorie de la Vérité qui ne dit pas son nom précisément pour indiquer ce qu'elle est) que les ecclésiastiques n'arrivent pas à guérir malgré tous leurs efforts : reliques, lettre d'indulgences, etc. – en somme, tout ce que condamne la Réforme. Arrive alors un homme habillé de noir qui ne peut sortir que la nuit et qui lui conseille la lecture d'un livre (son titre n'est pas prononcé sur scène, il s'agit du Nouveau Testament). La femme, à sa lecture, se trouve instantanément guérie.

L'effet de la pièce sur le public semble immédiat :

Tout cela ayant été représenté avec grande grace, le prince et la reine sa femme et aussi leur cour temoignerent y avoir pris un grand gout et à leur exemple un grand nombre des assistants dont plusieurs avoient déjà du degout de la religion romaine³³⁴

Néanmoins les ecclésiastiques qui ont aussi assisté à la pièce s'en plaignent à Antoine de Bourbon et menacent d'en référer aux autorités, ce qui provoque la fuite des comédiens. Si la pièce est à l'initiative du prince et de sa femme, ce sont les comédiens qui ont joué la pièce³³⁵ qui risquent d'être châtiés pour sa teneur polémique. En tout état de cause, on voit ici comment la noblesse peut facilement encourager et propager les idées de la Réforme grâce au théâtre. Elle se montre au public, acquiesçant à ce qui est dit sur scène, c'est-à-dire donnant le signal à l'ensemble des spectateurs que ce qu'ils ont vu est l'idéologie à laquelle il faut adhérer. Mais une bonne partie de la population de La Rochelle est déjà acquise au protestantisme à cette époque – comme l'indique l'auteur : « dont plusieurs avoient déjà du degout de la religion romaine » –, aussi la représentation sert plus à réaffirmer la vertu des commanditaires, qu'à convertir de nouvelles personnes, bien qu'il « y en eut plusieurs dont la curiosité fut emue pour s'enquerir de ce livre qui contenoit de si excellens preceptes³³⁶ ».

³³² « Antoine de Bourbon, duc de Vendôme, gendre de Henri d'Albret, roi de Navarre, devint après le décès de son beau-père, lieutenant général pour le roi de la ville de la Rochelle. » (Louis-Étienne Arcère, *Histoire de la ville de La Rochelle*, La Rochelle, Desbordes, 1757, t. 2, p. 569).

³³³ Philippe Vincent, *Recherches sur les commencements et les premiers progrès de la Réformation en la ville de la Rochelle* (La Rochelle, BM, ms. 150 (3182), fol. 6v°).

³³⁴ *Idem.*

³³⁵ Ils sont obligés de fuir sous la protection du prince.

³³⁶ Ph. Vincent, *Recherches sur les commencements...*, *op. cit.*, (La Rochelle, BM, ms. 150 (3182),

L'enjeu est double lors cette représentation pour le pouvoir seigneurial. D'une part, grâce au théâtre, il faut démontrer au plus grand nombre sa vertu par l'adhésion au protestantisme, considéré comme meilleur que le catholicisme, en filigrane, Antoine de Bourbon et Jeanne d'Albret cherchent à manifester leur prééminence sur les nobles demeurant catholiques. D'autre part, une entité seigneuriale, aussi vertueuse soit-elle, n'a aucun pouvoir sans l'adhésion de la population ; le théâtre a pour intention de perpétuer cette adhésion et de l'accroître en convaincant de nouvelles personnes de se convertir.

Conclusion

Le théâtre des mystères n'est pas un outil de prééminence pour le pouvoir royal, malgré sa résidence régulière dans la vallée de la Loire. Il le promeut très partiellement en y assistant sporadiquement. En revanche, dans les cours d'Anjou et de Bretagne, la promotion du théâtre par les ducs sert à maintenir l'adhésion des populations aux pouvoirs seigneuriaux par la démonstration de la piété, une des vertus attendues de la noblesse. L'acte de piété, témoin de leur prééminence morale, entretient leur légitimité qui leur confère les moyens d'action de leur politique, notamment face aux cours rivales. Naturellement, la promotion du domaine artistique est un outil parmi beaucoup d'autres de légitimation du pouvoir et le théâtre n'est qu'une partie de ce domaine.

IV.3.2 La noblesse décide du théâtre pour la noblesse : le théâtre outil politique

La noblesse de haut rang promeut le théâtre pour son plaisir personnel et pour d'autres membres de la noblesse. Dans ce second cas, la représentation a lieu alors que deux forces politiques sont en présence, et il faut se demander pour chaque représentation, quelles intentions incitent à mettre en place du théâtre à la lueur des enjeux politiques du moment. Mais aussi, on aimerait envisager l'idée de la notoriété du théâtre comme outil de distinction pour la noblesse. La notoriété du théâtre apparaît dès avant sa représentation, des spectateurs viennent de loin parfois et de divers endroits pour assister au spectacle³³⁷, ces déplacements de spectateurs montrent que l'information circule avec fluidité et bénéficie d'une large audience. Qu'en est-il une fois que le spectacle a eu lieu ? Le témoignage des annalistes³³⁸ révèle que le théâtre est un événement digne d'être consigné et on peut imaginer que, comme son annonce, il en était fait une relation par divers canaux d'informations (les coursiers missionnés par les villes par exemple). Dès lors, la nouvelle d'une représentation (et sa magnificence) a pu arriver à la cour de France lorsqu'elle était jouée à la cour de Bretagne ou

fol. 6v°).

³³⁷ Voir les témoignages de Guillaume Oudin pour Angers, Amos Barbot pour La Rochelle, Jean Bouchet pour Poitiers, les déplacements de Guillaume Le Doyen dans le Maine, le prêtre Jean Glaumeau de Bourges allant à Tours voir le *Mystère des Actes des Apôtres* en 1542.

³³⁸ Voir les noms cités ci-dessus.

à la cour d'Anjou. Ce genre de témoignage n'existe pas à notre connaissance mais on peut le supposer. Or, se distinguer, c'est se signaler à autrui : est-ce que le théâtre des mystères joués dans les cours secondaires a pu servir à se manifester comme personnage important au roi de France ? Les enjeux politiques sont différents dans la seconde moitié du XVI^e siècle dans la mesure où ils sous-tendent des enjeux idéologiques que la « noblesse seconde³³⁹ » défend. Comment la notoriété du théâtre promu par cette noblesse, un théâtre humaniste, contribue à valoriser un pouvoir seigneurial et sa vertu ?

a. Théâtre mis en place en présence de deux forces politiques : théâtre offert, théâtre montré

Le théâtre est un instrument d'accueil des invités, mais il peut être mis en place soit uniquement pour l'invité (et sa suite), c'est-à-dire qu'il sera le seul à y assister, soit à l'occasion de la venue d'un invité de marque qui y assistera en même temps que la population ou du moins d'un grand nombre de personnes. La différence n'est pas toujours décelable entre ces deux situations, mais quand elle est perceptible, elle peut indiquer les intentions politiques du commanditaire du théâtre.

En 1457, Madeleine de France, fille de Charles VII, doit épouser Ladislas V de Hongrie. Une ambassade de ce roi vient à Tours pour accompagner la princesse auprès de son futur époux. La réception offerte par Charles VII est des plus somptueuses, lors d'un repas à l'abbaye de Saint-Julien, sont joués des « morisques, mommeries et ung autre *mistere d'enffans sauvaiges* saillans d'une roche fort bien feinte et representee³⁴⁰ ». La réception est d'ordre privé et le théâtre ici a pour intention première de divertir les invités, il s'inscrit dans un ensemble d'éléments destinés à la somptuosité de la réception, évoqué par le chroniqueur sur le même plan que la qualité et la diversité des mets servis. Pour autant, le choix de représenter un *Mistere d'enffans sauvaiges* démontre une certaine originalité thématique. Le sujet est bien connu dans les entrées solennelles, mais demeure relativement rare dans les autres genres de théâtre (mystère, farce...), et il semble y avoir ici une volonté d'impressionner et de surprendre les invités par l'originalité. La réception démontre avant tout une égalité de rang entre les deux forces politiques, elle se doit d'être fastueuse parce que l'autorité reçue, à travers ses représentants, est de haut rang. Mais par ailleurs, les enjeux politiques et territoriaux qui découlent du mariage de Madeleine de France et de Ladislas V de Hongrie ne sont pas négligeables : la récupération du duché de Luxembourg alors que Philippe le Bon cherche à en prendre possession définitivement.

³³⁹ Sur cette appellation, voir J.-M. Constant, *La noblesse en liberté : XVI^e-XVII^e siècles*, op. cit., p. 83-101.

³⁴⁰ Jean Chartier, *Chronique de Charles VII, roi de France*, Auguste Vallet de Viriville (éd.), Paris, Jannet, 1858, t. 3, p. 76.

La réception somptueuse mettant en place du théâtre peut aussi avoir lieu entre la Couronne de France et un de ses apanagistes. En 1469, René d'Anjou et Jeanne de Laval sont reçus fastueusement à Tours par Louis XI qui fit « faire joustes, tournoys, mommeries et telz esbatemens pource qu'il sçavoit que le roy de Sicille les ayroit³⁴¹ ». Le roi de France réputé pour son dédain pour ce genre de festivités, honore ses invités, connus eux pour leur goût pour le théâtre. À cette époque, les enjeux de la succession du duché d'Anjou ne sont pas encore centraux mais Louis XI a sans doute déjà des vellétés de récupération de ce territoire. La réception fastueuse, mettant en place du théâtre, indique la volonté de l'entretien de bons rapports politiques, peut-être à des fins stratégiques. Par ailleurs Louis XI a un certain rang à tenir en matière théâtrale puisqu'il était invité (et présent) à la représentation du *Mystère de la Passion* à Saumur en 1462³⁴², décidée et en grande partie financée par René d'Anjou³⁴³. Dans le cas de cette représentation, il est possible que René d'Anjou ait cherché à manifester son haut rang.

Le théâtre comme instrument de la réception se retrouve aussi dans le duché de Bretagne. En 1470, lors de la fête du Saint-Sacrement à Nantes, le duc François II, fait jouer des « personnaiges du Sacre³⁴⁴ » à l'occasion de la venue de Louis II de Rohan-Guéméné. Quelles sont les intentions politiques du duc lorsqu'il cherche à honorer ce personnage ? Il est difficile de le dire précisément mais le traité d'Ancenis, signé en 1468, est un échec pour le duc, qui a dû jurer allégeance à la Couronne de France, il a perdu une partie de sa prééminence politique. Par ailleurs, la mort sans descendance de la duchesse Marguerite de Bretagne en 1469 réveille les prétentions au trône ducal du vicomte Jean II de Rohan³⁴⁵, qui rejoint la cour de France en 1470³⁴⁶. À la même époque, se trouve aussi à la cour de France, Pierre de Rohan, futur maréchal de Gié. Quels liens familiaux entretient Louis II de Rohan-Guéméné avec ses deux personnages ? Avec le premier, il a ancêtre commun, Jean I^{er} de Rohan, tous deux sont ses arrière-petit-fils, le second n'est autre que son frère. Le duc a peut-être cherché en cette occasion à gagner à sa cause un nouvel allié, un homme évoluant dans l'entourage de personnages puissants, trop proches du roi de France, et qu'il ne fallait pas laisser changer de camp.

³⁴¹ Jean de Bourdigné, *Hystoire agrégative des annales et cronicques d'Anjou...*, Paris, Anthoyne Couteau, 1529, feuillet 166.

³⁴² Angers, AD 49, 9 D 1, *compte rendu d'un messager du roi*.

³⁴³ René d'Anjou a « fait don ausdits bourgeois, marchans, manans et habitans de ladite ville de Saumur la somme de six cens livres tournois » à prendre sur la recette de la taille (Paris, AN, P//1334/8, fol. 119, *comptes de la maison d'Anjou*).

³⁴⁴ Nantes, AM, CC 95, fol. 16, *compte des miseurs*.

³⁴⁵ Voir sur ce point, *infra*, VI.1.2 *Les arts figuratifs : mode de diffusion, fonctions politiques, sociologiques et esthétiques*.

³⁴⁶ Michel Nassiet, « Fidélités et perspectives dynastiques dans la noblesse bretonne lors de la crise de succession (1470-1491) », dans Jean Kerhervé (dir.), *Noblesses de Bretagne du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, PUR, 1999, p. 103-128.

Enfin, la pratique du théâtre montré, en partie offert, se retrouve à la cour de Laval. Il faut d'abord noter que la perte de la documentation archivistique municipale de Laval induit une ignorance de l'action comtale dans le théâtre qui aurait pu être produit dans la ville³⁴⁷. Mais les premières attestations d'un théâtre décidé et en partie financé par le pouvoir comtal apparaissent juste après la Guerre de Bretagne, au moment où le pouvoir ducal est affaibli (Anne de Bretagne est mariée récemment à Charles VIII). Guy XV de Laval, en 1492, décide en collaboration avec les habitants, de la représentation d'un *Mystère de la Passion* à Vitré, et en 1493, à Laval, il reprend à son compte l'initiative du *Mystère de sainte Barbe*. G. Le Doyen donne force de détails au sujet de la représentation qui est extrêmement somptueuse par l'ordre et grâce aux largesses du comte, mais surtout :

Monsieur, par son commandement,
De Paris, sieurs de Parlement,
Fist venir à ses propres mises,
Pour de Barbe veoir les divises.³⁴⁸

L'année suivante, en août 1494, Guy XV est chargé de la garde du duché de Bretagne par des lettres de Charles VIII³⁴⁹, or s'il s'agit de lettres patentes, elles doivent être enregistrées par le Parlement pour prendre effet. L'invitation des « sieurs de Parlement » par le comte, « à ses propres mises », a-t-elle été le moyen d'obtenir sans obstacles de hautes fonctions ?

L'intention première de la promotion du théâtre par la noblesse à destination de la noblesse – ou de personnages importants, les « sieurs de Parlement », souvent nobles par ailleurs – est naturellement d'honorer l'invité, mais elle revêt néanmoins un enjeu politique propre à chaque représentation, destiné soit à signifier son rang, soit à obtenir de nouveaux soutiens ou de nouveaux avantages.

b. La notoriété du théâtre : théâtre joué en l'absence de celui à qui on veut signaler sa valeur

Le XV^e siècle met en scène des rivalités puissantes entre la cour du roi de France et les cours ducales de Bretagne et d'Anjou, menant soit à la guerre (cour des ducs de Bretagne), soit à des manœuvres politiques pour récupérer un apanage (cour des ducs d'Anjou). Au sein même des duchés, il peut y avoir des vellétés au trône ducal, en particulier en Bretagne où la puissante famille des Rohan essaie de faire valoir ses droits. Le jeu des rivalités entre toutes ces cours sera abordé plus en détail dans le chapitre suivant qui traite des entrées solennelles³⁵⁰. En effet, ces événements ritualisés permettent, par leur notoriété, de démontrer

³⁴⁷ De fait, à titre de comparaison, ce que l'on sait de l'implication de la cour des ducs de Bretagne dans le théâtre à sujet religieux provient essentiellement des fonds d'archives municipaux rennais et nantais.

³⁴⁸ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 76

³⁴⁹ Arthur Bertrand de Broussillon, *La maison de Laval 1020-1605*, Paris, Picard, 1900, t. III, p. 379.

³⁵⁰ Sur les relations qu'entretiennent les cours entre elles et les ambitions politiques de chacune voir

la puissance politique grâce à l'adhésion des villes au pouvoir seigneurial qu'ils provoquent. On se demandera plutôt ici s'il a existé une notoriété du théâtre des mystères des cours duciales servant à signifier une importance seigneuriale à la Couronne de France. Plus avant dans le temps, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, on s'interrogera sur les modes de promotion du théâtre par la « noblesse seconde », c'est-à-dire des personnages puissants ayant de hautes fonctions sur des territoires, à la lueur des enjeux politiques et idéologiques de cette période.

Dans le duché de Bretagne, on a vu précédemment de quelle manière les assemblées de ville de Rennes et Nantes d'un côté, le pouvoir ducal de l'autre, agissaient conjointement pour l'initiative du théâtre. Soit les deux entités décidaient ensemble de mettre en place le théâtre, soit le pouvoir ducal demandait aux villes de l'organiser. On verra dans le contexte de la guerre de Cent Ans puis dans celui des prémices de la guerre de Bretagne, comment les entrées solennelles bretonnes procèdent d'une mise en scène du pouvoir ducal destiné à manifester la parité avec celui du pouvoir royal français³⁵¹. Mais la représentation d'un mystère ou d'une moralité, surtout au cours du XV^e siècle quand ces spectacles sont relativement encore rares, est un événement dont la notoriété a dû être grande, d'autant que la cour de France réside régulièrement dans la vallée de la Loire. On ne possède pas de chroniques ou de relations qui indiqueraient que les représentations bretonnes étaient connues dans la vallée de la Loire dès qu'elles avaient lieu. Mais on a relevé la présence des ducs de Bretagne dans les représentations de mystère jusqu'en 1468³⁵², or des représentations ont encore lieu après cette date, pour lesquelles la présence du duc n'apparaît plus alors que la nature des documents qui mentionnent les représentations est toujours la même. Ainsi en 1473, le *Mystère du juif de Paris* à Nantes semble le fait de la ville et le duc en paraît absent, tout comme en 1477 à Rennes pour le jeu d'une moralité³⁵³, la seule fois où la présence du duc est attestée pour une représentation est lorsqu'il reçoit à Nantes Louis II de Rohan-Guéméné³⁵⁴, comme on l'évoquait précédemment. Il est peut-être possible d'établir un rapport entre la date du traité d'Ancenis – 1468 –, défavorable au duc et la disparition de sa présence lors des représentations théâtrales, qu'il ne décide plus de mettre en place manifestement. On

le chap. V du présent travail : V.3. *L'État breton : une théâtralité au service du pouvoir ducal ?* et V.4. *Anjou, Maine, Laval*.

³⁵¹ Sur les fondements de cette politique, voir : John Le Patourel, « The King and the princes in fourteenth-century France », dans *Europe in the Late Middle Ages*, J. R. Hale (dir.), Londres, Faber and Faber, 1965, p. 155-183 : « *The dukes of Burgundy and Brittany, behaved like independent princes in the fifteenth century, and suggested that they should not be treated necessarily as traitors and rebels when they opposed the king, but as builders of subordinate states, very similar to the kingdom in their organization, sometimes in advance of it, more often modelled upon it.* » (p. 155).

³⁵² Nantes, AM, CC 94, fol. 17, *compte des miseurs*.

³⁵³ Rennes, AM, CC 834/1, fol. 10v^o, *compte des miseurs*.

³⁵⁴ Nantes, AM, CC 95, fol. 16, *compte des miseurs*.

peut penser alors, qu'au-delà de la recherche de l'adhésion de la population lors d'une représentation, la décision du théâtre par le pouvoir ducal, par sa notoriété, était un moyen de signifier sa puissance.

Toujours en Bretagne, mais d'un point de vue dynastique, les Rohan sont la deuxième lignée la plus puissante du territoire et ont des prétentions sur le trône ducal depuis le début du XV^e siècle, mais ces prétentions s'expriment fortement avec le vicomte Jean II, puisqu'aucune des deux familles régnantes (Penthièvre et Montfort) n'a d'héritier mâle. Cette volonté passe en partie par une large promotion des arts figuratifs, la création d'une parenté illustre avec saint Mériadec et peut-être la représentation ou la subvention de l'écriture d'un mystère en breton rapportant la vie de ce saint et dont un des personnages est un comte de Rohan³⁵⁵. On n'est pas assuré qu'une représentation d'un *Mystère de saint Mériadec* ait eu lieu dans le milieu de la cour des Rohan, néanmoins les éléments géographiques, historiques et encomiastiques de la pièce en cornique le laissent penser. Dès lors, la notoriété du théâtre a pu être un outil destiné à la prééminence de la famille de Rohan. D'ailleurs, même après le processus de rattachement de la Bretagne à la France, les Rohan continuent de marquer leur empreinte sur le territoire, on retrouve René I^{er} de Rohan – petit-fils de Jean II – assistant avec sa femme, Isabelle d'Albret au *Mystère des saints Donatien et Rogatien* à Nantes en 1539³⁵⁶.

Les affrontements idéologiques de la seconde moitié du XVI^e siècle donnent lieu, par la promotion du théâtre, à des manifestations de la vertu de la « noblesse seconde », mêlant vaillance militaire, souci du bien commun et supériorité spirituelle. De fait, ce qui est recherché en premier lieu, ce n'est pas tant l'effet de la représentation au moment où elle a lieu mais sa notoriété auprès d'autres pouvoirs seigneuriaux dont les conceptions politiques et idéologiques peuvent différer du milieu de production de la pièce.

Vers 1574, Catherine de Parthenay fait jouer à La Rochelle la *Tragédie d'Holopherne* qu'elle a composée. Si le texte a disparu, on imagine, par son sujet – le siège de Béthulie par Holopherne –, les références qu'il a pu contenir au siège récent³⁵⁷ de La Rochelle (1573). Ce qui importe, c'est la notoriété de la représentation, et plus précisément de son sujet. La représentation, commémorative, dénonce l'oppression subie par les protestants mais par la même occasion signale aux forces catholiques, nobles et n'assistant pas à la représentation mais en entendant parler, la dynamique spirituelle et militaire de la noblesse protestante.

³⁵⁵ Sur tous ces éléments, voir le chap. VI du présent travail : VI.1.2 *Les arts figuratifs : mode de diffusion, fonctions politiques, sociologiques et esthétiques* c. *Le Mystère cornique de saint Mériadec pourrait-il être un mystère breton à l'origine ?*

³⁵⁶ Jean de L'angle, *Otium semestre*, Rennes, Julien du Clos, 1577, p. 562.

³⁵⁷ La pièce n'a vraisemblablement pas été jouée durant le siège de la Rochelle mais après ; cette idée d'une représentation ayant lieu au cours du siège semble apparaître au XVIII^e siècle (voir *supra* : II.4.2 *Une bourgeoisie poitevine influente et réceptive « les poètes du Clain »*, au sujet de Catherine de Parthenay).

Notre propos depuis le début de ce chapitre s'est exclusivement concentré sur l'aspect performatif du théâtre mais la notoriété de ce dernier à la fin du XVI^e repose en grande partie sur sa diffusion imprimée. La pastorale dramatique *L'Arimène*, de Nicolas de Montreux, est représentée au château de Nantes devant le duc de Mercœur en février 1596. Ce dernier est à l'initiative de la pièce mais la représentation n'est qu'une étape pour l'élaboration d'un texte imprimé servant à valoriser le chef de guerre lettré qu'est le duc de Mercœur auprès des lecteurs. De fait la représentation a lieu au moment où la Ligue est sur le point d'être défaite et l'intention du duc de Mercœur, par l'intermédiaire de N. de Montreux, n'est pas d'entretenir la ferveur pour ce mouvement mais plutôt d'en commémorer le bien-fondé. *L'Arimène* s'inscrit dans la lignée des autres œuvres de Nicolas de Montreux, les *Bergeries de Juliette*, qui servent à « publier en un mot la vertu de l'homme de guerre lettré qu'est Mercœur, au moment où celui-ci voit s'effondrer tout ce pourquoi il combat³⁵⁸ ».

Enfin, nous n'avons pu consulter la tragicomédie *L'Amour Vaincu* jouée à Mirebeau, devant Henri de Bourbon et sa femme Catherine de Joyeuse, en septembre 1599³⁵⁹ dans leur seigneurie. D'après les détails qu'en donne H. Clouzot³⁶⁰, il s'agit d'une pastorale. Le texte suit le même chemin que *L'Arimène* de Montreux à la cour du duc de Mercœur, il est d'abord joué puis imprimé. Henri de Bourbon combat jusqu'au début des années 1590 les ligueurs et en particulier le duc de Mercœur en Bretagne³⁶¹. Même s'il n'est plus en Bretagne au moment où elle a lieu, il a très probablement eu vent de la représentation nantaise de *L'Arimène*, peut-être a-t-il eu un exemplaire imprimé de la pièce entre les mains. Sans en reproduire les intentions politiques et religieuses (d'après le résumé qu'en donne H. Clouzot, mais les deux personnages principaux s'appellent Henri et Catherine, il y a forcément une valeur encomiastique dans la pièce), Henri de Bourbon semble tout de même s'inspirer du processus particulier de promotion du théâtre (joué puis imprimé) pour signifier une puissance politique.

Conclusion. Le théâtre, divertissement curial.

La promotion du théâtre par la noblesse pour la noblesse emprunte deux chemins : celui d'un théâtre offert ou montré et celui reposant sur la notoriété du théâtre. Dans le premier cas, une lecture politique de la réception s'impose, les forces en présence se doivent honneur mutuel (l'ambassade de Hongrie) ou veulent réaffirmer leur statut. Aussi, le théâtre offert pour honorer un invité peut recéler des intentions politiques : s'assurer d'une alliance, ou rappeler

³⁵⁸ Laurence Giavarini, « Écrire la vertu du chef ligueur. *Les Bergeries de Juliette*, Nicolas de Montreux et le duc de Mercœur (1585-1598) » dans Emmanuel Buron, Bruno Méniel (dir.), *Le duc de Mercœur, 1558-1602 les armes et les lettres*, Rennes, PUR, 2009, p. 231.

³⁵⁹ Jacques de la Fons, *Amour Vaincu tragicomédie. Représentée devant tres illustre prince Henry de Bourbon, duc de Montpensier, etc... Et tres excellente princesse Catherine de Joyeuse*, Poitiers, Jean Blanchet, 1599 (Poitiers, BM, fonds ancien, DP 624).

³⁶⁰ Henri Clouzot, *L'ancien théâtre en Poitou*, Niort, L. Clouzot, 1901, p. 91-93.

³⁶¹ A. de La Borderie, B. Pocquet du Haut-Jusse, *Histoire de Bretagne, op. cit.*, t. 5, p. 166-219.

des droits sur un territoire. Le chemin reposant sur la notoriété du théâtre est plus complexe car plus difficile à mesurer. Néanmoins, le retentissement des grandes représentations angevines ou bretonnes a dû parvenir à la cour de France et cette notoriété a probablement été un des éléments permettant aux pouvoirs ducaux de se signaler au roi de France. La notoriété du théâtre dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, est un outil idéologique et politique. Elle signale au plus grand nombre la valeur guerrière ou spirituelle de la noblesse protestante (La Rochelle) ou la vertu et le bien-fondé d'une cause (*L'Arimène*). Mais dans ce dernier cas, et dans celui de *L'amour Vaincu*, la représentation est une étape vers l'impression, et n'est plus conçue à elle seule comme un moyen de distinction de la noblesse pour la noblesse.

Pour finir sur ce point du théâtre promu par la noblesse à destination de la noblesse, on peut évoquer brièvement le théâtre joué au sein de la cour à titre de divertissement. Ce théâtre est destiné à l'agrément de la cour qui, par la sensibilité aux arts de celui qui la dirige, en devient attrayante pour de nombreux hommes et femmes, et accroît sa puissance culturelle. Ainsi, à la cour de France on voit de loin en loin des divertissements dramatiques prendre place lorsque la cour se trouve au Plessis-lès-Tours. Il s'agit le plus souvent de divertissements farcesques, du moins des mises en scène requérant peu de moyens comme en 1490 où un joueur de farces est rétribué pour un spectacle joué devant Charles VIII³⁶² tout comme en 1491, l'acteur étant cette fois-ci accompagné d'un joueur de tambourin³⁶³ ou encore des joueurs de farces appelés soit « Gallans sans soucy » ou « Galopins » dans les années 1492-1493 jouant devant la reine Anne de Bretagne³⁶⁴.

Le même phénomène est observé à la cour de René d'Anjou dont la promotion des farces jouées pour son plaisir est bien connue. En Bretagne, en 1485, le duc François II rétribue des acteurs pour une farce qu'ils ont jouée devant lui, et sa cour probablement³⁶⁵.

IV.3.3 Le pouvoir royal à l'épreuve des enjeux idéologiques : limitations du théâtre par les parlements

La préoccupation principale des parlements (Parlement de Paris et Parlement de Bretagne pour notre aire d'étude) est la stabilité de l'État qui réside entre autres dans l'attention portée

³⁶² Paris, AN, KK/76, fol. 69v^o, *menus plaisirs, 1490-1491, Charles VIII* (édité dans A. Betgé, « Fragments d'un compte du receveur général des finances de Languedoil », *Mémoires de la Société ses sciences et lettres de Loir-et-Cher*, 28, 1930, p. 67, n. 2).

³⁶³ *Ibid.*, fol. 100v^o (édité dans A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, *op. cit.*, p. 705).

³⁶⁴ Paris, AN, KK/82, fol. 49 et 59v^o; KK/83, fol. 56 (édité dans A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, *op. cit.*, p. 629, et dans A. Betgé, « Fragments d'un compte du receveur général... », *op. cit.*, p. 66-67, n. 5). Ce sont les « galopins de la cuisine du duc de Bourbon » qui sont rétribués, on retrouve une pratique similaire à la cour d'Anjou pour le Carême prenant en 1457, au cours duquel des « enfans de cuisine [...] vindrent devant nous [René d'Anjou et Jeanne de Laval] desguisez » (Angers, BM, ms. 1064 (0913), fol. 64v^o, *comptes de Jeanne de Laval*).

³⁶⁵ Dom Lobineau, *Histoire de Bretagne*, Paris, Muguet, 1707, t. II, col. 1470.

à ne reconnaître qu'une seule religion – la religion catholique –, sur laquelle repose en partie la légitimité du pouvoir royal³⁶⁶. Les parlements s'emploient – par les ordonnances qu'ils enregistrent et les arrêts qu'ils promulguent – à mettre en œuvre cette politique. Ces ordonnances et ces arrêts concernent aussi plus particulièrement le théâtre et on peut se demander quels liens ces textes entretiennent d'une part avec la Réforme protestante, d'autre part avec la Réforme catholique.

a. Des « amas de peuple » et des « inconviens qu'il peult arriver de telles assemblees » : des arrêts qui dissimulent mal leur motif idéologique ?

Une partie de notre aire d'étude est placée sous la juridiction du Parlement de Paris mais nous n'avons pas eu la possibilité de mener des recherches aux Archives nationales qui auraient pu permettre de découvrir des arrêts émis contre le théâtre dans le Maine ou en Touraine par exemple ; il reste probablement un travail de recherche à effectuer sur ce sujet. En revanche, nous possédons un certain nombre d'arrêts du Parlement de Bretagne, émis contre le théâtre dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Au-delà de l'interdiction en elle-même du théâtre, il faut en analyser les motivations pour comprendre ce qui est en jeu politiquement et idéologiquement.

Les « amas de peuple » qui ont lieu lors des représentations sont régulièrement évoqués dans les arrêts. Ainsi en 1574, en plus de l'interdiction de jouer des mystères, les habitants de Saint-Onen-la-Chapelle ne peuvent faire « amas de peuple illicite³⁶⁷ » ; en 1577, l'arrêt pris contre les habitants de Talensac qui jouent le *Mystère de saint Fiacre*, précise qu'« à ceste occasion [...] il se fait grand amas de peuple³⁶⁸ ». De même en 1578, lors des jeux représentés à Saint-Thurial et Saint-Thual, « il s'assemble grant nombre de peuple³⁶⁹ », tout comme à Rennes et ses alentours en 1582 où « il se faisoit grandes assemblees pour raison des jeuz qui s'appellent *misteres de saintz*³⁷⁰ ». Mais les motifs de la défense de se réunir sont rarement donnés explicitement. En 1565, lorsque le Parlement fait « deffences de ne jouer aucuns misteres, farces ny moralitez » à Rennes et ses environs, c'est « pour eviter aux inconviens qu'il peult arriver de telles assemblees »³⁷¹. Ces « inconviens » laissent place aux suppositions, il peut s'agir d'un risque de contagion, comme en 1564 : « pour raison de la peste survenue, defences sont faictes de s'assembler, jouer jeuz, farces³⁷² » sur le territoire de l'évêché de Rennes. Ce risque de contagion est aussi évoqué dans l'arrêt de 1574 contre

³⁶⁶ Voir sur ces points Sylvie Daubresse, *Le parlement de Paris, ou, La voix de la raison (1559-1589)*, Genève, Droz, 2005.

³⁶⁷ Rennes, AD 35, 1 Bf 18, 11 septembre 1574, fol. 1, *arrêt sur requête*.

³⁶⁸ Rennes, AD 35, 1 Bf 23, année 1577, n° 28, fol. 1, *arrêt sur remontrance*.

³⁶⁹ Rennes, AD 35, 1 Bf 63, n° 221, *arrêt sur remontrance du parlement de Bretagne*.

³⁷⁰ Rennes, AD 35, 1 Bb 57, fol. 8, *mandement du parlement de Bretagne au sénéchal de Rennes*.

³⁷¹ Rennes, AD 35, 1 Bb 23, fol. 6, *arrêt sur remontrance du parlement de Bretagne*.

³⁷² Noël Du Fail, *Mémoires recueillis et extraits des plus notables et solennels arrest du Parlement de Bretagne*, Rennes, Julien du Clos, 1579, p. 261.

les paroissiens de Saint-Onen-la-Chapelle³⁷³ mais ce n'est pas le motif de l'arrêt qui ne donne pas d'autres précisions. Aussi, les « inconveniens » peuvent relever du comportement du public ou des joueurs. Lors de la représentation du *Mystère de saint Fiacre* à Talensac, « il se commet grandes yvronneries³⁷⁴ », en 1589 à Rennes en plus de la prohibition de « porter mascarades, ny aller par la ville desguisez et à jeuz », il est interdit de « s'assembler pour faire banquetz, dances »³⁷⁵ ; en 1602, l'arrêt pris contre les artisans de Guingamp, qui mettent en place du théâtre lors de la Fête-Dieu, précise qu'ils ne devront plus faire « desbauches³⁷⁶ ».

Parfois, le motif invoqué pour interdire le théâtre est le blasphème. En 1577, l'arrêt pris contre les paroissiens de Talensac qui jouent le *Mystère de saint Fiacre*, précise qu'en plus des « grandes yvronneries », il se produit « blasphemes du nom de Dieu ce qu'il ne peult apporter que mauvais exemple et scandal au publicque.³⁷⁷ » À Guingamp en 1602, les artisans « soubz pretexte de devotion, » commettent « de grandes impietés, blasphemes, insollences, exceix et violances » en faisant porter « des habitz indecens et non convenables » au Christ dans un *Mystère de la Passion*. Le parlement leur fait « commendement d'assiter à la procession dudict Sacre en toute modestye et humilité au rang et ordre qui leur sera prescript par les ecclesiasticques »³⁷⁸.

Deux raisons principales, apparaissant plus ou moins en filigrane, motivent les interdictions du théâtre : le contrôle des rassemblements de population et la dignité de la dévotion catholique, directement inspirée des prescriptions du Concile de Trente. Au-delà du maintien de l'ordre public, le Parlement, en cherchant à interdire les rassemblements en général, vise en particulier ceux au cours desquels la Religion réformée est prêchée. C'est particulièrement manifeste dans le cas de la prohibition des jeux à Saint-Thurial et Saint-Thual³⁷⁹ en 1578 : un autre arrêt, pris le même jour et immédiatement après indique qu'« il se fait plusieurs assemblees illicites où il se fait presches par ceulx de la pretendue religion reformee³⁸⁰ ». Quant aux mentions de blasphème lors des représentations, elles montrent que les parlementaires, ou ceux qui font la remontrance ou la requête (des officiers royaux par exemple) mettent en oeuvre, conjointement aux autorités ecclésiastiques (voir *supra*), les prescriptions du Concile de Trente concernant la dignité de la dévotion catholique, pratiquée dans les règles. D'ailleurs, un arrêt à portée générale du Parlement de Bretagne, daté de 1598, s'assure de la bonne pratique de la dévotion des habitants, faisant à la fois « inhibitions et

³⁷³ Rennes, AD 35, 1 Bf 18, 11 septembre 1574, fol. 1.

³⁷⁴ Rennes, AD 35, 1 Bf 23, année 1577, n° 28, fol. 1.

³⁷⁵ Rennes, AD 35, 1 Bf 63, année 1589, n° 77, *arrêt sur requête du parlement de Bretagne*.

³⁷⁶ Rennes, AD 35, 1 Bf 229, pièce 78, fol. 1.

³⁷⁷ Rennes, AD 35, 1 Bf 23, année 1577, n° 28, fol. 1, *arrêt sur remontrance*.

³⁷⁸ Rennes, AD 35, 1 Bf 229, pièce 78, *arrêt du parlement de Bretagne*.

³⁷⁹ Rennes, AD 35, 1 Bf 63, n° 221, *arrêt sur remontrance du parlement de Bretagne*.

³⁸⁰ *Ibid.*, n° 222.

deffenses à toutes personnes de jouer ou faire jouer farces ny misteres aux villes, bourgs et bourgades de ce pais » mais aussi

d'aller aux tavernes et cabaretz aux heures du service divin, taverniers et cabarettiers de les y recevoir et aux marchans et artisanz de tenir aux dimanches et festes commendees par l'eglise leurs boutiquees ouvertes ou faire aucun oeuvre de main...³⁸¹

Le dimanche est le jour consacré à la dévotion, obligatoirement chômé, au cours duquel la fréquentation des cabarets – lieux de perdicion pour l'Église – est proscrite, à tout le moins aux « aux heures du service divin », pour inciter les habitants à aller à l'église.

b. Un mandement daté de 1534 « pour la prohibition de non jouer les jeuz et misteres », indice de la progression de la Réforme en Bretagne ?

La première mention d'une volonté d'interdiction du théâtre en Bretagne apparaît en 1534. Elle émane de la Chancellerie de Bretagne qui se confond à cette époque avec le Parlement de Bretagne³⁸², pas encore établi comme cour souveraine et qui n'émet donc pas d'arrêts. Il s'agit d'un mandement :

Mandement pour le procureur general pour la prohibition de non jouer les jeuz et misteres en ceste ville et evesché de Rennes.³⁸³

Ce mandement – émis par le conseil de chancellerie à la tête duquel se trouve Louis des Déserts, nommé par le pouvoir royal³⁸⁴ – s'adresse à un procureur général, or cette fonction n'existe pas encore à cette époque en Bretagne, il a dû être adressé au procureur général du Parlement de Paris. On ne sait si un arrêt a finalement été pris. Les motifs du mandement ne sont pas donnés mais sa date (août 1534) indique que nous sommes en pleine progression des idées de la Réforme, il est peut-être le signe de troubles survenus à Rennes et ses environs à cette époque, comme la représentation d'une pièce polémique.

Conclusion. Les ordonnances royales

Les arrêts du Parlement de Bretagne pris contre le théâtre visent principalement à éviter les rassemblements de population. En premier lieu, ce n'est pas tant le théâtre qui est l'objet principal de l'interdiction mais la possibilité de se réunir, la permission du rassemblement pourrait donner des moyens à la Religion réformée d'être prêchée. Après le Concile de Trente, les arrêts incluent l'idée de la dignité de la dévotion, la représentation théâtrale, bien qu'elle mette en scène des sujets religieux, est considérée comme blasphématoire.

³⁸¹ Rennes, AD 35, 1 Bb 90, fol. 53, *arrêt du parlement de Bretagne*.

³⁸² Voir sur ce point : J. de La Martinière, « Le Parlement sous les rois de France. 1491-1554 », *Annales de Bretagne*, 36-2, 1924, p. 270.

³⁸³ Nantes, AD 44, B 36, fol. 112v^o, *registre de la chancellerie*.

³⁸⁴ Sur la carrière de ce personnage, notamment son rôle dans la conclusion de l'édit de rattachement de la Bretagne à la France en 1532, voir : Dominique Le Page, *Finances et politique en Bretagne au début des temps modernes 1491-1547*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 1997, p. 311-313.

Pour terminer sur ce point, on évoquera brièvement les ordonnances royales édictées dans la seconde moitié du XVI^e siècle, enregistrées par le Parlement de Paris, dont une partie de notre aire d'étude dépend, et le Parlement de Bretagne. L'*Ordonnance d'Orléans* édictée en 1560³⁸⁵ vise d'abord les joueurs de farces mais en réalité cherche à éviter toute représentation satirique de la religion catholique. En effet, il est demandé que « tous joueurs de farces, basteleurs, et autres semblables » ne jouent pas le dimanche en particulier aux horaires de la messe mais surtout, il leur est précisé qu'ils ne doivent pas « se vestir d'habits ecclésiastiques »³⁸⁶ pour leurs jeux. Aussi, cette limitation précise que les joueurs ne doivent pas « jouer choses dissolues et de mauvais exemple³⁸⁷ ». Le théâtre des farces peut se révéler satirique et pendant les temps troublés des Guerres de religion où le pouvoir royal est déstabilisé, il convient de ne pas fournir des moyens médiatiques de sa faiblesse. Ainsi, comme le relève Michel Rousse :

les farces ont joué dans la vie du pays un rôle d'information, de discussion, de propagande et de contestation dont nous avons peine à mesurer l'ampleur, mais que quelques faits nous permettent de pressentir.
Car les farces n'hésitaient pas à faire entendre sur la place publique les échos des événements politiques. Elles évoquaient même parfois la responsabilité du roi et contribuaient de la sorte à propager une certaine idée du pouvoir royal...³⁸⁸

L'*Ordonnance de Blois* (1579) reprend les termes de l'*Ordonnance d'Orléans* concernant les joueurs de farce. Quant à son article 80, il prend un tour très général cherchant à réguler le théâtre des collèges, peut-être dans une volonté de concourir à l'apaisement des tensions entre catholiques et protestants. Ainsi toute sorte de théâtre joué par les écoliers (« farces, tragedies, comedies, fables, satyres, scenes »), quelle qu'en soit la langue (« en latin ou françois »), ne doit pas contenir « lascivetéz, injures, invectives, convices, ne aucun scandale contre aucun estat public, ou personne privee, sur peine de prison et punition corporelle »³⁸⁹.

Conclusion

Les enjeux de la promotion du théâtre par les pouvoirs seigneuriaux sont en grande partie conditionnés par leur rang dans la hiérarchie nobiliaire et par les relations politiques qu'ils entretiennent avec les autres cours seigneuriales. Ils doivent à la fois entretenir leur prééminence sur leurs sujets et sur les autres cours, soit pour maintenir une position politique soit pour en acquérir une meilleure.

³⁸⁵ Réitérée en 1579 par l'*Ordonnance de Blois*.

³⁸⁶ *Ordonnance d'Orléans*, article 24 dans *Recueil d'édits et d'ordonnances royaux sur le fait de la justice et autres matières les plus importantes*, Paris, Montalant, 1720, t. I, p. 380.

³⁸⁷ *Idem*.

³⁸⁸ Michel Rousse, « Le pouvoir royal et le théâtre des farces », dans *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XIV^e-XVII^e siècles*, Jean Dufournet, Adelin Fiorato, Augustin Redondo (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 187.

³⁸⁹ *Ordonnances du roy Henry troisieme de ce nom, roy de France et de Pologne, sur les plainctes et doleances faictes par les deputéz des estats de son royaume*, Paris, Morel, 1580, article 80, p. 52-53

La prééminence d'un pouvoir seigneurial sur ses sujets s'établit grâce la démonstration de sa vertu, en particulier sa piété. Dès lors, le théâtre devient le lieu de cette démonstration. Les cours ducales bretonne et angevine (en particulier René d'Anjou) sont à l'initiative d'un théâtre à sujet religieux fastueux, qu'elles financent largement et auquel elles assistent en se mettant en scène. Cette promotion du théâtre légitime la position du dirigeant, en provoquant l'adhésion des populations (en particulier la petite noblesse et les élites urbaines) au pouvoir seigneurial qui démontre sa prééminence morale. Cette légitimation revêt une importance capitale en ce sens qu'elle apporte le soutien nécessaire de la population pour mener sa politique vis-à-vis d'autres cours, en particulier, celle du roi de France. En outre, cette politique est soutenue grâce à la notoriété du théâtre, les cours ducales, à travers la mise en place d'un théâtre somptueux dont le pouvoir royal a vent, démontrent leur valeur et leur puissance.

Le théâtre promu par la noblesse est aussi un outil de réception destiné à honorer un invité de marque. Il est d'abord un élément parmi d'autres qui contribuent à la somptuosité de la réception. Mais ce faste est souvent élaboré à des fins politiques et contrairement à d'autres éléments immanquables de la réception (échanges de présents, nourriture), le théâtre n'en est pas une composante obligatoire. On peut alors se demander si, quand du théâtre est mis en place, il ne souligne pas parfois des enjeux politiques importants.

Enfin, au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, les enjeux idéologiques incitent la « noblesse seconde » à promouvoir un théâtre humaniste destiné à signifier sa vertu selon la doctrine à laquelle elle adhère. Contrairement au théâtre des mystères et des moralités, ce n'est plus tant le faste de la représentation qui importe mais son contenu idéologique. Ainsi la noblesse promeut le théâtre pour indiquer que l'adhésion aux idées de la Réforme démontre une vertu supérieure à ceux qui continuent à adhérer au catholicisme. Cette démonstration de vertu s'adresse aussi bien à la population, pour provoquer l'adhésion au pouvoir seigneurial, qu'à la noblesse catholique pour signifier sa prééminence morale sur cette dernière. Aussi, une promotion semblable peut être observée concernant la noblesse catholique qui essaie par le théâtre, de promouvoir le bien-fondé de son combat idéologique et politique. En regard de cette « noblesse seconde », le pouvoir royal – par l'intermédiaire du Parlement de Bretagne – limite le théâtre pour empêcher de donner à la population la possibilité de se rassembler. Cette interdiction cherche à éviter de donner des moyens de réunions dans lesquelles pourraient se faire des prêches de la Religion réformée. En outre, le Parlement cherche à réguler la pratique dévotionnelle des habitants selon les prescriptions du Concile de Trente, et de laquelle le théâtre est proscrit.

IV.4 Et les campagnes ?

Pour conclure, on aimerait aborder la question du théâtre rural. On recense dès le XV^e siècle, des représentations ayant lieu dans des villages éloignés des grands centres

urbains : Ambrières³⁹⁰ (ca. 1400), Méral³⁹¹ (1454), Louvigné-du-Désert³⁹² (ca. 1476), Sévignac³⁹³ (ca. 1498) et le même phénomène peut être observé au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, de manière amplifiée même. La connaissance du théâtre rural se heurte à un problème de sources documentaires. Ce que l'on en sait, est connu de manière fortuite en ce sens que sa mention apparaît dans des lettres de rémission, des registres paroissiaux, ou des arrêts du Parlement de Bretagne. Il n'existe plus ou très peu de documents produits de façon sérielle et normée³⁹⁴ dans les villages, datant d'avant la seconde moitié du XVI^e siècle³⁹⁵, contrairement à ceux produits en ville qui consignent précisément la trace du théâtre en donnant des informations précises sur ses promoteurs. On ne peut donc, pour chaque représentation rurale attestée, fournir des indications sur les promoteurs du théâtre. Néanmoins, malgré leur caractère fortuit, certaines mentions de théâtre ne sont pour autant pas dénuées de précisions qui peuvent indiquer différents modes de promotion, induisant parfois une recherche de prééminence par ceux qui décident et organisent le théâtre. Dès lors, on se demandera si on ne peut envisager des processus promotionnels qui s'apparentent à ceux observés en ville : la promotion du théâtre par une élite que l'on qualifiera de « rurale » soit dans le cadre paroissial (ecclésiastiques compris) et confraternel, soit à l'inverse en dehors de ces cadres, ou une promotion du théâtre par la petite noblesse.

IV.4.1 La paroisse rurale : fonctionnement et théâtre promu dans son cadre

La paroisse rurale est administrée par des chefs de famille qui la composent. Parmi ces chefs de famille, un syndic peut être élu pour défendre et gérer les intérêts de la paroisse mais dans notre aire et notre période d'étude, cette fonction tend à être assumée par le fabriquier. Ce dernier, élu également, se charge des biens temporels de l'église paroissiale. B. Restif a relevé que la notion de « corps politique » pour désigner les notables de la paroisse apparaît vers la fin du XVI^e siècle³⁹⁶, mais qu'il s'agit d'une

³⁹⁰ *Le Mystère de sainte Catherine (Enquête nobiliaire sur les seigneurs de la Tousche, seigneurs d'Ambrières, par Pierre de Pennart pour le bailli de Touraine [Paris, BnF, ms. fr. 30835, (carrés d'Hozier 606), 16 octobre 1466]).*

³⁹¹ *Le Mystère du pèlerin (Laval, AD 53, E 134, fol. 104v^o, compte du receveur Thomin Meaulays, rendu au seigneur Jean de Villiers).*

³⁹² *Le Mystère de saint Apollinaire (Le vicomte Le Bouteiller, Notes sur l'histoire de la ville et du pays de Fougères, Rennes, Plihon & Hommay, 1912, t. III, p. 226).*

³⁹³ « Jeuz et mysteres » (Nantes, AD 44, B 24, fol. 269v^o-270v^o).

³⁹⁴ Des comptes de fabrique, à l'image des registres de comptes ou de délibérations urbains.

³⁹⁵ Bien-sûr, il existe des exceptions, mais le décompte des séries d'archives substantielles pour les comptes de fabrique ruraux bretons, réalisé par Bruno Restif et Yann Lagadec, donne une bonne idée de l'état de cette source : « Ce n'est cependant que de la seconde moitié du XV^e siècle que datent les premières comptabilités rurales connues, les plus anciennes étant celles, datant de 1460, de la paroisse d'Orvault, à proximité de Nantes. Au total, 20 séries sont antérieures à 1501, 89 à 1601 pour 1 345 paroisses environ (soit près de 7 % si l'on ne tient pas compte des paroisses urbaines) », dans « Pouvoir et religion dans une paroisse rurale de Haute-Bretagne au XVI^e siècle : le compte de fabrique de Louvigné-de-Bais (1503-1504) », *ABPO*, 109-1, 2002, p. 33-34.

³⁹⁶ B. Restif, *La révolution des paroisses...*, *op. cit.*, p. 48.

timide différenciation entre paroisse et communauté d'habitants, [...] la communauté continue à se confondre avec la paroisse, [...] la tenue écrite des comptes de la seconde, dont les biens sont gérés par cette personne morale qu'est la fabrique, a été et reste une affirmation de la première en tant que corps, d'un corps qui continue à exister d'abord et avant tout dans un cadre religieux.³⁹⁷

Par ailleurs, le terme « paroissien » que l'on trouve dans les attestations peut aussi bien désigner le membre actif de cette communauté que le simple habitant. Seule la nature des documents qui mentionnent le théâtre peuvent nous aider à déceler la trace du cadre paroissial comme promoteur de théâtre.

Une partie de nos attestations consiste en des mentions dans des registres paroissiaux, qui se divisent en deux types : la mention de type informative, sans précision sur les promoteurs du théâtre, et la mention de type personnel, c'est-à-dire que la paroisse se désigne comme personne morale dans l'initiative et l'organisation du théâtre. Ainsi, l'évocation du *Mystère de sainte Apolline* joué à Astillé en 1559 est très laconique (« *Passio sanctae Apolloniae ludata fuit in parochia Astilley in hoc annu 1559*³⁹⁸ »), tout comme celle du *Mystère de sainte Julienne* à Nuillé-sur-Vicoïn 1599 (« Le *Mistere de madame sainte Julienne* fut joué l'annee mil cinq cens quatre vingtz et dix neuf...³⁹⁹ »). Dans ces deux cas, on ne peut déterminer s'il s'agit de simples informations ou si effectivement, la paroisse est le cadre promotionnel du théâtre, néanmoins leur inscription dans un registre paroissial n'est pas anodine. En revanche, pour le *Mystère de sainte Barbe* à Fresnay-sur-Sarthe en 1578, le prêtre qui tient le registre indique que « l'on jouoit à Saint Bernard l'*histoire de sainte Barbe* pour la seconde journée », évidemment le pronom « on » peut référer à un contexte impersonnel mais la mention donne des précisions sur le lieu et le déroulement du jeu, on peut penser à une implication du cadre paroissial. Enfin l'attestation du *Mystère de sainte Marguerite* à Malestroit en 1601 laisse peu de place au doute quant au cadre paroissial de l'organisation. Le prêtre qui rédige le registre paroissial indique que « nous commensasme à jouer *histoyre de madame sainte Marguerite*⁴⁰⁰ ». Il précise de plus que celui qui « portoit le papier », c'est-à-dire celui qui organise la représentation et suit son déroulement, est *maistre* Guy Gaultorel donc un homme ayant suivi un cursus universitaire mais pas forcément un ecclésiastique, peut-être un notable du lieu.

Les membres de la fabrique peuvent se désigner comme la « maire et plus saine partie des paraoessiens⁴⁰¹ », « maire » pouvant signifier « la plus grande » ou « la meilleure », c'est-à-dire dans ce deuxième cas, la plus éminente. On peut penser alors que lorsque l'on suppose

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 46.

³⁹⁸ Astillé, AM, conservées à Laval, AD 53, E dépôt 9/E1, fol. 86, *registres de baptêmes (1535-1579)*.

³⁹⁹ Laval, AD 53, dépôt des archives communales de Nuillé-sur-Vicoïn, *registre des baptêmes, mariages et sépultures (1594-1616)*, fol. [163].

⁴⁰⁰ Vannes, AD 56, dépôt des archives communales de Malestroit, *registre des mariages 1597-1658*, fol. 9

⁴⁰¹ B. Restif, *La révolution des paroisses...*, *op. cit.*, p. 49.

que le théâtre est promu dans le cadre paroissial, ces hommes cherchent à entretenir leur prééminence sur les habitants mais aussi sur les paroisses voisines. D'ailleurs, au début du XVII^e siècle, on observe le même phénomène que l'on a étudié en ville, concernant les enfants des élites urbaines jouant du théâtre devant leur parent dans le cadre scolaire. À Maxent, le prêtre Noël Georges fait jouer *L'adoration des Bergers* à ses élèves, non seulement « pour exercer et enhardir la parole », mais surtout « en l'assistance [...] de bonnes gens des villages a[alentours].⁴⁰² » On imagine que les « bonnes gens » sont les parents, l'élite rurale, qui se préoccupent de l'éducation de leurs enfants, destinés un jour à occuper les mêmes fonctions que leurs parents.

Il n'est pas toujours évident de déterminer quel est le rôle de la paroisse en tant que « corps ». Ainsi, en 1509, à Domalain, Amaury habitant Domagné, a « esté à la priere et requeste de pluseurs gens de la paroesse de Domalain prié et requis⁴⁰³ » de faire garder le silence et faire de la place pour laisser accéder les joueurs qui sont à cheval pour une représentation du *Mystère de sainte Barbe*. L'expression « pluseurs gens de la paroesse » montre que le mystère s'organise à partir d'un groupe d'hommes structuré, peut-être fédérés autour de la fabrique mais Amaury « avoit charge en partie du gouvernement dudict jeu ». Dans ce cas, soit la paroisse de Domalain est à l'initiative du jeu et recrute des habitants des villages voisins pour son organisation, soit il s'agit d'une organisation conjointe du jeu entre différents habitants de villages voisins.

IV.4.2 Des habitants agissant en dehors du cadre paroissial

Dans d'autres cas, on s'aperçoit qu'un homme ou groupe d'hommes peut être à l'initiative du théâtre en dehors du cadre paroissial. À Beaulieu-sur-Oudon en 1551 « aucuns habitans de la parroisse [...] auvoient deliberé soy assembler au lieu et mestairie de la Foix pour jouer le *mistere saint Estienne*⁴⁰⁴ ». L'initiative et l'organisation ne met en jeu que des paroissiens sans que la noblesse se mêle de l'affaire car une dizaine de seigneurs des environs, dont celui à qui appartiennent les terres où se déroule le jeu, Jehan de Vildé, viennent seulement pour assister au jeu. Mais l'entreprise n'est pas le fait de tous les paroissiens – la mention « aucuns habitans de la parroisse » le signale déjà – car Jehan de Launay, cousin de Jehan de Vildé, cherche à dissuader les joueurs :

pour l'inconvenient de peste qui regnoit en aucuns lieux circonvoisins et aussy pour eviter aux accidentz qui souvent adviennent de telles assemblees⁴⁰⁵,

⁴⁰² Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 21v^o, *manuscrit de Dom Noël Georges*.

⁴⁰³ Nantes, AD 44, B 19, fol. 121v^o, *registre de la chancellerie du duché de Bretagne*.

⁴⁰⁴ Paris, AN, JJ//262, fol. 96, *registre de la Chancellerie de la Cour* (cité dans Alphonse Angot, « Quelques mystères joués au Bas-Maine », *RHAM*, 26, 1889, p. 117).

⁴⁰⁵ *Ibid.*

en compagnie « des plus aparentz de la paroisse », c'est-à-dire peut-être des chefs de famille, en tout état de cause, des paroissiens faisant partie de la « maire [...] partie » dans son sens de « meilleure ». De même, en 1574, la requête présentée au Parlement de Bretagne pour faire « inhibitions et deffenses à toutes personnes de jouer ny faire jouer aucuns mystere » est « presentee à icelle, [...] par aucuns des paroissiens de la paroisse de Saint Ounen »⁴⁰⁶. Il apparaît ici qu'une partie des habitants ne consent pas à ce qu'un mystère soit joué, tandis qu'une autre organise le jeu, ainsi la paroisse ne semble pas être le cadre de décision du mystère. Enfin, à Talensac en 1577, l'initiative du théâtre est le fait de « plusieurs paroissiens de la paroisse [qui] ont entrepris et ja ont commancé à jouer le *mistere de saint Fiacres*⁴⁰⁷ », « plusieurs paroissiens » ne désigne pas la paroisse en tant que personne morale mais seulement des habitants semble-t-il.

Cette initiative du théâtre en dehors du cadre paroissial est peut-être le signe d'une volonté de se distinguer par rapport aux autres membres de la paroisse qui dans des structures de taille réduite, détiennent un certain nombre de prérogatives.

IV.2.3 Quelle place de la confrérie en campagne dans l'initiative du théâtre ?

L'essor du mouvement confraternel en zone rurale est beaucoup plus tardif qu'en ville mais diffère selon les régions. Ainsi en Haute-Bretagne, il apparaît plutôt vers la fin du XVI^e siècle tandis qu'il est déjà établi en Anjou à la fin du XV^e siècle⁴⁰⁸. On n'a pas trouvé de mentions de théâtre dans les comptes de confréries rurales que l'on a consultés et les travaux de recherche effectués par les historiens sur les confréries ne signalent pas non plus du théâtre.

Par ailleurs, le terme « compagnon » est ambigu du fait de ses nombreuses acceptions, on l'évoquait lorsqu'il en était question en ville (voir *supra*). Le même problème de définition se pose en zone rurale. Ainsi lorsque Guillaume Le Doyen évoque des « compagnons » originaires d'un lieu comme à l'initiative du théâtre, – comme pour le *Mystère de la Passion* joué en 1530 à Montsûrs « Par les compaignons dudict lieu⁴⁰⁹ » –, on ne sait s'il désigne seulement des habitants ou effectivement des confrères.

En revanche, à Bocé en 1600, la farce blasphématoire jouée lors de la messe relève manifestement du cadre confraternel. En effet, la condamnation du joueur par le Parlement de Paris est assortie d'un arrêt contre l'établissement des confréries⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ Rennes, AD 35, 1 Bf 18, 11 septembre 1574, fol. 1, *arrêt sur requête*.

⁴⁰⁷ Rennes, AD 35, 1 Bf 23, année 1577, n° 28, fol. 1, *arrêt sur remontrance du parlement de Bretagne*.

⁴⁰⁸ B. Restif, *La révolution des paroisses...*, *op. cit.*, p. 87 ; Jean-Michel Matz « Les confréries dans le diocèse d'Angers (v. 1350-v. 1560) », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 98-4, 1991, p. 351-352.

⁴⁰⁹ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 227

⁴¹⁰ « Fait ladite cour inhibitions et defenses à toutes personnes, de quelque état et conditions qu'elles soient, de faire à l'avenir aucunes confrairies, ni assemblées illicites », Claude Pocquet de Livonnière, *Coustumes du pays et duché d'Anjou conférées avec les coustumes voisines*, Paris, Coignard, 1725,

Les renseignements que l'on possède au sujet du théâtre promu dans le cadre confraternel rural sont très maigres mais on se heurte au problème des sources documentaires, très lacunaires, sur ce point.

IV.2.4 La promotion par la petite noblesse

La promotion du théâtre rural par la petite noblesse est observée au moins dans une représentation, le *Mystère du pèlerin* à Méral en 1454. Les joueurs reçoivent 20 livres « par mandement de mondict sieur⁴¹¹ », Jean de Villiers. On le précisait en introduction générale de ce chapitre, le processus organisationnel de cette représentation n'étant pas connu, les diverses informations que contient le document, laissent place à plusieurs hypothèses, entre autres une initiative pouvant être soit le fait de « Jacquet Chasteigneu et aultres compaignons », soit du seigneur Jean de Villiers.

Mais ce qui importe ici, c'est de relever la promotion financière du pouvoir seigneurial local. En effet, les modes de financement des arts figuratifs religieux par la petite noblesse⁴¹², destinés à signifier sa prééminence morale sont les mêmes que chez la noblesse de haut rang. Cette dernière promeut, en plus des arts figuratifs, le théâtre à sujet religieux dans les mêmes intentions de distinction. Par conséquent, quel que soit le processus de mise en place de la représentation de Méral, sa promotion financière par le pouvoir seigneurial local revêt les mêmes enjeux que ceux observés pour la noblesse de haut rang lorsqu'elle promeut du théâtre à sujet religieux à destination de la population : démontrer sa vertu pour signifier sa prééminence morale et légitimer son pouvoir.

Conclusion. Un processus promotionnel plus difficile à saisir mais décelable néanmoins

C. Vincent, au sujet des confréries rurales émet l'hypothèse que leur création pourrait « s'avérer le signe d'une reproduction des comportements citadins par les ruraux⁴¹³ ». De fait les campagnes et la ville ne sont pas deux mondes qui ne communiquent pas et les notables ruraux pouvaient se rendre occasionnellement en ville pour leurs affaires. La prééminence sociale par le théâtre en campagne n'a pas dû se faire aussi consciemment qu'en ville mais l'idée d'un comportement exemplaire comme signe de distinction est bien là dans la mise en place du théâtre religieux. Des élites rurales, c'est-à-dire celles qui savent lire et gèrent la paroisse, se sont semble-t-il mêlées du fait religieux grâce au théâtre. Ce calque des élites

t. II, col. 1022.

⁴¹¹ Laval, AD 53, E 134, fol. 104v^o, *compte du receveur Thomin Meaulays, rendu au seigneur Jean de Villiers*.

⁴¹² Voir par exemple en Bretagne : Hervé du Halgouët, « Droits honorifiques et prééminences dans les églises de Bretagne », *Mémoires de la société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, t. IV, 1923, p. 31-87.

⁴¹³ C. Vincent, *Les confréries médiévales...*, *op. cit.*, p. 44.

rurales sur les élites urbaines se retrouve particulièrement à Maxent au début du XVII^e siècle par la préoccupation de l'éducation des enfants destinés prendre la relève de leurs parents dans cette classe sociale ; mais même si du théâtre a lieu en campagne dès le XV^e siècle, il faut peut-être attendre la seconde moitié du XVI^e siècle pour réellement observer ce phénomène.

Conclusion

La promotion du théâtre dans l'Ouest est guidée par un impératif essentiel pour signifier sa prééminence : la démonstration de son honorabilité et de sa vertu. En effet :

on se distingue non seulement par un comportement social qui exprime la puissance sociale mais aussi par un comportement qui paraît la justifier [...] : un comportement [...] qui paraît exemplaire. [...] L'exigence de l'exemplarité accompagne l'importance accordée à la supériorité sociale. L'une et l'autre constituent un élément fondamental de l'organisation [d]es sociétés – fondamental au sens où il est organisateur : tout s'organise en fonction de cela et rien n'est censé s'organiser en fonction d'autre chose.⁴¹⁴

Mais selon son état, ses prérogatives et l'ordre auquel on appartient, la démonstration de son honorabilité, grâce au théâtre, ne revêt pas les mêmes procédés et les mêmes intentions, si ce n'est peut-être la conservation ou l'acquisition d'une forme de pouvoir.

Ainsi les corps ou assemblées de ville sont rarement à l'initiative du théâtre. Néanmoins, ils ne laissent pas passer l'occasion de faire valoir leur prééminence sur le reste de la ville et sur ceux qui organisent le théâtre en consentant à accorder une aide partielle pour la réalisation des représentations. Pour autant, cette promotion partielle est consentie à condition que le corps ou l'assemblée de ville puisse apparaître aux yeux des autres spectateurs, signifiant son honorabilité en accomplissant un acte de piété. Dans certaines villes (Amboise et Saint-Maixent), le corps de ville est presque toujours seul à l'initiative du théâtre. Ce processus est difficilement explicable à Amboise ; à Saint-Maixent il sert à exclure une partie de la population, en ne la conviant pas aux représentations, pour signifier sa prééminence sur celle-ci. À côté du corps de ville, évoluent plusieurs structures ou groupes occupés par des laïcs. Le groupe des gens de bien – des notables qui décident du théâtre en dehors du cadre politique du conseil de ville – s'investit dans des représentations d'ampleur, soit pour se signaler aux autres membres du corps de ville, soit pour prouver qu'ils sont dignes d'intégrer le conseil de ville. Quant aux confréries, leur mission première d'entretien de la dévotion inscrit d'abord le théâtre qu'elles mettent en place dans cette intention ; mais le réseau confraternel intègre aussi des membres du corps ou de l'assemblée de ville, par conséquent le théâtre produit par les confréries peut servir à entretenir la prééminence morale des membres des corps de ville.

⁴¹⁴ T. Dutour, « Construire et justifier la supériorité sociale (IX^e-XVIII^e siècle) », dans *Distinction et supériorité sociale...*, op. cit., p. 290.

Les enjeux de la promotion du théâtre par l'Église sont autres. Sous couvert d'apporter une aide morale, matérielle ou financière à la bonne réalisation du jeu, elle contrôle la production du théâtre à sujet religieux fait par les laïcs, car le mystère ou la moralité, en tant que média prédicant, la dépossède temporairement de la maîtrise de la conduite pastorale des fidèles. Elle appose sa marque sur les représentations (par le prêt d'ornements liturgiques, par l'autorisation donnée à des ecclésiastiques de jouer) pour rappeler sa prééminence spirituelle. En outre, sa présence lors des représentations dans des *chaffaults* qu'elle finance, s'inscrit dans la démonstration de son autorité, en parallèle de celle du corps de ville lui aussi présent lors des représentations.

Des intentions politiques à la fois envers leurs sujets et envers les autres cours du royaume guident la promotion du théâtre par les pouvoirs seigneuriaux. Au XV^e siècle, la rivalité entre cours s'établit surtout entre celle du roi de France d'un côté et celles des ducs d'Anjou et de Bretagne de l'autre. Si le pouvoir royal utilise peu le théâtre pour signifier sa prééminence, les ducs d'Anjou et de Bretagne s'en servent relativement souvent, lors de représentations qu'ils décident, financent et auxquelles ils assistent. Au cours de ces événements, ils se mettent en scène, démontrent leur piété, vertu essentielle attendue de la noblesse. Cette démonstration permet de légitimer leur pouvoir en provoquant l'adhésion des populations. Aussi cette adhésion leur confère le soutien nécessaire pour mener leur politique vis-à-vis des autres cours. Mais cette mise en place du théâtre repose également sur l'effet qu'elle produira sur d'autres cours, sur sa notoriété. De fait le pouvoir seigneurial se signale aux autres cours, démontre sa valeur, son rang, par l'initiative de grandes représentations. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, la notoriété du théâtre sert à exalter les vertus de la « noblesse seconde » qui choisit différents camps politiques (la Ligue ou le roi) et idéologiques.

Enfin, s'ils sont plus difficiles à percevoir du fait de la nature et du manque des sources, des enjeux de prééminence semblent aussi à l'œuvre dans la promotion du théâtre en zone rurale. Ainsi les personnalités les plus importantes de la paroisse, membres de la fabrique, peuvent mettre en œuvre du théâtre pour entretenir leur prééminence morale sur la communauté. Mais inversement, certains hommes peuvent s'extraire du cadre paroissial pour être à l'initiative du théâtre, peut-être afin d'obtenir de nouvelles prérogatives ou un nouveau statut au sein de la paroisse.

Mais le théâtre, c'est-à-dire la parole publique, comprend intrinsèquement une potentialité d'incontrôlabilité. Média puissant, s'il permet de marquer sa prééminence quand on en est le promoteur, il peut être une arme redoutable contre le maintien d'une prééminence – quelle qu'elle soit – quand on en est l'objet ou qu'il concerne le privilège que l'on détient. Les autorités (urbaines, ecclésiastiques et seigneuriales) cherchent à limiter le théâtre quand elles sentent que leur position dominante est en danger. Les limitations émises par les autorités urbaines

revêtent peu d'enjeux idéologiques, le théâtre des bateleurs et des troupes d'acteurs ambulants se trouve interdit principalement pour veiller à l'ordre public – même si par endroits des enjeux de prééminence entre le corps de ville et les officiers royaux apparaissent (Poitiers). En revanche, dans la seconde moitié du XVI^e siècles, les autorités ecclésiastiques et royales prennent des mesures contre le théâtre dans le but de conserver ou reconquérir la prééminence spirituelle du catholicisme sur le protestantisme. Ces limitations consistent soit en l'interdiction globale du théâtre, soit en une *réforme* du théâtre qui devra se conformer, dans son écriture et sa représentation, aux prescriptions du Concile de Trente.

CHAPITRE V.

LES ENTREES SOLENNELLES : LA VILLE, LE PRINCE ET LE THEATRE

Introduction

Les entrées de villes, qu'elles soient royales, duciales, comtales ou épiscopales, au même titre que l'annonce d'une victoire, d'un mariage ou de la naissance d'un dauphin, sont à l'origine de réjouissances publiques variées, très souvent codifiées, mais qui ont toujours pour fonction élémentaire d'être le moyen de communication entre un détenteur du pouvoir et une communauté de personnes d'un lieu donné. Cette situation de communication entre la communauté et une personne unique, représentante ou détentrice d'une autorité, a été pour la première fois perçue par B. Guinée et F. Lehoux dans les années soixante : la ville, à travers les réjouissances publiques qu'elle mettait en œuvre lors de l'entrée d'un souverain par exemple, instaurait un dialogue avec celui-ci. Les pouvoirs d'Ancien Régime, qui étaient analysés lors de l'entrée de ville comme une affirmation patente de la puissance souveraine par les historiens du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle ont été alors de

moins en moins décrits comme l'expression d'une puissance s'exerçant sur leurs sujets à leur corps défendant, contraints de se soumettre à une telle domination, et de plus en plus analysés comme le lieu d'un échange entre les tenants du pouvoir et les sujets.¹

¹ Florence Alazard, Paul-Alexis Mellet, « De la propagande à l'obéissance, du dialogue à la domination : les enjeux de pouvoir dans les entrées solennelles », dans David Rivaud, *Entrées*

Cet échange s'opère grâce à la mise en place de différentes étapes ritualisées² dans l'entrée de ville, qui commencent à apparaître au début du XIV^e siècle, d'abord sous les traits d'une simple réception du souverain (entrée royale) qui reçoit des cadeaux de la ville et qui peut prêter serment parfois pour maintenir la communauté de ville dans ses privilèges³.

L'entrée royale, par exemple, va commencer à se caractériser par son faste croissant à partir du milieu du XV^e siècle, entraînant des dépenses lourdes à supporter pour les villes : d'une part elles doivent investir dans un présent de valeur à offrir au souverain et d'autre part organiser son entrée en régissant l'ordonnancement des espaces publics (nettoyage, réparation et décoration) et des populations (harangues, discours, chants, habillements...). Bien que la première mention connue en France d'une activité théâtrale spécialement conçue pour une entrée se situe en 1380⁴ à Paris lors de l'entrée de Charles VI⁵ où il y avait « divers personnages, et plusieurs hystoires⁶ », le développement de la conception de tableaux vivants et de pièces de théâtre au cours des entrées de ville semble inscrire réellement son empreinte conjointement avec l'accroissement de la prodigalité et des fastes décoratifs de ces événements, c'est-à-dire au milieu du XV^e siècle, pour atteindre son acmé au cours du premier tiers du XVI^e siècle.

Si l'entrée de ville par un personnage royal est un motif notable de production d'activités théâtrales, elle n'est pas la seule à entraîner la conception de tableaux vivants ou de pièces de théâtre. La célébration d'un personnage important, détenteur d'une autorité morale ou politique, est à la source d'une mise en scène de la réception dans la ville. Il est possible de dégager trois grands types d'entrées – typologie non exhaustive mais qui s'appuie sur la fréquence⁷ – dont deux sont apparus sensiblement, dans leur déroulement, en même temps que les entrées royales : les entrées duciales et comtales. Quant au troisième type, les entrées épiscopales, son cérémonial paraît établi dès le XIII^e siècle et ne varie pas au cours de notre période d'étude. Les entrées duciales occupent une place importante du fait de la place élevée

épiscopales, royales et princières dans les villes du Centre-Ouest de la France XIV^e-XVI^e siècles, Genève, Droz, 2013, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance » n° 508, p. 10.

² La consignation la plus importante du déroulement des entrées de ville se trouve dans Théodore Godefroy, *Le cérémonial françois*, Paris, Cramoisy, 1649, t. I.

³ Bernard Guinée, Françoise Lehoux, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, éditions du CNRS, 1968, p. 10.

⁴ En 1313, il y eut de somptueuses fêtes comprenant du théâtre, organisées par Philippe IV le Bel à Paris en l'honneur de la chevalerie de ses fils mais il ne s'agit pas d'une entrée solennelle à proprement parler, voir Godefroy de Paris, *Chronique Métrique*, J.-A. Buchon (éd.), Paris, Verdrière, 1827, v. 5080-5472 ; Élisabeth Lalou, Robert Fawtier, Robert-Henri Bautier, *Itinéraire de Philippe IV le Bel : (1285-1314)*, Paris, de Boccard, 2007, vol. 1, p. 122-123, coll. « Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres » n° 37. L'entrée de Louis Ier d'Anjou en 1379 à Angers donne peut-être lieu à une activité théâtrale sans qu'il soit cependant possible de l'affirmer avec certitude (voir *infra*).

⁵ B. Guinée, F. Lehoux, *Les entrées royales françaises...*, *op. cit.*, p. 12.

⁶ Jean Juvenal Des Ursins, *Histoire de Charles VI, de 1380 à 1422*, Paris, BnF, ms. fr. 5031, fol. 3v°, cité également dans B. Guinée, F. Lehoux, *op. cit.*, p. 58.

⁷ Sont qualifiées aussi d'« entrées » par exemple, les arrivées de gouverneur de province mais presque aucune ne donne lieu à une activité dramatique.

des ducs dans la hiérarchie politique en France. Dans ce cas précis, il convient de réfléchir aux enjeux suscités par les modalités de représentation du pouvoir entre les différents détenteurs de l'autorité (particulièrement par rapport aux relations de vassalité et de suzeraineté) à travers le théâtre déployé lors des entrées ducales.

Parallèlement au développement du cérémonial de l'entrée de ville, les nouvelles de mariages de personnalités, de naissances et de victoire dans une bataille donnent lieu à des réjouissances publiques qui semblent prendre leur inspiration, en partie, des festivités des entrées. Si ces dernières se jouent chaque fois en présence de la personne reçue et s'inscrivent dans un cérémonial précis, les réjouissances publiques se manifestent en l'absence de la personne célébrée mais ne sont pas spontanées pour autant puisqu'elles sont prescrites par l'autorité royale ou urbaine. Dans cette situation, les conditions d'un échange de communication entre « les tenants du pouvoir et les sujets » ne se montrent pas réunies directement. Pourtant, il s'agit bien des mêmes personnes qui organisent les deux types de festivités. Quels sont alors les enjeux pour la ville mais aussi pour le pouvoir royal dans la tenue de ces activités festives ?

Les occasions de réjouissances, entrées et nouvelles joyeuses, n'ont pas donné lieu chaque fois à des activités théâtrales pour des raisons soit de statuts de la personne reçue (rang inférieur à celui d'un souverain : duc, comte ; souverain étranger), soit financières, soit humaines et organisationnelles. Bien que certaines sources soient trop évasives quant à la tenue d'activité dramatique lors des événements publics⁸, il est néanmoins possible de dresser un tableau d'ensemble des entrées (royales, ducales, comtales et épiscopales) ainsi que des réjouissances publiques⁹ dans l'Ouest de la France à l'aide des différents types de pratiques théâtrales produites – mystères, farces, moralités, tableaux vivants, danses théâtralisées – et de leurs mutations formelles et thématiques, de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e siècle. À ces mutations s'adjoignent les aspects quantitatifs et effectifs du théâtre dans les réjouissances publiques, à corrélérer avec le système de communication qui se met en place entre le représentant de l'autorité, les élites urbaines et les habitants par le biais du contenu de la

⁸ On pense par exemple aux chroniqueurs comme Alain Bouchard, au sujet de la naissance d'un enfant de Marguerite de Bretagne et du duc François II en 1463 : « L'an mil .CCCC.LXIII. La duchesse madame Marguerite de Bretagne, femme du duc François, accoucha à Nantes d'ung filz, dont furent faictes festes moult sollennelles » (*Les Grandes Croniques de Bretagne*, Marie-Louise Auger et Gustave Jeanneau (éd.), Paris, CNRS, 1986, t. II, p. 387), on peut seulement imaginer ici la teneur des fêtes.

⁹ À titre d'exemple et de comparaison, nous serons obligés d'évoquer certaines entrées et réjouissances qui n'ont pas donné lieu à une activité dramatique sans pour autant nous y attarder. Sur les entrées dans les villes du Centre-Ouest de la France, voir les nombreux travaux de David Rivaud, notamment : « Les entrées royales dans les "bonnes villes" du Centre-Ouest aux XV^e et XVI^e siècles : théâtres et décors historiés », dans Noël Coulet, Olivier Guyotjeannin (dir.), *La ville au Moyen Âge, II. Sociétés et pouvoirs dans la ville*, Paris, éditions du CTHS, 1998, p. 277-294 ; *Les villes et le roi. Les municipalités de Bourges, Poitiers et Tours et l'émergence de l'État moderne (v. 1440-v. 1560)*, Rennes, PUR, 2007 (en particulier, p. 207-242) ; *Entrées épiscopales, royales et princières dans les villes du Centre-Ouest de la France XIV^e-XVI^e siècles*, Genève, Droz, 2013.

pratique dramatique. Ces perspectives évolutives du théâtre doivent être évaluées à l'aune des évolutions politiques et sociales – rattachement de territoires, guerres de religion, affirmation de la bonne ville – pour déterminer quelle est leur importance, à qui elles sont destinées en priorité et comment elles procèdent d'un processus d'attachement ou au contraire, de rupture à l'autorité.

V.1 Les entrées royales françaises

L'entrée royale¹⁰, événement de la plus haute importance pour la ville qui reçoit le souverain, est l'objet de festivités somptuaires parmi lesquelles, la conception d'activités dramatiques mettant en œuvre de riches décors et des personnages luxueusement costumés occupe une place prééminente à partir de la fin du XV^e siècle¹¹. Le déroulement des entrées à partir de cette période est structuré en grandes étapes ritualisées – ces étapes prennent naissance au cours des XIII^e et XIV^e siècles mais il est plus difficile d'établir une typologie précise de ces dernières au cours de ces deux siècles. Le rituel du XV^e siècle se caractérise en premier lieu par la réception de la personnalité royale¹² à l'extérieur de la ville par les personnalités de la ville (clergé, université, officiers). Une fois les paroles d'accueil échangées – notamment les harangues des officiers de la ville –, les clefs de la ville sont remises à la personne reçue, en signe d'allégeance à l'autorité. Cette étape, nous le verrons, est l'objet d'une dramatisation croissante au cours du XV^e siècle. Puis, avant que le cortège royal ne pénètre dans la ville, l'hôte prend place sous un dais¹³ offert par la ville. Enfin, le cortège passe les murs de la ville, suit un itinéraire jalonné de décors, de tableaux vivants et figuratifs pour arriver à l'église principale du lieu où une messe est célébrée et un *Te deum* chanté comme point d'orgue avant le banquet final.

Les premières entrées dans la France occidentale accompagnées d'activités théâtrales, apparaissent dans la première moitié du XV^e siècle, au même moment que s'accroît l'idée de la « bonne ville¹⁴ ». Pour autant, le processus de dialogue à travers les éléments théâtraux n'est pas pleinement opérationnel à cette période mais plutôt à partir des années 1480.

¹⁰ Il s'agit ici des entrées des rois et reines de France, de leurs enfants et de certaines souveraines étrangères destinées à épouser le roi de France.

¹¹ Ce poste de dépense prend progressivement la place de celui dévolu au présent offert au roi. Sur ce sujet, notamment la symbolique du don et sa ritualisation, voir l'article de Bruno Paradis et Lyse Roy, « Le don dans les entrées solennelles en France aux XV^e et XVI^e siècles », dans Marie-France Wagner, Louise Frappier, Claire Latraverse (éd.), *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2007, p. 105-140.

¹² Roi, reine, dauphin, dauphine, mère ou frère du roi.

¹³ Ce dais n'est pas sans rappeler celui qui surmonte le saint sacrement lors de la procession de la Fête-Dieu : il rappelle la nature divine du pouvoir royal. Sur les ressemblances et les contaminations entre les deux cérémonies (entrées solennelles et Fête-Dieu), voir B. Guinée, F. Lehoux, *Les entrées royales françaises...*, *op. cit.*, p. 13-18.

¹⁴ Bernard Chevalier, *Les bonnes villes de France du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, Aubier, 1982. Rappelons ici « qu'à partir du XV^e siècle, aucune ville ne peut être réputée bonne si elle n'est pas une personne morale, ou, comme on dit de préférence, si elle ne forme pas un corps. » (p. 75).

V.1.1. Présence intermittente du théâtre, diversité des formes théâtrales : de Charles VII à Louis XI

a. Avant le règne de Louis XI

Les entrées royales dans l'Ouest de la France de la toute fin du XIV^e siècle et du premier tiers du XV^e siècle n'intègrent pas d'activités dramatiques dans leur déroulement. Ainsi Louis I^{er} d'Orléans¹⁵ effectue deux entrées successives au cours de l'année 1406, l'une à Tours (septembre) et l'autre à Poitiers (octobre) pour lesquelles les délibérations et comptes des villes ne mentionnent essentiellement que le don de présents, consistant en vin et nourriture¹⁶. Pourtant, un mois avant l'entrée tourangelle du duc d'Orléans, la ville rétribue Pierre Goucé « pour et ou nom des clerks et compaignons qui ont joué et fait [...] le *mistere de la Passion notre Sauveur*¹⁷ », le décalage temporel entre ces deux événements indique que l'activité dramatique ne s'agrège pas encore au cérémonial de l'entrée à cette période.

Au cours des trois décennies suivant l'entrée de Louis d'Orléans à Tours et Poitiers, les entrées, quand elles sont mentionnées – les registres de délibération municipaux poitevins ne signalent rien pour cette période par exemple – semblent dénuées de toute activité théâtrale, notamment en 1423 à Tours où Charles VII et Marie d'Anjou entrent et reçoivent entre autres comme présents des torches de cire¹⁸, ou bien encore à Angers en octobre 1424, où Charles VII est reçu comme chanoine de l'église Saint-Maurice¹⁹. Ces entrées s'inscrivent au moment du conflit entre Armagnacs et Bourguignons qui entraîne le peu de légitimation dont fait l'objet Charles VII. Elles s'effectuent alors de façon modeste, selon son statut effectif de dauphin bien qu'il se soit proclamé roi²⁰.

C'est au cours de l'année 1436 qu'émergent les premières activités théâtrales ordonnées spécialement pour une entrée solennelle, lors de l'arrivée de Marguerite Stuart d'Écosse en France pour épouser le futur Louis XI. Elle débarque à la Rochelle à la fin avril, passe par Niort et Poitiers pour revenir vers Tours où elle épouse le dauphin. L'entrée de la Rochelle est bien préparée par la ville et apparaît comme se composant seulement du rituel d'accueil par les notables, du présent offert par la ville et du banquet :

¹⁵ Louis I^{er} d'Orléans apparaît ici en tant qu'enfant de France.

¹⁶ Pour Tours, voir Tours, AM, AA 4, *Arrivée du duc d'Orléans à Tours* ; pour Poitiers, voir l'édition des pièces justificatives (Poitiers, BM, ms. 391 (51), fol. 85v^o et Poitiers, AC, carton 28, J 419) dans David Rivaud, *Entrées épiscopales, royales et princières, op. cit.*, p. 107-109.

¹⁷ Tours, AM, AA 4, *Fêtes et cérémonies... – Tragédie de la Passion de notre Seigneur*, copie des comptes de la ville ; pièce publiée dans Henri Lambron de Lignim, « Recherches sur l'origine du théâtre en Touraine », *Congrès scientifique de France*, t. I, 1848, p. 123.

¹⁸ Tours, AM, AA 4, *Fêtes et cérémonies... – Entrée du roi et de la reine, présents faits au nom de la ville, 1423*.

¹⁹ Voir la relation de l'entrée dans Albert Lecoy de La Marche, *Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires d'après les documents inédits des archives de France et d'Italie*, Paris, Firmin-Didot Frères, 1875, vol. 1, p. 43-44, n. 1.

²⁰ Voir sur le sujet et notamment les relations de ce roi avec la ville de Tours : D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, *op. cit.*, p. 27sqq.

Et vindrent au devant les processions, le maire et les gens d'estat de ladicté ville et entra par le portail de la Porte neufve d'icelle ville, [...] et celluy jour apres disner ceulx de ladicté ville luy feirent ung beau present de vaisselle d'argent²¹

L'absence d'activité théâtrale semble se poursuivre à Niort quelques jours plus tard, où l'accent est mis dans la relation de Regnault sur les dons faits par les villes que la princesse traverse²². Finalement, c'est à l'entrée de Poitiers que « par tous les carrefours y avoit personnaiges de diverses manieres et richements habilléz et lesquelz il faisoit bon et plaisant veoir.²³ ». Aucun registre de comptes ou de délibérations ne permet de déterminer la teneur de ces tableaux vivants qui s'inscrivent ici dans le processus de ritualisation de l'entrée de ville et ses différentes étapes (sauf la remise des clefs réservée au souverain en exercice), notamment lorsque la future souveraine est reçue à l'extérieur de la cité par les autorités de la ville²⁴. Le mot *personnaiges* utilisé à Poitiers prend son sens quelques semaines plus tard à Tours lors de l'entrée de la ville par la dauphine et de la célébration du mariage avec le dauphin Louis à la fin du mois juin 1436. Le registre de délibérations municipales mentionne – en plus des morisques et des chants – qu'il a convenu de « jouer personnaiges par les carrefours par où elle passoit²⁵ ». La conception de l'organisation de l'entrée n'est pas le fait des Tourangeaux mais une imitation de ce qui a été fait dans les villes précédemment visitées par la dauphine, les décisions étant prises par le conseil de ville « après ce que mondit sieur le chancelier eut dit la maniere de la reception de madame la Dauphine es villes par où elle a passé, c'est à la Rochelle, Nyort et Poictiers²⁶ ». L'idée de faire jouer des personnages aux carrefours de Tours vient à coup sûr de Poitiers et les mentions de la Rochelle et de Niort invitent à se demander s'il n'y a pas eu également dans l'une ou l'autre ville, une activité dramatique à l'occasion du passage de la dauphine²⁷. Cependant, on le verra particulièrement avec la réception de souverains étrangers (voir *infra*), la présence de théâtre n'est pas constante dans les entrées de cette époque et même plus tardivement²⁸.

Cet exemple indique que l'activité théâtrale n'est pas encore une composante essentielle dans le rite de l'entrée de ville. Sa présence intermittente ne met pas entièrement en place

²¹ Paris, BnF ms. fr. 17330, fol. 144v^o, *relation de Regnault Girard de son ambassade auprès du roi d'Écosse*, transcrit du fol. 143v^o au fol. 146 dans D. Rivaud, *Entrées épiscopales, royales et princières*, op. cit., p. 186-188 ; sur le voyage de Regnault Girard en Écosse, voir également Michel Bochaca, « Navigation entre la France et l'Écosse d'après le récit de l'ambassade de Regnault Girart auprès de Jacques I^{er} Stuart (1434-1436) », *ABPO*, 119-4, 2012, p. 35-53.

²² « Et par toutes les bonnes villes où elle passa, fut receue à grand honneur et reverance et lui fait don de beaux presents », Paris, BnF ms. fr. 17330, fol. 144v^o.

²³ *Ibid.*, fol. 145.

²⁴ *Ibid.*, fol. 144v^o et 145.

²⁵ Tours, AM, BB R. 6, fol. 115, *délibérations municipales 1434-1441*. Voir également Tours, AM, CC R. 26, fol. 120, *compte de Pierre Blondelet 1434-1437*.

²⁶ Tours, AM, BB R. 6, fol. 164.

²⁷ La relation de Regnault Girard ne signale rien à ce sujet pour ces deux villes et pour Tours non plus, ce qui laisse penser à des ellipses dans la narration.

²⁸ Par exemple l'entrée de Jacques V d'Écosse à Loches en 1534 (Tours, AD 37, E dépôt 132, Loches, CC 10, *entrées solennelles des rois et princes, fêtes*).

des enjeux de communication par la valorisation de la personne reçue comme le don d'un présent de valeur peut déjà le symboliser²⁹. Le rite d'accueil du pouvoir se conçoit comme une mise en scène qui se suffit à elle-même, au cours de laquelle la ville ordonnance les déplacements des différentes parties prenantes de l'entrée, les harangues, les chants, les remises des clefs et du don³⁰.

Toutefois, les entrées de Marguerite Stuart d'Écosse en 1436 semblent constituer un précédent pour les villes de l'Ouest, puisqu'à Rennes en 1447³¹, lors du passage de Marie d'Anjou effectuant son pèlerinage au Mont-Saint-Michel, plusieurs « personnaiges [sont] jouéz en ceste ville à la venue de la royne³² ». La notion de « personnaiges » ici s'apparente plus aux saynètes jouées au passage de la personnalité royale par les places principales de la ville, qu'aux grandes mises en scène jouées aux alentours du moment de l'accession au pouvoir d'un duc de Bretagne (voir *infra*).

b. Louis XI

La discontinuité des activités dramatiques dans les entrées de ville se perçoit encore au début des années 1460 mais on voit progressivement s'imposer dans le rite d'accueil du souverain, la mise en place d'éléments dramatiques de plus en plus importants. Le début du règne de Louis XI est marqué par plusieurs entrées solennelles dans les villes de l'Ouest de la France : Amboise, Tours en octobre 1461 et Angers, Poitiers en janvier 1462. Les entrées d'Amboise et Tours développent une activité théâtrale spécifiquement conçue pour les entrées du roi et de la reine, tandis que les villes d'Angers et de Poitiers, en janvier 1462, ne semblent pas s'investir dans la conception de tableaux vivants mais seulement dans une mise en scène de la ville et de son accueil du roi en dépensant de fortes sommes d'argent pour le don et la conception d'un dais richement orné à Angers³³ et en commandant la fabrication de « cinq cens vingt penonceaux aux armes du Roy [...] portéz par les petis enfans³⁴ » à l'aide de

²⁹ « Ce présent, élément crucial du rituel, est l'objet de nombreuses délibérations des autorités municipales qui, consciencieusement, réfléchissent à sa nature, son coût, à ses conséquences, aux possibilités des attentes qui principalement visent à attirer l'attention du roi. », Bruno Paradis et Lyse Roy, « Le don dans les entrées solennelles... », *op. cit.*, p. 110.

³⁰ Voir l'exemple évoqué précédemment de l'entrée de Charles VII à Angers en 1424 qui ne semble pas donner lieu à du théâtre mais qui imprime un parcours précis dans la ville et un cérémonial bien établi. Au sujet de cette entrée : Sylvain Bertoldi, « Les entrées des rois et enfants de France à Angers de 1424 à 1598 », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1994, p. 312-314.

³¹ Et peut-être à Nantes pour la même occasion, sans que nous en ayons la preuve formelle (voir Nantes, AM, CC 241, fol. 45 pour le passage de Marie d'Anjou à Nantes).

³² Rennes, AM, CC 807, fol. 30, *compte des miseurs de 1447*.

³³ La réalisation du dais coûte 88 livres en tout (Paul Marchegay, « Dépenses faites pour l'entrée solennelle de Louis XI à Angers », *Bulletin de la société industrielle d'Angers*, 9, 1858, p. 77). La liste des dépenses de l'entrée se trouve dans Angers, AM, CC 4, fol. 219-222v^o et 236, *comptes de Jehan Colin, receveur des deniers de la cloison (1461-1462)* (publiés dans B. Guinée, F. Lehoux, *Les entrées royales françaises...*, *op. cit.*, p.163-171).

³⁴ Poitiers, AC, casier 35-2, K 7, *registre de comptes de la ville*, fol. 51v^o (édition entière de la pièce dans D. Rivaud, *Entrées épiscopales...*, *op. cit.*, p. 111).

bâtons à Poitiers. Dans ces deux entrées, les emblèmes du pouvoir royal, que ce soit la fleur de lys sur le dais d'Angers³⁵ ou les armes du roi sur les panonceaux à Poitiers, sont théâtralisés par un effet de répétition comme un jeu de miroir entre le souverain et sa représentation symbolique. Deux raisons peuvent être invoquées pour expliquer l'absence d'activités théâtrales dans ces deux entrées postérieures à celles d'Amboise et Tours qui comprenaient du théâtre. À Angers et Poitiers, le roi fait son entrée seul (non accompagné de la reine) contrairement à Amboise et Tours ; par ailleurs, une partie des festivités a été annulée pour l'entrée de Tours car Louis XI ne prenait pas plaisir à y assister³⁶. La volonté des villes d'accueillir le roi selon ses goûts – l'enjeu pour la ville étant entre autres la confirmation ou la création de privilèges –, les a très certainement incitées à ne pas produire de théâtre lors des entrées de 1462.

Pour en revenir à Amboise, à la fin du mois d'août 1461, le conseil de ville délibère sur ce qu'il convient d'organiser pour la venue de Louis XI et Charlotte de Savoie qui font leur entrée dans la ville de façon différée. Pour l'entrée de la reine, il est prévu que de « joyeux esbatemens se facent, comme anges volants et aultres belles choses, [...] quelque belle fante » ainsi que de représenter une « moralité que maistre Estienne a faicte pour jouer à ladicte joyeuse venue, [...] et qu'elle seroit jouée par personaiges³⁷ », quant à l'entrée de Louis XI, il est décidé que « joyeux esbatemens se feissent et misteres tels qu'il seroit advisé³⁸ ». Quelques jours auparavant, Louis XI a fait son entrée solennelle à Paris, au cours de laquelle la ville était personnifiée sous les traits de cinq jeunes femmes (chacune représentait une lettre composant le mot *Paris*), des sauvages se battaient entre eux tandis que des sirènes (des jeunes femmes nues) déclamaient des vers. Dans cette même entrée, des scènes de la Passion étaient représentées par des personnages muets à l'hôpital de la Trinité³⁹ et une scène de bataille du siège de Dieppe en 1443 montrant des soldats français égorgeant des soldats anglais, était conçue pour être jouée au moment où Louis XI passait devant l'échafaud⁴⁰. Deux perspectives essentielles, qui vont prendre une importance considérable dans les entrées solennelles par la suite, se détachent de l'entrée parisienne : la personnification symbolique de la ville sous les traits de jeunes filles qui accueillent le roi et

³⁵ « Item à Guillemain Cessaut, brodeur, pour la faczon et founissement de soixante fleurs de lys d'or de Cypre faictes en broderie », Angers, AM, CC 4, fol. 220, *op. cit.*

³⁶ Voir Tours, AM, CC R. 35, fol. 155 : « comme le roy fut à Amboise pour venir audit lieu de Tours, fut par aucuns des gens de ladicte ville demandé conseil et advis à monsieur le bailli de Touraine et messieurs Pierre Bezart qui sont les plus près du conseil du Roy, savoir si ledict Sieur auroit bien pour agreable icelles faintes et misteres faiz en chafaulx à sadicte entrée en ladicte ville, lesquelz dirent que non et qu'il n'y prenoit nul plaisir ».

³⁷ Amboise, AM, BB 1, fol. 9, *délibérations du conseil de ville*.

³⁸ *Ibid.*, fol. 9v°.

³⁹ Comme en 1437 pour l'entrée de Charles VII, il s'agit probablement des confrères de la Passion.

⁴⁰ Sur cette entrée, voir Camille Couderc, « L'entrée solennelle de Louis XI à Paris (31 août 1461) », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 23, 1896, p. 125-166.

l'aspect encomiastique de l'entrée envers le souverain par la réalisation d'un tableau vivant à la gloire de ce dernier (la bataille de Dieppe en 1443, menée par Louis XI).

L'entrée du roi à Amboise est, dans une moindre mesure, probablement conçue de la même manière que l'entrée parisienne : cette dernière inclut tableaux vivants et saynètes comme des scènes mimées de la Passion mais dont on ne sait si elles sont jouées uniquement au passage du souverain ou répétées tout du long du passage du cortège de l'entrée ou bien encore devant les habitants de la ville. Le caractère statique de ces scènes laisse supposer qu'elles sont « jouées » soit longuement mais une seule fois pour que tout le cortège de l'entrée en profite, soit de manière cyclique dans la journée afin que le plus grand nombre possible de spectateurs puissent y assister. Dans cette dernière hypothèse, l'entrée se conçoit encore comme une fête générale où les festivités prévues mêlent des thèmes pour les habitants et pour le souverain.

Cette double destination se révèle dans les entrées d'Amboise et Tours, englobant tableaux vivants et pièce longue. Les *joyeux esbatemens* et les *faintes* d'Amboise sont potentiellement des tableaux vivants mimés ou joués au passage de la reine et agrémentés d'artifices pour les rendre plus spectaculaires (la délibération mentionne pour les *joyeux esbatemens*, hormis des anges volants, d'« autres belles choses »). Bien qu'il soit impossible de connaître le contenu de ces tableaux vivants, il ressort des indications fournies, une certaine fugacité des activités dramatiques qui ne seraient uniquement mues et destinées à la reine et son entourage au moment de leur passage. Mais à ces tableaux vivants éphémères vient s'ajouter la représentation d'une moralité « jouée par personnages » et écrite par un habitant de la ville. Il est probable qu'à Tours, si les festivités avaient pu se réaliser pleinement, l'organisation de l'entrée aurait procédé de la même manière, alternant scènes mimées sur échafauds et pièces longues puisqu'il était prévu des « chafaulx, misteres et farces⁴¹ » dont l'auteur était Jean Fouquet.

L'activité dramatique dans les entrées de ville de l'Ouest de la France, jusque dans les années 1460, se présente de manière discontinue et protéiforme. Lorsqu'elle est présente, elle prend la forme de tableaux vivants mais aussi de pièce de théâtre plus longues. Cette association entre ces diverses formes théâtrales laisse paraître un stade encore embryonnaire de l'utilisation du théâtre comme un outil de valorisation de la personne reçue : le théâtre est un élément esthétique supplémentaire aux éléments déjà présents dans le rite d'accueil comme le dais ou les rues tendues de tissu et, bien qu'il soit conçu expressément pour l'entrée du souverain, il ne met pas encore sa personnalité au centre de l'évènement. Au reste, la tenue de pièces de théâtre longues (« par personnages ») témoigne que les festivités sont

⁴¹ Tours, AM, CC R. 35, fol. 155.

sans doute à destination de toutes les parties présentes lors de l'entrée de ville, en premier lieu évidemment, la personne reçue mais aussi les habitants assistant à l'évènement.

V.1.2. Du règne de Charles VIII à celui de Louis XII : vers une intégration complète du théâtre au cérémonial de l'entrée de ville, concentré sur la personnalité royale

a. Charles VIII à Tours, Angers, Laval, Le Mans et Loches

Les entrées du règne de Charles VIII sont marquées par la mise en place presque systématique⁴² d'éléments dramatiques dans leur déroulement⁴³ ; mais avant d'évoquer les entrées de ce monarque à Tours (1484), Angers, Laval (1487), Le Mans (1488) et Loches (1489), il convient de mentionner l'arrivée de Marguerite d'Autriche en 1483 à Amboise, alors âgée de 3 ans. La présence de la princesse est due à la signature du traité d'Arras en 1482 et dont l'une des clauses est le mariage de cette dernière avec le dauphin Charles, négocié auprès de son père Maximilien d'Autriche par Louis XI⁴⁴. Pour son entrée à Amboise le 22 juin 1483, un échafaud présente « les personnaiges de Paris, des trois déesses, deux hommes sauvaiges, les petiz enfans de cueur de l'eglise saint Florentin⁴⁵ ». Il s'agit ici de la mise en scène du Jugement de Paris, thème que l'on retrouvera en 1498 pour l'entrée d'Anne de Bretagne à Nantes (voir *infra*). Les aspects moral ou historique de ce thème passent au second plan ici, et il faut voir dans l'utilisation de cette mise en scène, le projet d'exalter la personnalité reçue par un procédé simple qui sera employé dans un grand nombre de tableaux vivants des entrées du XVI^e siècle : l'assimilation de la personne reçue à l'un des personnages de la mise en scène. Si les documents ne mentionnent pas de façon explicite ce procédé, contrairement aux entrées de François I^{er} et des souverains suivants, il est vraisemblable de voir à travers le choix des mises en scène – et l'interprétation qu'il est possible d'en faire – de la fin du XV^e siècle, le degré primitif du système de valorisation de la personne reçue dans la ville. Ainsi à Amboise, l'actrice endossant le rôle de Vénus a sans doute porté sur son déguisement un signe distinctif qui l'identifie à Marguerite d'Autriche, en effet un peintre est rétribué pour exécuter les différentes armoiries (du dauphin et de la dauphine) sur l'échafaud, ainsi que divers motifs dont une marguerite – on voit ici un procédé supplémentaire pour mettre en valeur la personne reçue – mais en plus, il doit peindre sur les déguisements des trois

⁴² Seules les informations pour la ville de Poitiers sont plus succinctes puisque nous ne conservons qu'une brève relation de l'entrée en février 1487 (Poitiers, AC, carton 42, registre 11, fol. 1v^o) qui ne mentionne pas de théâtre.

⁴³ À titre de comparaison, sur les entrées de ce monarque à Paris (1484), Rouen (1485) et Troyes (1486), voir Elie Konigson, « La cité et le prince : premières entrées de Charles VIII (1484-1486) », dans Jean Jacquot, Elie Konigson (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, t. III, p. 55-69.

⁴⁴ À propos du traité d'Arras voir : Henri Dubois, « Autour du traité d'Arras de 1482. Les négociateurs de Louis XI », dans Denis Clauzel, Charles Giry-Deloison, Christophe Leduc, *Arras et la diplomatie européenne, XV^e-XVI^e siècle*, Arras, Artois presse université, 1999, p. 131-142.

⁴⁵ Amboise, AM, AA 130, fol. 28, *compte deuxiesme de François Bertin*.

déesse⁴⁶, probablement pour les affubler d'une part de leurs attributs respectifs et d'autre part pour dépeindre sur le costume de Vénus, une marguerite ou le blason de la dauphine. L'aspect encomiastique de l'entrée de ville – qui sera l'un des plus importants au XVI^e siècle – fait pleinement son apparition ici par le biais de l'activité théâtrale même si Marguerite d'Autriche ne peut le percevoir du fait de son jeune âge.

L'entrée tourangelle de Charles VIII de 1484 manifeste également la volonté de mettre la personnalité du souverain à l'honneur par la représentation de thèmes minutieusement choisis : la figuration des « misteres des roys Clovis, jugement du roy Salomon et aultres choses⁴⁷ ». La ville fait représenter ici d'un côté une scène de la vie de Clovis, sans doute tirée de l'œuvre de Grégoire de Tours, et dont la symbolique s'appuie sur la paternité de la monarchie française en tant que premier roi chrétien, et de l'autre côté le roi biblique Salomon qui illustre la sagesse à travers son jugement. Dans les deux cas, il s'agit de rois auxquels Charles VIII peut être identifié au travers des enjeux symboliques qu'ils représentent.

La conception des tableaux vivants, que ce soit à Amboise en 1483 ou Tours en 1484 tend à se focaliser sur la personne royale en la mettant en scène sur des échafauds qui lui sont exclusivement destinés. Le programme théâtral de l'entrée de Charles VIII (accompagné de sa sœur Anne de Beaujeu) à Angers en 1487 ne nous est pas parvenu, bien que nous sachions que des festivités étaient prévues aux carrefours de la ville comme des feux de joie⁴⁸, des « faintes et esbatemens⁴⁹ » se déroulant sur des estrades vraisemblablement dénommées « tables⁵⁰ » ou « tables rondes⁵¹ ». Lors de l'entrée du roi, le 26 avril, « les rues [étaient] bien tendues de tapisserie et chantoit le peuple “Vive le Roy, Nouel !” et gictoient fleurs, bonnes eaux et senteurs. Et per soir furent faiz les feux par les carrefours et tables rondes...⁵² ». La brève relation qui est faite ici dans le registre de conclusions de la mairie laisse entrevoir que toutes les réjouissances prévues sont à destination exclusive du souverain et si la composition des *tables rondes* nous est inconnue, on peut supposer qu'elle s'organisait autour de la personnalité de Charles VIII.

Quelques jours plus tard, le 4 mai, Charles VIII entre à Laval pour y rester cinq semaines avant de mener la guerre en Bretagne :

⁴⁶ *Ibid.*, fol. 28v^o.

⁴⁷ Tours, AM, BB R. 13, fol. 210, *registres des délibérations du corps de ville (1475-1507)*.

⁴⁸ Angers, AM, BB 5, fol. 5v^o, *registres des conclusions de la mairie (1487-1488)*.

⁴⁹ *Ibid.*, fol. 2. Maître Jehan Michel, docteur en médecine est commis à l'organisation de ces festivités, il s'agit très probablement du même personnage que l'auteur de la *Passion*.

⁵⁰ *Ibid.*, fol. 5v^o : « Et à chacune des places dessus dictes, les dessus nommez feront preparatifz de tables, linge, feux de joye... ». Les termes « chaffaulx » ou « theastres » n'apparaissent qu'à partir de l'entrée de François I^{er}.

⁵¹ Voir l'exemple de l'entrée de Jeanne de Laval à Angers en 1454 « Et y eut tables rondes en plusieurs et divers carrefours, aussi grant nombre de misteres... », Arch. nat., *registres de la chambre des comtes d'Angers*, P 1334⁶, fol. 25v^o, cité dans A. Lecoy de la Marche, *Le roi René, sa vie...*, op. cit., vol. I, p. 302.

⁵² Angers, AM, BB 5, fol. 8v^o.

[...]
Quatresme jour du mois de may,
Le roy Charles joyeux et gay,
A Laval si fist son entrée,
[...].
Les rues à grant tapisseries
Furent tendues sans mocqueries
A ciel et de hault et de bas,
De fines toiles et fins draps.
Es carrefours jouer, dancier
Et es tasses bon vin verser ;⁵³

Ce témoignage précieux révèle que la ville de Laval intègre une grande partie des différents éléments composant le rite de l'entrée d'un souverain – décorations urbaines en tendant les rues de tissus, distribution de vin – et parmi ceux-ci figurent du théâtre (« es carrefours jouer »). La concision de la narration ne permet pas de déterminer la teneur du théâtre mais elle a dû s'inscrire entièrement dans le contexte honorifique⁵⁴ de la réception au même titre que les autres entrées de la même époque.

Le 5 septembre 1488, Charles VIII entre au Mans. On ne sait s'il s'agit d'une première entrée solennelle et faute de documents, il est impossible d'affirmer la présence de théâtre. Néanmoins, le compte du receveur de la ville mentionne des dépenses pour des

draps de soye et de layne, bonnetz, banerolles, escussonz, frenges, ruben, or fin, soye, capiton, azur, bougrain, cousturiers, menuysiers et paintres...⁵⁵

Tous les éléments de cette liste correspondent à ceux trouvés habituellement dans les comptes des entrées de ville comportant du théâtre : les tissus et les couturiers pour les déguisements des personnages, les peintres et les menuisiers pour la confection des décors et des échafauds. La présence de théâtre pour cette entrée ne serait pas exceptionnelle, les Manceaux ayant déjà organisé ce type de spectacle en 1475 pour l'entrée de Charles V du Maine (voir *infra*).

En août 1489, le monarque fait sa première entrée à Loches, l'une de ses résidences régulières⁵⁶. L'attention municipale se porte sur l'organisation de la cérémonie en concevant un dais et en délibérant sur ce qu'il convient d'offrir (six demi-queues de vin⁵⁷), par ailleurs la ville prévoit un écusson à suspendre à la porte de Quintefol par où le roi fera son entrée. Cet écusson comporte très probablement les armes du roi comme ceux « baillez aux petiz enffens pour alez au devant dudict prince criant "Vive le Roy !" ⁵⁸ ». On retrouve le même procédé de

⁵³ Guillaume Le Doyen, *Annales et chroniques du pays de Laval (1480-1537)*, Laval, Godbert, 1858, p. 37-38.

⁵⁴ L'auteur de la chronique précise au sujet de la venue du roi : « dont Laval si fust honorée » (*ibid.*, p. 37).

⁵⁵ Le Mans, AD 72, 111 AC 247, fol. 38, *compte du receveur Jean Cosnart*.

⁵⁶ Sur la place de Loches dans la juridiction royale de Touraine voir : Bernard Chevalier, « Loches, une bonne ville au bailliage de Touraine à l'aube de la Renaissance », dans *Loches au XVI^e siècle*, Marseille, Lafitte, 1979, p. 1-9.

⁵⁷ Tours, AD 37, E dépôt 132, Loches, CC 2, fol. 8, *comptes urbains 1488-1491*.

⁵⁸ *Idem*.

mise en valeur du souverain que celui employé à Poitiers en 1462 pour l'entrée de Louis XI, par la figuration des armes comme un jeu de miroir. Néanmoins, cette entrée ne semble pas comporter d'activités théâtrales à proprement parler et la raison en est sans doute l'aspect financier ; à titre de comparaison, la ville de Tours dépense plus de 3 400 livres en 1484⁵⁹ pour le présent offert au roi tandis que Loches n'en dépense que 25 pour du vin.

L'avènement de Charles VIII marque réellement le début de l'intégration des activités théâtrales comme composante à part entière du cérémoniel des entrées de ville dans l'Ouest de la France, lorsque les cités peuvent investir des sommes d'argent pour leur réalisation. Ce théâtre commence en outre à manifester les intentions des villes de valoriser la personne reçue par les sujets choisis. Cette valeur encomiastique sera d'autant plus présente lors des deux entrées suivantes du règne de Charles VIII à Tours, la première lors du mariage avec Anne de Bretagne (1491) et la seconde au retour des guerres d'Italie (1496), qui même si elle n'est pas une première entrée (après un couronnement), est considérée comme telle par les habitants⁶⁰.

b. Deux entrées tourangelles : le mariage avec Anne de Bretagne, le retour des guerres d'Italie

Épilogue de la guerre de Bretagne et conséquence du traité du Verger, Anne de Bretagne se marie à Charles VIII au château de Langeais le 6 décembre 1491⁶¹. Dans la foulée du mariage, la nouvelle épouse fait son entrée à Tours durant deux jours consécutifs (samedi et dimanche)⁶². À cette occasion, à côté des traditionnels dais et don (une galée d'argent⁶³), un programme théâtral d'ampleur est conçu par les bourgeois de la ville. Six échafauds sont prévus tout le long du parcours de la reine : les Sibylles (17 personnages), le roi Salomon et la reine de Saba (7 personnages), les neuf Preuses, trois jeunes filles présentant les armes de la ville, sainte Anne (3 personnages), le roi Assuérus (6 personnages)⁶⁴. Ces mystères se caractérisent par la prééminence des personnages féminins sur la scène, et s'ils intègrent une réalisation mettant en place également des personnages masculins, leur rôle demeure primordial et positif, comme sur l'échafaud du roi Salomon et la reine de Saba ou sur celui du roi Assuérus⁶⁵ où l'on suppose fortement la présence d'Esther. Le fait de représenter sainte

⁵⁹ D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, *op. cit.*, p. 220.

⁶⁰ Tours, AM, CC R. 50, fol. 204v^o : « en ceste dicte ville en la nouvelle entrée et venue du roy nostre dict sieur en icelle ».

⁶¹ Sur les origines de cette union, voir *infra* « c. Anne de Bretagne, reine de France et duchesse de Bretagne », la synthèse sur la guerre de Bretagne et ses conséquences géopolitiques.

⁶² Tours, AM, AA 4, *Fêtes et cérémonies... – Séjour à Tours de la reine Anne de Bretagne*.

⁶³ D'une valeur de 841 livres, 18 sous, 4 deniers tournois (voir Charles Louis Grandmaison « Documents inédits sur les arts en Touraine », *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 20, 1870, p. 286).

⁶⁴ Tours, AM, AA 4, *Fêtes et cérémonies... – Séjour à Tours de la reine Anne de Bretagne*.

⁶⁵ La pièce d'archive mentionne (Tours, AM, AA 4, *ibid.*) « le mistere du roy Suaire », un archiviste (du XIX^e siècle d'après la graphie) ajoute en marge « ou Assuere comme on le nomme dans Rabelais

Anne se fonde sur l'homonymie entre la reine et ce personnage et s'inscrit pleinement dans l'intention de valoriser l'hôte, mais cette valorisation s'accompagne de la mise en place d'un système dialogique entre la ville et la reine grâce au théâtre, d'une part par la figuration de la ville à travers son blason sur un échafaud placé devant l'hôtel de ville et d'autre part en choisissant de représenter les neuf Preuses qui, au-delà de la notoriété grandissante que prend ce thème en littérature et dans les arts figuratifs au cours du XV^e siècle⁶⁶, peuvent rappeler le caractère pugnace de la duchesse Anne pour garder son duché indépendant de la France. Cette communication entre la ville de Tours et la reine se manifeste d'autant plus dans les deux échafauds mettant en scène des personnages masculins, tous deux rois rencontrant une souveraine étrangère – à rapprocher donc d'Anne de Bretagne –, personnage de haute valeur à chaque fois. Au-delà de la valeur épithétique des tableaux vivants, le choix des thèmes s'inscrit dans une logique dialogique entre l'hôte et la ville et instaure une atmosphère de pacification parachevée par la représentation des Sibylles – au vu des 17 personnages sur l'échafaud, les douze Sibylles sont vraisemblablement présentes – et leurs paroles prophétiques.

Si l'on suppose fortement jusqu'à présent que les personnages allégoriques, historiques ou bibliques mis en scène servent de projection en miroir pour les souverains faisant leur entrée en ville, au début de l'année 1496, les bourgeois de la ville de Tours choisissent de mettre en scène directement le couple royal pour fêter le retour de Naples et des guerres d'Italie de Charles VIII. Un des deux mystères prévus est mis en place au grand marché⁶⁷ et présente pour ce qui est des accessoires et déguisements, un étendard et un guidon réalisés à partir de taffetas rouge, jaune et blanc, une cote d'armes en taffetas bleu⁶⁸, et concernant les personnages explicitement nommés, la reine et une nonne⁶⁹. Le tableau vivant ici fonctionne comme la mise en abîme de la scène qui est en cours ou qui a eu lieu juste précédemment et montre à Charles VIII, par un jeu d'écho, son retour auprès de la reine. Néanmoins, dans l'entrée d'Anne de Bretagne en 1491, l'activité dramatique pouvait être perçue comme à destination unique de la reine, il semble ici que cette mise en scène, certes au plus haut point louangeuse, s'adresse également à la population par son caractère scénarisé à partir de la

pour dire Assuerus », en effet dans *Gargantua* au chap. LI : « Adoncq leur fait ung festin le plus magnifique [...] que feut veu depuis le temps du Roy Assuere. ». Il est difficile de trouver une autre solution, il s'agit sans doute d'une aphérèse due aux sonorités proches entre « roy » et le « a » initial de « Assuere », alliées à une méconnaissance du thème par le copiste.

⁶⁶ Sophie Cassagnes-Brouquet, « Penthésilée, reine des Amazones et Preuse, une image de la femme guerrière à la fin du Moyen Âge », *Clio*, 20, 2004, p. 169-179.

⁶⁷ L'autre mystère se déroule dans la Grande rue, devant la maison de Jehan Aubert, et met en scène les sept vertus accompagnées d'un ange (Tours, AM, CC R. 50, fol. 205v^o, *comptes municipaux 1494-1497*).

⁶⁸ On retrouve ce procédé, la cote d'arme en taffetas bleu, pour l'entrée de Louis XII à Tours en 1500, justement pour figurer le roi dans une mise en scène (Tours, AM, CC R. 53, fol. 51v^o, *comptes municipaux 1500-1501*).

⁶⁹ *Ibid.*, fol. 204v^o-205.

réalité. Il existe des figurations du roi de France dans les entrées comme à Rouen en 1485 où Charles VIII apparaît figuré sur le premier échafaud du parcours⁷⁰ mais ces représentations se justifient toujours pour mettre en valeur l'ascendance royale ou les vertus nécessaires au gouvernement par la figuration simultanée du personnage royal et de vertus et autres allégories. Il est possible que le caractère secondaire de cette entrée et ses circonstances, justifient la réalisation de cette mise en scène inspirée de la cause même de sa réalisation.

c. Louis XII

À la suite du décès de Charles VIII en 1498, Louis XII devient roi de France et épouse Anne de Bretagne le 9 janvier 1499 à Nantes⁷¹. Le monarque effectue son entrée solennelle à Paris en juillet 1498, deux entrées à Tours, la première, seul en septembre 1498, la seconde en compagnie de la reine en novembre 1500⁷², et, dans ce laps de temps, une entrée à Angers au début de 1499, accompagné de la reine également⁷³. Peu de jours après l'entrée tourangelle de 1500, Anne de Bretagne rejoint Amboise et y fait son entrée le 2 décembre⁷⁴. Si les entrées du règne de Charles VIII intègrent le théâtre comme une des composantes essentielles de la cérémonie et comme moyen de communication entre le souverain et la ville, les entrées du règne de Louis XII ne font que renforcer ce processus particulièrement à Tours en 1498 et 1500.

Deux mises en scène sont communes aux deux entrées tourangelles : le mystère de Turnus et de Hugon et, le Jardin de France. La première mise en scène révèle la personnification symbolique de la ville⁷⁵ en faisant intervenir un personnage historique de la cité, Hugon (le mystère de 1498 est joué à la porte de la tour feu Hugon⁷⁶) et, probablement sans aucun lien avec le précédent, un personnage de l'*Énéide*, Turnus. Comme l'indique D. Rivaud⁷⁷, le choix de cette figure relève probablement en premier lieu du rapport étymologique qu'il est possible d'établir entre Tours et Turnus, d'autant plus que l'échafaud de 1500 est décoré des armoiries

⁷⁰ Voir B. Guinée, F. Lehoux, *Les entrées royales françaises...*, *op. cit.*, p. 243.

⁷¹ Sur les origines de cette union, voir *infra* « c. Anne de Bretagne, reine de France et duchesse de Bretagne », la synthèse sur la guerre de Bretagne et les conditions des mariages d'Anne de Bretagne avec Charles VIII et Louis XII.

⁷² Louis XII et Anne de Bretagne ne font pas leur entrée le même jour mais à deux jours d'intervalle (Louis XII le 24 novembre [Tours, AM, CC R. 53, fol. 56] et Anne de Bretagne, le 26 novembre [*Ibid.*, fol. 57]), le compte municipal précise rarement si une mise en scène a été jouée exclusivement pour l'un ou l'autre et il semble que certaines mises en scène ont été jouées deux fois de suite ; pour un exposé plus clair, nous considérons qu'il s'agit d'une seule et même entrée et nous apporterons les précisions contextuelles nécessaires lorsque nous en possédons.

⁷³ L'entrée se fait de façon différée, Louis XII, le 1^{er} février et Anne de Bretagne le 3 février (Angers, AM, BB 10, fol. 54^v et 55).

⁷⁴ Amboise, AM, AA 131, fol. 1. Louis XII devait l'accompagner mais se dirige finalement vers le château de Loches entraînant ainsi l'annulation d'une partie des festivités : « le mystère de Julyus Cesar que on vouloit jouer [...] ce que n'a esté fait parce que ledict Sieur ne fist aucune entrée » (*Ibid.*, fol. 6).

⁷⁵ D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, *op. cit.*, p. 232.

⁷⁶ Tours, AM, BB R. 13, fol. 251.

⁷⁷ D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, *op. cit.*, p. 232

de la ville. Au-delà des liens qui unissent ce personnage à la ville de Tours⁷⁸ et à la lumière d'une autre mise en scène prévue en 1500 et du contexte géopolitique, il sera possible plus avant d'apporter une nouvelle interprétation à la présence de Turnus dans les entrées de Louis XII à Tours. L'échafaud conçu au carrefour de la maison de feu Jacques de Beaune offre le spectacle du combat de David contre Goliath, Samson se battant à mains nues avec un lion, Hercule enfant combattant contre des serpents et une personnification du roi tenant dans ses bras un enfant vêtu de rouge et un serpent d'azur « qui demonstroient estre les armes de Milan⁷⁹ ». Si à première vue cet ensemble se présente comme disparate, l'analyse des divers éléments révèle une certaine cohérence. La dernière indication montre que ce théâtre célèbre la victoire de Louis XII sur le duché de Milan, la personnification du roi tenant les armoiries du duché entre ces mains en signe de suprématie et le fait de montrer simultanément Hercule combattant deux serpents⁸⁰ ne fait que renforcer, par analogie entre les monstres⁸¹, la domination française sur Milan. Quant aux deux autres combats de la scène, la lutte de David contre Goliath⁸² est une mise en scène moralisatrice qui exalte les vertus du roi et plus particulièrement dans ce contexte de victoire ; le combat de Samson à mains nues contre le lion⁸³ permet sans doute de créer le parallèle entre le blason de la famille Sforza (ducs de Milan à la suite des Visconti) utilisant cet animal, et la victoire de Louis XII. Cet échafaud se présente dans sa symbolique comme un arc de triomphe, mettant en scène divers éléments qui peuvent être interprétés à la gloire du souverain. Au vu de cette analyse, on peut se demander alors si le mystère de Turnus n'est pas un tableau vivant supplémentaire en l'honneur de Louis XII : en effet, bien qu'Énée ne soit pas mentionné, Turnus représente celui qui a résisté à son arrivée dans le Latium puis qui s'est soumis lors d'un combat en duel entraînant sa mort. Ce personnage – interprété par un élu de la ville, Guillaume Garreau, lors des deux entrées – est représenté en armure⁸⁴ donc en position de combat, il est possible alors qu'il ait simulé sa mort à l'arrivée du roi pour illustrer la victoire de ce dernier en Italie.

⁷⁸ *Idem*, n. 98 : « Turnus aurait péri après avoir tué 600 hommes de sa main dans un combat contre le roi des Pictes. Il aurait ensuite été enterré [...] dans la muraille du château de Tours. »

⁷⁹ Tours, AM, CC R. 53, fol. 52.

⁸⁰ Cet épisode aurait pu être assimilé au combat contre l'Hydre de Lerne mais les documents signalent deux serpents (Tours, AM, *ibid.*) et une jeune personne dans le rôle d'Hercule (Tours, AM, BB R. 13, fol. 272).

⁸¹ Il s'agit d'une vouivre engloutissant un enfant pour les armes des Visconti, ducs de Milan et seulement de serpents pour Hercule.

⁸² Un indice révèle que ces tableaux sont uniquement à destination du roi : « [est] faict dedans la teste de Golyas une faincte qui rendoit le sang » (Tours, AM, CC R 53, fol. 52) ; on imagine mal comment la faire fonctionner plusieurs fois de suite...

⁸³ Il s'agit d'un lion en bois conçu à partir d'un lion vivant : « A Jehan Colas [...] pour avoir fait et taillé ung lyon de boys de noyer de la sorte de celui qui est enfermè à la tour feu Hugon » (Tours, AM, CC R 53, fol. 47v^o-48, le lion vivant est mentionné au fol. 45).

⁸⁴ Tours, AM, CC R 53, fol. 58-60.

La composition du Jardin de France n'est pas connue pour 1498⁸⁵, on suppose – comme pour le mystère d'Hugon et de Turnus – qu'il renferme les mêmes personnages que celui élaboré en 1500 : Justice, Prudence, Libéralité, Miséricorde, Église, Noblesse et Labeur⁸⁶. Il est question de la représentation du royaume de France⁸⁷ symbolisé par les vertus royales et religieuses (Justice, Prudence, Libéralité et Miséricorde) accompagnées des trois ordres sociaux, clergé, noblesse et tiers ; afin de conférer un aspect végétal au symbolisme de la représentation, les personnages semblent chacun munis d'une plante comme attribut puisqu' « une espine fleurie, ung olivier, ung meurier, ung guignier, ung cerisier, un orenger, ung grant lys⁸⁸ » sont commandés à un marchand apothicaire. Au-delà de sa fonction esthétique, cet échafaud matérialise l'idée du bon gouvernement en représentant toutes les composantes de la société et en inscrivant le souverain et sa condition dans une mise en scène narrativisée, et non plus comme l'unique personnage central entouré des vertus.

L'image du bon gouvernement se retrouve particulièrement dans une moralité politique composée par Simon Bourgouin, *L'Espinette du jeune prince, conquérant le royaume de bonne renommée*⁸⁹ qui présente la traditionnelle dichotomie des chemins de vices et de vertus empruntés par le prince, ce dernier réussissant finalement à épouser Dame de bon Gouvernement qui l'attend dans son Château des Vertus⁹⁰. L'auteur, considéré comme le valet de chambre de Louis XII⁹¹, est à tout le moins connu pour ses traductions de Plutarque ou Lucien et des *Triumphes* de Pétrarque⁹² à la fin du XV^e siècle ou au début du XVI^e siècle⁹³. Le poème a déjà fait l'objet de traductions au cours du XV^e siècle, mais en prose, tandis que Bourgouin est le premier à l'effectuer en vers. Or, pour l'entrée de Louis XII à Tours en 1498 « devant l'aumône saint Julian seront les six *triumphes* de Petrarque⁹⁴ ». Il n'existe pas à notre connaissance une mise sur la scène des *Triumphes* bien que ce poème ait fait l'objet d'une figuration importante notamment en enluminure, et le sujet se prête particulièrement à la théâtralisation du fait de l'allure processionnelle et éminente du triomphe. On peut se

⁸⁵ Tours, AM, BB R. 13, fol. 252.

⁸⁶ *Ibid.*, fol. 271v^o. Le personnage de Sapience est biffé sur le document.

⁸⁷ D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, *op. cit.*, p. 234.

⁸⁸ Tours, AM, CC R 53, fol. 50-50v^o.

⁸⁹ Paris, A. Vérard, 1508 (Paris, BnF, RES-YE-157).

⁹⁰ *Les bibliothèques françaises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier*, Paris, Saillant et Nyon, 1772, t. II, p. 407. Ce sujet contient tous les ingrédients nécessaires pour la réalisation d'un mystère d'entrée de ville...

⁹¹ *Ibid.*, p. 406

⁹² Sur la diffusion des œuvres en langue vulgaire de Pétrarque en France et en particulier des *Triumphes*, voir : Gabriel Bianciotto (éd.), *Le Roman de Troyle*, Rouen, Presses de l'université de Rouen, 1994, vol. 1, p. 19-20 : « L'ouvrage est nommé pour la première fois, semble-t-il, en 1463 ou peu après, dans une déploration funèbre à la mémoire de Marie d'Anjou, femme de Charles VII. » (p. 20).

⁹³ Pétrarque, *Triumphes – traduction française de Simon Bourgouin*, Gabriella Parussa, Elina Suomela-Härmä (éd.), Genève, Droz, 2012. Sur les travaux de traduction de Simon Bourgouin : *ibid.*, p. 11-12.

⁹⁴ Tours, AM, BB R. 13, fol. 251v^o.

demander alors dans quelle mesure les habitants de Tours ont utilisé les services ou le travail de Bourgoïn⁹⁵ pour la réalisation des *Triumphes* : en effet, la traduction présente avant et au cœur de chaque triomphe des sommaires détaillant le « sens historique » et le « sens moral » de ce qui va être traduit ; certains sommaires ont une valeur descriptive de tout premier ordre, permettant la conception d'une mise en scène intégrée à l'entrée de ville. Pour autant, il est difficile de déceler une valeur encomiastique dans la représentation dramatique de ce poème ou tout du moins, il nous manque des éléments de mise en scène qui permettraient de l'affirmer, comme l'identification du roi à un personnage antique des *Triumphes* par exemple. Néanmoins, les différents faisceaux d'analyse mènent à proximité de Simon Bourgoïn, connu par ailleurs comme homme de théâtre, la représentation des *Triumphes* à Tours pourrait être due, non pas à son initiative, mais à la connaissance de ses travaux de traduction récents.

L'entrée tourangelle de 1498 élimine tout thème biblique pour ne laisser paraître que des sujets antiquisants tandis que celle de 1500 réintègre la matière biblique à la fois sur l'échafaud destiné au roi (David contre Goliath, Samson et le lion) et sur celui conçu pour l'entrée de la reine mettant en scène le « mystère de la royne Judich⁹⁶ » (et Holopherne ?). On se doute que le choix des sujets est fortement influencé par la personnalité reçue et l'entrée d'Amboise en décembre 1500 en est l'illustration. Il était prévu de représenter le mystère de Jules César à l'entrée du roi et de la reine mais du fait de l'absence de Louis XII, ce mystère est annulé⁹⁷ bien que la ville ait engagé de nombreux frais⁹⁸ pour les préparatifs. Anne de Bretagne fait son entrée de ville seule, sous un dais conçu pour l'occasion mais ne peut qu'apprécier un échafaud qui comporte des enfants chantant. L'échafaud aux références antiques, guerrières et glorieuses disparaît du programme théâtral, signe que ce théâtre était expressément conçu pour le roi et en son honneur.

Lors de l'entrée d'Angers en février 1499, le conseil de ville décide de commettre le trésorier Barraud du chapitre Saint-Julien et un peintre nommé Pierre le Roux « pour conférer avecques eulx touchant les mots et faintes qu'il fault faire à l'entrée du roy⁹⁹ », néanmoins le programme théâtral n'apparaît pas dans les délibérations. Tous les éléments essentiels du rite de l'entrée de ville sont présents : la harangue faite au roi (par « Franczoys Binet, licencié es loix, juge ordinaire d'Anjou¹⁰⁰ »), le présent de valeur, le dais recouvert de fleur de lys, la présentation

⁹⁵ Un autre indice aurait pu servir à étayer la marque de Simon Bourgoïn dans ce genre d'évènement mais il est à considérer avec précaution : Camille Mellinet (« La musique à Nantes », *Revue du Breton*, 2, 1837, p. 205, n. 2) signale une petite pièce de l'auteur jouée à l'occasion du mariage de Louis XII et Anne de Bretagne en 1499 à Nantes. Malheureusement, il ne donne pas sa source et fournit au cours de cet article d'autres indications erronées...

⁹⁶ Tours, AM, CC R. 53, fol.61v^o (voir également f. 52v^o).

⁹⁷ Amboise, AM, AA 131, fol. 6.

⁹⁸ L'échafaud était prêt (*ibid.*, fol. 6v^o), le tissu pour la robe de Jules César était déjà acheté (fol. 7) et « six curaces de harnoys, jambiers, gardebraz et salades » (fol. 8) avaient été empruntés au château.

⁹⁹ Angers, AM, BB 10., fol. 37v^o.

¹⁰⁰ *Ibid.*, fol. 54v^o.

des clefs de la ville en signe d'allégeance ; s'ajoutent à ces composants les feux de joie réalisés aux carrefours principaux¹⁰¹ comme pour l'entrée de Charles VIII en 1487. La valorisation du souverain mais aussi de la ville comme entité communicante se traduit par le recours aux initiales de chaque partie, ainsi douze *L* couronnés « toutes chargées d'or fin lesquelles ilz mectront et plasqueront constre la muraille des portaulx de ladicte ville¹⁰² » sont commandés à Collin des Courtiliz et Pierre le Roux tandis qu'il est décidé de mettre à la porte Lionnaise, par où le roi doit passer, un écriteau représentant le nom de la ville sous forme d'acrostiche¹⁰³. Cette mention est placée sous les armes du roi, symbolisant ainsi la subordination volontaire de la ville par rapport au souverain. Pour en revenir à l'activité théâtrale *stricto sensu*, il se peut qu'ait été très peu présente au cours de cette entrée du fait d'un choix inadéquat de la part du conseil de ville des « ordonnateurs des mystères ». En effet, lorsque la ville désigne Jehan Fouquet (Tours, 1461), Jehan Michel (Angers, 1487) et dans un même ordre d'idée mais postérieurement à cette entrée, Jehan Bouchet (Poitiers, 1520¹⁰⁴ ; Nantes, 1532), elle se dote des personnages les plus à même de réaliser un programme théâtral pertinent pour l'entrée royale. Or à Angers, bien que les délibérations commencent dès la fin octobre 1498, la conception des *feintes* semble problématique, notamment lorsque « monsieur le maire acompaigné des quatre conestables et de ses sergens, portera les clefz de la ville et pour les faintes n'est trouvé aucun mistere pour ce faire¹⁰⁵ ». Les délibérations du conseil de ville pour cette entrée s'attachent à la réalisation des dons de valeur offerts au roi et à la reine, à la conception des dais et aux harangues prononcées ; le théâtre, contrairement aux entrées tourangelles, n'est pas un constituant essentiel à la réalisation de l'entrée angevine.

Les entrées de ville des règnes de Charles VIII et Louis XII intègrent plus fortement l'activité dramatique comme une composante essentielle du rite de l'évènement que celles des règnes précédents. Le théâtre, à l'instar des harangues, présents et ornements urbains devient un outil de communication entre le souverain et sa ville. La ville de Tours a particulièrement assimilé le théâtre comme élément indispensable du rite et sait en diversifier les sources¹⁰⁶ à la fois pour confirmer et asseoir sa condition mais aussi pour honorer l'autorité reçue¹⁰⁷ ; cette présence importante de l'activité dramatique correspond également au statut de la ville comme

¹⁰¹ *Ibid.*, fol. 38.

¹⁰² *Ibid.*, fol. 48v°.

¹⁰³ « Antiquité clef de France / Necteté de souffrance / Garant contre ennemys / Estappe d'assurance / Recours de secourance / Saccurité (*sic*) d'amys » (*Ibid.*, fol. 54v°).

¹⁰⁴ Hypothèse probable.

¹⁰⁵ Angers, AM, BB 10, fol. 38v°.

¹⁰⁶ Prélude à la profusion des festivités des entrées du XVI^e siècle.

¹⁰⁷ La glorification se manifeste particulièrement à Tours en 1500, où un « mistaire du nom de Loys » (Tours, AM, BB R. 13, fol. 273) est conçu avec des grandes lettres dorées au nom du roi (Tours, AM, CC R. 53, fol. 61v°).

capitale temporaire du royaume de France¹⁰⁸ sous les règnes de Louis XI, Charles VIII et Louis XII et cette position n'est sans doute pas étrangère à l'importance des fastes déployés lors des entrées dans cette ville. D'autres villes, comme Angers ou Loches et pour diverses raisons (esthétiques et humaines, financières), n'associent pas encore le théâtre de façon aussi intense au rite des entrées de ville. Il est à noter par ailleurs que l'entrée poitevine de Charles VIII demeure discrète quant à la présence d'un théâtre quelconque du fait du manque de sources et il n'existe pas la trace d'une entrée de Louis XII pour les mêmes raisons.

V.1.3. Anne de Bretagne, reine de France et duchesse de Bretagne

Les entrées d'Anne de Bretagne dans les villes de Bretagne et en particulier lors de son voyage dans ses terres d'origine en 1505, possèdent un caractère particulier du fait du double statut de cette reine, à la fois duchesse de Bretagne et reine de France. Plusieurs phénomènes concourent à rendre les voyages de la reine extrêmement symboliques politiquement. Les enjeux du dialogue entre le peuple et son autorité sont au centre de ces entrées successives, la situation politique du duché de Bretagne en ce tout début de XVI^e siècle étant un facteur déclenchant de ces entrées. En effet, jusqu'alors, seul le duc de Bretagne entrait dans les villes de son duché, considéré par le peuple breton comme le seul souverain qu'il reconnaissait (voir *infra*) ; les entrées d'Anne de Bretagne dans les villes bretonnes sont les premières du genre, puisqu'elles sont à la fois en l'honneur de la duchesse de Bretagne mais aussi de la reine de France¹⁰⁹.

Dans les villes françaises, le faste théâtral de l'entrée royale tend vers son apogée à cette période, et on peut se demander si le faste déployé par les villes de Bretagne à l'occasion des entrées d'Anne de Bretagne, correspond bien à une réception ducale s'inscrivant dans le mouvement général de développement des activités théâtrales au cours de toutes sortes d'entrées solennelles ou à un déploiement fastueux particulier dû au statut royal de la personne reçue.

Le cérémonial de l'entrée est l'un des plus importants en ce qui concerne la reconnaissance de l'autorité à travers la mise en œuvre de tableaux vivants dont les personnages reflètent les vertus attendues du souverain. On peut alors se demander si les thèmes déployés dans les tableaux vivants lors des entrées d'Anne de Bretagne en 1498 et 1505 dans les villes du duché sont de la même teneur que ceux utilisés jusqu'alors dans les entrées royales des autres villes de France. Le caractère intrinsèquement politique des entrées, comme celles des rois de France analysées précédemment, nécessite un rappel historique de la vie d'Anne de Bretagne

¹⁰⁸ Sur ce sujet voir Bernard Chevalier, *Tours, ville royale (1356-1520)*, Paris, Vander/Nauwelaerts, 1975, p. 214-299.

¹⁰⁹ Nous ne possédons qu'une seule attestation de l'entrée d'une reine française avant Anne de Bretagne : il s'agit de Marie d'Anjou, à Rennes en 1447.

et des conditions d'une part, de son accession à la tête du duché de Bretagne et d'autre part de ses deux mariages, le premier avec Charles VIII, le second avec Louis XII. Cette synthèse conduira à l'examen de deux périodes pendant lesquelles Anne de Bretagne fait son entrée dans les villes du duché de Bretagne : 1498 et 1505.

a. Une duchesse, deux rois

Le XV^e siècle est marqué par des conflits incessants entre le royaume de France et le duché de Bretagne, ce dernier étant convoité par le premier principalement pour des raisons géopolitiques¹¹⁰. Anne de Bretagne¹¹¹ (1477-1514), fille de François II et Marguerite de Foix, est l'héritière légitime du duché de Bretagne à la tête duquel elle accède lors de son couronnement en février 1489 à Rennes. Cependant, son avenir personnel et politique est entravé par le traité du Verger, conclu à la suite de la défaite de son père, François II, face à Charles VIII à Saint-Aubin-du-Cormier en juillet 1488. Ce traité exigé par Charles VIII, impose d'obtenir le consentement du roi de France pour le mariage d'Anne et de sa sœur cadette Isabeau¹¹². Jusqu'en 1491, ce pacte est mis à mal des deux côtés : d'une part, Anne de Bretagne épouse Maximilien d'Autriche et noue des alliances avec des pays ennemis à la France (Angleterre, Espagne...), d'autre part, des troupes françaises ne cessent de faire des incursions dans le duché en prenant des villes de Basse-Bretagne par l'intermédiaire du vicomte Jean II de Rohan qui souhaite récupérer le titre ducal¹¹³ – ce qu'il ne parviendra pas à obtenir, Charles VIII l'obligeant à « l'assurer de son complet dévouement et de son profond désintéressement personnel¹¹⁴ ». Anne doit donc faire face pendant la première année de son règne en Bretagne à l'ennemi français mais aussi aux puissants seigneurs bretons qui

¹¹⁰ Sur les relations du duché de Bretagne avec la France et l'Angleterre aux XIV^e-XVI^e siècles, voir *infra* V.1.2., la synthèse sur le statut des ducs et du duché de Bretagne jusqu'à son rattachement à la France en 1532.

¹¹¹ Nombreux sont les ouvrages sur Anne de Bretagne ou le contexte politique lors de son accession à la tête du duché de Bretagne, les deux principales sources contemporaines ou assez proches dans le temps se trouvent chez Bouchart et Brantôme : Alain Bouchart, *Grandes croniques de Bretagne*, édition de Bernard Guinée, Gustave Jeanneau et Marie-Louise Auger, Paris, Éditions du CNRS, 1986, coll. « Sources d'histoire médiévale » ; Brantôme (Pierre de Bourdeille, seigneur de), *La vie d'Anne de Bretagne, suivie de la vie de ses filles Claude et Renée de France*, Clermont-Ferrand, Paleo, 2011, coll. « Histoire-accès direct » (édité à partir de Paris, BnF, ms. fr. 17453, fol. 5-29, pour Anne de Bretagne). Sur la vie d'Anne de Bretagne : Antoine Le Roux de Lincy, *Vie de la reine Anne de Bretagne, femme des rois de France Charles VIII et Louis XII : suivie de lettres inédites et de documents originaux*, Paris, L. Curmer, 1860-1861, 4 vol. ; Philippe Tourault, *Anne de Bretagne*, Paris, Perrin, 1990 ; Georges Minois, *Anne de Bretagne*, Fayard, Paris, 1999 ; on peut consulter également la bibliographie d'Elizabeth A. R. Brown, Cynthia J. Brown, Jean-Luc Deuffic, dans *Les funérailles d'une reine : Anne de Bretagne (1514) « Qu'il mecte ma povre ame en celeste lumiere » textes, images et manuscrits*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 329-335.

¹¹² Pierre-Antoine-Noël-Bruno Daru, *Histoire de Bretagne*, Paris, Firmin Didot père et fils, 1826, t. III, p. 144-146.

¹¹³ Philippe Tourault, *Anne de Bretagne*, Paris, Perrin, 1990, p. 64-65. Jean II de Rohan souhaitait récupérer le titre ducal puisqu'aucune des deux familles régnantes (Penthièvre et Montfort) n'avait d'héritier mâle.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 65.

prétendent au titre de duc et mènent une véritable guerre civile. Toutefois, elle parvient à unifier la Bretagne dans le courant de l'année 1490 et épouse par procuration en décembre de la même année, Maximilien d'Autriche. Mais au début de l'année 1491, la coalition entre Charles VIII et Alain d'Albret – qui souhaitait ardemment épouser Anne pour accéder à la tête du duché – est couronnée de succès : Nantes tombe aux mains du roi de France en mars. Anne et son gouvernement se réfugient à Rennes que leurs ennemis décident d'assiéger dès la fin juin 1491. Malgré les soutiens venus d'Angleterre, d'Allemagne et d'Espagne, elle est obligée de céder aux demandes de Charles VIII de l'épouser, le siège de Rennes est levé en novembre 1491, les fiançailles sont célébrées le 17 novembre de cette même année¹¹⁵.

Le mariage, célébré le 6 décembre 1491¹¹⁶, scelle le rattachement de la Bretagne à la France, les clauses du contrat impliquant, tôt ou tard, l'union du duché à la France¹¹⁷ mais Anne n'est plus seulement duchesse, elle devient de fait reine de France. Charles VIII meurt subitement le 7 avril 1498 à Amboise, ne laissant aucun héritier direct au trône, les enfants qu'il a eus avec Anne de Bretagne étant morts en bas âge ; Louis XII devient roi de France. Deux clauses importantes du contrat de mariage entre Charles VIII et Anne de Bretagne inclinent finalement en faveur de cette dernière : la première concerne la cession mutuelle des droits sur le duché en cas de décès de l'un des deux époux sans héritier, la seconde clause impose à Anne d'épouser l'héritier de la couronne dans le cas où Charles VIII meurt avant elle et sans dauphin. Or, Louis XII est déjà marié à Jeanne de France et Anne de Bretagne n'a aucun enfant. Elle profite de ce vide juridique pour reprendre la gouvernance de son duché en rétablissant la chancellerie de Bretagne que Charles VIII avait supprimée le 9 décembre 1493. Dans le même temps, elle négocie habilement les conditions de son mariage avec Louis XII : à partir de l'acte d'Étampes, le 19 août 1498¹¹⁸, il s'engage à se libérer de son précédent mariage pour l'épouser dans un délai d'un an, sans cela, il devra rendre Nantes et Fougères. Louis XII obtient finalement l'annulation de son mariage avec Jeanne de France en décembre 1498. Le contrat de mariage signé entre Anne de Bretagne et le roi de France en janvier 1499 est avantageux pour la duchesse, celui-ci stipule qu'elle gardera la gouvernance de son duché durant son vivant et qu'il ne reviendra pas à l'héritier de la couronne de France mais au second né¹¹⁹. Le mariage est célébré le 9 janvier 1499 à Nantes dans une relative discrétion¹²⁰.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁶ Sur les réjouissances publiques qui ont lieu à la nouvelle de ce mariage au début de l'année 1492, voir *infra* V.1.4.

¹¹⁷ Sur les clauses du contrat de mariage, voir : Antoine Le Roux de Lincy, *Vie de la reine Anne de Bretagne, femme des rois de France Charles VIII et Louis XII : suivie de lettres inédites et de documents originaux*, Paris, L. Curmer, 1860, t. I, p. 82-84.

¹¹⁸ Pour une analyse rapide et quelques extraits de cet acte : Léon de Laborde (dir.), *Actes importants de l'histoire de France et autographes des hommes célèbres*, Paris, Plon, 1869, p. 313.

¹¹⁹ Ph. Tourault, *Anne de Bretagne...*, *op. cit.*, p. 218-219.

¹²⁰ Camille Mellinet, dans « De la musique à Nantes, depuis les temps les plus reculés, jusqu'à nos jours » (*Revue du Breton*, 2^e volume, 1837, p. 205, n. 2), avance le fait qu'il y eut « la représentation

La première année de mariage est marquée par la naissance de Claude de France qui sera le centre d'une intrigue mettant en jeu une promesse de fiançailles avec François d'Angoulême. En effet, tandis que sa mère souhaite la voir mariée à Charles de Gand, futur Charles Quint¹²¹, Pierre de Rohan, maréchal de Gié, qui possède une grande influence auprès de Louis XII – au même titre que le cardinal Georges d'Amboise –, agit pour obtenir la promesse secrète de fiancer Claude à François d'Angoulême qui pourrait devenir roi à la condition qu'Anne de Bretagne et Louis XII n'aient pas d'héritier mâle. Le complot est finalement découvert et le maréchal est officiellement accusé en juillet 1504¹²². Après plusieurs ajournements – au désavantage de la reine –, le procès est finalement confié au parlement de Toulouse pour débiter en juin 1505, moment où le périple de 1505 en Bretagne se déroule.

Les épisodes retracés de la vie d'Anne de Bretagne laissent entrevoir un sens politique aigu dans le but de conserver le plus longtemps possible l'indépendance de son duché vis-à-vis de la France. Contrairement à son père, François II – réputé pour son indécision continuelle –, Anne de Bretagne donnera des signes continuels d'attachements à sa terre d'origine et essaiera, dès que les circonstances le permettront, de maintenir un système judiciaire et politique autonome. L'affermissement de celui-ci s'étend entre autres, grâce à la présence de la souveraine sur ses terres et par conséquent lors de l'organisation d'entrées dans les villes principales de Bretagne.

b. Entrées solennelles de 1498

La première période d'entrées dans les villes du duché, à bien plus petite échelle que celle de 1505, se situe en 1498. En effet, à la mort de son premier époux, Charles VIII, la duchesse ayant aussitôt rétabli le pouvoir judiciaire et militaire en Bretagne, entre dans Rennes au mois d'août 1498 et Nantes en novembre de la même année. Malgré son état de deuil, des réjouissances sont prévues dans les deux villes pour son entrée. Un compte de miseur

d'une petite pièce composée par Simon Bourgeois (sic), valet de chambre de Louis XII. ». Nous n'avons pas retrouvé la trace de cette représentation dans les archives, bien que Simon Bougouyn soit connu comme étant l'auteur ou tout du moins le remanieur de la moralité de *L'homme juste et l'homme mondain* (Paris, Vérard, 1508) et l'auteur de la moralité de *L'Espinette du jeune prince, conquérant le royaume de bonne renommée* (Paris, Vérard, 1508).

¹²¹ Un traité d'accordailles est signé à Lyon en août 1501. À fin de cette même année, les parents de Charles de Gand effectuent quelques entrées de ville lors de leur voyage entre Bruxelles et l'Espagne : à Paris en novembre 1501, où quelques mystères sont représentés (entre autres une personnification de la ville de Paris sur un cheval, David sur son trône voir *L'entrée faite à Paris par trespuissant prince et seigneur Larcheduc de austrie, conte de Flandres. Et entre ses autres tiltres Prince de Castille et despaigne*, [s. l. n. d.], [Paris, BnF, Rés 4-Lb29-24] et Vincent Terrasson de Fougères, « Le retour d'Astrée et de l'âge d'or sous le règne de Louis XII » dans Marie-France Wagner, Louise Frappier, Claire Latraverse [éd.], *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2007, p. 172-179) mais aussi en Poitou (pour notre aire d'étude : Châtellerauld et Poitiers) et à Tours (voir *infra* V.1.2 Accueil des souverains étrangers).

¹²² Sur le déroulement précis de cette affaire, voir Philippe Tourault, *op. cit.*, p. 238-249. Les pièces concernant le procès du maréchal de Gié se trouvent dans le Trésor des chartes des ducs de Bretagne (AD 44, E 191 à E 195).

conservé aux archives municipales de Rennes mentionne la construction de plusieurs échafauds sans pour autant en préciser la teneur¹²³. Toutefois, un compte de la confrérie des merciers de la ville de Rennes, donne des indices sur un tableau vivant qu'elle finance : « Mises pour la joyeuse entrée de nostre souveraine Dame la Royne [...] d'abté le quint jour de septembre 1498¹²⁴ ». On y apprend que « fut ordonné faire ung chaffaulx au davant de la porte du manoir de mon Sieur de Rennes¹²⁵ » où deux allégories prennent place, Paix heureuse et Bon Temps que l'on habille richement¹²⁶. L'échafaud est agrémenté d'une pancarte pour légènder la scène : « Item pour un escripvain qui escripvit en lectre romaine "Paix eureuse et Bon Temps"¹²⁷ ». Le personnage de Paix, associé à ceux de Vérité, Justice et Miséricorde, apparaît dans certains *mystères de la Passion*¹²⁸ pour mettre en scène le Procès de Paradis, mais ici, l'emploi de cette allégorie semble procéder de la volonté des bourgeois de mettre en lumière la situation politique apaisée du duché avec la mort soudaine de Charles VIII. De plus, l'association à l'allégorie de Bon Temps¹²⁹, expression d'une période faste ou heureuse attendue mais souvent éphémère, appuie l'idée d'un changement d'état politique soudain. L'entrée de Rennes en août 1498 se montre relativement fastueuse malgré l'état de deuil de la reine.

Quant à Nantes, trois mois plus tard, Jean Ogée rapporte l'entrée de la duchesse, sans pour autant citer ses sources, de la façon suivante :

une jeune fille superbement vêtue qui, portée dans une tour sur le dos d'un éléphant, présenta à la reine les clefs de la ville en trousseau. Deux sauvages conduisoient cette bête, qui étoit de bois [...]. La ville donna, au carrefour du Pilon, une morisque de moralité ; on représenta la feinte de fortune, au carrefour Saint-Jean ; la feinte du mystère des vérités, au carrefour Saint-Vincent ; une pastorale, dans un bocage artificiel dressé exprès ; & le mystère du jugement de Pâris, ou de la fable des trois déesses, Junon, Pallas, & Vénus¹³⁰

¹²³ Rennes, AM, AA 5/1, fol. 6v^o, *mise faicte par Jehan Champion et Jehan Aubert miseurs de ceste ville de Rennes pour la venue de la Royne* : « plus a esté despencé pour le temps et espace de 28 jours en devisent des affaires de la ville pour la venue de ladicte dame tant ches Vincent Le Vallays, Regné Benardays que ches Jehan Champion par ailleurs en allant voyre sy les echaufaux se faisoient ainssi qu'il avoit esté ordonné ».

¹²⁴ Rennes, AM, 11 Z 39, fol. 8, *comptes des prévôts de la communauté et confrérie des marchands placée sous la protection de saint Philippe et saint Jacques*.

¹²⁵ *Idem*.

¹²⁶ *Ibid.*, fol. 8v^o-9.

¹²⁷ *Ibid.*, fol. 9.

¹²⁸ *Passion de Gréban* 2073-3350.

¹²⁹ Cette association rappelle les derniers vers de la première strophe de la ballade C. de Charles d'Orléans dont le refrain est *Par bonne paix que brief Dieu nous envoie* :

« Je sens mon cueur renouveler de joye,

En esperant le bon temps avenir

Par bonne Paix que brief Dieu nous envoie. »

Charles Bruneau (éd.), *Charles d'Orléans et la poésie aristocratique*, Genève, Slatkine, 1973, p. 28.

¹³⁰ Jean Ogée, *Dictionnaire historique et géographique de la province de Bretagne*, Nantes, Vatar, 1779, t. III, p. 159, repris par la suite par différents érudits locaux du XIX^e siècle : Jean-François de Macé de Vaudoré, *Dictionnaire historique, géographique et topographique de Nantes et de l'ancien comté Nantais*, Nantes, Merson, 1836, p. 189 ; Nicolas Travers, *Histoire de la ville de Nantes*, Nantes, Forest, 1836, t. II, p. 241.

Cependant, il est possible d'accorder un certain crédit à ces écrits grâce à un compte des miseurs de Nantes qui mentionne le versement d'une somme d'argent

à Matelin Guillou pour le charoy des madriers et aultres bouays des chafaulx de saint Jehan et saint Vincent pour les faintes de la venue de la royne¹³¹

Certes, le carrefour du Pilon n'est pas présent dans ce compte, mais sont cités les carrefours de Saint-Jean et Saint-Vincent comme étant les lieux où se trouvent des échafauds pour la réalisation de mystères.

La présence d'un éléphant en bois n'est pas exceptionnelle, dès 1450, on voit cet élément apparaître dans les entrées royales¹³². Son emploi, associé à celui du thème de la jeune femme enfermée dans une tour¹³³, développe une théâtralisation supplémentaire dans le rite de remise des clefs, composante de premier ordre lors du cérémonial de l'entrée. La jeune femme, richement vêtue, symbolise la ville de Nantes se soumettant à son souverain légitime en lui offrant ses clefs. La mise en scène est au service du message politique au regard du contexte historique, par ce geste symbolique, Anne de Bretagne est considérée comme la détentrice absolue du pouvoir. D'ailleurs, son titre de duchesse semble éclipsé par son statut de reine, les documents d'archive utilisant seulement le mot « royne¹³⁴ ». La suite de l'entrée est en partie marquée par des mises en scènes déjà connues lors d'entrées royales, notamment la pastorale dans un bocage artificiel¹³⁵. La *feinte du mystère des vérités* est très probablement un tableau vivant représentant des épisodes bibliques qui mettent en scène Dieu, sa manifestation ou un de ses émissaires apparaissant aux hommes pour leur révéler son existence¹³⁶. Mais l'originalité des mystères réside dans la représentation allégorique de Fortune et la morisque de moralité. Les allégories utilisées habituellement dans les entrées appartiennent au registre des vertus, dans le but d'exalter les qualités de la personne entrant

¹³¹ Nantes, AM, CC 275, fol. 50v^o, *comptes des miseurs de la ville de Nantes*.

¹³² Jacques Heers voit dans la présence de cet animal dans les cortèges, des « réminiscences, des allusions aux légendes anciennes, à *l'Histoire d'Alexandre* » (*Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard, 1983, p. 239). Pour un relevé de l'utilisation de l'éléphant dans d'autres entrées royales en France, voir Josèphe Chartrou, *Les entrées solennelles et triomphales à la Renaissance (1484-1551)*, Paris, PUF, 1928, p. 25, 60, 125. Pour notre aire d'étude, un éléphant est conçu lors de l'entrée de Louis XII à Tours en 1498 (voir *supra*).

¹³³ Ce thème se retrouve par exemple dans la légende de sainte Barbe que son père enferme dans une tour pour la protéger.

¹³⁴ Par exemple, Rennes, AM, CC 858/1, fol. 9, *compte des miseurs de 1498* : « la roine nostre souveraine dame ».

¹³⁵ Le jardin représente le territoire qui peut être gardé par des allégories (Paix, Bonne Conduite, etc.) et est agrémenté de fleurs, notamment de lys pour personnifier le souverain. Sur ce sujet, et notamment le relevé de divers jardins et parcs lors d'entrées de ville (Lyon en 1515, Paris en 1517, Caen en 1532) voir Josèphe Chartrou, *Les entrées solennelles...*, *op. cit.*, p. 32-34.

¹³⁶ Sur ce point voir Peter Eicher (dir.), *Nouveau dictionnaire de théologie*, Paris, Cerf, 1996, articles *Vérité* et *Révélation* et notamment dans ce dernier article, p. 872, sur les différentes formes que peuvent prendre les apparitions de Dieu dans l'Ancien Testament (théophanie dans la Genèse, nuée du Sinaï...). Dans le cas qui nous intéresse ici, il peut s'agir d'un tableau vivant représentant Adam et Ève ou bien encore un prophète.

dans la ville¹³⁷. La représentation de Fortune – souvent conçue avec une roue sur laquelle sont attachés des hommes montant et descendant pour symboliser le changement d'état dû à la destinée – lors de cette entrée, laisse penser à une illustration du destin de la duchesse dont le contrat de mariage avec Charles VIII, avait fait perdre ses droits sur le duché. Cette allégorie n'était pas inconnue des Nantais puisqu'ils l'avaient déjà conçue en 1456 à l'occasion de la représentation de la moralité de *Bien avisé et mal avisé*¹³⁸. Si les représentations des vertus n'étaient pas présentes sur les échafauds, on peut penser qu'elles l'ont très probablement été dans la morisque de moralité. La morisque¹³⁹ était une danse qui s'exécutait soit en cercle lorsque sa thématique était l'amour avec comme personnage central une femme, soit en rangées lorsqu'il s'agissait de représenter un combat d'épées¹⁴⁰. Genre protéiforme, elle pouvait être accompagnée d'une dramatisation grâce à l'endossement de rôles par les différents danseurs qui exécutaient la chorégraphie¹⁴¹. Giuseppe di Stefano¹⁴² attribue la dénomination « morisque de moralité » au *Chastel de joyeuse destinée*¹⁴³ – une partie du *Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*¹⁴⁴ –, texte dans lequel dialoguent des allégories telles que Esperance, Loyaulté ou Hault Vouloir. Sans plus de détails sur le déroulement de la morisque de moralité de Nantes, nous ne pouvons qu'émettre deux hypothèses : soit il s'agit d'une pièce assez longue sur le modèle du *Chastel de joyeuse destinée*, soit, à l'image des autres *feintes*, les danseurs déguisés de façon adéquate pour rendre les allégories parfaitement identifiables, exécutaient une chorégraphie rapide au passage du cortège.

Ces deux entrées, au caractère politique fort, usent de diverses activités dramatiques pour respecter les codes de l'allégeance que la ville doit à son souverain. Cependant, l'état de deuil et la destinée incertaine de la duchesse semblent inciter les communautés de ville à modifier les discours traditionnels de l'entrée de ville. Les *feintes* entreprises lors de l'entrée de Nantes apparaissent moins élogieuses qu'habituellement, l'exaltation de la duchesse par des allégories la symbolisant dans des tableaux vivants étant quasi absente, et il semblerait que les élites urbaines aient souhaité réaliser la « feinte de Fortune » pour communiquer sur le

¹³⁷ Voir *supra* V.1.1

¹³⁸ Nantes, AM, CC 244, fol. 166 et suiv., *compte des miseurs de 1456* et *ibid.*, fol. 241v^o : « Item supplie luy estre fait raison des paines et travailz que cedit miseur eut et soustint aux jeux de bien avisé et mal avisé que le duc et la ville firent joer dernièrement au Bouffay de ceste dicte ville tant pour faire faire la roe de fortune ».

¹³⁹ Sur les déguisements et le déroulement des morisques qui ont eu lieu à Rennes et Nantes en 1491 et 1492, voir *infra* V.8 *Les réjouissances publiques*.

¹⁴⁰ Jelle Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997, p. 204-214.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 208-210.

¹⁴² Giuseppe di Stefano, « La morisque en France », *Le Moyen Français*, 8, 1981, p. 264-290.

¹⁴³ Sur la signification des danses dans ce texte, voir : Katja Gvozdeva, « Les rangs et les rondes de la morisque dans le *Chastel de joyeuse destinée* », dans *Publications de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre médiéval*, Lille, 2007.

¹⁴⁴ Eugénie Droz, Arthur Piaget (éd.), *Le jardin de plaisance et fleur de rhétorique. Reproduction en fac-simile de l'édition publiée par Antoine Vérard vers 1501*, Paris, Firmin-Didot, 1910.

caractère instable du statut du duché et de celui de sa dirigeante. Néanmoins la représentation du *Jugement de Pâris* remet en partie en place la valeur encomiastique de l'entrée nantaise. Ce thème, déjà employé à Amboise en 1483 pour Marguerite d'Autriche (voir *supra*), permet d'exalter la souveraine en attribuant à la déesse Vénus – choisie par Pâris – des signes distinctifs l'identifiant à la personne reçue. Par ailleurs, la conception de ce tableau vivant s'inscrit dans la vision des origines troyennes de l'Occident¹⁴⁵. Ces origines vont réapparaître dans la seconde série d'entrées en 1505, effectuées dans un contexte politique différent puisqu'Anne de Bretagne est mariée à Louis XII.

c. Entrées de 1505

La mention d'activités dramatiques lors des entrées de ville du voyage de 1505 est attestée à quatre reprises, à Morlaix, Guingamp, Dinan et Rennes. Il y a eu très probablement d'autres manifestations mais certains fonds d'archives ont en partie disparu¹⁴⁶, ce qui ne permet pas une étude exhaustive de l'ensemble du voyage par le prisme des réjouissances prévues. L'entrée en Bretagne commence par Ancenis le 7 juillet 1505¹⁴⁷, elle se dirige le lendemain vers Nantes où elle reste pendant quatre jours¹⁴⁸. Son voyage se poursuit par le Sud de la Bretagne en passant par les villes de Vannes, Auray, Quimperlé, Brest pour arriver à Morlaix début septembre. Albert Le Grand, qui a probablement eu accès à l'édition de 1532 des *Grandes croniques de Bretagne*¹⁴⁹ d'Alain Bouchart, rapporte que lors de son arrivée à Morlaix

¹⁴⁵ Sur ce sujet voir : Jacqueline Fabre-Serris (dir.), *Un mythe aux origines de l'Occident : le Jugement de Pâris*, revue *Uranie*, 10, 2003 et en particulier Mireille Demaules, « Histoire d'une fable libérée : le Jugement de Pâris dans la littérature médiévale », p.85-97.

¹⁴⁶ Le compte des miseurs de 1505 à Nantes n'existe plus par exemple alors qu'il aurait été potentiellement une source intéressante. Cependant, Stéphane de la Nicollière-Teijero, dans « Une visite de la reine Anne à Nantes (1505) », *Revue de Bretagne et de Vendée*, 1875, t. I, p. 346-351, publie le registre du miseur de l'œuvre des ponts pour l'année 1505, chargé de la descente sur la Loire de la reine, d'Ancenis à Nantes. On y décèle le déroulement d'une entrée pleine de faste : « Item, a baillé ledit miseur a seix ménestriers, queulx estoit troys, en chacune desdites galliottes, pour sonner la joyeuse venue de la Roynne, notre souveraine dame » (p. 348), « A trante et quatre compaignons dont la plus part estoit mathelotz, queulx estoit en ladite nef » (p. 350).

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 347. Sur les dates et les lieux du périple et les sources archivistiques qui en attestent, voir : Rachel Métaireau, *Anne de Bretagne visite son duché en 1505*, mémoire de maîtrise soutenu en 1999 à l'université de Nantes sous la direction de Dominique Le Page. La source la plus importante est le registre de la chancellerie de Bretagne (Nantes, AD 44, B 15) qui a accompagné la reine tout au long de son voyage ; on peut y lire les dates et lieux régulièrement : « A Venues [...] le xix^e jour de juillet » (fol. 76) ; « A Auray [...] le vendredi xxxvi^e jour de juillet » (fol. 77v^o) ; « A Lesneven, du jeudi xxi^e jour d'aoust » (fol. 82v^o), etc.

¹⁴⁸ S. de la Nicollière-Teijero, *op. cit.*, nous dit que « le jeudi 11, Anne de Bretagne assista à la procession du *Corpus Domini*, c'est-à-dire du Saint-Sacrement », il est difficile d'accorder du crédit à cette affirmation, cette fête ne pouvant être célébrée au-delà de la fin juin.

¹⁴⁹ Alain Bouchart, *Les grandes croniques de Bretagne, tant grande que petite ou armorique, jusqu'au tems et trépas de François de Bretagne, dernier décédé depuis le roi Charles VIII jusqu'en 1532*, [S. l.], [s. n.], 1532, feuillet 232 v^o : « ceux de sadicte ville dudict Morlaix s'efforcèrent de faire encore mieulx car ilz ne sont point defaillly courage de toutes faintctes, jeuz et esbatemens y avoit à chascun endroit de ladicte ville et entre les autres y estoit un arbre assis au meillu de ladicte ville. En laquelle genealogie de la noble dame Anne roynne et duchesse de Bretagne estoit démontré de branche en branche... »

elle fut receuë avec de grandes magnificences. On admira une arbre de Jessé, dressée dans le Cimetière du Couvent de Saint Dominique (où sa Majesté fut logée) laquelle representoit sa Genealogie, depuis Conan Meriadec, lequel y estoit representé, suivi des autres Roys & Duces de Bretagne, & tout au haut estoit une belle fille representant sa Majesté, qui en passant luy fit une belle harangue.¹⁵⁰

La présence d'un arbre de Jessé est récurrente dans les entrées de cette période¹⁵¹, c'est une manière de souligner le caractère divin de la monarchie et on relève ici que l'arbre a été transposé au royaume breton avec la présence de Conan Mériadec. Anne de Bretagne est reçue et désignée comme la seule détentrice du pouvoir en Bretagne à travers l'interprétation qui est faite de cet arbre de Jessé. Dans l'édition de 1638 de *L'histoire de Bretagne* de Pierre Le Baud, on trouve un poème daté de 1510 intitulé *La genealogie de tres-haulte, tres-puissante, tres-excellente, et tres-chretienne princesse, et nostre souveraine dame Anne... Par Disaruoëz Penguern, natif de Cornouaille...*¹⁵². Ce poème composé de 230 huitains de décasyllabe se propose de

[...] ung arbre composer
Plain de branches, & de chaires à choys,
Pour ces Princes tout en ordre poser ;
Comme celuy de Jessé autresfoys.
Et tout en hault sera entre deux Roys
Ladite Royne en grant magnificence¹⁵³

Mais outre la similitude de mise en scène entre le texte et ce que nous disent Alain Bouchart et Albert Le Grand, la fin du poème, après avoir rappelé la position centrale et la plus haute dans l'arbre de la duchesse, évoque le périple de cette dernière :

L'an mil cinq cens & cinq alla tout droit
En Bretagne ceste haulte Princesse,
Pour visiter son pays, & à Folgoüet,
Accompaignie d'une grande Noblesse,
Comme Dame Souveraine Duchesse
Fust receuë en grande reverance,
De ses subgets en joye & liesse¹⁵⁴

On peut se demander si l'auteur¹⁵⁵ de ce poème ne pourrait pas être à l'origine de l'arbre de Jessé conçu à Morlaix ou tout du moins, l'hypothèse qu'il en a été spectateur ou qu'il en a entendu parler précisément n'est pas dénuée de fondement. Le texte semble être une amplification de l'arbre de Morlaix, Conan Mériadec apparaissant dans la généalogie à partir du cent cinquantième huitain¹⁵⁶.

¹⁵⁰ Albert Le Grand, *La vie, gestes, mort et miracles des Saints de la Bretagne Armorique*, Rennes, Vatar, 1659, p. 333.

¹⁵¹ Sur ce sujet, voir J. Chartrou, *Les entrées solennelles...*, *op. cit.*, p. 26-27.

¹⁵² Pierre Le Baud, *Histoire de Bretagne*, Paris, Gervais Alliot, 1638, 4^e partie, p. 137-188.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 188.

¹⁵⁵ On sait seulement de ce personnage qu'il est né à Loperec dans le Finistère (Jean-Baptiste Ogée, *Dictionnaire de Bretagne*, Vannes, Cauderan, 1852, t. I, p. 523).

¹⁵⁶ P. Le Baud, *Histoire de Bretagne...*, *op. cit.*, p. 171.

Anne de Bretagne est à Tréguier le 6 septembre 1505¹⁵⁷, les délibérations des bourgeois de la ville ne sont conservées qu'à partir de 1507, ce qui ne permet pas de savoir si la municipalité avait prévu des activités dramatiques. En revanche, les comptes de fabrique de la cathédrale de Tréguier mentionnent la préparation de « trionffes » pour la venue de la reine dans la cathédrale. Les triomphes sont constitués de perches de bois assemblées entre elles et le tout est tenu à l'aide de cordages. Ces petits édifices sont recouverts d'or et de bouquets de lavande que l'on est allé chercher spécialement à Rennes¹⁵⁸. Anne de Bretagne est à Guingamp le 13 septembre. Des détails des festivités prévues nous sont connus grâce à une lettre de rémission conservée aux archives départementales de Loire-Atlantique dans le registre de la chancellerie de Bretagne de 1506 :

du commandement des bourgeois, manans et habitans de la ville de Guingamp et pour la venue et joyeuse entrée de la Royne en icelle ville ou moys de septembre derrouin et affin de luy donner et faire quelque passe temps, iceulx bourgeois et habitans eussent fait preparer en icelle ville sur ung puiz estant audevant de la maison de Yvon Le Dantec où fut logée nostre dicte compaigne, certain chaffaulz ouquel y avoit quelques personnaiges et misteres et pour jouyr et pour ce faire eust esté pour plus grande decoration et triomphe lediz puiz et chaffault et embelly de tappisserie¹⁵⁹

Malgré la graphie employée ici, *puiz* est sans doute à comprendre dans le sens de *hauteur* ou *promontoire de terre*. La tradition de réception des dirigeants n'est pas inconnue aux Guingampais (voir *infra* : l'entrée du duc Pierre II en 1450) et le contenu de la lettre de rémission laisse entrevoir qu'il y avait plusieurs tableaux vivants prévus le même jour pour *luy donner et faire quelque passe temps*. Cette formulation montre que la souveraine était la seule réceptrice prévue des réjouissances élaborées.

Le 19 septembre, Anne de Bretagne arrive à Dinan

auquel lieu vint au devant d'elle environ demie lieue une bergerie fort joyeuse à la collaudation de ladite dame, faite de haut stille et jouée à l'advenant par gens de sorte et fut reçue ladite dame comme maîtresse et principale de son duché¹⁶⁰.

La mention « de hault stille et jouée à l'advenant » indique pour une fois qu'il ne s'agit pas uniquement d'un tableau vivant, muet ou avec quelques répliques, mais bien d'une pièce de théâtre plus étendue sous forme d'une pastorale dont les dialogues mettent en exergue les qualités d'Anne de Bretagne. Laurent Guitton, dans son article « Un vicomte dans la cité :

¹⁵⁷ Saint-Brieuc, AD 22, 2 G 436, fol. 52v°, *compte d'Alain Le Cozic, procureur de la fabrique de la cathédrale de Tréguier (1505)* : « Item d'avoir payé en quatre fes de boix pour faire les trionffez en l'eglise contre la venue de la Rayne le sixieme jour de septembre ».

¹⁵⁸ Saint-Brieuc, AD 22, 2 G 436, fol. 49-49v°.

¹⁵⁹ Nantes, AD 44, B 16, fol. 5v°.

¹⁶⁰ *Journal d'Olivier de la Roche, chapelain du sire de la Hunaudaye*. Nous n'avons pas retrouvé de source primaire pour ce document qui est cité régulièrement depuis le XIX^e siècle, par exemple : *Annuaire Dinanais*, Dinan, Huart, 1838, p. 124 ; Charles Le Maout, *Bibliothèque bretonne : collection de pièces inédites ou peu connues, concernant l'histoire, l'archéologie et la littérature de l'ancienne province de Bretagne*, Saint-Brieuc, Le Maout, 1851, t. II, p. 602. La bergerie en question est mentionnée dans A. Bouchart, *Les grandes croniques de Bretagne...*, *op. cit.*, 1532, feuillet 233.

Jean II de Rohan et Dinan (1488-1516) » suggère que « cette entrée princière, organisée par les bourgeois de la ville, s'adressait sans doute autant au vicomte qu'à sa suzeraine.¹⁶¹ »

Avant de repartir pour rejoindre son mari et conclure son périple, la reine devait faire son entrée dans la ville de Rennes¹⁶². Cependant, une épidémie de peste¹⁶³ ainsi que les appels de Louis XII à le rejoindre, la contraignent à annuler cette étape alors que de nombreux frais sont déjà engagés pour les préparatifs de son entrée. Il était prévu de représenter à un carrefour, « la semblance de l'histoire de la conception de la tres sacrée Vierge et mere de Dieu¹⁶⁴ », tableau vivant mettant en scène également « deux prophètes [...] [et] une pucelle qui représentera la Royne qui diront quelques rondeaux ou feront aucuns signes pour donner à cognoistre ledict (sic) histoire¹⁶⁵ ». L'actrice personnifiant la reine est très certainement une habitante de Rennes, Jehanne Pihourt, qui « fut choisie par le procureur des bourgeois et autres officiers de ladite ville pour estre acoustrée et abillée en pucelle pour jouer et faire certaines faintes¹⁶⁶ ». Celle-ci est habillée d'une robe « mypartie de pers et blanc semée de fleur de lis et ermynes à denoter la tres eueuse aliance et union de France et Bretagne¹⁶⁷ ». Deux messages importants apparaissent ici : le premier procède du caractère politique de cette entrée, la ville de Rennes reçoit à la fois la reine de France et la duchesse de Bretagne¹⁶⁸, l'actrice la représentant arborant à la fois la fleur de lys et l'hermine. Le second message est l'exaltation des qualités de la duchesse et notamment la pureté, par la représentation de l'Immaculée Conception. On conçoit le sens ici que les habitants ont voulu donner en jouant sur l'homonymie entre la reine et la mère de la Vierge Marie. La représentation de cette *feinte* n'était pas la seule prévue, pour assurer le déroulement du cérémonial de l'entrée de ville dans ses codes habituels, il était prévu

ung chevalier armé nommé Bon Desir tenant en sa main ung estandart et deux jeunes filles belles, l'une nommée Foy, l'autre Leaulté lesquelles presenteront les clefs de la ville à nostredite souveraine damme et presentera ledict chevalier lesdictes deux jeunes filles à ladite damme en disant quelque rondeau¹⁶⁹

¹⁶¹ Laurent Guitton, « Un vicomte dans la cité : Jean II de Rohan et Dinan (1488-1516) », *ABPO*, 114-2, 2007, p. 26

¹⁶² Sur cette entrée voir : Michael Jones, « The rituals and signifiacnce of ducal civic entries in late medieval Brittany », *Journal of Medieval History*, 29, 2003, p. 287-314 ; « Autour du voyage manqué de la reine Anne à Rennes en 1505 », texte de la conférence donnée aux archives municipales de Rennes en Janvier 2007, [en ligne] www.archives.rennes.fr.

¹⁶³ A. Bouchart, *Les grandes croniques de Bretagne...*, *op. cit.*, 1532, feuillet 233.

¹⁶⁴ Rennes, AM, AA 20, cahier séparé non sous-coté, fol. 1v^o, *délibération du conseil de ville pour la venue de la reine*.

¹⁶⁵ *Idem*.

¹⁶⁶ Rennes, AM, AA 5/8, *remonstrance du 13 février 1506 de Jehanne Pihourt*.

¹⁶⁷ Rennes, AM, AA 20, cahier séparé non sous-coté, fol. 1v^o, *op. cit.*

¹⁶⁸ D'ailleurs, le début du registre des festivités mentionne : « pour la tres eueuse et tres desirée venue et arrivée de la royne et duchesse nostre souveraine » (Rennes, AM, AA 20, cahier séparé non sous-coté, fol. 1, *op. cit.*).

¹⁶⁹ Rennes, AM, AA 20, cahier séparé non sous-coté, fol. 2, *op. cit.*

Par ailleurs, « un moÿse qui sera ou desert, garni d'une verge devant lequel aura grant congregacion de peuple judeicque¹⁷⁰ » avait été conçu pour l'occasion, les thèmes issus de l'Ancien Testament ne sont pas nouveaux dans la mesure où on les retrouve dès la fin du XV^e siècle¹⁷¹ dans les entrées royales.

L'entrée prévue à Rennes en 1505 se montre fastueuse, au même titre que ce que l'on a pu entrevoir des précédentes entrées de ville dans le duché de Bretagne lors de ce périple, à Morlaix ou à Guingamp par exemple. Les bourgeois de Rennes vont jusqu'à envoyer le menuisier Martin Thomas « à Paris pour faire venir deux compaignons scavans et expers en fait de fainture painturée et autres nouvelles choses¹⁷² » ; le mot *fainture* a bien évidemment le sens de la feinte théâtrale ici. À l'inverse de 1498, où la situation politique du duché et de sa dirigeante était incertaine, les activités dramatiques déployées en 1505 semblent refléter la conjoncture plus propice dans laquelle Anne de Bretagne se trouve. Par ailleurs, du fait du double statut de ce personnage, à la fois duchesse et reine, ce parcours en Bretagne est le premier d'un souverain français sur ce territoire, bien que, nous le verrons par la suite, le rituel de l'entrée de ville et sa théâtralisation n'est pas nouveau en Bretagne puisqu'il était déjà en usage avec les mêmes codes pour l'entrée des ducs de Bretagne dans leurs villes.

V.1.4. Apogée du théâtre dans les entrées : François I^{er}

Les entrées de ville des règnes des rois précédant François I^{er} sont marquées par une certaine disparité thématique et effective du théâtre dans la conception de ces dernières. Ainsi, à la profusion des entrées tourangelles répondent le mutisme des entrées poitevines, la parcimonie des entrées angevines, l'absence dans les entrées Lochoises ; mais comme un écho, les entrées rennaises et nantaises manifestent déjà une abondance de thèmes et d'échafauds lors des entrées d'Anne de Bretagne en 1498 et 1505.

L'avènement de François I^{er} a lieu dans un climat de relative paix, que ce soit sur le territoire de la France où d'une part à l'Ouest le processus de rattachement de la Bretagne est en voie d'achèvement et d'autre part à l'Est les idées de la Réforme n'ont pas encore pénétré, ou que ce soit en politique extérieure, bien que les guerres d'Italie se poursuivent, Charles Quint n'ayant pas encore acquis la puissance qu'il aura par la suite lorsqu'il sera élu à la tête du Saint-Empire romain germanique (1519). Par ailleurs, dès avant les guerres d'Italie, à partir de la seconde moitié du XV^e siècle, la Renaissance italienne commence à influencer la culture française et ce mouvement s'accroît fortement à partir du règne de Louis XII, donnant sa pleine expression sous François I^{er}. C'est dans ce contexte et en raison de ce dernier que

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ J. Chartrou, *Les entrées solennelles...*, op. cit., p. 22-26.

¹⁷² Rennes, AM, AA 5/10, *commandement de Gilles Breceel et Yves Robert, miseurs, à Martin Thomas.*

l'entrée de ville conserve son rite de base mais amplifie fortement les fastes qui l'accompagnent, en particulier dans la conception des activités théâtrales. Cette amplification est l'occasion pour les villes d'utiliser le théâtre, non plus seulement à titre de divertissement pour le monarque reçu, mais comme un moyen de communication afin d'entretenir leur position dans le royaume comme bonne ville et conserver les privilèges acquis ou en obtenir de nouveaux à la fois pour les villes elles-mêmes mais aussi pour ses élites dirigeantes¹⁷³. La force dialogique de ce théâtre procède de l'emploi d'une palette importante de toutes sortes d'allégories autres que les sept vertus, la figuration du personnage royal sur la scène et la personnification symbolique de la ville¹⁷⁴, de provinces ou de pays ; ces différents personnages s'inscrivent dans une scénarisation des saynètes qui ne sont plus uniquement statiques mais jouées lors du passage de la personnalité reçue.

Les entrées de François I^{er} s'étalent sur un peu plus de 3 ans dans les villes de l'Ouest de la France (d'août 1516 à Tours à février 1520 à La Rochelle), celles de sa seconde épouse, Éléonore d'Autriche, se déroulent de septembre 1530 (Amboise) à octobre-novembre 1534 (Loches). Ces entrées ont d'inédit, contrairement à celles des souverains précédents, d'intégrer les villes de Bretagne, Rennes et Nantes¹⁷⁵ en particulier, bien que dans le cas de la première série d'entrées, François I^{er} n'ait qu'une souveraineté, juridiquement parlant, toute relative sur le duché de Bretagne¹⁷⁶.

a. Personnification de la ville ou de la province sur le théâtre

À l'instar de l'entrée poitevine de janvier 1520, il ressort des entrées nantaise (août 1518) et rennaise (octobre 1518)¹⁷⁷ une place importante accordée à la personnification symbolique de la ville et de la province. Ainsi à Nantes, en plus de la remise des clefs de la ville par une jeune femme sur une demi-boule de cristal entourée de deux lions¹⁷⁸, personnifiant

¹⁷³ B. Chevalier, *Les bonnes villes...*, *op. cit.*, p. 101-102.

¹⁷⁴ D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, *op. cit.*, p. 232.

¹⁷⁵ Charles VIII fait bien une entrée à Nantes en mars 1491 mais elle consiste uniquement en l'accueil du roi sous un dais et en des feux de joie aux carrefours de la ville (Nantes, AM, CC 269, fol. 86v^o-87, compte de Vincent Durant).

¹⁷⁶ Voir sur ce point A. Le Moyne de la Borderie, B. Pocquet, *Histoire de Bretagne : 1515-1715...*, *op. cit.*, t. V, p. 5-7 ; bien que Louis XII ait concédé au futur François I^{er} en octobre 1514, le privilège de porter le titre de duc de Bretagne, c'est le contrat de mariage de Louis XII et Anne de Bretagne qui doit faire autorité, celui-ci stipule que c'est soit le second né, soit l'héritier naturel de la reine qui bénéficient du duché à la mort de cette dernière.

¹⁷⁷ Ces deux dates correspondent à peu près aux points d'entrée et de sortie du roi en Bretagne. Seules ces deux villes conservent la trace d'une activité théâtrale pour la venue du roi ; à Brest, des illuminations, salves et feux d'artifices sont prévus, à Saint-Renan, les festivités mettent le feu à la maison de Robert de Bohier (Nantes, AD 44, B 24, fol. 272v^o, *registre de la chancellerie de Bretagne, 1517-1518* : « Don ce cinq cens livres tournoys à Robert de Bohier, recepveur de Brest pour le recompenser de la fortune du feu qui avoit brullé sa maison en Saint Renan au temps que le roy estoit audict lieu de Saint Renan. »). Sur ce voyage, voir Henri Waquet, « Note sur le voyage de François I^{er} en Bretagne en 1518 », *BSAF*, 81, 1955, p. 3-6.

¹⁷⁸ Nantes, BM, ms. 2280, fol. 13, *Joyeuse advenue et nouvelle entrée des roy et royne, duc et duchesse de ce pays et duché de Bretagne, nos souverains seigneur et dame, en ceste ville de Nantes. 1518.*

probablement la ville, Nantes est symbolisée dans un tableau en compagnie du roi et de la reine sous les traits de Bien Public se demandant s'il doit retourner à son isolement :

Or dois je bien retourner à bon bort
Qui sui reclus, moi pauvre bien publicque
Puisque je vois venir le Vrai Support
Je suis debout et moi et ma boutique ?¹⁷⁹

tandis que Vrai Support (le roi) et Utilité de Tous (la reine) le rassurent¹⁸⁰. Bien qu'ici la ville ne soit pas nommée expressément, elle est le point central de la scène en faisant passer le message politique de la confirmation des « prehemiances et litertéz du pays » et il se peut que ce soit un contrecoup à l'épisode du traité de Noyon en août 1516, au cours duquel François I^{er} avait écrit aux bourgeois de la ville sous le titre de roi de France et non duc de Bretagne pour leur demander d'approuver le traité alors qu'ils ne pouvaient le voir¹⁸¹. Ce message politique de conservation du statut des villes et du duché est également mis en place au carrefour des Jacobins où l'on trouve les deux saints tutélaires de Nantes, saints Donatien et Rogatien¹⁸² en compagnie de leur mère qui déclame un huitain à l'intention des souverains en le terminant par : « Vous heritez à leur maison an[ce]strale / Dieu vous maintienne en paix et bonté.¹⁸³ ». On retrouve le même type de message à Rennes où un échafaud contient quatre personnages : « premier Oppression qui viendra tuer Bretaigne, un roy qui sera semé de fleurs de Lys qui tuera Oppression, et sera Prudence.¹⁸⁴ » La scène se déroule sous l'égide de la première des vertus cardinales – exigées d'un roi pour le bon gouvernement – mais si elle met bien entendu la personnalité royale à l'honneur par son rôle protecteur, elle fonctionne également comme une mise en garde sur la conduite à tenir du pouvoir royal français sur le duché de Bretagne, c'est-à-dire la conservation du statu quo. Cette idée est appuyée par la mise sur un pied d'égalité de la France et de la Bretagne en représentant à Nantes sur la même scène les personnages troyens de Francus (Francion) et Brutus¹⁸⁵ figurant l'origine légendaire des deux entités ; l'*Historia Brittonum* de Nennius mentionne ces deux personnages comme frères¹⁸⁶ et si la municipalité s'est servie de cette source, elle cherche à montrer au roi le statut analogue de la France et de la Bretagne.

¹⁷⁹ *Ibid.*, fol. 15.

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ Sur ce sujet voir : Mark Warner « Des Hermines et Fleurs de Lys : L'importance politique de l'entrée municipale bretonne, 1491-1532 », *Bulletin de la société archéologique et historique de Nantes*, 131, 1996, p. 99-100.

¹⁸² Nantes, BM, ms. 2280, fol. 16. Ces deux personnages étaient représentés déjà en 1471 pour l'entrée de Marguerite de Foix.

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ Rennes, AM, BB 465, fol. 45v^o, *registre de délibérations municipales*.

¹⁸⁵ Nantes, BM, ms. 2280, fol. 14. Le personnage de Brutus est également présent dans l'entrée du duc François III à Rennes en 1532 (voir *infra*).

¹⁸⁶ Nennius, *Historia Brittonum*, William Gunn (éd.), Londres, John and Arthur Arch, 1819, p. 53-54 : « Hisicion autem habuit filios .IIII. Francum, Romanum, Alamannum et Brutonem. »

Au-delà des revendications politiques pures, les villes cherchent à manifester leur entité propre au moment de l'entrée en se représentant sur scène soit à l'aide de personnages ou de sculptures. À Rennes, la ville est semblée-t-elle une sculpture¹⁸⁷ entourée des vertus cardinales jouées par des actrices et attaquée par des hommes mais sans succès¹⁸⁸, tandis qu'à Poitiers en 1520, c'est un homme qui symbolise la ville au sommet d'un échafaud à deux étages, au même niveau qu'un cerf « qui estoit de front, et couronné d'or, et entre ses cornes estoit l'escu de France¹⁸⁹ ». L'agencement du cerf reprend les thématiques chrétiennes en remplaçant, tout en l'assimilant, l'image du Christ entre les bois par celle de l'écu de France, donc de la royauté. Mais la place de la ville, bien que le personnage soit « vestu sobrement, selon l'ancien temps » et le huitain sur un écriteau qu'il tient se concluant par « Et suis tousjours, aucun ne s'en defie, / Pauvre et loyal, et plain de patience.¹⁹⁰ » révèle l'importance que le corps de ville a voulu donner à l'image symbolique de la cité ; entre le cerf et la ville s'adjoint une jeune fille représentant la France et qui entérine l'union entre la royauté (le cerf) et Poitiers.

Les représentations urbaines et provinciales sont nombreuses dans le théâtre de ces entrées – une autre façon de symboliser la province est de l'illustrer théâtralement par ses célèbres chefs comme à Angers en 1518¹⁹¹ – et elles s'accompagnent également d'une place importante dédiée à la France dont on a pu voir un aperçu à Nantes avec le personnage de Francus ou à Poitiers avec le personnage central du premier échafaud. Cette symbolisation permet de mettre en scène l'unité du royaume autour de la personnalité du roi mais aussi face à l'ennemi. À Poitiers, un des échafauds présente Foi et le roi enserrant un trône sur lequel douze enfants incarnant les douze pairs de France sont assis, du trône sort une fleur de lys ; l'unité du royaume se manifeste pleinement sous l'égide de Foi qui « garde le Lys de France, / Et le bon Roy franc, doublement François, / La croix tiendra ton peuple sans souffrance / En seure paix, de tout ce, espoir reçois.¹⁹² » Quant à l'échafaud du cerf royal, Poitiers et France, il se construit sur deux étages et si les trois personnages sont en haut de ce dernier, c'est pour mieux dominer les dix nations chrétiennes personnifiées par dix jeunes filles qui se trouvent à l'étage inférieur : Sicile, Rome, Italie, Lombardie, Germanie, Autriche, Helvétie, Angleterre,

¹⁸⁷ Il se pourrait que ce soit une mise en scène de la remise du don au roi puisque la délibération précise que le présent est une ville d'argent ; on retrouve sensiblement la même chose à Poitiers en 1520, le premier échafaud montre la ville de Poitiers accompagnée d'un cerf « joute le naturel » or le présent est un « cerf d'argent emallé ayant au coul pendant les armes du roy et audessous une salamande » valant 200 livres (Poitiers, AC, reg 17, p. 68, *registre de délibérations 1519-1522*).

¹⁸⁸ Rennes, AM, BB 465, fol. 46-46v^o.

¹⁸⁹ Jean Bouchet, *Les annales d'Aquitaine. Faicts et gestes en sommaire des roys de France et d'Angleterre, pays de Naples & de Milan*, Poitiers, A. Mounin, 1644, p. 364.

¹⁹⁰ *Idem*.

¹⁹¹ Cinq ducs d'Anjou prennent place sur un échafaud lors de l'entrée : Tercule, Ingelger, Geoffroy Grisegonelle, Geoffroi Martel, Henri II de Plantagenêt, voir *Entrée du tres crestien et chevaleureux roy de France, François de Valloys, premier de ce nom, et de la tres noble royne, en leur bonne et notable ville et cité Dangiers, antique clef de France, le VIe jour de juing lan mil V cens XVIII*, (S. l. n. d.), fol. 6-6v^o, (Angers, BM, rés. A 31608).

¹⁹² J. Bouchet, *Les annales d'Aquitaine...*, *op. cit.*, p. 365-365 bis, extrait de l'écriteau de l'échafaud.

Espagne, Hongrie¹⁹³ ; la référence ici au Saint-Empire romain germanique est explicite. Les nations, même si elles se retrouvent reléguées à l'étage inférieur de l'estrade, sont illustrées positivement contrairement à l'entrée d'Angers où les sept têtes du monstre de l'Apocalypse sont substituées aux animaux des armoiries des ennemis du royaume¹⁹⁴. Ce monstre attaque une jeune femme représentant la France et son enfant, Honneur de France, défendus par saint Michel, « portant au col l'ordre des tres chrestiens roys de France », qui tue le dragon en décapitant la tête d'ours. Grâce à un système de poulies et contrepoids, saint Michel emporte Honneur de France pour le déposer sur un trône dorée apparu dans un ciel¹⁹⁵.

La personnification symbolique de la ville, de la province ou du royaume s'inscrit dans l'objectif de réitérer ou d'affirmer une position statutaire lorsqu'il s'agit d'une ville ou d'une province, statut de bonne ville ou de province jouissant de privilèges particuliers. La symbolisation de la France s'inscrit tantôt dans l'aspect d'exigence et de revendication dans le cas de la Bretagne, tantôt dans l'aspect communicationnel et politiquement relationnel quand il s'agit des intérêts généraux du royaume. Cette personnification symbolique s'inscrit dans un relationnel particulier avec la personnalité royale qui fait l'objet de nombreuses représentations au cours des entrées.

b. Représentation de la famille royale sur la scène

Au cours du XV^e siècle, l'intention des organisateurs des théâtres s'oriente vers des personnages bibliques ou mythologiques auxquels la personnalité reçue s'identifie par ses vertus ou sa force. Seules les entrées de Charles VIII à Tours en 1496 pour son retour de Naples et l'entrée de Louis XII en 1500 à Tours également, mettent en scène un personnage représentant formellement le roi. Mais au cours des entrées du règne de François I^{er}, la personnification du souverain et sa famille sur l'estrade prend de l'ampleur et sert de façon efficace la valeur encomiastique que les villes veulent donner aux entrées. Deux postures se dégagent quant à la représentation royale, elle est soit emblématique dans le sens où elle n'est qu'un miroir pour le prince qui patronne la scène sans y participer, soit elle se présente comme coopérative en exposant le roi dans une action. Dans le premier cas, la représentation agit comme un redoublement de la scène qui est en train de se jouer, le roi voyant ce que les habitants de la ville auraient vu si sa représentation n'était pas sur la scène, comme s'il y avait une volonté de détachement supplémentaire pour mettre en valeur de façon supérieure la personne reçue. À Angers par exemple, François I^{er} est présent sur l'échafaud du monstre de

¹⁹³ *Ibid.*, p. 364.

¹⁹⁴ « et estoit ce dragon à sept testes, c'est à sçavoir, une teste de leopard, une teste d'aigle, une teste de ours, et ainsi des autres, car chascune teste representoit quelque prince, ville, ou communauté des ennemis de France », Jean de Bourdigné, *Chroniques d'Anjou et du Maine. Avec un avant-propos de Mr le Comte de Quatrebarbes*, Angers, Cosnier et Lachèse, 1842, t. II, p. 322.

¹⁹⁵ *Idem.*

l'Apocalypse sans y participer¹⁹⁶, saint Michel, bien qu'agissant au nom de et pour la royauté, est celui qui agit pour sauver l'honneur de France. La valeur illustrative de la personnification royale se révèle aussi à Nantes, sous un aspect moins belliqueux, lorsque le roi et la reine prennent les traits d'un berger et d'une bergère installés près d'une hermine et d'un lys et célèbrent leur union dans un court échange :

Berger : Veez-cy, l'hermine qui repose au beau lys
Immaculé, le plus florant du monde.
Bergère : Son repos est gracieux et jolys
Où toute odeur très merveilleuse abonde.
Berger : Le serpent fuit l'hermine claire et monde.
Bergère : Vivent les deux felices et amis
Et qui ensemble d'un accord les a mis.
Grace et amour.¹⁹⁷

Au-delà de l'aspect pastoral qui prend son essor à cette période et des références mariales manifestes (le lys, la pureté de l'hermine « claire et monde », etc.), il s'agit ici pour la municipalité de rappeler que l'union entre la Bretagne et la France doit se réaliser dans les meilleurs termes possibles. Il semblerait que l'image d'une alliance réussie et du moins d'une situation politique apaisée se manifeste également à Amboise en septembre 1530 pour l'entrée d'Éléonore d'Autriche par la représentation d'une part des armes du roi, de la reine et des enfants de France (dont elle a participé activement à la libération¹⁹⁸) sur les échafauds¹⁹⁹ et d'autre part de la personnification de la reine sur un théâtre accompagnée de plusieurs allégories dont les deux seules connues sont Bon Temps et Haine²⁰⁰. La présence de la reine possède une valeur intermédiaire ici entre un personnage spectateur et un personnage acteur, accompagné de deux allégories antagonistes Bon Temps et Haine qui laissent présager un échafaud sur le thème des relations politiques entre Charles Quint et François I^{er} à travers la signature du traité de Cambrai.

C'est à Rennes et à Nantes que le personnage royal se trouve représenté dans une posture agissante lorsqu'il combat l'Oppression pour défendre ou plutôt venger Bretagne qui a été tuée par celle-ci à Rennes en 1518 ou qu'il rassure Bien Public (la ville de Nantes) sous les traits de Vrai Support. Il s'agit de la représentation royale personnelle qui concède une valeur dialogique plus forte entre la ville et le souverain à travers le thème des théâtres. À cette représentation effective, les villes usent encore d'autres moyens pour personnifier le roi ou sa famille en particulier grâce aux animaux emblématiques. Déjà pour les entrées parisiennes

¹⁹⁶ *Entrée du tres crestien et chevaleureux roy de France, François de Valloys,...*, *op. cit.*, fol. 3.

¹⁹⁷ Nantes, BM, ms. 2280, fol. 14.

¹⁹⁸ Voir sur le sujet : Chloé Pardanaud, « Plaider, convaincre, entrer en scène : Éléonore d'Autriche et la libération des Enfants de France, d'après sa correspondance inédite », *Seizième siècle*, 4, 2008, p. 195-216.

¹⁹⁹ Amboise, AM, CC 131, fol. 121, *registre de comptes municipaux*. Des dauphins sont peints sur les échafauds (*Ibid.*, fol. 124 et 125).

²⁰⁰ *Ibid.*, fol. 126 v^o, 122 et 118v^o.

(juillet 1498) et tourangelle (septembre 1498) de Louis XII, les organisateurs avaient mis l'accent sur la représentation d'un porc-épic conduit par un ou plusieurs maures²⁰¹.

Les animaux emblématiques ainsi que la fleur de lys, déjà présents dans les entrées des règnes précédant celui de François I^{er}, s'inscrivent de façon plus profonde dans les théâtres conçus comme la symbolisation évidente des souverains en particulier à Angers où un arbre royal, dont le sommet est garni d'une fleur de lys, et sur lequel siège une personnification du dauphin est attaqué par des bêtes féroces « mais de la racine d'icelly [l'arbre] sailloient une salamandre et une hermine qui le deffendoient²⁰² ». L'hermine, emblème de la famille ducale bretonne sera particulièrement employée en concurrence avec le lys dans les entrées duciales de François III à Rennes et Nantes en août 1532 (voir *infra*) mais son emploi ici allié à celui de la salamandre²⁰³ révèle un usage plus seulement à titre emblématique mais aussi comme agent de la théâtralisation des entrées. L'emploi des animaux emblématique alterne en n'étant soit qu'un objet esthétique – comme à Nantes en 1532 où un phénix, un des emblèmes d'Éléonore, est peint sur l'échafaud prévu au carrefour du Pilon²⁰⁴ – soit un objet dynamique créant du théâtre. Quant à la fleur de lys, elle est employée afin de servir la composition des tableaux comme à Angers où elle sort de l'arbre royal sur lequel repose le dauphin ou à Poitiers où elle surplombe le trône sur lequel siègent les douze pairs de France ; son utilisation a une portée métonymique en se substituant à la personnalité royale pour la représenter. Cet aspect s'exprime particulièrement pour l'entrée de La Rochelle en février 1520, où la fleur de lys ou les armes du roi, à défaut de connaître exactement le programme théâtral prévu²⁰⁵, sont au centre de l'entrée étant donné que « les petits enfans, lesquels estoient sur les eschaffaux par les cantons ayans chacun un pannonceau aux armes du roy en la main²⁰⁶ ». Ce procédé, identique à l'entrée poitevine de Louis XI en 1462, fonctionne comme un jeu de miroir entre le souverain et sa représentation symbolique mise sur le théâtre.

c. Allégorisation des théâtres

²⁰¹ Paris : « Le roy passa oultre jusques environ les Filles-Dieu, où il rencontra ung grant porc espic que deux mores menoient. » (Paris, BnF, Rés 4-Lb-29 -19, *L'entree du roi De France, treschrestien Loys douziesme de ce nom a sa bonne ville de paris...*, (S. l. n. d.), [feuillet 7], publié dans B. Guinée, F. Lehoux, *Les entrées royales françaises...*, *op. cit.*, p. 126-135. Tours : « La foire le roy sera ung roy, ung porc epy et ung more » (Tours, AM, BB R. 13, fol. 251, *registres des délibérations du corps de ville [1475-1507]*).

²⁰² J. de Bourdigné, *Chroniques d'Anjou et du Maine...*, *op. cit.*, t. II, p. 320.

²⁰³ Sur la représentation de la salamandre lors des entrées solennelles, voir : Anne-Marie Lecoq, « La salamandre royale dans les entrées de François I^{er} », dans Jean Jacquot, Elie Konigson (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, t. III, p. 93-104. L'auteur remarque que les neuf dixièmes des descriptions d'entrée qu'elle a pu recenser, comportent un échafaud avec une salamandre mise en scène (p. 94).

²⁰⁴ Nantes, AM, AA 30, pièce 12, fol. 3v^o, *compte de Jacques Raoul et Jehan Rouxe*, le phénix est peint mais ses ailes sont réalisées à l'aide d'ailes de paon réelles.

²⁰⁵ Il se peut qu'il ait été très réduit.

²⁰⁶ La Rochelle, Médiathèque, ms. 40, fol. 64v^o, cité dans D. Rivaud, *Entrées épiscopales, royales et princières...*, *op. cit.*, p. 145-146.

Aux personnages royaux, urbains, provinciaux ou étatiques s'ajoute un grand nombre d'allégories autres que les sept vertus traditionnelles rencontrées aux cours du XV^e siècle mais qui n'en restent pas moins présentes dans les entrées du règne de François I^{er} : Prudence seule ou accompagnée des trois autres vertus (Rennes, 1518), Foi (Poitiers, 1520), Humaine Prudence (Nantes, 1532) sont représentées pour illustrer les images du bon gouvernement notamment à Rennes où Prudence supervise la saynète d'Oppression face à Bretagne vengée par le roi ou à Poitiers où Foi est la garante du royaume de France dans l'échafaud la mettant en scène à côté du roi et des douze pairs de France. À ces allégories habituelles viennent s'adjoindre des images de paix et de réjouissance comme Bon temps²⁰⁷ associé à Banquet à Rennes (1518)²⁰⁸, Liesse devisant avec Chacun et Don de Paix à Nantes (1518)²⁰⁹. La mise en scène des allégories s'accroît encore à Nantes en 1532 pour l'entrée d'Éléonore d'Autriche, quatre jours avant celles du dauphin et duc François III, au cours de laquelle trois des quatre échafauds prévus se composent uniquement d'allégories. Ce programme théâtral est conçu par Jean Bouchet que la municipalité a engagé pour la conception des théâtres²¹⁰. Cette réalisation s'inscrit dans le même laps de temps que la parution des *Triumphes de la noble et amoureuse dame et l'art de honnestement aimer* du même auteur et dont l'édition de 1536²¹¹ est dédiée à la reine Éléonore. Cet ouvrage didactique et moraliste repose en grande partie sur le dialogue de l'âme avec les différents vices et vertus et cette dichotomie s'exprime également sur les théâtres de Nantes. Ainsi sur l'échafaud de la place du Pilon, Équitable Droiture est accompagnée de deux écuyers, Connaissance de soi et Hautesse de mœurs et non loin d'eux se trouve Amour patriotique²¹² tandis qu'au carrefour Saint-Denis, Dame Magnanimité tient dans sa main gauche au bout d'une chaîne, Folle Crainte et Folle Audace²¹³, au carrefour des Changes, Prudence détient enchaînés et enferrés dans chaque main, Bonheur et Malheur²¹⁴. La valeur honorifique du théâtre du Pilon est évidente, les allégories utilisées pouvant s'appliquer à la souveraine et la mise en scène de Dame Magnanimité qui tient dans sa main droite un étendard blanc relève dans doute du même procédé tout en imprimant un programme moralisateur qui se retrouve également avec l'allégorie de Prudence du carrefour des Changes.

²⁰⁷ Personnage que l'on trouve également à Amboise en 1530 (voir *supra*).

²⁰⁸ Rennes, AM, BB 465, fol. 46.

²⁰⁹ Nantes, BM, ms. 2280, fol. 15.

²¹⁰ Voir par exemple Nantes, AM, AA 30, pièce 18, fol. 1 : « Ensuit la mise que j'ay faicte moy Gilles Hiquela sur quinze escuz soleil que Mathurin Pelletier miseur de ceste ville de Nantes me bailla pour aller à Poytiers vers maistre Jehan Bouschet » ou Nantes, AM, AA 30, pièce 14, fol. 26 : « Gilles Hiquela a presenté le devys des misteres queulx seront faictz par les carrefoures es entrées de la royne et de monseigneur le daulphin queulx a composéz Bouschet ».

²¹¹ Paris, Giraud, 1536 (Paris, BnF, Arsenal, Réserve 4-BL-2863).

²¹² Nantes, AM, AA 30, pièce 13, fol. 1.

²¹³ Nantes, AM, AA 30, pièce 12, fol.4-4v^o.

²¹⁴ Nantes, AM, AA 30, pièce 16, fol. 1.

d. Thèmes bibliques

Les procédés de personnification et d'allégorisation prennent une place importante dans la théâtralisation des entrées, cependant, bien qu'ils aient fortement diminué par rapport au XV^e siècle, des thèmes bibliques apparaissent encore par moment, soit dans le but d'identifier la personne reçue ou bien d'être une clef d'action pour le tableau vivant. François I^{er} fait son entrée à Tours en août 1516 et il se pourrait qu'il ait été accompagné par sa mère ou sa femme (comme à Angers, Nantes, Poitiers, et La Rochelle où il est accompagné par les deux femmes) bien que la documentation ne le mentionne pas, puisqu'un mystère de Bethsabée a été conçu pour cette entrée²¹⁵ (il semblerait qu'il s'agisse de Bethsabée au bain, la scène ayant nécessité l'emploi d'un tonneau), soit pour symboliser l'union de François I^{er} et Claude de France soit celle de Louise de Savoie et Charles d'Orléans, assimilant ainsi François I^{er} à Salomon. C'est la seule assimilation relevée de la personnalité royale à un personnage biblique. À Angers, Daniel expliquant le songe de Nabuchodonosor ne sert qu'à mettre en scène l'arbre sur le lequel se trouve le dauphin, il est à noter d'ailleurs que le sens biblique est complètement détourné puisque l'arbre doit être normalement abattu²¹⁶ tandis qu'il croît et triomphe sur le théâtre angevin. L'arbre royal, déjà utilisé à Morlaix en 1505 pour l'entrée d'Anne de Bretagne (voir *supra*), s'inspire de l'arbre de Jessé que l'on représente formellement à Loches en 1534 pour l'entrée d'Éléonore ; l'arbre en question est conçu avec des enfants vivants attachés aux branches par des courroies²¹⁷. La présence de cet arbre à Loches ne constitue pas un moyen d'identification et de valorisation de la souveraine – à moins qu'elle ait été personnifiée par un enfant de l'arbre mais aucune information ne se dégage en ce sens – et mettrait plutôt en avant la royauté²¹⁸. Le thème biblique n'est plus dans ces entrées le moyen de valorisation du souverain mais un procédé permettant de dramatiser le tableau vivant comme à Angers en 1518 où l'échafaud du monstre de l'Apocalypse, même s'il s'inspire de façon plus proche du texte de la Bible²¹⁹ que celui du songe de Nabuchodonosor, n'utilise ce « personnage²²⁰ » qu'en tant que moyen d'identification des pays ennemis. Il est à noter que la ville d'Angers n'hésite pas à mêler thèmes biblique et antique pour décorer de manière figurative – il s'agit de statuts – l'une de ses fontaines de vin place Sainte-Croix : au sommet d'un grand cep de

²¹⁵ Henri Lambron de Lignim, « Recherches sur l'origine du théâtre en Touraine », *Congrès scientifique de France*, t. I, 1848, p. 141-143.

²¹⁶ Daniel, III, 31-33 et IV, 1-33.

²¹⁷ Tours, AD 37, E dépôt 132, Loches, CC 10, *Compte des dépenses faites pour l'entrée de la reine Éléonore d'Autriche en 1534*, fol. 5a : « A payé ledict recepbeur pour un cable à monster l'arbre de Jessé... » ; fol. 10a : « Item pour des corrayes de cuyr et sangles à boucles baill[ées] à ceulz qui estoient en l'arbre pour les lier ».

²¹⁸ Même si la mise en valeur de la souveraine ne se dégage pas des documents, elle est néanmoins reçue comme sa condition l'exige avec divers échafauds richement décorés et un ordonnateur des mystères cherché à Amboise, est spécialement rétribué pour l'occasion (*Ibid.*, fol. 9a-9b).

²¹⁹ Cf. Apocalypse, XII, 1-9.

²²⁰ Il s'agit d'une *feinte* réalisée grâce à un automate.

vigne se trouve Bacchus pressant une grappe de raisin dans chaque main « et de l'une yssoit vin blanc [...] et de l'autre du vin clairet » tandis qu'au « pied d'icelluy cep, estoit le patriarche Noé endormy profondément, en état de nature...²²¹ ». À côté de la statue de Noé, est apposé un écriteau :

Maulgré Bachus à tout son chief cornu
Car son vert jus me sembla si nouveau
Que la fumée m'en monta au cerveau
Et m'endormy les coullons tout à nu.²²²

Cet épisode biblique, l'ivresse de Noé, est tronqué et ne comporte pas la malédiction de Cham, effaçant de fait d'une part toute portée morale profonde et d'autre part toute valeur d'identification à la personnalité royale. L'originalité de cette représentation s'adresse peut-être aux habitants à qui le vin des fontaines mises en place au cours des entrées, était destiné, afin de modérer l'ivresse des spectateurs.

e. Peu d'assimilation du personnage royal à un personnage mythologique

L'identification de la personne royale à des personnages mythologiques évolue peu au cours des entrées du début du règne de François I^{er} et l'emploi de personnages liés à cette époque reste cantonné le plus souvent à des fonctions illustratives²²³. Cependant, à Tours, en 1516, cinq des douze travaux d'Hercule semblent représentés en même temps sur scène²²⁴ et il est possible d'y voir une représentation du souverain à l'image du mystère de Bethsabée représenté à la même occasion et à destination de Claude de France ou Louise de Savoie, mais l'emploi du personnage d'Hercule n'est pas novateur dans le sens où il occupait une fonction sensiblement similaire pour l'entrée de Louis XII à Tours en 1500. Seule l'entrée d'Éléonore d'Autriche à Nantes en 1532 présente un théâtre au centre duquel se trouve Thétis²²⁵ entourée de quatre Néréides, et cette mise en scène s'inscrit dans l'esthétique du début du second tiers du XVI^e siècle²²⁶ comme au cours de l'entrée de François III à Rennes le même jour, où François I^{er} apparaît sous les traits du dieu Mars.

Les prémices d'un emploi important de la matière antique par la suite pour la réalisation des personnages et outre la décoration des échafauds ou les costumes des acteurs qui

²²¹ J. de Bourdigné, *Chroniques d'Anjou et du Maine...*, *op. cit.*, t. II, p. 321.

²²² *Entrée du tres crestien et chevaleureux roy de France, François de Valloys...*, *op. cit.*, fol. 6.

²²³ Par exemple, dans le cas d'Angers et la fontaine de vin, outre la présence évidente et attendue de Bacchus, ce sont « plusieurs faunes, satires, et autres demy dieux et centaures » qui distribuent le vin au passant (*Ibid.*, p. 322). Ces personnages ont essentiellement une valeur esthétique mais endossent une fonction différente puisque, contrairement à ceux présents sur les autres échafauds, ils sont à destination de la foule de l'entrée.

²²⁴ H. Lambron de Lignim, « Recherches sur l'origine du théâtre en Touraine », *op. cit.*, p. 142 : « Pour cinq paires de soulliers pour les Hercules ».

²²⁵ Il est possible d'établir le parallèle entre le mariage de Thétis et Pélée qu'elle refusait au départ et celui d'Éléonore et de François I^{er}.

²²⁶ Cf. par exemple V.2. *Accueil des souverains étrangers*, l'entrée de Charles Quint à Poitiers en 1539.

commencent à s'inspirer de cette même matière, résident dans la réalisation d'échafauds à la mode pastorale. À Nantes en 1518, le roi et la reine sont figurés sous les traits d'un berger et d'une bergère²²⁷ tandis qu'à Amboise des danses de bergers et bergères (?)²²⁸ sont organisées pour l'entrée d'Éléonore.

Le théâtre des entrées du règne de François I^{er} met l'accent sur la personnalité royale et la personnification symbolique de la ville ou de la province. Ces procédés permettent d'entériner l'union du roi et de sa bonne ville, c'est particulièrement le cas à Poitiers où les écriteaux de tous les échafauds comportent des citations du Cantique des Cantiques issues des répliques de la bergère, la ville de Poitiers se retrouvant en cette dernière²²⁹ et s'adressant directement au roi. Cette utilisation est un argument supplémentaire qui permet d'affirmer que ce théâtre s'adresse exclusivement à la personnalité reçue et que les spectateurs de l'entrée ne font qu'assister au spectacle du roi entrant dans sa ville. De fait certains messages politiques, notamment dans les villes de Bretagne, ont un intérêt assez limité pour les spectateurs d'autant plus que la réalisation des tableaux nécessite la mise en place de *feintes* qui ne peuvent se réaliser qu'une seule fois, au passage des souverains.

L'intérêt de ce théâtre pour les élites urbaines réside dans sa force communicationnelle, en effet, en dehors de son aspect esthétique qui n'en n'est pas moins une composante essentielle, il est le garant de la conservation ou de la création de nouveaux statuts ou privilèges pour les villes. Sa présence quasi systématique et son importance dans les entrées révèle qu'il est au cœur d'un enjeu d'importance pour les villes.

D'une manière plus formelle, la scénarisation des saynètes présentées apparaît comme plus aboutie et complexe que dans les entrées de la fin du XV^e siècle. Les tableaux présentés à Angers en sont un exemple parfaitement représentatif et il faut noter que contrairement aux autres villes, certains personnages ne sont plus figurés par des acteurs mais par des automates²³⁰, notamment devant l'échafaud du monstre de l'Apocalypse où se trouvent dix ou douze prophètes conçus pour effectuer divers mouvements au passage du roi²³¹. L'abandon de l'emploi des acteurs lors des entrées de ville va être un des signes du changement de la théâtralité dans les entrées de ville des monarques suivants.

²²⁷ Nantes, BM, ms. 2280, fol. 14.

²²⁸ Des houlettes sont achetées pour les danseurs (Amboise, AM, CC 131, fol. 123, 130).

²²⁹ La même utilisation du Cantique des Cantiques sera faite à Rennes en 1532 pour l'entrée de François III.

²³⁰ Ou des statues : Bacchus et Noé de la fontaine de vin à Angers.

²³¹ J. de Bourdigné, *Chroniques d'Anjou et du Maine...*, op. cit., t. II, p. 321.

V.1.5. Substitution des tableaux peints aux tableaux vivants : disparition de la dramatisation dans les entrées de ville

Le rythme et le faste des entrées de ville sous les règnes de Henri II à Charles IX s'inscrit dans la continuité de celles du règne de François I^{er}. Quant au règne de Henri III²³², il se démarque par une documentation extrêmement parcimonieuse sur les entrées de ville de ce souverain, s'il y en a eu, dans les villes de l'Ouest ; seule l'entrée de Poitiers en 1577 est documentée²³³.

Les entrées de ville du règne de François I^{er} se caractérisent par l'utilisation de plus en plus massive d'éléments décoratifs autres que les armoiries royales ou citadines, accompagnée d'une diversité de thèmes dans le choix des personnages mis en scène, inspirés à la fois de la Bible et de l'Antiquité. À cela, s'ajoute une place importante accordée à la personnification royale et urbaine ou provinciale. Cette dernière caractéristique se retrouve dans les entrées de ville de la seconde moitié du XVI^e siècle mais les modalités de sa mise en œuvre diffèrent entièrement.

L'avènement d'Henri II et les entrées qui l'accompagnent, ont lieu au moment où les arts plastiques français (sculpture, peinture, architecture) se teintent de l'influence de la Haute Renaissance italienne par l'intermédiaire du Primatice, Serlio, Philibert de l'Orme²³⁴, Jean Goujon, Pierre Bontemps, François Clouet entre autres, faisant éclore la première période classique en art. Ce mouvement a une importance cruciale sur la conception des entrées de ville qui se voient munies désormais d'arcs et de chapeaux de triomphe, décorés de sculptures le plus souvent inspirées de divinités antiques, et d'éléments architecturaux (frises, colonnes, frontons, obélisques, caissons, etc.) suscités directement par le goût du temps. Déjà dans les années 1530, les entrées commencent à mettre en œuvre ces éléments architecturaux, notamment à Nantes en 1532 pour l'entrée d'Éléonore d'Autriche et celle de François III duc de Bretagne où des arcs de triomphe étaient prévus²³⁵ ou à Loches en 1534 pour l'entrée d'Éléonore, où des chapeaux de triomphe sont mis en place²³⁶.

²³² Son accession au trône de France (1574) et les entrées qui ont lieu au cours de son règne, marquent la limite temporelle de cette étude sur le théâtre dans les entrées de ville.

²³³ Une partie de cette lacune peut s'expliquer du fait du statut de ce roi qui, avant de devenir roi de France, était roi de Pologne. Or, certains documents à Angers ou Nantes par exemple, signalent la venue du roi de Pologne vers 1573, donc du futur Henri III, qui déclenche quelques festivités ou dons (voir Angers, AM, BB 33, fol. 204 par exemple). Au contraire, la visite de Nantes se fait sobrement, sans cérémonial d'entrée, à la demande du futur roi lui-même (Nantes, AM, AA 34, pièces 1 et 2).

Les visites du futur Henri III ont peut-être été considérées comme des entrées de ville et n'ont soit pas déclenchées de nouvelles festivités pour une venue ultérieure comme roi de France, soit n'ont pas eu lieu, étant considéré qu'elles avaient déjà été effectuées sous le titre de roi de Pologne mais sous une forme atténuée du fait du statut de souverain étranger.

²³⁴ Anthony Blunt, *Art et architecture en France 1500-1700*, Paris, Macula, 1983, p. 60.

²³⁵ Voir par exemple Nantes, AM, AA 30, pièce 12, fol. 1, un arc est prévu au carrefour Saint-Denis en plus de l'échafaud.

²³⁶ Tours, AD 37, E dépôt 132, Loches, CC 10, *Compte des dépenses faites pour l'entrée de la reine Éléonore d'Autriche en 1534*, fol. 5b. Des « triumphes faictes tant de menuizerie, peintures que aultres choses » avaient déjà été prévus en 1530 pour l'entrée d'Éléonore d'Autriche à Loches mais

Ce mouvement dans les arts figuratifs se retrouve dans les arts performatifs. Si le théâtre des mystères perdure et perdurera encore longtemps dans les zones rurales, il s'éclipse peu à peu au profit d'un théâtre pré-classique ou humaniste dans les centres urbains. Si l'influence de ce théâtre sur celui des entrées de ville, au regard de sa faible propagation à ses débuts, est difficile à mesurer, il faut cependant relever d'une part que sa création intervient au même moment que la mutation de la dramatisation dans le théâtre des entrées de ville a lieu et d'autre part que ce théâtre humaniste est un théâtre de cour, or on a déjà montré par ailleurs de quelle façon l'entourage de la cour peut agir sur la conception des entrées et de quelle manière les villes s'octroient les services d'hommes de théâtre ou de lettres²³⁷, les mêmes qui inventent ce nouveau théâtre. Depuis le XV^e siècle, les scènes présentées lors des entrées royales montrent des similitudes avec le théâtre des mystères, en particulier dans la présentation de scènes bibliques. Or, à partir de 1548 (Nantes), ces thèmes s'éclipsent pour laisser place uniquement à la matière antique.

L'utilisation des éléments architecturaux propres²³⁸ à cette période est à la source d'une pompe décorative qui n'a de cesse de progresser tout au long du XVI^e siècle mais qui a apparemment pour effet d'éliminer, et d'une manière assez rapide, l'activité dramatique en tant que telle dans les entrées de ville. En effet, l'acteur disparaît de la scène pour ne laisser la place qu'à la sculpture ou la peinture, et s'il est présent, son rôle se résume le plus souvent à une fonction utilitaire sur la scène.

a. Effacement des acteurs, conservation des chanteurs et musiciens

Marie Stuart débarque en France à la fin de l'été 1548 suite à la promesse de mariage avec le dauphin François II organisée par Henri II afin d'affaiblir la couronne d'Angleterre. La jeune reine d'Écosse (elle n'a pas encore 4 ans) effectue deux entrées solennelles, à Nantes et Angers, au cours de son voyage pour rejoindre la cour qui se trouve à Saint-Germain-en-Laye²³⁹. L'entrée nantaise met en scène « deesses, nymphes et seraines²⁴⁰ » ainsi que des termes pour agrémenter des arcs et des chapeaux de triomphe accompagnés de fontaines. À cette occasion, la ville rétribue « Jehan Saigneux, ymaiger pour avoir fait et mollé de plastre,

l'évènement avait été annulé (voir Tours, AD 37, E dépôt 132, Loches, CC 4, *comptes municipaux 1528-1530*, fol. 44-46).

²³⁷ L'exemple le plus emblématique étant Pierre de Ronsard en 1576 à Tours pour l'entrée de François d'Alençon. Ronsard, en compagnie de Germain Pilon, Nicolò et Camillo Dell'Abate, avait déjà été employé pour l'entrée de Charles IX à Paris en 1571.

²³⁸ Voir par exemple l'arc de triomphe conçu pour l'entrée de Henri II à Tours en 1551 reproduit par Guillaume Vincent, *L'Entrée du très heureux et joyeux advènement du roy, puissant et magnanime Henry de Valoys en sa noble ville de Tours, plaisant jardin de France, le 5e de may 1551*, Tours, Jean Rousset, 1551, [feuille 2], (Paris, BnF, 8-LB31-35), publié également dans D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, *op. cit.*, p. 228.

²³⁹ Angers, AM, BB 24, fol. 207 : « De par le roy. Parce que dés bref temps la royne d'Ecosse allant de Nantes à Saint Germain en Laye suivant le vouloir et intencion du roy... ».

²⁴⁰ Nantes, AM, AA 31, pièce 10, fol. 1.

les seraines, termes et aultres fainctes²⁴¹ », et le compte de cette entrée ne mentionne aucune somme pour des acteurs ou actrices, ce qui indique que l'activité dramatique a complètement disparu du rite de l'entrée de ville à Nantes, tout comme en 1551 pour l'entrée de Henri II où le programme iconographique, fort étendu, ne met en jeu que des sculptures et peintures²⁴². À cette absence, répond l'alternance, notamment à Angers en 1548. La reine d'Écosse doit passer par un portail (arc de triomphe) où sont « deux saulvaiges homme et femme, l'homme tenant une masse et la femme un arc et auroit des dictéz propres²⁴³ », *dictéz* renvoie à des devises écrites sur un support, soit tenu par un acteur, soit accroché à une sculpture ou une peinture, cet indice n'est pas concluant pour savoir si les deux sauvages sont des acteurs ou des représentations figurées. En revanche, un chariot décoré est placé à la porte Angevine, sur lequel « sera seulle une fille nommée Paix qui dira certain dictz²⁴⁴ ». Sur l'ensemble de cette entrée, trois acteurs seulement endossent un rôle – si l'on considère que les deux sauvages sont interprétés par des acteurs. Il en est de même à La Rochelle en septembre 1565, pour l'entrée de Charles IX, durant laquelle un seul échafaud sur cinq propose des actrices, tout de même au nombre de treize (Diane entourée de douze nymphes), « lequel theastre estant pour honorer le roy et la princesse Marguerite sa sœur²⁴⁵ ». Le rôle est assuré par la fille de l'échevin Jean Blandin, on voit ici à quel point, malgré les mutations formelles et thématiques, les enjeux politiques de l'entrée de ville se trouvent conservés tout comme à Angers en 1565 pour l'entrée de ce même monarque, où le rôle de la Justice – seul rôle interprété par un acteur – est attribué au fils de Christophe le Pincé, l'ancien maire de la ville²⁴⁶.

L'économie dans l'emploi des acteurs est une constante des entrées de ville de cette période et le rôle de ces derniers devient accessoire ou est remplacé par des chanteurs ou des musiciens. Ce caractère accessoire se manifeste particulièrement dans les fêtes données à Chenonceau aussitôt après la conjuration d'Amboise (mars 1560), en l'honneur de François II et Marie Stuart, et organisées par Le Primatice. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une entrée solennelle²⁴⁷ mais les fastes déployés correspondent à ceux d'une entrée de ville, que ce soit par l'abondance des arcs de triomphe et théâtres, ou les devises en l'honneur du roi

²⁴¹ *Ibid.*, fol. 2v^o.

²⁴² Voir la relation de l'entrée publiée par Pierre Rathouis, « Entrée du roi Henri II à Nantes, le 12 juillet 1551. Extrait d'un manuscrit inédit. », *Bulletin de la société archéologique de Nantes*, T. I, 1859, p. 41-69.

²⁴³ Angers, AM, BB 24, fol. 209.

²⁴⁴ *Ibid.*, fol 209v^o.

²⁴⁵ Amos Barbot, *Histoire de la Rochelle*, Paris, Picard, 1889, p. 216 (publication de la Société des Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis, t. XVII)

²⁴⁶ Jean Louvet, « Journal ou récit véritable de tout ce qui est advenu digne de mémoire tant en la ville d'Angers, pays d'Anjou et autres lieux », publié dans la *Revue de l'Anjou*, T. I, 3^e année, 1854, p. 284.

²⁴⁷ En effet, l'entrée n'est pas organisée par le village de Chenonceau, il s'agit de fêtes décidées probablement à l'initiative de Catherine de Médicis comme celles de 1563, toujours à Chenonceau pour l'entrée de Charles IX.

et de la reine. Au cours de ces fêtes, une seule actrice, incarnant le rôle de Pallas, sera employée pour réciter un quatrain en l'honneur du roi et de la reine mère :

Roy des François, du ciel où ton pere demeure
Pallas suis descendue affin de te monstrier
Ce lieu champestre icy que je fais racoustrer,
Pour te servir ung jour de royale demeure.²⁴⁸

Mais la présence de cette actrice, en haut d'un balcon, ne sert qu'à laisser « tomber sur le roy et sa compagnie grande quantité de chapeaux, guyrlandes, bouquets et fleurs...²⁴⁹ ». L'acteur ne sert ici qu'à effectuer ce qu'un automate ne pourrait pas faire, comme « les muses, neuphes (sic "nymphes") jouans d'instrumens au grant bout de cohue sur le piedestal ou rocher²⁵⁰ » pour l'entrée de Charles IX à Rennes en 1565. Ces joueurs d'instruments semblent être les seuls personnages vivants dans le programme décoratif de cette entrée.

Un élément particulier se dégage de ces entrées par la présence nombreuse d'enfants sur des théâtres, intégrés ou non à une mise en scène, chargés de chanter ou dire des paroles de bienvenue ou de glorification. Ainsi à Angers en 1548, à côté de la jeune fille représentant la Paix sur le chariot, « quatre enffans de cueur habilléz en filles [...] diront certaines chanzons de rejouissance²⁵¹ », tandis qu'à La Rochelle (1565, Charles IX), des enfants placés sur un échafaud peint aux armes de la famille royale et garni de chapeaux de triomphe et de fleurs, crient « Vive le roy et la royne ! Vive le roy Charles de Valois ! Vive le Roy et nom des Valois !²⁵² ». Cette mise en scène est reproduite sur l'échafaud suivant, à la fontaine du Pilon, avec en toile de fond une peinture inspirée du chant VI de l'*Énéide*, représentant Énée et la sibylle « dedans un champ Aelizien ». À Poitiers en 1577 pour l'entrée d'Henri III, ce sont des chantres placés sur un échafaud à l'entrée de la ville qui sont chargés de chanter « Vive le roy²⁵³ », mais on relève également « en la place de Nostre Dame y avoit ung eschaffault sur lequel estoient douze petitz enffans habilléz sçavoir est six en Numphes et les aultres six en petitz Cupidons, ayans auprès d'eulz des violons et musicque, crians « Vive le roy »²⁵⁴ ». Cette formulation – « Vive le roi » – est un moyen récurrent et simplifié de valorisation de la personne reçue, comme à La Rochelle (1565) où les nymphes accompagnant la déesse Diane, sont chargées de crier « Vive le Roy et Marguerite de Valois !²⁵⁵ ».

²⁴⁸ Le Plessis, *Les triomphes faictz à l'entrée du roy à Chenonceau le dymanche derniers jours de mars*, Tours, Guillaume Bourgeat, 1559, publié par Augustin Galitzin, Paris, J. Techener, 1856 [TAP 1857], p. 15.

²⁴⁹ *Idem*.

²⁵⁰ Rennes, AM, AA 20, *Entrées solennelles dans la ville de Rennes des ducs, rois, reines..., entrée de Charles IX*.

²⁵¹ Angers, AM, BB 24, fol. 209v^o.

²⁵² A. Barbot, *Histoire de la Rochelle*, op. cit., p. 215.

²⁵³ Poitiers, AC, reg 42, p. 648, *registre de délibérations 1574-1580*.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 649.

²⁵⁵ A. Barbot, *Histoire de la Rochelle*, op. cit., p. 216.

Ces différents exemples révèlent que les villes ne concentrent plus la teneur des festivités sur une activité dramatique pure mais font varier les intervenants et la mise en scène de l'entrée. L'éviction d'une grande partie de l'activité théâtrale organisée par la ville semble provoquer un changement de destination du théâtre à Amboise pour l'entrée d'Henri II en avril 1551. En effet, lors des entrées royales de la première moitié du XVI^e siècle, des activités théâtrales qui pourraient être qualifiées d'annexes, en sus des tableaux vivants, sont prévues par les villes. Ces activités prennent la forme de farces, mascarades ou momeries, soit à destination de la foule, soit à destination du roi et sa suite dans un lieu privé comme à Angers en 1518 où « y faultra avoir farces, morisques et farces (sic) au chasteau après que la seigneurie aura souppé pour leur donner passe temps²⁵⁶ » ; on retrouve ce genre d'activité dans l'entrée angevine de 1548, durant laquelle « par les rues y pourra avoir aux fenestres des hommes et femmes masquéz [...] qui chanteront, boiront et louront la bien venue de ladicte dame²⁵⁷ ». Mais lors de l'entrée d'Amboise d'avril 1551, si un théâtre est bien destiné au roi et met en scène une colonne au sommet de laquelle quatre actrices jouent le rôle de sibylles²⁵⁸, en marge des festivités prévues, la ville fait recette « des louaiges de la maison de ville pendant que le roy estoit en ceste ville ou moys d'avril mil cinq cens cinquante et ung » en recevant 10 livres tournois « des bateleux qui ont joué en la grant salle par l'espace de vingt jours²⁵⁹ ». La présence de la cour à Amboise du fait de l'entrée royale crée les conditions du déplacement de la théâtralité : le théâtre n'est plus financé par la ville et à destination du souverain, il devient professionnel²⁶⁰ à destination de la population²⁶¹.

b. Pompe décorative et inscriptions monumentales

L'activité dramatique disparaît au profit d'une pompe décorative fort étendue à destination du roi. Un de ses éléments principaux est l'arc triomphal orné de sculptures et peintures et dont l'architecture est inspirée du mouvement classique. La symbolique de ces édifices, que l'on trouve dans toutes les entrées de la seconde moitié du XVI^e siècle, réside dans leur valeur de bienvenue et de glorification du souverain ; d'une part leur conception s'apparente à de riches palais ornés de statues et peintures, représentant des héros mythologiques auxquels le souverain peut s'identifier, d'autre part ces représentations figurées sont munies de devises

²⁵⁶ Angers, AM, BB 17, fol. 4v^o.

²⁵⁷ Angers, AM, BB 24, fol. 209v^o.

²⁵⁸ Amboise, AM, AA 132, fol. 28, *compte de Denis Carré pour l'entrée des roi et reine*.

²⁵⁹ Amboise, AM, AA 133, fol. 4, *compte de Julian Pelletier*.

²⁶⁰ Les bateleurs investissent dans la location de la salle en espérant récolter des bénéfices et rembourser cette mise de départ.

²⁶¹ Il faut noter que la présence de bateleurs louant la grande salle de la maison de ville, est attestée en 1497, 1504, 1507, 1534, 1535, 1537, 1539, 1540, mais sur des périodes beaucoup plus courtes d'à peine quelques jours.

en l'honneur du souverain dans lesquelles s'instaure la situation de communication entre la ville et le roi²⁶².

À Tours en avril 1560 (entrée de François II et Marie Stuart) et novembre 1565 (entrée de Charles IX) l'accent est mis sur une décoration riche composée d'arcs de triomphe armoriés aux blasons du roi²⁶³ et de sa famille :

[au] carroy des chapeaux, en quel il y avoit un arc dressé en forme de theatre, lequel estoit enrichy de plusieurs peintures. [...] Aux quatre quarres estoit les armoyries du Roy, de la Royne mere, de Monseigneur le prince & aussi celle de la ville.²⁶⁴

Aux blasons royaux s'ajoute ici celui de la ville²⁶⁵, d'ailleurs cette entrée présente un arc de triomphe paré d'une allégorie de la soie sous les traits d'une parque – qui précise qu'elle n'en est pas une sur son écriteau...²⁶⁶ – en l'honneur des ouvriers de cette industrie implantée dans la ville depuis la fin du XV^e siècle²⁶⁷, et d'un vulcain en l'honneur des armuriers²⁶⁸, dont la fortune est importante au cours du XVI^e siècle²⁶⁹. La ville se met en scène grâce aux devises, aux ouvriers qui font sa richesse, et aux décorations fastueuses des arcs de triomphe.

L'entrée d'Henri II à Nantes en juillet 1551²⁷⁰ est un exemple particulièrement représentatif de la pompe décorative associée à la glorification du souverain par des devises. Ainsi sur le théâtre du quai de la Fosse – qui revêt également une fonction représentative du roi (voir *infra*) –, un grand nombre d'inscriptions sont disposées dont la première est toute à la gloire du roi :

Tu viens le promis très puissant
Qui ait ici porté couronne ;
Du nom de Henry florissant
Qui la France second ordonne,
Aux deux païs vient la personne
La principale et plus heureuse,
Ta première entrée amoureuse

²⁶² À ces motifs s'ajoute celui, déjà rencontré sur les théâtres des entrées antérieures à cette période, des armes du roi.

²⁶³ Tours, AM, CC R. 77, fol. 158v^o. Il existait apparemment une relation imprimée de cette entrée, désormais introuvable (voir Jacques Lelong, *Bibliothèque historique de la France, contenant le catalogue des ouvrages, imprimés & manuscrits, qui traitent de l'histoire de ce royaume, ou qui y ont rapport*, Paris, Jean-Thomas Herissant, 1769, t. II, p. 716, n^o 26228).

²⁶⁴ Jean Cloppel, *La description de l'entree du tres chrestien roy Charles IX du nom, en sa ville de Tours*, Tours, Ollivier Tafforeau, 1565, [feuillet 7v^o], (Paris, BnF, 8-LB33-181).

²⁶⁵ Ce type de décoration (armoiries de la famille royale alliées à celles de la ville) semble être le seul prévu pour l'entrée de Charles IX à Niort en 1565 où les portes de la ville sont peintes (« Documents artistiques », *Bulletins de la Société de statistique du département des Deux-Sèvres*, t. V, 1882-5, p. 167, publié également dans D. Rivaud, *Entrées épiscopales, royales...*, *op. cit.*, p.153-154).

²⁶⁶ « Je ne suis point ceste parque qui fille / Sur mon fuseau le destin des humains, / Mais bien la Soye, honneur de ceste ville / Donnant la vie aux peuples avec leurs mains ».

²⁶⁷ B. Chevalier, *Tours ville royale...*, *op. cit.*, p. 423-425.

²⁶⁸ J. Cloppel, *La description de l'entree du tres chrestien roy Charles IX...*, *op. cit.*, [feuillet 3-3v^o]. La description de cet arc ressemble extrêmement à celui conçu en 1551 pour l'entrée de Henri II (voir G. Vincent, *L'Entrée du très heureux et joyeux advènement du roy, puissant et magnanime Henry de Valoys ...*, *op. cit.*, [feuillet 2]).

²⁶⁹ B. Chevalier, *Tours ville royale...*, *op. cit.*, p. 422-423, on peut se demander dans quelle mesure les corporations des deux métiers ont participé financièrement à la réalisation de cet arc.

²⁷⁰ Les bourgeois de Rennes attendent également la visite royale à cette même période mais visiblement sans succès (voir Rennes, AM, CC 901/2, fol. 11v^o, 21).

Nous benit très heureusement.
Vy donc Majesté precieuse
Vy heureux Henry longuement.²⁷¹

Ce dizain est accompagné de divers écriteaux dont les titres révèlent les intentions d'affirmation de la ville en tant qu'entité et de glorification de la personne reçue : *Bretagne à son peuple, Nantes au roi, le peuple nantais à la reine, Bretagne à Chacun, Bretagne à la feue reine Anne, Bretagne à Nantes*²⁷². Le reste de l'entrée se déroule de la même manière, en déployant un grand nombre de fastes architecturaux composés d'arcs de triomphe, de théâtres en forme de sphère (dans la rue prolongeant la porte Saint-Nicolas) ou de pyramide (place du Pilori), le tout agrémenté de statues et inscriptions louangeuses. Les enjeux et composantes de l'entrée de ville restent les mêmes que ceux du début du XVI^e siècle avec d'un côté la réception honorifique du souverain et de l'autre l'affirmation de la ville pour la conservation du statut de bonne ville ou la confirmation ou l'acquisition des privilèges.

Les inscriptions monumentales sont une des caractéristiques des entrées de ville de la seconde moitié du XVI^e siècle et elles semblent prendre d'une part, une place physique de plus en plus importante dans les festivités prévues et acquérir d'autre part, une certaine valeur matérielle. L'entrée d'Henri II à Nantes comporte plus de 110 vers répartis en une vingtaine d'inscriptions tandis qu'à La Rochelle en 1565 pour l'entrée de Charles IX « au quanton [...] où estoit le portal de l'ancien evescault et logement de l'evesque, [...] estoient aussi posés force tableaux enrichis de figures poetiques en l'honneur du roy et de la royne mere²⁷³ ». L'entrée du même monarque à Angers paraît être conçu de la même manière, un de ses commentateurs, Jean Louvet, reste évasif et parle « des enrichissements et riches tableaux²⁷⁴ » conçus tout le long du parcours du roi dans la ville, mais le compte de l'entrée consignes que ces derniers sont accompagnés de « divises et escriptz, qu'ilz [les commissaires et échevins] vouloient escrire es tableaux²⁷⁵ ». Ces inscriptions monumentales, dont l'emploi se révèle autonome contrairement aux écriteaux placés devant les échafauds, qui explicitent une scène, sont aussi présents dans les entrées des centres urbains de petite dimension comme à Châtellerauld en novembre 1559 pour l'entrée de Marie Stuart où au moins un arc triomphal est conçu avec une inscription de six vers latins de chaque côté de l'arc dont le contenu précise que Marie Stuart a pu prétendre pendant un moment à la couronne d'Angleterre²⁷⁶.

²⁷¹ Pierre Rathouis, « Entrée du roi Henri II à Nantes, le 12 juillet 1551. Extrait d'un manuscrit inédit. », *Bulletin de la société archéologique de Nantes*, T. I, 1859, p. 47.

²⁷² *Ibid.*, p. 48-49.

²⁷³ A. Barbos, *Histoire de La Rochelle...*, *op. cit.*, p. 215.

²⁷⁴ J. Louvet, « Journal ou récit véritable ... », *op. cit.*, p. 284.

²⁷⁵ Angers, AM, CC 14, fol. 59v^o.

²⁷⁶ François-Auguste Mignet, *Histoire de Marie Stuart*, Paris, Charpentier, 1854, t. I, p. 51.

Ces inscriptions prennent une valeur matérielle, ainsi une partie de ces dernières sont « portées au château comme chose historiale et digne de mémoire²⁷⁷ » à Nantes en 1551 tandis que l'actrice jouant Pallas à Chenonceau pour l'entrée de François II, et qui jette guirlandes et fleurs sur les convives, lance également des feuillets imprimés comportant le quatrain qu'elle vient de déclamer²⁷⁸. Ces indices révèlent une certaine hiérarchie de valeur entre les artifices prévus lors de l'entrée : les villes recherchent la monumentalité, symbole du grandiose et du permanent – la municipalité de Tours en 1551 pour la venue de Henri II cherche à concevoir « theatres, portaulx, montagnes²⁷⁹ » tandis que celle d'Angers commande des toiles peintes « pour servir aux edifices et bastimans faitz pour ladicte entrée du roy²⁸⁰ ». Cette monumentalité emprunte au théâtre un de ses principaux éléments, le décor, mais en évince deux autres, le geste et la parole, dont le caractère éphémère relègue au bas de l'échelle des valeurs comme moyen d'honorer la personne reçue.

c. Le roi sur la scène : acteur unique de l'entrée

La disparition de personnages vivants sur les théâtres des entrées entraîne la présence physique royale sur ces derniers. La présence du pouvoir sur une estrade n'est pas nouvelle et participe de la mise en scène de ce dernier lors de grands événements théâtraux, durant lesquels les spectateurs assistent à la fois au spectacle proprement dit et à celui du pouvoir assistant à ce même spectacle. Cependant, dans le rite de l'entrée de ville depuis le XV^e siècle, le cortège royal se déplace pour assister aux différents spectacles. C'est encore le cas dans les entrées de la seconde moitié du XVI^e siècle mais l'accent est mis sur un aspect qui apparaissait plus en filigrane, ou du moins de manière moins systématique, jusqu'à présent : un théâtre est spécialement conçu pour accueillir la personne royale qui regardera défilé les différents corps de ville – ecclésiastiques, bourgeois, artisans... Ce théâtre et cette mise en scène de la ville fait l'objet de tous les soins, que ce soit dans la conception du théâtre royal²⁸¹ (voir par exemple celui conçu pour l'entrée de Henri II à Nantes en 1551²⁸²), ou de l'ordre et de l'apparence du défilé. Les relations d'entrée insistent sur le caractère cérémoniel et ordonné du défilé des différents corps de ville, que ce soit à Tours (1551 et 1565), Angers (1551), Rennes (1565), La Rochelle (1565) ou Nantes (1548, 1551 et 1565) le roi – ou un membre de sa famille – est reçu sur un théâtre spécialement conçu à son intention pour assister à la

²⁷⁷ P. Rathouis, « Entrée du roi Henri II à Nantes... », *op. cit.*, p. 49

²⁷⁸ Le Plessis, *Les triomphes faitz à l'entrée du roy à Chenonceau...*, *op. cit.*, p. 15.

²⁷⁹ Tours, AM, CC R. 74, fol. 127.

²⁸⁰ Angers, AM, CC 13, fol. 85v^o.

Un récit de l'entrée d'Henri II est conservé dans les conclusions capitulaires de Saint-Laud (Angers, AD 49, G 915, fol. 47-47v^o), il est rapporté que le parcours royal dans la ville est composé de « pluribus arcis, colonis, statuis, figuris, aliisque mirificis triumphis ornata... » (fol. 47).

²⁸¹ On n'hésite pas à casser des bouts de muraille à Angers en 1565 pour mieux installer le théâtre de Charles IX (voir Angers, AM, CC 14).

²⁸² Nantes, AM, AA 32, pièce 64, voir *Annexe 2 : Décors des entrées de ville*.

parade de la ville. Cette mise en scène témoigne d'une évolution de la théâtralité des entrées de ville vis-à-vis de la personne reçue : d'abord assimilée à un personnage biblique puis incarnée ensuite par un acteur, la personne royale prend finalement place sur le théâtre. Ce déplacement élimine le théâtre au sens propre, puisqu'il s'agit ici tout de même en seconde lecture de mettre le pouvoir en scène, et simplifie les moyens de valorisation du souverain par la ville. Par ailleurs, le défilé ne fait intervenir qu'une minorité d'habitants, les corps urbains supérieurs représentants de la ville, concentrant ainsi les enjeux politiques de la réception où chaque partie se met en scène face à l'autre.

L'activité dramatique dans les entrées de ville de la seconde moitié du XVI^e siècle n'est plus un moyen de communication entre la ville et le souverain et ne sert plus à exalter la personnalité de ce dernier. Le théâtre est remplacé par une de ses principales composantes, le décor, qui fait l'objet d'une pompe décorative de plus en plus imposante tout en évinçant les personnages joués par des acteurs. La monumentalité recherchée par les villes et la durabilité que ses décors symbolisent, prennent le pas sur le caractère éphémère de la parole et du geste.

L'entrée des souverains dans les villes de l'Ouest de la France sont l'agent d'une activité théâtrale tout aussi intense que dans les autres grandes villes de France (Paris, Rouen, Lyon...). L'évolution du rituel de l'entrée ne diffère pas des autres régions de France et s'inscrit dans un mouvement d'ensemble de déploiement de fastes théâtraux de plus en plus important à partir du milieu du XV^e siècle pour atteindre son apogée dans le premier tiers du XVI^e siècle sous le règne de François I^{er}. À partir des années 1530, l'activité dramatique tend à s'éclipser au profit d'une pompe décorative de plus en plus imposante et dans le goût architectural de la première période classique. À la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, le théâtre devient un élément essentiel de l'entrée de ville. En majeure partie à destination du souverain, la réception des festivités par la population étant secondaire, il permet d'exalter la personne reçue en mettant en exergue ses qualités (supposées) par un jeu de miroir, et l'allégorie, la personnification en un personnage mythologique ou biblique ne sont là que pour créer le reflet nécessaire à la glorification.

V.2. Accueil des souverains étrangers

Conclusions de traité de paix, d'accord de mariage, demande d'aide face à un ennemi ou nécessité géographique due à un empire morcelé, sont autant de motifs de venues de souverains étrangers en France. La réception de ces personnalités par les villes observe parfois une partie du rite des entrées solennelles comme l'accueil à l'extérieur de la ville, la harangue par le maire ou un échevin, le dais, la remise d'un présent et à cela, selon l'époque et la taille du centre urbain hôte, l'activité dramatique peut intégrer la cérémonie de réception.

Les entrées des souveraines étrangères venues épouser un roi ou un enfant de France (à l'image de Marguerite d'Écosse, d'Éléonore d'Autriche ou de Marie Stuart) sont un exemple représentatif de l'activité qu'une ville peut déployer pour la réception d'un souverain étranger, pour autant, elles bénéficient d'un statut particulier compte tenu de leur engagement auprès de la couronne de France et nous avons assimilé leur venue à des entrées royales françaises (voir *supra*).

Le relevé des entrées de souverains étrangers montre que l'activité théâtrale fait moins partie du rite d'accueil de ses personnalités dans les villes. Pour autant, pour certaines d'entre elles, la ville investit dans une cérémonie fastueuse à l'image d'une entrée royale française. L'activité théâtrale produite est-elle alors au centre d'un enjeu communicationnel non plus entre la ville et le roi de France mais entre la ville comme représentante de la France pour le roi, et le souverain étranger ?

V.2.1. Réceptions sans théâtre

La venue de souverains étrangers est assez rare aux XV^e et XVI^e siècles dans notre aire d'étude – et même à Paris²⁸³ – lorsque sont écartées les entrées des souveraines venues épouser un roi ou un enfant de France ; quant aux ambassades, plus nombreuses, elles n'impliquent pas les mêmes enjeux diplomatiques et politiques que la réception d'un souverain en personne.

En 1466, la comtesse Marguerite de Wurtemberg passe par Tours²⁸⁴ et Amboise²⁸⁵ alors qu'elle effectue le pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle. Les deux villes assument les frais de réceptions sur les ordres de Louis XI mais le statut hiérarchique du personnage (une comtesse), le tempérament du donneur d'ordre – Louis XI avait fait annuler une partie des activités théâtrales à Tours lors de son entrée en 1461 – et l'époque à laquelle a lieu cet événement (intermittence de la présence de l'activité dramatique dans les entrées), sont autant de raisons à des réceptions extrêmement simples. Peu de détails sont conservés pour Tours, et à Amboise la comtesse et sa suite, après avoir été accueillis en procession par les personnalités de la ville²⁸⁶, logent dans une maison située près des ponts de Loire.

En 1476, Alphonse V de Portugal se rend à Tours auprès de Louis XI afin de lui demander son aide face à Ferdinand d'Aragon dans le conflit de succession au trône de Castille. L'accueil, conçu par la ville, se fait par des « menestriers qui allerent audevant du roy de

²⁸³ Voir le tome II du *Cérémonial François* (Th. Godefroy, Paris, Cramoisy, 1649, p. 709-767) et Paul Le Vayer, *Les entrées solennelles à Paris des rois et reines de France, des souverains et princes étrangers, ambassadeurs, etc. : bibliographie sommaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1896.

²⁸⁴ Tours, AM, BB R. 13, fol. 57.

²⁸⁵ Émile Cartier, « Une réception princière de 1466. – Passage à Amboise de Marguerite de Savoie comtesse de Wurtemberg, tante de Charlotte de Savoie, femme de Louis XI », *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, t. 2, 1853, p. 363-368.

²⁸⁶ Seule trace d'un aspect cérémoniel de cette entrée.

Portugal jouant de leurs instrumens de par ladictte ville²⁸⁷ », par un dais que Jean Fouquet a peint à l'intérieur²⁸⁸ et par la réception à l'extérieur de la ville par le maire et des habitants²⁸⁹. Cette entrée reprend des étapes du rite de l'entrée solennelle royale mais n'intègre pas de théâtre. Il en est de même pour la venue du roi et de la reine de Navarre en 1527 à Tours et en 1550 à Poitiers, les rues sont tendues de tissu, les souverains reçoivent des présents²⁹⁰ mais ces entrées ne sont pas le motif d'une production théâtrale. À Loches en 1534 pour l'entrée du roi Jacques V d'Écosse (venu probablement discuter du mariage avec Marie de Bourbon, il épousera finalement Madeleine de France), le souverain est reçu sous un dais et des écussons sont intégrés à des chapeaux de triomphe²⁹¹ mais les spectacles dramatiques sont absents alors que la même année pour l'entrée d'Éléonore d'Autriche, un arbre de Jessé avec des enfants comme figurants, est conçu. Par ailleurs, la venue à Paris en 1536 de ce même prince pour épouser Madeleine de France ne semble pas dégager d'activités théâtrales non plus.

Les entrées de ville des souverains étrangers aux XV^e et XVI^e siècles intègrent plus ou moins les étapes rituelles de l'entrée solennelle réservée au roi de France. Néanmoins, elles se révèlent moins fastueuses, en particulier en ce qui concerne le théâtre, d'une part du fait du statut de la personne reçue et d'autre part en raison de la sujétion de leur organisation à l'autorité royale qui enjoint la manière de recevoir la personnalité étrangère par des lettres envoyées aux corps de ville. L'absence du théâtre dans ces entrées tendrait à indiquer que son utilisation par les villes lors des entrées royales françaises, est un moyen privilégié de communication entre la ville et le pouvoir royal. Cet enjeu dialogique, au service de la politique diplomatique de la France, va s'affirmer au cours de deux séries d'entrées de ville qui contiennent du théâtre : Philippe le Beau et Jeanne de Castille en 1501, Charles Quint en 1539.

V.2.2. Philippe le Beau et Jeanne de Castille ; Charles Quint...

a. Philippe le Beau et Jeanne de Castille en 1501

Dans les mois qui suivent le contrat d'accordailles entre Claude de France et Charles de Gand signé à Lyon en août 1501, les parents de ce dernier, Philippe I^{er} le Beau et Jeanne I^{re} de Castille, effectuent un voyage entre Bruxelles et l'Espagne et passent par les villes françaises qui les accueillent solennellement, selon leur rang. À Paris en novembre 1501, à l'entrée de la ville une personnification de la cité montée sur un cheval (Pégase ou Bonne Renommée) dirigé par Justice et Minerve (« deesse de Sapience ») et, à la Porte aux peintres,

²⁸⁷ Tours, AM, CC R. 42, fol. 101v^o.

²⁸⁸ *Idem*.

²⁸⁹ *Ibid.* fol. 105.

²⁹⁰ Torches et dragées à Tours (AM, CC R. 68, fol. 58), vin à Poitiers (AC, reg. 31, p. 144, 152).

²⁹¹ Tours, AD 37, E dépôt 132, Loches, CC 4, fol. 73-74v^o, *comptes municipaux 1534-1536*.

un David et sa harpe sur son trône, sont représentés entre autres sur des échafauds²⁹². À Blois, ils sont reçus fastueusement par Louis XII et Anne de Bretagne²⁹³. Le périple se poursuit par Tours où les bourgeois reçoivent le couple le 17 décembre 1501 et ont ordre de la part de Louis XII de « les bien traicter, recueillir et faire tendre les rues et leur faire comme à la personne dudict sieur [Louis XII]²⁹⁴ ». Aux présents de vin et nourriture, et bien que la relation anonyme du voyage ne le mentionne pas²⁹⁵, la ville semble organiser des activités théâtrales – dont il est impossible de connaître la teneur – puisqu'elle investit des sommes d'argent pour la mise en place d'échafauds conçus spécialement pour l'entrée²⁹⁶. À la suite de l'étape tourangelle, le couple royal passe par Châtelleraut (21 décembre) où « les rues estoient tendues de tapisseries et de linge²⁹⁷ » et par Poitiers (22 décembre) dont les rues sont parées de la même façon. Ces entrées, organisées sous la houlette de Louis XII par les lettres qu'il fait parvenir aux villes, se déroulent comme des entrées solennelles françaises en mettant en jeu d'une part toutes les étapes du rite d'accueil (sauf la remise des clefs de la ville) comme le don d'un présent de valeur, l'accueil par les élites dirigeantes à l'extérieur de la ville et d'autre part la conception d'échafauds de théâtre dont les thèmes se concentrent sur des images bibliques et religieuses²⁹⁸.

S'il n'est pas question directement ici d'un dialogue entre le souverain français et sa ville, il n'en reste pas moins que les enjeux politiques sont conservés à travers les festivités que les villes sont engagées à organiser pour servir les intérêts diplomatiques du royaume. Même si l'activité théâtrale se présente de façon intermittente – en partie en raison du statut de leur emploi à cette époque²⁹⁹ –, sa conception traduit les mêmes préoccupations pour les élites urbaines dirigeantes en ce qu'elle manifeste leur volonté de complaire au roi pour maintenir leur statut de bonne ville.

b. Charles Quint à Poitiers

Une quarantaine d'années après le périple de Philippe le Beau et Jeanne de Castille en France, leur fils, devenu empereur du Saint-Empire romain germanique, effectue le voyage

²⁹² *Lentree faicte à Paris par trespuissant prince et seigneur Larcheduc de austriche, conte de Flandres. Et entre ses autres tiltres Prince de Castille et despaigne*, (s. l. n. d.), [feuillets 3-4v^o], (Paris, BnF, Rés 4-Lb29-24).

²⁹³ Voir Monique Chatenet, Pierre-Gilles Girault, *Fastes de cour : les enjeux d'un voyage princier à Blois en 1501*, Rennes, PUR, 2010.

²⁹⁴ Tours, AM, CC R. 54, fol. 67v^o.

²⁹⁵ Vienne, Österreichischen Nationalbibliothek, cod. 3410, *Voyage que l'archiduc Philippe fait pour aller en Espagne avec l'archiduchesse sa compagne etc.*, édité par Joseph Chmel, *Die Handschriften der k.k. Hofbibliothek in Wien im Interesse der Geschichte, besonders der österreichischen*, Vienne, Carl Gerold, 1841, vol. 2, p. 554-656, reproduit partiellement dans D. Rivaud pour la partie de Châtelleraut à Cognac (*Entrées épiscopales...*, *op. cit.*, p.189-195).

²⁹⁶ Tours, AM, CC R. 54, fol. 71v^o.

²⁹⁷ J. Chmel, *Die Handschriften der k.k. Hofbibliothek in Wien...*, *op. cit.*, p. 576.

²⁹⁸ Voir par exemple à Orléans (*Ibid.*, p. 564) où un pélican est représenté nourrissant ses petits.

²⁹⁹ La conception de théâtre lors des entrées solennelles tend à devenir une constante de ces événements mais il faut attendre l'avènement de François I^{er} pour qu'elle se généralise.

inverse à la fin de l'année 1539 pour réprimer la révolte de Gand³⁰⁰. Charles Quint³⁰¹ est invité par François I^{er} à traverser le royaume plutôt que d'emprunter la voie maritime et l'empereur, après être passé par Bayonne et Bordeaux, arrive à Poitiers le 9 décembre 1539, escorté du dauphin (futur Henri II) et du duc d'Orléans (Charles de France)³⁰². La ville doit donc organiser l'entrée non seulement de l'empereur mais aussi des enfants de France dans un laps de temps assez court puisque la lettre de François I^{er} enjoignant aux bourgeois que l'empereur « soyt recueilly, traicté, et honoré le mieulx que fayre se pourra³⁰³ », est datée du 1^{er} novembre 1539. La municipalité applique alors toutes les étapes d'une entrée royale française en prévoyant trois dais, l'accueil à l'extérieur des murs de la ville et la remise de présents de valeur : un aigle couronné en argent doré enserrant d'une aile une fleur de lys couronnée, tous deux sur un roc, est offert à Charles Quint, tandis que le dauphin reçoit un cerf en argent orné à son cou de ses armoiries et le duc d'Orléans une coupe d'argent dorée « avec des antiquailles »³⁰⁴. Le cadeau de l'empereur comporte l'inscription « *ex omnibus floribus orbis elegisti tibi lilium unum*³⁰⁵ », qui, alliée à la mise en scène du présent, révèle une image de paix et de parité entre Charles Quint et François I^{er}. Quant au présent offert au dauphin, il s'apparente à celui offert en 1520 à son père lors de son entrée dans cette même ville et symbolise la royauté par la représentation d'un de ses animaux emblématiques. Si la ville prend soin d'élaborer un discours symbolique³⁰⁶ à travers les présents qu'elle offre, elle apporte une attention tout aussi méticuleuse à la conception des festivités dramatiques en commissionnant Jean Bouchet et Jean Maignen, avec deux échevins de la ville³⁰⁷, Jean

³⁰⁰ Sur ce voyage, voir Charles Paillard, « Le voyage de Charles-Quint en France en 1539-1540 d'après les documents originaux », *Revue des questions historiques*, 25, 1879, p. 506-550.

³⁰¹ Sur diverses fêtes et entrées en Europe septentrionale (notamment Anvers, Bruges, Gand...) sous les règnes de Charles Quint et de son fils Philippe, voir Jean Jacquot (dir.), *Les fêtes de la Renaissance, II : Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, CNRS, 1960.

³⁰² Les sources concernant cette entrée sont : *Triumphes Dhonneur faitz par le commandement du Roy a Lempereur en la ville de Poictiers, ou il passa venant Despaigne en France pour aller en Flandres le neufoiesme iour de Decembre Lan Mil cinq cens. XXXIX.*, Paris, Jean du Pré, 1539 (Paris, BnF, Rés. 8-Lb-30-81, au moins deux autres éditions gantoises existent selon Léo Desaiivre [« Charles-Quint en Poitou en 1539 », *Bulletin de la société des antiquaires de l'Ouest*, t. VI, 1894, p. 411-412]) ; Poitiers, BM, ms. 391 (51), fol. 96v^o-101v^o, *relation des délibérations municipales et des festivités organisées lors de l'entrée de Charles Quint à Poitiers* ; Poitiers, AC, reg. 22, p. 120 sqq., *registre de délibérations municipales*.

³⁰³ Poitiers, BM, ms. 391 (51), fol. 96v^o, lettre transcrite également dans Poitiers, AC, reg. 22, p. 125-127.

³⁰⁴ Une miniature reproduit le présent offert à Charles Quint au fol. 101 du ms. 391 (51) de la BM de Poitiers (reproduite en couverture et p. 239 de D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, *op. cit.*). La mention des présents du dauphin et du duc d'Orléans se trouve dans Poitiers, AC, reg. 22, p. 132-133 et 180 ; ces deux derniers présents sont probablement remis au cours de l'entrée du 9 décembre, et non pas lors du premier passage par cette ville des enfants de France partis à la rencontre de l'empereur à Bayonne, la délibération des pages 132-133 datant du 12 novembre et les enfants de France accueillant l'empereur le 27 novembre.

³⁰⁵ IV Esdras, V, 24.

³⁰⁶ D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, *op. cit.*, p. 238.

³⁰⁷ D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, *op. cit.*, p. 275.

Goislard et Jacques Richier, pour les devises, théâtres et arcs triomphaux³⁰⁸. Jean Bouchet n'en est pas à son coup d'essai puisque l'entrée d'Éléonore d'Autriche à Nantes en 1532 était son œuvre, et il avait participé en 1520 à l'élaboration de l'entrée de François I^{er}, déjà en association avec Jean Maignen³⁰⁹, association de longue date puisque les deux hommes avaient collaboré en tant qu'entrepreneurs d'un *Mystère de la Passion* joué à l'été 1508 à Poitiers³¹⁰.

L'accueil poitevin est le plus fastueux de ceux organisés sur le territoire français³¹¹ et met en œuvre quatre « theatres et mysteres moraulx et historiaux³¹² » différents. L'ambition du programme théâtral est clairement exprimée ici et révèle la volonté des concepteurs de construire un discours dramatique élaboré et structuré. Pour y parvenir, la dramatisation de cette entrée adopte pleinement les mutations théâtrales formelles et thématiques des entrées solennelles qui s'amorcent dès les années 1530, en utilisant simultanément tableaux peints, tableaux vivants, inscriptions monumentales et arcs de triomphe.

À l'entrée du cortège dans la ville, la porte du donjon de la Tranchée est ornée de deux médailles, l'une représentant Hercule et l'autre Agathyrso son fils « desquelz sont venuz les Poictevins³¹³ », tandis que la porte de la Tranchée en elle-même est transformée en arc de triomphe couvert de buis, des armoiries de François I^{er} et Charles Quint sur un même niveau ; l'inscription essentielle de cet arc est « *Quos Deus conjunxit homo non separet*³¹⁴ ». L'université de Poitiers conçoit un théâtre à deux étages place du Marché-Vieil où prennent place les différents corps de l'université à l'étage inférieur et trois personnages (Unitas entouré de Majestas Honoris et Honor Majestatis³¹⁵) parmi les arcs et chapeaux de triomphe ornés des armoiries du roi, de l'empereur et de l'université à l'étage supérieur. Huit inscriptions agrémentent le théâtre et chacun des trois personnages énoncent un distique latin au passage du cortège impérial à destination de Charles Quint et des enfants de France. Le parcours de l'entrée se poursuit par la Grand Rue où prend place un arc de triomphe agrémenté d'une citation tronquée du Cantique des Cantiques (« *Dilectus meus descendit in hortum, ut lilia colligat*³¹⁶ ») et de représentations d'amazones dans des médaillons. Enfin, avant d'arriver à

³⁰⁸ Poitiers, AC, reg. 22, p. 157 et 165.

³⁰⁹ Poitiers, AC, reg. 17, p. 72.

³¹⁰ Poitiers, AC, carton 42, registre 11, fol. 50 : « le *mistere de la Passion* qui dura par neuf jours et d'icelluy mistaire estoient entrepreneurs maistres Jehan Maignen et Jehan Bouschet »

³¹¹ D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, op. cit., p. 236.

³¹² *Triumphes Dhonneur faitz [...] a Lempereur en la ville de Poictiers...*, op. cit., feuillet B1.

³¹³ *Idem.* Virgile (*Énéide*, chant IV, v. 146) décrit les Agathyrso peints de diverses couleurs (« *pictique Agathyrso* »), or la dénomination latine de « peuple poitevin » est « *pictavi* », dès lors l'analogie entre « *pictique* » et « *pictavi* » est aisée.

³¹⁴ *Triumphes Dhonneur faitz [...] a Lempereur en la ville de Poictiers...*, op. cit., feuillet B1v^o (citation de Mt, XIX, 6).

³¹⁵ *Ibid.*, feuillets B2v^o-B3. Majestas Honoris se trouve du côté des armes de l'empereur tandis que Honor Majestatis du côté de celles de François I^{er}.

³¹⁶ Ct, VI, 2 : « *Dilectus meus descendit in hortum ad areolam aromatum, ut pascat in hortis, et lilia colligat.* ». Cette utilisation rappelle celle qui en a été faite lors de l'entrée de François I^{er} en 1520, cette

la cathédrale, une fontaine à trois personnages est placée au bout de la Grand Rue près de l'église Notre-Dame-la-Petite. Le personnage principal (peint) représente la Paix qui fait couler de ses seins vin blanc et rouge³¹⁷, elle est entourée de deux jeunes filles richement accoutrées (il est impossible de savoir si ce sont des actrices, des peintures ou des sculptures) symbolisant la France et la Germanie, la première tenant dans ses bras une salamandre, la seconde un phénix, tous deux « en feu odorant³¹⁸ ». La scène est parée de diverses inscriptions célébrant la paix entre les deux souverains.

Les représentations de personnages bibliques sont complètement absentes des théâtres pour ne laisser place qu'à des thèmes antiques (Hercule et Agarthyrsos, les Amazones) et des représentations symboliques des souverains (Majestas Honoris et Honor Majestatis) ou de leurs pays. Le théâtre déployé tout au long de cette entrée est le moyen de célébrer la concorde entre les deux souverains à l'aide d'un discours dramatique centré sur les images de paix³¹⁹. Il s'agit ici de souligner l'accord par des éléments décoratifs que l'on met sur le même plan, à proximité des uns des autres, comme les armoiries des deux souverains sur l'arc de la Tranchée ou les animaux emblématiques tenus chacun par la représentation symbolique de son royaume à la fontaine de Paix. La parité et la paix entre les souverains sont célébrées à travers les nombreuses inscriptions disséminées sur les théâtres et dont la plupart est spécialement conçue pour l'occasion. L'équité entre les deux parties s'exprime absolument au théâtre du Marché-Vieil où chacune a le droit au même nombre de vers déclamés au passage du cortège, sur un mode emphatique propre aux paroles prononcées lors de ce type de cérémonie. Ainsi Majestas Honoris adresse « *Salve magne parens terrarum gloria Cesar / Qui regis imperium maxime Cesar ave.*³²⁰ » à l'empereur, puis Honor Majestatis déclame « *Vivite dum regum supra diademata crescent / Lilia francigen[a]e delici[a]e populi.*³²¹ » à destination du dauphin et du duc d'Orléans, et enfin Unitas clôt l'intervention en adressant à l'assemblée « *Dat toties vobis Academia prona salutem / Purpureas aperit quot violare rosas.*³²² ». Les paroles prononcées par les acteurs sont politiquement neutres et expriment seulement la valorisation des deux parties dans un tableau célébrant le consensus de paix mais Unitas, qui représente l'université et qui tient « deux liens procédans des armes et ordres

citation ne se retrouve cependant pas dans l'entrée de 1520.

³¹⁷ Le ms. 391 (51) de la BM de Poitiers (fol. 97v^o) et le *Triumphes Dhonneur faitz [...] a Lempereur en la ville de Poictiers...*, op. cit. (feuillet C1v^o) se rejoignent sur cette version tandis que Guillaume Le Riche (*Journal de Guillaume et de Michel Le Riche de 1534 à 1586*, A. D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), Saint-Maixent, Reversé, 1846, p. 27-28) indique qu'« à Nostre-Dame la petite, où y avoit en ung eschaffault une pucelle, nue jusqu'à la ceinture, des mamelles de laquelle sortoit de l'une du vin, et de l'autre du lait. »

³¹⁸ *Triumphes Dhonneur faitz [...] a Lempereur en la ville de Poictiers...*, op. cit., feuillet C1v^o.

³¹⁹ Sur ce sujet, voir D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, op. cit., p. 235-239, « Les images de Paix, véritable discours urbain vers le souverain : autour de l'accueil à Poitiers de Charles Quint ».

³²⁰ *Triumphes Dhonneur faitz [...] a Lempereur en la ville de Poictiers...*, op. cit., feuillet C1.

³²¹ *Idem.*

³²² *Ibid.*, feuillets C1-C1v^o.

de L'empereur et du Roy³²³ », permet de mettre la ville à travers l'une de ses composantes au centre de la mise en scène du discours, comme un lien entre l'empereur et le roi et la représentation qu'elle assure de ce dernier. La ville, par sa personnification symbolique et le théâtre qu'elle organise, prend la posture d'une entité nécessaire à la paix entre les deux royaumes³²⁴ et, en plus des enfants de France, se substitue au roi de France absent de cette entrée.

c. Charles Quint à Loches

Trois jours après l'entrée de Poitiers, Charles Quint arrive le 12 décembre 1539 à Loches où il rencontre François I^{er}³²⁵. Le programme théâtral de cette entrée n'est pas précisément connu, cependant il paraît ne pas mettre en scène d'acteurs mais intégrer les éléments décoratifs que l'on trouvait déjà à Poitiers comme des arcs de triomphes³²⁶, une fontaine de vin³²⁷ et un spectacle de pyrotechnie représentant une salamandre et un phénix. La thématique de célébration de la paix est de nouveau employée dans cette entrée, avec le même procédé d'association des armoiries du roi et de l'empereur³²⁸ en signe de concorde. Quant au spectacle principal, il a lieu auprès de la porte Picois où François I^{er} et Charles Quint se rencontrent, avant de pénétrer dans la ville :

A la porte où se fit ce rencontre, fut vu un gentil spectacle d'une Salemandre et d'un Phenix, qui estoient l'un d'un coté, et l'autre de l'autre de la dite porte. La Salemandre, qui estoit la divise du Roy, commença avec grand bruit getter feu et flambes de toutes parts : le Phenix commença avec les esles allumer feu petit à petit, lequel dura ardent, jusques à ce que ledit oiseau fut tout consommé, qui estoit la divise de la Royne Alienor.³²⁹

Ce spectacle honore indirectement l'empereur à travers l'animal emblématique de sa sœur, épouse de François I^{er} mais symbolise encore une fois l'union des deux forces en présence. Dès le lendemain de l'entrée lochoise, le cortège impérial reprend son chemin et François I^{er} accompagne Charles Quint jusqu'à Paris. Les relations d'entrée de ville (Orléans, Fontainebleau, Paris) mentionnent les mêmes procédés que ceux de Poitiers ou Loches pour célébrer l'entente entre les deux souverains et pour finalement transmettre le message moral que la paix est la condition primordiale du bon gouvernement.

Les entrées de ville des souverains étrangers suscitent peu voire pas d'activités dramatiques. D'une part la fréquence des visites étrangères est assez réduite et d'autre part,

³²³ *Ibid.*, feuillet B3.

³²⁴ D. Rivaud y voit également un objectif plus pragmatique, le maintien de la paix évitant des dépenses lourdes pour la ville

³²⁵ Sur cette entrée, voir Pierre Aquilon, « L'entrée de Charles-Quint à Loches », dans *Loches au XVI^e siècle*, Marseille, Laffitte, 1979, p. 23-65.

³²⁶ Tours, AD 37, E dépôt 132, Loches, CC 10, *état de dépenses faites pour la réception et entrée de l'empereur*, fol. 16v^o.

³²⁷ *Ibid.*, fol. 14-14v^o.

³²⁸ *Ibid.*, fol. 48v^o.

³²⁹ Guillaume Paradin, *Histoire de notre temps*, Paris, Jean Ruelle, 1558, p. 384-385.

leur réalisation est soumise à l'approbation du roi de France. Dès lors, les villes organisent l'entrée suivant les instructions royales et si ces dernières manquent, le rite de l'entrée est réduit à sa plus simple expression par le don de vin et de nourriture. Par ailleurs, si du théâtre est organisé à l'occasion d'une visite, il semble le plus souvent procéder d'un processus organisationnel privé comme en décembre 1457 à Tours, à l'occasion de l'ambassade du roi de Hongrie, au cours de laquelle des morisques, des momeries et un *mystère d'enfants sauvages* sont organisés mais dans le cadre du banquet qui a lieu à l'abbaye de Saint-Julien³³⁰.

Dans un contexte politique plus particulier, comme celui de 1501 où il s'agit de célébrer d'une part un traité de fiançailles et d'autre part des souverains dont la puissance politique est considérable, les entrées se montrent fastueuses et intègrent du théâtre. C'est avec le voyage de Charles Quint à la fin de 1539, que l'utilisation du théâtre à des fins politiques et diplomatiques va prendre toute son ampleur. La célébration de la paix entre les deux souverains est la thématique essentielle des entrées de Charles Quint et le théâtre en est le médium principal mais le faste déployé dans ce théâtre est probablement un moyen pour François I^{er} d'affirmer une certaine supériorité par le déploiement de richesses.

V.3. L'État breton : une théâtralité au service du pouvoir ducal ?

Depuis le XIV^e siècle, les ducs de Bretagne exercent leur autorité sur un état qu'ils essaient de maintenir indépendant des grandes puissances voisines – Angleterre, France – par le jeu des alliances avec l'un ou l'autre pays au gré des conflits de la guerre de Cent Ans et de la guerre franco-bretonne de la fin du XV^e siècle³³¹. L'assise de ce pouvoir se manifeste en outre par la représentation royale³³² – et non ducal – que les ducs de Bretagne et particulièrement la dynastie des Montfort, cherchent à donner à voir dans leur vie publique³³³. À partir du XV^e

³³⁰ Jean Chartier, *Chronique de Charles VII, roi de France*, Auguste Vallet de Viriville (éd.), Paris, Jannet, 1858, t. 3, p. 74-76.

³³¹ Au sujet de la guerre de Succession de Bretagne, des Traités de Guérande et des relations de la Bretagne entre la France et l'Angleterre pendant la guerre de Cent Ans, voir : Michael Jones, *Ducal Brittany 1364-1399: Relations with England and France during the Reign of Duke John IV*, Oxford, Oxford university press, 1970 ; Arthur de la Borderie, *Histoire de la Bretagne*, Rennes, Plihon et Hommay, 1899, t. III, p. 411-597 et 1906, t. IV (continué par Barthélémy Pocquet), p. 5-162 et p. 215-250 ; Jean-Pierre Leguay, *Fastes et malheurs...*, *op. cit.*, p. 194-209.

³³² « Duc de Bretagne a tousjours usé de toutes marques royales portant couronnes à hauts fleurons. » (Bertrand d'Argentré, *L'histoire de Bretagne, des roys, ducs, comtes et princes d'icelle*, Paris, Jacques Dupuis, 1588, fol. 149^v°).

³³³ L'une des caractéristiques de l'exercice du pouvoir ducal breton est l'aspect monarchique dans la conduite des affaires du duché ; sur l'État breton et la représentation royale des ducs voir : Jean-Pierre Leguay, *Fastes et malheurs de la Bretagne ducal 1213-1532*, Rennes, Ouest-France, 1997, p. 168-171 ; Michael Jones, « The rituals and signification of ducal civic entries in late medieval Brittany », *Journal of Medieval History*, 29, 2003, p. 287-314 ; Michael Jones, « "En son habit royal" : le duc de Bretagne et son image vers la fin du Moyen Âge », dans Joël Blanchard, *Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Âge*, actes du colloque, Paris, Picard, 1995, p. 253-278. Pour une analyse des entrées ducal d'un point de vue municipal, voir : Mark Warner « Des Hermines et Fleurs de Lys : L'importance politique de l'entrée municipale bretonne, 1491-1532 », *Bulletin de la société archéologique et historique de Nantes*, 131, 1996, p. 87-105.

siècle, la maison ducal ne cesse d'accroître sa renommée en se représentant comme une cour riche et active (par le nombre de personnes à son service par exemple³³⁴) et en multipliant les illustrations de son autorité à travers le mécénat pour la production d'œuvres d'art qui attestent des origines prestigieuses de la Bretagne et de ses ducs. À titre d'exemple, Jean V fit disposer en 1424 une statue équestre du roi Gradlon au sommet du portail occidental de la cathédrale de Quimper³³⁵. Le socle de cette œuvre comportait une inscription gravée dont le texte apportait la précision « Grallon roy chrestien des Bretons Armoriques » ; la dénomination de « roy chrestien » se rapporte également au roi de France depuis Charles V et tendrait à montrer que les ducs de Bretagne cherchent à signifier leur parité avec le roi de France³³⁶. La production artistique religieuse (sculpture et peinture) en Bretagne durant le XV^e siècle témoigne de la volonté du pouvoir ducal d'asseoir sa légitimité par la représentation des signes de sa souveraineté à travers le rappel d'un passé légendaire glorieux³³⁷.

Jusqu'en 1518, année des premières entrées d'un roi de France dans les villes du duché de Bretagne, et même jusqu'en 1532 pour le dernier couronnement d'un duc de Bretagne, les deux villes capitales du duché, Rennes et Nantes³³⁸ sont le théâtre de nombreuses entrées de ville qui utilisent exactement les mêmes étapes du rite des entrées royales françaises. Au cours de ces événements, nous en avons eu un aperçu précédemment avec les entrées d'Anne de Bretagne en 1498 et 1505, la dynamique dialogique s'instaure de la même façon que le roi et ses sujets en France, entre le duc et ses sujets en Bretagne. Cependant, les configurations géographique – un territoire peu vaste et faiblement peuplé – et politique amènent à repenser l'analyse développée précédemment dans les entrées de villes en France où l'activité théâtrale, même si elle est avant tout le moyen d'établir un dialogue entre l'autorité suprême et les habitants d'un lieu donné, reste l'expression d'un « assujettissement consenti » par l'importance des sommes engagées et d'une glorification du souverain par les thèmes déployés.

³³⁴ Jean Kerhervé, *L'État breton aux XIV^e et XV^e siècles : les ducs, l'argent et les hommes*, Paris, Maloigne, 1987, t. I, p. 228-232.

³³⁵ Christiane Prigent, *Pouvoir ducal, religion et production artistique en Basse-Bretagne (1350-1575)*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1992, p. 147.

³³⁶ *Ibid.*, p. 147-148.

³³⁷ *Ibid.*, « Art et politique au temps de la présence effective des ducs 1350-c. 1460 "Les enjeux politiques de l'art" », p. 117-224.

³³⁸ Il faut signaler le vide documentaire qui entoure les autres villes du duché jusqu'au milieu du XVI^e siècle et en particulier Vannes, la troisième ville – par son importance politique entre autres – du territoire. On sait que les ducs séjournaient régulièrement dans cette ville et y ont fait des entrées solennelles mais aucune pièce d'archive peut nous prouver qu'il y ait eu une quelconque activité théâtrale lors de ces entrées. Seuls, à la date de 1455, on trouve des « joueurs de Vennes, qui joueront à *Magnificat* par deux jours devant le Duc » (Morice, *Preuves*, t. II, col. 1689) rétribués par la maison ducal. Outre la formulation obscure (« jouer à *Magnificat* »), nous ne connaissons pas de jeux dramatiques à cette époque autour du *Magnificat*. Plus tardivement (fin XV^e siècle), apparaît la *Sottie des sots qui corrigent le Magnificat à cinq personnages* (recueil Trepperel) mais la longueur de la pièce (398 vers) ne nécessite pas deux jours de représentation.

En Bretagne, à partir du XV^e siècle, on assiste à une floraison de représentations de grands mystères, liée souvent aux entrées solennelles des ducs dans leurs villes, du moins à leur présence dans ces dernières et à leur accession au pouvoir récente. De façon quasi concomitante à cette vague d'activité dramatique, des tableaux vivants sont conçus pour être représentés aux carrefours des villes lors des entrées. Plusieurs aspects affleurent au premier abord autour de la pratique théâtrale et les ducs de Bretagne. D'une part, des sommes d'argent conséquentes et des moyens matériels importants sont engagés à la fois par la maison ducale et par les municipalités ; d'autre part les thèmes imaginés et représentés lors des entrées ducales (souvent lors d'un couronnement), même s'ils comportent des éléments communs avec ceux déployés dans les entrées françaises, semblent procéder par moment d'une exaltation de l'identité du duché de Bretagne. À partir de ces premiers constats, la présence des nombreuses représentations pose la question du rôle de l'organisation d'activités dramatiques dans l'exercice du pouvoir des ducs de Bretagne. Par ailleurs, on peut se demander quelle est l'importance des éléments emblématiques bretons – hermine, couleurs noir et blanc, matière arthurienne – par rapport aux éléments traditionnels dans les tableaux vivants des entrées de ville et quelles sont leurs significations dans l'échange entre les populations, le duc et le pouvoir royal français.

V.3.1. Cérémonie de couronnement des ducs

Les entrées solennelles des ducs de Bretagne s'effectuent lors de leur couronnement qui a lieu dans la cathédrale de Rennes. Dans le même temps, peu avant ou après le couronnement, le duc effectue son entrée dans la deuxième ville du duché, Nantes, à la manière du roi de France qui parcourt son territoire suite à son couronnement. D'ailleurs, le cérémonial du couronnement des ducs de Bretagne s'apparente à une entrée royale française par l'observance de différentes étapes rituelles (harangue, remise des clefs, etc.) qu'il faut rappeler brièvement tout en s'interrogeant sur la place d'une théâtralisation du pouvoir ou, des villes qui reçoivent le duc. Une des premières relations d'un couronnement ducal est celle de Jean V en mars 1401. L'entrée dans la ville de Nantes n'est pas décrite, seule la décoration de la cathédrale est rapportée, premier témoin de la mise en scène du pouvoir et des éléments que l'on retrouvera plus tard dans les tableaux vivants des entrées de ville dans la figuration royale du pouvoir ducal³³⁹. La cathédrale est illuminée de torches autour de la nef, du chœur et des autels³⁴⁰, et des images peintes du duc sont disposées parmi celles de plusieurs saints afin de corroborer l'idée d'un duc souverain en son territoire et doté des vertus nécessaires

³³⁹ La décoration est faite « *prout decebat et etiam pertinerebat ad statum tanti strenuissimi principis, cum maximo apparatu* » (comme il se devait et aussi comme il importait à la position d'un prince aussi actif, avec la plus grande pompe), Pierre-Hyacinthe Morice, *Mémoires pour servir de preuves à l'histoire ecclésiastique et civile de Bretagne*, Paris, Osmont, 1693, t. I, col. 80.

³⁴⁰ « *circumquaque navim, chorum, altaria et aras ejusdem ecclesie numero* », *ibid.*

pour gouverner. Le décor se termine par un grand autel paré d'étoffes royales³⁴¹ brillantes et parsemées d'hermines de couleur. Une semaine plus tard, Jean V fait son entrée à Rennes, il se présente devant la porte Mordelaise ; pour pouvoir pénétrer dans la ville, il doit faire le serment de défendre et protéger l'Église, et de s'efforcer de conserver les privilèges et libertés de la Bretagne³⁴². Une fois les portes ouvertes, il se dirige vers la cathédrale, accompagné des personnalités importantes de Bretagne et de la ville³⁴³. Il devra veiller toute la nuit dans la cathédrale afin d'assister à la messe le lendemain matin et se voir remettre les insignes ducaux (couronne, épée et bannière du duché) par l'évêque. Ce cérémonial semble évoluer assez peu au cours du XV^e siècle si l'on analyse la relation des couronnements des successeurs de Jean V qu'en fait le chroniqueur Alain Bouchart³⁴⁴, mise en regard du *Missel pontifical de Michel Guibé*³⁴⁵ qui contient le cérémonial du couronnement des ducs de Bretagne pour la fin du XV^e siècle. En février 1459, François II est couronné à Rennes ; probablement avant d'entrer dans la cité, il doit écouter la harangue que Jean Meschinot a composée³⁴⁶ à la demande des bourgeois de la ville. Bien que ce poète ait été au service des prédécesseurs de François II³⁴⁷, c'est la première fois que nous le voyons prendre une part active dans une entrée de ville, il occupera en 1471 des fonctions sensiblement similaires en étant l'auteur du texte de bienvenue destiné à Marguerite de Foix lors de ses noces avec François II³⁴⁸. Les autorités municipales, en s'adjoignant les services de Jean Meschinot en 1459, ont procédé de la sorte

³⁴¹ « *regalibus indumentis* », *ibid.*

³⁴² *Ibid.*, col. 81. Le rapport de ce couronnement est issu de la *Chronique de Saint-Brieuc* que Dom Morice édite. Voir notamment Paris, BnF, ms. lat. 6003, fol. 122 a-122 va, et Paris, BnF, ms. lat. 9888, fol. 137 vb-138 va.

³⁴³ « *cum magna et copiosa comitiva Prelatorum, Comitum, Procerum, et quam plurimum aliorum Nobilium et Burgensium* » (avec une grande et riche assemblée d'évêques, de comtes, de personnages éminents, et combien plus de nobles et de bourgeois), *ibid.*

³⁴⁴ Concernant le couronnement de François I^{er} à Rennes en 1442, A. Bouchart évoque le banquet entouré de nobles : « Et fut le disigner moult triumpphant, car chascun y estoit assis et servi selon son estat de tout ce qu'il leur estoit possible de finer selon la seison » (*Les Grandes Croniques de Bretagne*, Marie-Louise Auger et Gustave Jeanneau (éd.), Paris, CNRS, 1986, t. II, p. 322, [quatriesme livre, ccvii]) ; sur le couronnement de Pierre II à Rennes en 1450 : « Pierre de Bretagne [...] fut au moys d'aoust l'an dessusdit mil .CCCC.L. couronné de la couronne duchalle de Bretagne en la ville de Rennes comme ses predecresseurs avoient esté » (*ibid.*, p. 358, [quatriesme livre, ccxxiv]) ; au sujet du couronnement d'Arthur III en 1457, le chroniqueur écrit : « Messire Artur de Bretagne [...] fist, la feste de Toussains l'an mil .CCCC.LVII., son entree duchalle en la ville de Rennes comme ses predecresseurs ducz avoient fait. » (*ibid.*, p. 371, [quatriesme livre, ccxxxiii]) et énumère les personnalités importantes qui sont présentes ; le chroniqueur met l'accent sur la permanence du rite de couronnement des ducs.

³⁴⁵ Archevêché de Rennes, missel pontifical de Michel Guibé, fol. 166 av^o-173 b, ca. 1480, édité par Françoise Féry-Hue (Rennes, Ouest-France, 2001).

³⁴⁶ Rennes, AM, CC 819, fol. 17, *compte des miseurs de 1459-1460* : « A Jehan Mechinot, par mandement de monsieur le cappitaine pour la harangue qu'il a faict davant le duc pour la ville. 6 livres, 17 sous, 6 deniers. »

³⁴⁷ « Expositant comme dés son jeune aage il a continuellement servi Messeigneurs voz predecresseurs les ducz Jehan, François, Pierres et Artus dont Dieu ait les ames. Et que à vostre eureux advenement il vous pleut le retenir vostre domestique et commensal serviteur », Paris, BnF ms fr. 24314, fol. 119v^o, *Poésies de Jehan Meschinot, Supplication que fist ledit Meschinot au duc de Bretagne son souverain seigneur*. C'est à partir de l'accession au pouvoir de François II que Meschinot est « éloigné » de la maison ducale.

³⁴⁸ *Ibid.*, fol. 136v^o-138v^o.

afin de créer des conditions favorables d'un dialogue entre le duc et eux par l'intermédiaire du poète très familier jusqu'à cette date avec le pouvoir ducal. La pratique théâtrale lors de ces couronnements à Rennes tout au long du XV^e siècle se présente de façon discontinue voire inexistante puisqu'il faut attendre la fin des années 1490 et la venue d'Anne de Bretagne pour la conception de tableaux vivants³⁴⁹ (voir *supra*).

V.3.2. Les ducs entrent à Nantes. Pierre II à Guingamp en 1450.

a. Pierre II à Nantes et Guingamp

En revanche, si la ville de Nantes ne possède pas la primauté sur le rituel du couronnement, elle est la première à organiser des tableaux vivants lors de l'entrée solennelle du duc Pierre II en 1450. Au cours de cette entrée, deux échafauds sont dressés, l'un mettant en scène plus de trois acteurs pour jouer le *Jugement* au carrefour des Changes³⁵⁰, l'autre faisant intervenir au moins trois acteurs dont l'un joue le rôle d'un ange muni d'un *rollet de bouais*³⁵¹, sur la place du Pilon. On peut émettre l'hypothèse que ces deux échafauds étaient complémentaires, représentant ensemble le *Jugement dernier*³⁵², le premier composé du personnage du Christ en gloire en hauteur et au-dessous les morts sortant de terre pour être jugés élus ou damnés³⁵³. Le second tableau peut faire intervenir soit saint Michel – représenté, en sculpture notamment, muni d'une balance pour peser les âmes et parfois d'un livre des élus –, soit saint Matthieu dont l'Évangile rapporte une part importante du *Jugement*³⁵⁴, et qui est dépeint avec des ailes d'anges et son Évangile à la main, sous la forme d'un livre ou d'un rouleau. Dans

³⁴⁹ Une exception notable se trouve dans les Archives municipales de Rennes (CC 807, fol. 30, *compte des miseurs de 1447*) qui conservent la trace de la venue de Marie d'Anjou, reine de France et la conception d'une activité dramatique avec plusieurs *chaffaulx* à cette occasion : le miseur demande à ce qu'on lui rembourse « la mise qui fut faicte pour les personnaiges jouéz en ceste ville à la venue de la royne, tant pour boais, charpentes et autrement, et pour ce : 8 livres, 10 sous. » Le document ne mentionne pas de date précise, cependant Gui Alexis Lobineau (*Histoire de Bretagne*, Paris, Muguet, 1707, t. I, p. 629) rapporte le pèlerinage de la reine au Mont-Saint-Michel à la fin juin 1447 et un compte des miseurs conservé à Nantes (AM, CC 241, fol. 45, *compte de Pierres Drouet*) évoque des dépenses à la fin mai 1447 pour la venue de la Reine, on imagine donc que la visite de Marie d'Anjou a eu lieu entre ces deux dates.

³⁵⁰ Nantes, AM, CC 243, fol. 82v^o, *compte du miseur Pierres Bernard (1450-1451)*.

³⁵¹ *Ibid.*, fol. 83.

³⁵² Nous ne retenons pas l'hypothèse d'un *Jugement de Salomon*, les attestations que nous possédons sont très claires quand il s'agit de cette scène (voir à Tours, l'entrée de Charles VIII en 1484 et 1492).

³⁵³ Cette mise en scène est déduite des éléments fournis par le compte (nombre de personnages et salaire des acteurs) et inspirée par la miniature du *Jugement dernier* dans le livre d'heures d'Isabelle Stuart, épouse du duc François I^{er} (Paris, BnF, ms. NAL 588, fol. 98) où l'on voit seulement cinq personnages : le Christ en gloire et quatre personnages nus sortir de terre. À la profusion de personnages que l'on trouve dans les représentations sculptées du *Jugement dernier* sur les portails des cathédrales, on peut opposer la commande de la fabrique de la cathédrale de Tréguier pour peindre le « mistaire du jugement » en 1485 : « savoir des ymaiges des doze apostres au dessus, au mylieu seront les anges, demonstrans le mistaire du Jugement avecques les ymaiges des mortz en ressucitant et au dessus seront les quatre evangelistes » (Saint-Brieuc, AD 22, 2 G 281, fol. 39v^o, *actes capitulaires de l'évêché de Tréguier*).

³⁵⁴ Matthieu 25, 31-46.

l'iconographie du *Jugement dernier*, entre autres, saint Pierre accueille les élus au Paradis. Or le *Lectionnaire pour les dimanches et fêtes, à l'usage d'une église bretonne* (Rennes, BM, ms. 23, fol. 1) représente le duc Pierre II en prière devant saint Pierre, l'homonymie servant de prétexte à la représentation des deux personnages dans la même miniature comme cela peut être le cas avec le nom de certains souverains lors des entrées solennelles (Anne de Bretagne est assimilée à sainte Anne par exemple). Les habitants de Nantes ont pu mettre en scène ce *Jugement dernier* dans le but d'exalter la personnalité du duc en le rapprochant de saint Pierre, auquel les cathédrales de Nantes et Rennes sont dédiées par ailleurs.

Pierre II accède au pouvoir à la mort de son frère François I^{er} alors qu'il porte le titre de comte de Guingamp. Il semble faire une entrée solennelle dans cette ville à la suite de son couronnement, le compte des miseurs de la ville mentionnant la levée d'un impôt

tant pour 50 salutz d'or baillés au duc mon souverain seigneur pour sa joieuse entrée
que mesmes pour certaines mises froiés sur comme au fait des dressouers et feuz qui
furent faitz en ladite ville³⁵⁵

Le don de saluts d'or (pièces de monnaie) par la ville s'inscrit pleinement dans le rituel de l'entrée de ville et son processus de don par les bourgeois pour honorer la venue du souverain et attirer son attention. Mais sur un même plan d'importance que le don, des sommes sont réservées pour des *dressoirs* (endroit où s'arment les chevaliers qui vont combattre ou meuble permettant de distribuer des victuailles aux passants) et des feux de joie. Il ne s'agit pas ici d'activités dramatiques *stricto sensu* mais comme lors des réjouissances publiques à la nouvelle d'un mariage ou d'une naissance princière, la ville se met en scène en allumant des feux de joie et théâtralise l'entrée du duc. Il est à supposer que le don de saluts d'or se trouve compensé par les largesses du duc car l'inventaire des ornements de l'église Notre-Dame de Guingamp mentionne en 1465 la possession d'« ung chasuble de drap d'or garny, de dyacre et soubdyacre que le duc Pierre donna à ladite eglise³⁵⁶ ». L'entrée de Pierre II à Guingamp³⁵⁷ est l'une des seules répertoriées comme ayant donné lieu à des réjouissances en Bretagne occidentale. Le peu d'attestations laissées dans les archives laissent penser qu'il s'agit de la première entrée solennelle dans cette partie du territoire. Les bourgeois de la ville mettent à contribution tous les habitants par la levée d'un impôt pour l'organisation des festivités qui mettent à l'honneur le souverain mais aussi les habitants par l'intermédiaire de la personnalité du duc.

³⁵⁵ Guingamp, AM, CC 36, fol. 10v^o, *compte des miseurs (1449-1450)*.

³⁵⁶ Saint-Brieuc, AD 22, 20 G 789, fol. 4v^o, *inventaire des ornements de l'église Notre-Dame de Guingamp en 1465*.

³⁵⁷ L'adhésion et la participation du clergé semble importante dans cette entrée, le receveur des comptes du chapitre cathédral de Tréguier « se descharge [...] d'avoir poyé par le commandement de mondit seigneur aux trompilles du duc quant il fut à Guingamp. Somme : 5 sous. » (Saint-Brieuc, AD 22, 2 G 98, fol. 9, *comptes du chapitre cathédral de Tréguier [1450]*).

b. François II et Marguerite de foix

François II est couronné duc à Rennes en février 1459 et effectue son entrée solennelle à Nantes en mars de la même année. À son arrivée des feux de joie sont allumés par les carrefours et des victuailles sont mises à disposition des habitants³⁵⁸. À cela s'ajoute le personnage de Nantes représenté par un habitant à la porte Saint-Nicolas et un programme théâtral qu'il est impossible de déterminer mais organisé par « Catuit et Robin le Brigandnier pour faire diligence des personnaiges qui furent par lesdicts carrefours³⁵⁹ ». Ces deux personnages sont connus pour leur implication dans les activités théâtrales nantaises. En effet, Jean Catuit est chargé des *feintes* pour un *Mystère de la Passion* joué à Nantes en 1459 ou 1460³⁶⁰ et Robin de La Houssaye doit – puisque le plaisir du duc est d'assister à un *Mystère de la Passion* – aller chercher le livre à Rennes « où est faite declaration desdicts personnaiges et des choses pertinentes et requises pour ce faire³⁶¹ » en 1468.

On ne sait si le *Mystère de la Passion* joué en 1459 ou 1460 a été représenté lors de l'entrée de François II à Nantes, cependant cette représentation semble s'inscrire dans le cadre de l'accession au pouvoir du duc. Le fait que la même personne – Jean Catuit – soit commissionnée pour l'organisation des saynètes jouées aux carrefours lors de l'entrée du duc et pour l'organisation des *feintes* du *Mystère de la Passion*, laisse penser que ce dernier était prévu également pour l'entrée du duc. Cela serait absolument possible si l'on compare le déroulement des entrées françaises de la même période, à savoir celles de Louis XI et Charlotte de Savoie en 1461 à Tours et Amboise, qui allient scènes jouées au passage de la personne reçue et pièces de théâtre plus étendues.

En 1471, pour l'entrée de Marguerite de Foix, les sujets religieux passent au second plan pour mettre en valeur la personnification de la ville de Nantes. Trois échafauds sont mis en œuvre autour de la porte Saint-Nicolas, le premier se situe à l'extérieur de l'enceinte de la ville³⁶² mais les informations sur ce dernier restent imprécises³⁶³. Les deux autres, à l'intérieur de l'enceinte, se composent d'une personnification de la ville de Nantes³⁶⁴ et des personnages de saint Donatien et saint Rogatien, frères martyrs spécifiques à la ville. On assiste ici à l'apparition du sentiment d'unité de la bonne ville par la personnification de cette dernière, à la fois dans le personnage de Nantes, joué sans doute par une jeune fille³⁶⁵, et la représentation des saints tutélaires de la ville. Cette exaltation est appuyée en outre dans la *Balade faite*

³⁵⁸ Nantes, AM, CC 91, fol. 18v^o-20, *compte du miseur Mahée Alloff*.

³⁵⁹ *Ibid.*, fol. 20v^o.

³⁶⁰ Jean Catuit reçoit 20 livres pour les *feintes* du *Mystère de la Passion* (Nantes, AM, CC 92, fol. 28v^o et Nantes, AM, GG 673, *quittance de Jean Catuyt à Thomas Ernaut*).

³⁶¹ Nantes, AM, CC 94, fol. 17, *compte du miseur Yvonnet Garreau*.

³⁶² Nantes, AM, CC 248, fol. 41, *compte du miseur Philippot Guillaumeau*.

³⁶³ Il s'agissait probablement d'une joute puisqu'il est question d'un *dressouer* (*ibid.*).

³⁶⁴ Nantes, AM, CC 248, fol. 40-40v^o.

³⁶⁵ Voir l'entrée d'Anne de Bretagne en 1498.

pour la duchesse Marguerite de Foyx quant elle vint en Bretagne de Jean Meschinot évoqué précédemment :

Riche païx, contrée tresseureuse
Améz de Dieu, ce voit on clerement
Duché sans per, Bretagne plantureuse
De noblesse, tresor et parement³⁶⁶

Cette ballade, dont le refrain est *Benoïste soit sa joyeuse venue*, concentre les deux aspects encomiastiques de l'entrée de ville puisqu'elle glorifie d'une part le lieu de réception et d'autre part la personne reçue. Le développement de l'exaltation des deux parties (ville et souverain) atteindra son paroxysme pour l'entrée et couronnement de François III en 1532 à Nantes et à Rennes.

V.3.3. François III, dernier duc de Bretagne : couronnement et entrées en 1532.

François III fait son entrée à Rennes en août 1532 pour être couronné³⁶⁷. Les étapes habituelles du cérémonial du couronnement des ducs de Bretagne sont respectées en tout point, cependant s'y adjoignent de nombreux tableaux vivants, aussi bien à Rennes³⁶⁸ qu'à Nantes³⁶⁹, dont les thèmes témoignent en même temps de l'allégeance à la France, de l'exaltation du nouveau duc et de son père, et de l'identité forte du territoire breton. François III arrive le lundi 12 août à Rennes pour y être couronné le 14 ; il en part le 15 et fait son entrée solennelle à Nantes le 18 août, soit quatre jours après la reine Éléonore.

Il passe sa première nuit en dehors de la ville à l'abbaye Saint-Melaine. Le lendemain avant d'entrer dans la ville, assis sur un échafaud dressé devant la porte de l'abbaye, il assiste au défilé des corps de ville qui, pour certains, énoncent une harangue à destination du futur

³⁶⁶ Paris, BnF ms fr. 24314, fol. 136v^o.

³⁶⁷ Ce couronnement est rapporté par plusieurs sources : la relation de Michel Champion, procureur des bourgeois, ordonnée par Regnaut de Montboucher, premier panetier de la reine (Paris, BnF, ms. fr 11533, fol. 2v^o-17v^o et 22v^o-23, édité dans Théodore Godefroy, *Le Cérémonial François*, Paris, Cramoisy, 1649, t. I, p. 609-625 et, en deux temps complémentaires dans Morice, *Preuves*, t. III, col. 1001-1010 et Paul de La Bigne Villeneuve, « Extrait d'une relation manuscrite sur l'entrée et couronnement du duc François III de ce nom en la ville de Rennes, capitale du duché de Bretagne (1532) », in *Bulletin de la société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine*, 1880, t. XIV, p. 307-320) ; une relation en latin du couronnement se trouve dans les actes capitulaires de Saint-Pierre de Rennes (Rennes, AD 35, 1 G 200/1, fol. 112-113v^o) ; enfin le compte des miseurs de la ville de Rennes (Rennes, AM, CC 884, fol. 12 et suiv.) consigne une grande part des dépenses pour la réalisation des tableaux vivants. Pour une analyse récente des enjeux politiques de ce couronnement voir : Philippe Hamon, « Rennes, 1532 : le dernier couronnement ducal », dans Augustin Pic, Georges Provost (dir.), *Yves Mahyeuc, 1462--1541, Rennes en Renaissance*, Rennes, PUR, 2010, p. 325-342.

³⁶⁸ Rennes, AM, CC 884, fol. 12, *compte des miseurs* : « ont payé à Thomas Pihourt par marché fait avecq luy [...] pour faire et drezer six chaffaulx de bois es lieux et places où luy fut declairé pour jouer plusieurs misteres et esbatemens ». Le récit de Michel Champion en mentionne sept.

³⁶⁹ Cinq lieux sont prévus pour l'installation des échafauds (Nantes, AM, AA 30, pièce 14, fol. 26v^o, *compte des miseurs*). L'entrée de Nantes est d'autant plus importante qu'elle concentre l'entrée du nouveau duc et de la reine Éléonore quatre jours plus tôt, la ville prévoit deux séries différentes de tableaux vivants : 3 représentations pour le duc et 4 représentations pour la reine.

duc³⁷⁰. Cette première étape terminée, François III se dirige devant la porte aux Foulons³⁷¹ pour effectuer le serment traditionnel des ducs de Bretagne, devant la porte se trouve un premier tableau vivant constitué d'« un char triomphant, auquel seoient deux belles pucelles³⁷² », l'une personnifiant la ville de Rennes et l'autre la loyauté de la ville remettant les clefs³⁷³ de la cité au souverain. La symbolique de remise des clefs est d'autant plus forte que quelques jours plus tôt, le traité de rattachement de la Bretagne à la couronne de France a été signé par François I^{er}, le quatrain récité par la loyauté de la ville vient illustrer cette union :

Je suis vierge, & de beauté antée,
Où ennemy jamais n'ai fait entrée,
Vierge je rends par clefs obeysance
Que je vas faire au Dauphin fils de France.³⁷⁴

L'« obeysance » que la loyauté de la ville entend devoir au Dauphin en lui remettant les clefs n'est que la première étape d'une entrée à la gloire de ce dernier. En effet, que ce soit à Rennes ou à Nantes, les thèmes des tableaux vivants, des devises déclamées par les acteurs et des écriteaux placés devant les échafauds n'ont que pour objectif de célébrer le nouveau duc de Bretagne en l'exaltant et le mettant en scène.

a. Personnification de François I^{er}, roi de France et François III, duc de Bretagne

La personnification de François III dans les tableaux vivants est le moyen le plus évident d'assurer la visée épictictique de l'entrée. À Rennes, il est représenté aux côtés du dieu Mars – qui incarne son père François I^{er} – sur un char de triomphe et de deux philosophes qui déclament des vers à sa louange ou, sur un autre échafaud, il est entouré des vertus cardinales sous une nuée d'anges ; quant à Nantes, il est représenté au carrefour Saint-Denis, en compagnie d'un « astrologue accoustré à l'antique³⁷⁵ » et de l'allégorie du Temps. La représentation de François I^{er} sous les traits du dieu Mars induit un éloge indirect de son fils par la mise en exergue des vertus du roi de France, la signification sous-jacente de cette mise en scène réside dans l'espérance de la possession de vertus identiques chez François III. Les trois quatrains déclamés à la fois par les philosophes et par Mars au passage du duc, lui sont

³⁷⁰ Voir notamment la harangue de Michel Champion dans Godefroy, *op. cit.*, p. 612-613 . Le texte revêt les aspects de l'éloge du prince : dévalorisation de l'auteur pour mieux mettre en valeur les qualités de la personne louée (« aussi que vostre Majesté ne requiert si bas laudateur que je suis, qui en toute ma force ne pourroit apporter cause digne de louange », p. 613), prétéition (« Il me suffira quant à présent pour parler des dons de grace de vostre Majesté, d'avoir voulu seulement attenter, doutant d'être taxé & repris, ainsi que fut l'Orateur par Claudius Appius, surnommé Auguste, disant que louer Cesar en presence est encourir vice & adulation : outre en parlant de vostre haute & sublime condition... », *idem*), identification du souverain à des personnages bibliques et mythologiques.

³⁷¹ L'entrée se faisait habituellement par la porte Mordelaise, on peut se demander si ce changement n'a pas été voulu afin d'allonger le parcours du duc dans la ville afin de multiplier les tableaux vivants.

³⁷² Godefroy, *op. cit.*, p. 614.

³⁷³ En 1505, c'est le même personnage qui était prévu pour la remise des clefs de la ville à Anne de Bretagne.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 615.

³⁷⁵ Nantes, AM, AA 30, pièce 12, fol. 4v^o.

personnellement adressés et lui suggèrent les qualités supposément possédées qui sont attendues de lui, le premier philosophe précise par exemple que le dieu Mars « Nous a donné de sa progéniture / Son premier fils d'armes vray amateur », le second philosophe ajoute que « De paternelles vertus est sectateur³⁷⁶ » et pour finir Mars rappelle qu'« Aussi qu'en toy rien n'oublia nature³⁷⁷ ». François I^{er}, malgré son absence, est le premier destinataire de l'éloge de ce tableau vivant qui exalte ses valeurs guerrières, et par un jeu de répercussion et sous une forme atténuée, François III en est le second récepteur. Toutefois, sur l'échafaud de Rennes représentant François III entouré des vertus cardinales et l'échafaud de Nantes où il est accompagné d'un astrologue et de l'allégorie du Temps, seule la personnalité du duc est mise en évidence. Les vertus cardinales dont la dotation est un préalable nécessaire ou tout du moins attendu à l'exercice du pouvoir, sont un thème récurrent des entrées de ville, en particulier des entrées royales françaises (voir *supra*). Justice, Force, Prudence et Tempérance encensent François III en prononçant chacune leur tour un distique gnomique³⁷⁸.

En revanche, le thème de l'échafaud du carrefour Saint-Denis à Nantes, qui ne met en scène que trois personnages – le dauphin enfant, une allégorie du Temps et un astrologue –, apparaît comme un *unicum* dans les festivités conçues pour les entrées de ville. Les devises et les écriteaux ne nous sont pas conservés et seuls les costumes et les décors donnent des indications sur la signification de ce théâtre. L'astrologue est accoutré « à l'antique », tout comme les philosophes de l'échafaud de Rennes mettant en scène Mars et le dauphin. Quant à l'allégorie du Temps, vêtue d'une robe semée d'étoiles, elle porte une longue chevelure et une longue barbe blanche ainsi que des ailes de papier³⁷⁹, les accessoires du costume attestent d'une représentation traditionnelle de cette allégorie. La lecture de cet échafaud doit commencer par l'établissement du lien unissant le Temps et l'astrologue qui, par sa science astronomique, est à même de calculer l'écoulement du temps mais également de déterminer la position des astres dans le ciel à une date donnée. D'ailleurs, le costume du Temps parsemé d'étoiles indique que les personnages sont voués à se mettre en scène l'un par rapport à l'autre. Le dauphin étant personnifié à l'âge enfant, la visée démonstrative de l'entrée de ville amène à se représenter le tableau vivant sous la forme d'un théâtre généthliaque³⁸⁰. Il est fort probable que cet échafaud ait été conçu avec des devises déclamées par l'astrologue et le

³⁷⁶ Césure épique.

³⁷⁷ Th. Godefroy, *Cérémonial françois*, *op. cit.*, t. I, p. 616.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 617. Exemple de distique gnomique lorsque Force prend la parole : « De la Couronne je suis le haut fleuron : / De la Justice suis sœur, qui Force ay nom. »

³⁷⁹ Nantes, AM, AA 30, pièce 12, fol. 3-3v^o.

³⁸⁰ Sur les notions de temps et d'astrologie, voir : Max Engammare (éd.), *Calendrier des bergers*, Paris, PUF, 2008 ; Denis Hüe, « Le *Calendrier et compost des bergers*, un vade-mecum populaire », dans Violaine Giacomotto-Charra, Christine Silvi (dir.), *Lire, choisir, écrire : la vulgarisation des savoirs du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, École des chartes, 2014, p. 71-96.

Temps, qui rappelleraient d'une part la naissance élevée du prince et d'autre part sa destinée glorieuse par la position des astres le jour de sa naissance.

b. Dauphin, hermine et fleur de lys...

Si des acteurs endossent le rôle de François III pour le représenter en tant que tel, l'assimilation du prince à sa position dans la famille royale de France se traduit à Rennes et à Nantes à travers un mécanisme représentant un dauphin. La mise en scène dans les deux villes intervient de façon différente bien que les éléments, au service de la célébration de l'union entre la Bretagne et la France, soient sensiblement les mêmes. Les théâtres décorés des armoiries de la Bretagne et de François III, font apparaître une hermine qui s'unit à un dauphin.

À Rennes, le dauphin couronné nage dans une « escarpe³⁸¹ » entourée de rochers tandis qu'une hermine tenue en laisse par une jeune femme personnifiant la Bretagne, sort d'une souche et le rejoint au bord du bassin, cette union est scellée à la fois par les deux écussons peints sur l'échafaud (l'un aux armes de la Bretagne et l'autre aux armes de François III) et le quatrain que récite Bretagne. La place de chacun des animaux est d'autant plus signifiante, le dauphin est à proximité des rochers qui figurent la Bretagne, tandis que l'hermine sort « d'une grosse & ancienne souche³⁸² » – le royaume de France – comme la dernière branche d'un arbre de Jessé royal ; par un jeu de mise en abîme, cet échafaud rappelle les origines bretonnes de François III : descendant d'Anne de Bretagne, dauphin de France, il est issu de la famille royale (la souche) qui résulte elle-même de l'union de la France et de la Bretagne et qui donne jour à un nouveau duc de Bretagne.

La même thématique se retrouve à Nantes où l'hermine est un mécanisme de grande taille « mypartie de fleurs de lix³⁸³ », s'ouvrant sur un dauphin qui s'ébat en sa compagnie parmi des fleurs de lys. Au moment où François III passe devant ce théâtre, il y a « audevant ung jeune enffent oudevant d'icelles [les fleurs de lys] disant son dicton à monsieur le Daulphin³⁸⁴ ». Comme à Rennes, l'accent est mis sur l'union des deux parties grâce aux symboles (hermine, fleur de lys, dauphin) qui s'associent et s'entremêlent les uns aux autres. Si la valeur épideictique des échafauds que nous venons d'évoquer est notoire, la volonté de manifester l'union entre la France et la Bretagne n'en est pas moins présente. Les écriteaux de cinq des sept échafauds de l'entrée rennaise sont des citations directement empruntées au Cantique des cantiques, leur emploi dessine le duc comme le bien-aimé et la Bretagne comme sa

³⁸¹ Mot problématique absent des dictionnaires et retranscrit dans Godefroy, *op. cit.* p. 615. Le sens de « bassin » est évident et confirmé par le devis d'un peintre qui a travaillé à l'ornement des échafauds : « Item pour le premier chaffault en la rue aux Foullons où estoit (sic) le bac et le daulphin » (Rennes, AM, AA 20, fol. 1, *Besoigne que Jehan Adrian, painctre a faict pour la venue de nostre duc [1532]*).

³⁸² Th. Godefroy, *Cérémonial...*, *op. cit.*, p. 615.

³⁸³ Nantes, AM, AA 30, pièce 17, fol. 1.

³⁸⁴ *Idem.*

promise³⁸⁵. Celle-ci se trouve honorée dans deux tableaux vivants qui ne mettent pas en scène le pouvoir royal français.

c. Le duché de Bretagne mis en scène

Les origines légendaires de la Bretagne avaient été évoquées à Morlaix en 1505, grâce à un arbre de Jessé qui retraçait la généalogie d'Anne de Bretagne à partir de Conan Mériadec. Le dernier échafaud qui se trouve sur le parcours de François III à Rennes, présente les origines troyennes de la Bretagne en mettant en scène Brutus, le premier roi breton, en compagnie de sa femme Innogen. Ces personnages apparaissent chez Geoffroy de Monmouth³⁸⁶ et Wace³⁸⁷, et la légende qui veut que Brutus se soit emparé d'Innogen auprès de son père Pandrasus est reprise par Alain Bouchart au tout début des *Grandes Croniques de Bretagne*. C'est d'ailleurs grâce à cette légende, tout comme Geoffroy de Monmouth, qu'il prouve que la langue bretonne est issue du langage troyen³⁸⁸. Dans le récit de Michel Champion, un blanc est laissé avec la précision « Icy manquent douze vers Breton³⁸⁹ », vers écrits en lettre d'or et décrit par le narrateur de l'entrée comme « le vray langage de Troye » et dont la traduction introduite par « Translation dudit langage Troyen, qui est Breton bretonnant, en langage François³⁹⁰ » relate l'histoire de Brutus et de son arrivée en Bretagne. Cet échafaud est conçu comme une illustration de la Bretagne s'adressant au dauphin, les décors (couleurs de la ville de Rennes et armoiries de Bretagne), les costumes (« semés d'hermines »), et les devises des acteurs (qui comparent François I^{er} au roi Arthur et souhaitent voir François III égaler voire surpasser ses illustres ancêtres) instaurent une séquence dialogique entre un territoire et son nouveau souverain.

L'hermine occupe une place prépondérante dans ces tableaux vivants et il en est un, aussi bien à Rennes qu'à Nantes, qui relate son apparition et son adoption par les princes bretons. La scène représente le « petit roy Artus de Bretagne » combattant contre le tribun géant Follo, mais grâce à l'intercession de la Vierge Marie qui « laissa cheoir un manteau d'hermines sur le dit roy Artus³⁹¹ », celui-ci sort vainqueur du combat. Cet épisode n'apparaît pas à notre

³⁸⁵ Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 337. Voir également Anne-Marie Lecoq, *François I^{er} imaginaire*, Paris Macula, 1987, p. 367-369. Voir également en *Annexe 1* pour connaître la teneur de ces écriteaux ainsi que l'entrée de François I^{er} à Poitiers en 1520, dont les échafauds comportent également des écriteaux inspirés du Cantique des cantiques.

³⁸⁶ *Historia regum Britanniae*, livre I, chap. 11.

³⁸⁷ *Roman de Brut*. Seul Brutus est présent.

³⁸⁸ « ... de ce peuple de Troye sont yssuz les Bretons de nostre Bretagne armoricque, aussi leur langage breton est le vray & ancien langage de Troye », (Alain Bouchart, *Les Grandes Croniques de Bretagne*, Paris, Galliot du Pré, 1514, premier livre).

³⁸⁹ Th. Godefroy, *Cérémonial...*, *op. cit.*, p. 618. Cependant une autre version de la relation consultée par Émile Ernault (*Revue de Bretagne et de Vendée*, t. 48, 1912, p. 187), lui permet de retranscrire l'écriteau en moyen breton et sa traduction en français et relève des différences (à visées diplomatiques ?) entre le texte breton et sa traduction.

³⁹⁰ *Idem.*

³⁹¹ *Idem.*

connaissance dans *Artus de Bretagne*, toutefois la vogue de cet ouvrage au XVI^e siècle a probablement poussé Champion à intervertir le roi Arthur et Artus de Bretagne. Mais concernant la scène du combat, elle fait appel à deux épisodes distincts que l'on trouve chez Geoffroy de Monmouth et Wace. D'une part le combat contre le tribun Flolo à Paris au cours duquel Arthur remporte la victoire sans aide divine et d'autre part l'apposition de l'image de la Vierge sur ses armes avant la bataille du mont Badon. Le récit tel qu'il est présenté sur l'échafaud se trouve exactement transcrit dans les *Grandes Croniques de Bretagne* de Bouchart :

Comment Artur passa la mer pour conquerir les Gaules. Et comment nostre dame luy couvrit de hermines son escu, alors qu'il combatit Flolo en l'isle de Paris³⁹²

Le récit est de plus accompagné d'une gravure représentant le combat³⁹³, elle a pu servir d'inspiration pour la conception des théâtres de Rennes et Nantes. Cette représentation inscrit Arthur comme roi chrétien, à la fois emblème de la Bretagne et ancêtre de François III mais aussi dans une certaine mesure, évangéliste de la Gaule, le récit de Bouchart se servant de cette histoire pour attester l'origine de l'église Nostre-Dame-de-Paris. Ce tableau vivant exalte la Bretagne en faisant voir le mythe de l'origine de l'hermine³⁹⁴ à travers l'un de ses personnages emblématiques et ses actions.

Le spectacle des réjouissances à Rennes et à Nantes agit comme un miroir destiné uniquement au nouveau duc, comme le relève assez justement Philippe Hamon, « il n'est pas sûr que "machines" et tableaux vivants aient été vus en action par bien des spectateurs³⁹⁵ ». Chaque échafaud met en scène soit François III, soit son ascendance à plus ou moins grande échelle, soit sa position dans la famille royale française ; viennent s'adjoindre à cette exaltation du prince, les symboles de la Bretagne (armoiries) dans le but de célébrer l'union de la France à la Bretagne. L'entrée de Rennes paraît plus fastueuse que celle de Nantes mais outre la primauté de la première concernant le couronnement des ducs de Bretagne qui pourrait entraîner de plus grandes festivités, il faut rappeler que Nantes accueillait quatre jours plus tôt Éléonore d'Autriche avec des tableaux vivants en son honneur. La ville de Rennes dépense plus de mille livres uniquement pour l'organisation des festivités alors qu'elle demande depuis plusieurs mois le mandement royal pour l'octroi d'un impôt local sur les boissons, le *vingtain sou*, pour pallier une situation financière difficile. Ce mandement semble accordé à la suite de l'entrée ducale³⁹⁶, comme si l'abondance d'activités dramatiques, louant à la fois François I^{er}

³⁹² A. Bouchart, *Les Grandes Croniques de Bretagne ...*, *op. cit.*, livre second, feuillet 45.

³⁹³ Voir feuillet 45v^o de l'édition de 1531 par exemple.

³⁹⁴ Cette exaltation se retrouve dans le don d'une hermine en or au dauphin par la ville de Rennes (Rennes, AM, CC 884, fol. 11, *compte des miseurs*).

³⁹⁵ Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 328.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 330 et Rennes, AM, CC 884, fol. 8-9, *compte des miseurs*.

et son fils le nouveau duc, avait permis de donner une issue favorable à une situation qui stagnait depuis quelques temps.

V.3.4 Les entrées des gouverneurs de Bretagne

On recense plusieurs entrées de gouverneurs de Bretagne au cours du XVI^e siècle à Rennes et à Nantes. La fonction première de ces personnages est de représenter le pouvoir royal et ce statut est à la source d'une mise en scène de la réception à l'image de la réception royale ou ducale.

Dans les années 1540-1550, le duc d'Étampes effectue plusieurs entrées à Rennes, notamment en avril 1543, en 1554 ou en 1557. Lors de l'entrée de 1543, des coups de canon sont tirés, les rues sont tendues de tapisseries, une coupe et un vase en argent sont offerts³⁹⁷. À cela s'ajoute une fontaine ornée des armoiries du gouverneur sur la place du grand bout de Cohue, dont les sept personnages sculptés – une pucelle et six enfants – crachent du vin³⁹⁸. Le gouverneur est accueilli sous un dais au son des trompettes. On conserve moins de détails pour les entrées de 1554 et 1557, cependant une quantité importante de vin est offerte à chaque fois³⁹⁹. Le même cérémonial se retrouve pour les entrées du vicomte de Martigues en 1565 qui est accueilli sous un dais et dont la femme reçoit en présent deux haquenées⁴⁰⁰.

Dans les années 1570 et 1580, le duc de Montpensier et le duc de Mercœur⁴⁰¹ effectuent leurs entrées solennelles à Nantes et Rennes. Louis III de Bourbon-Vendôme, duc de Montpensier, effectue trois entrées solennelles à Nantes : en 1571, 1572 et 1578. Les deux premières entrées comportent des arcs de triomphe et des trophées – il s'agit sans doute d'effigies – portés par des hommes costumés⁴⁰². Lors de l'entrée d'août 1571, il semble qu'il y ait eu des actrices défilant parmi ces monuments éphémères, représentant les vertus cardinales⁴⁰³. L'entrée de décembre 1572 semble extrêmement fastueuse en décoration et présents puisque les habitants écrivent une requête au roi pour se faire rembourser plus de 200 livres⁴⁰⁴. Quant à l'entrée de 1578, elle n'est constituée que d'un présent, les décorations urbaines étant abandonnées. À Rennes en septembre 1571, la duchesse de Montpensier

³⁹⁷ Rennes, AM, AA 20, 1543.

³⁹⁸ Rennes, AM, AA 12/10, fol. 2v^o.

³⁹⁹ Rennes, AM, AA 12/16.

⁴⁰⁰ Rennes, AM, AA 12/43 et AA 12/46.

⁴⁰¹ Sur les entrées de ce personnage dans les villes bretonnes voir : Fanny Laschon, « L'art et les lettres au service de la politique : l'exemple des entrées du duc de Mercœur comme gouverneur dans les villes de Bretagne », dans Emmanuel Buron, Bruno Méniel (dir.), *Le duc de Mercœur, 1558-1602 les armes et les lettres*, Rennes, PUR, 2009, p. 133-146.

⁴⁰² Nantes, AM, AA 45, pièces 16 et 36, la nature des costumes n'est pas précisée.

⁴⁰³ Nantes, AM, AA 45, pièce 16.

⁴⁰⁴ Nantes, AM, AA 45, pièce 40.

reçoit six haquenées en présent de la part des habitants⁴⁰⁵ tandis que les bourgeois décident des costumes luxueux à porter pour l'entrée de décembre 1572⁴⁰⁶.

En septembre 1583, le duc de Mercœur entre à Nantes. À cette occasion, les habitants de la ville commandent un dais pour accueillir le nouveau gouverneur et sa femme et ils font concevoir des « trofées et triomphes qui seront ordonnéz estre faictz à ladicte entrée⁴⁰⁷ ». Ces arcs de triomphe, au nombre de six, sont portés « *ab hominibus hereda apertis*⁴⁰⁸ ». Avant ces arcs, un char de triomphe défile devant le duc avec à son bord, cinq enfants chantant⁴⁰⁹. En juin 1584, le duc de Mercœur fait son entrée solennelle à Rennes. Les bourgeois décident de concevoir des arcs de triomphe comportant ses armes⁴¹⁰, il reçoit une pièce d'orfèvrerie en présent.

Les différentes entrées se révèlent extrêmement fastueuses et exaltent la personne reçue ainsi que la province hôte puisque les armes de la ville, de la Bretagne et des gouverneurs apparaissent sur les éléments de décors conçus spécialement pour les entrées. À l'image des entrées royales de la même époque, l'activité dramatique a presque disparu, il ne reste que des chanteurs et des hommes accessoires qui se fondent dans le décor en étant recouverts de lierre comme à Nantes en 1583 pour l'entrée du duc de Mercœur par exemple.

Tous les éléments du rite des entrées duciales ou royales apparaissent dans ces entrées de ville : du dais au présent en passant par les décorations urbaines qui mettent à l'honneur la personne reçue par la représentation de ses armoiries. Le statut de gouverneur, représentant du pouvoir royal, induit des festivités qui comportent les mêmes enjeux politiques que les entrées royales ou duciales.

L'accueil du duc de Bretagne dans les deux principales villes de son duché – Rennes et Nantes – se révèle marqué par les mêmes usages que ceux de l'entrée solennelle royale française et par les mêmes évolutions thématiques et effectives de l'activité théâtrale au cours de ces événements. Ainsi, dès le milieu du XV^e siècle et avec l'avènement de Pierre II, l'entrée ducale se pare de tableaux vivants, notamment à Nantes en 1450. Les entrées duciales suivantes, celles de François II et d'Anne de Bretagne – si l'on considère ses entrées comme duciales – intègrent une activité dramatique toujours grandissante et de plus en plus fastueuse mettant en scène à la fois l'exaltation du territoire breton et celle du duc reçu. Le pouvoir est mis en scène, à l'image de la présence du duc sur un échafaud qui lui est spécialement destiné lors de la représentation des grands mystères à Rennes et Nantes au cours du XV^e siècle.

⁴⁰⁵ Rennes, AM, AA 20, 1571.

⁴⁰⁶ Rennes, AM, AA 20, 1572.

⁴⁰⁷ Nantes, AM, AA 46, pièce 1.

⁴⁰⁸ Nantes, BM, ms. 119, p. 3, *Ingressus solemnis illustrissimi D. Ducis de Mercœur, gubernatoris Britanniae*, nous traduisons : « par des hommes recouverts de lierre ».

⁴⁰⁹ *Idem*.

⁴¹⁰ Rennes, AM, BB 474, fol. 76, *Registre des délibérations de la communauté de ville (1582-1587)*.

Quel que soit le statut politique du duché, le cérémonial de l'entrée ducale se déroule comme s'il s'agissait de l'autorité suprême qui était reçue : lors du couronnement de François III en 1532, les villes de Rennes et Nantes développent un discours théâtral d'ampleur. Des tableaux vivants mettant en scène des allégories ou des personnages antiques prennent place dans un système dialogique associant la province ou la ville et le pouvoir royal français afin de célébrer l'union des deux territoires.

Cette thématique dialogique entre les habitants et l'autorité reçue, demeure lors de l'entrée des gouverneurs de Bretagne au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, et dont le cérémonial est fortement inspiré par celui des entrées ducales et royales.

V.4. Les cours d'Anjou, du Maine et de Laval

L'Anjou et le Maine s'inscrivent de nouveau comme une aire d'influence primordiale politiquement et artistiquement en France à partir de la fin du XIV^e siècle – la première période d'influence commençant en 1246 avec l'avènement de la première maison d'Anjou en la personne du comte Charles I^{er}. En 1360, Jean II le Bon érige le comté d'Anjou en duché, qu'il donne en apanage, avec le comté du Maine, à son fils Louis I^{er} d'Anjou, fondateur de la seconde maison d'Anjou⁴¹¹ qui règne jusqu'en 1481 à la mort de Charles V d'Anjou⁴¹².

Parallèlement à la maison d'Anjou, la maison de Laval étend son influence sur la partie occidentale du comté du Maine et en 1429, la baronnie de Laval est érigée en comté par Charles VII⁴¹³, Guy XIV devenant ainsi le premier comte de Laval. Les seigneurs de Laval sont également barons de Vitré depuis le mariage de Guy VII de Laval avec Philippa de Vitré en 1239⁴¹⁴.

Le soutien financier des deux familles à la production artistique, qu'elle soit figurative ou performative, procède des modes de représentation et de conservation d'un statut de cour importante en France (cour des Laval) et en Europe (cour des Anjou) – et il a été décrit précédemment de quelle manière ces dernières financent ou participent du moins à la création de théâtre sur leurs territoires⁴¹⁵. Par ailleurs, la figuration du statut de cour éminente fait appel

⁴¹¹ La première maison d'Anjou est issue du fils de Louis VIII, Charles I^{er} d'Anjou qui reçoit le domaine en apanage en 1246. Le duché réintègre la couronne de France avec Philippe VI de Valois.

⁴¹² L'Anjou et le Maine retournent à la couronne de France à cette date, ils seront donnés en apanage une nouvelle fois en 1566 à Henri de France (futur Henri III) puis en 1576 à François de France, frère du roi Henri III.

⁴¹³ Arthur Bertrand de Broussillon, *La maison de Laval 1020-1605*, Paris, Picard, 1900, t. III, p. 79.

⁴¹⁴ *Ibid.*, 1898, t. II, p. 6-7.

⁴¹⁵ Pour rappel et à titre d'exemple : René d'Anjou assiste à une cinquantaine de représentations tout au long de sa vie qu'il décide ou finance plus ou moins (Graham A. Runnalls, « René d'Anjou et le théâtre », *ABPO*, 88, 1981, p. 176 ; ce nombre comprend les représentations qui ont lieu à Lyon, Paris, en Provence ou dans le Nord-Est). En 1492, Guy XV de Laval ordonne que les joueurs et celui (Jean Colombel) qui a recopié les 90 rôles de la *Passion* jouée le Vendredi saint à Vitré soient rétribués. Il assiste également au *Mystère de sainte Barbe* (1493) à Laval, à l'initiative duquel il est (il y contribue matériellement et probablement financièrement). En 1510, Guy XVI assiste au *Mystère de saint Blaise* à Laval.

entre autres à la mise en scène du pouvoir lors de manifestations publiques comme le fait la cour ducal de Bretagne au cours du XV^e siècle. Il convient alors d'envisager le statut que cherchent à entretenir ou confirmer les cours de Laval et d'Anjou et en particulier au cours des onze entrées de villes qui contiennent du théâtre⁴¹⁶ de 1379 (Louis I^{er} d'Anjou à Angers) à 1578 (François de France à Angers). Lorsque la présence du théâtre est attestée, il faut se demander s'il insère dans un rite semblable à celui des entrées royales et ses étapes bien définies. Par ailleurs, l'enjeu dialogique et politique pour les villes qui reçoivent leur duc ou leur comte à travers le programme théâtral mis en place est-il le même que pour une entrée royale ? La position politique des Anjou et des Laval en France et en Europe doit être d'abord envisagée, puis la dimension et la teneur du théâtre déployé lors des entrées de ville doivent être analysées pour en dégager ses enjeux d'un point de vue local à travers des rapports de la ville avec son seigneur et d'un point de vue plus général en relation avec des événements politiques du royaume de France.

V.4.1. Influences des Anjou et Laval à la cour de France et en Europe

L'influence des Anjou à la cour de France est naturelle sous le règne de Louis I^{er} d'Anjou : fils cadet du roi Jean II le Bon et frère de Charles V, il prend, à la mort de ce dernier, la tête du conseil de régence et continue de s'occuper plus ou moins des affaires du royaume jusqu'à sa mort en 1384. Pendant le règne de Charles V, Louis I^{er} administre des territoires du royaume et s'illustre dans certaines batailles contre les Anglais dans les années 1370. La proximité familiale de Louis I^{er} (tour à tour fils, frère, oncle du roi de France) avec le roi de France met ce personnage au centre de la vie politique du royaume et les différentes charges qu'il occupe au cours de sa vie en font plutôt un personnage royal que ducal. Néanmoins ce statut pose les bases solides d'une dynastie puissante et influente en France et en Europe.

L'ambition⁴¹⁷ de ce prince se révèle par son mariage avec Marie de Blois qu'il épouse en 1360. Cette union est le moyen de prétendre à la succession du duché de Bretagne, Charles de Blois étant le duc de Bretagne en place soutenu par le roi de France. La bataille d'Auray (1364) et le traité de Guérande (1365) qui voient l'avènement des Montfort à la tête du duché, éliminent ses prétentions. De l'union avec Marie de Blois naissent trois enfants dont Louis II d'Anjou en 1377.

⁴¹⁶ 5 à Angers, 4 à Laval, 1 au Mans et 1 à Vitry. Ce n'est pas les seules entrées solennelles de cette période mais les sources ne mentionnent pas de théâtres pour les autres entrées (exemple : l'entrée d'Anne de Montmorency en juin 1517 à Laval, pour laquelle Guillaume Le Doyen rapporte seulement qu'elle « fust tres magnifique / Et bien pour la chose publicque. » [*Annales et chroniques du pays de Laval...*, op. cit., p. 162]).

⁴¹⁷ Sur les ambitions politiques et territoriales de ce prince, voir : Marcelle-Renée Reynaud, *Le temps des princes. Louis II & Louis III d'Anjou-Provence 1384-1434*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 25-26.

La politique territoriale de Louis II et Louis III d'Anjou (son fils) s'inscrit dans la continuité de celle de leur ascendant en essayant d'asseoir leur autorité sur les territoires du Sud de l'Europe en revendiquant le comté de Provence et le royaume de Naples (Jeanne I^{re} de Naples avait adopté Louis I^{er} d'Anjou, lui léguant ainsi ses titres). Si la légitimité est acquise en Provence à la fin des années 1390, le territoire napolitain reste au cœur des conflits de succession⁴¹⁸.

Ces deux princes s'engagent aux côtés du parti français contre les Anglais et notamment du côté des Armagnacs face aux Bourguignons dans les années 1410. Cet engagement est possible par la possession par l'Anjou de richesses matérielles et humaines notables qui lui permettent de soutenir la guerre et reconquérir progressivement les territoires détenus par les Anglais dans la dernière phase de la guerre de Cent Ans. Ainsi Louis III participe aux sièges des villes détenues par les Anglais dans les années 1420-1430 (ex. : Orléans, 1429). La marque de l'alliance de la maison d'Anjou s'était manifestée avec plus de force une quinzaine d'année auparavant avec les fiançailles de Marie d'Anjou à Charles de France (futur Charles VII) en 1414. Dès cette date, il rejoint la cour d'Anjou et y est élevé avec sa future épouse et les trois frères de celle-ci, Louis III, Charles IV du Maine et René d'Anjou⁴¹⁹. Ce dernier prend une part importante aux affaires du royaume en combattant également face aux Anglais, on le voit notamment entrer dans Rouen en 1449 aux cotés de Charles VII, également accompagné de Charles IV du Maine⁴²⁰ ; cet événement fait suite au non-respect de la clause du contrat de mariage de l'une de ses filles, Marguerite d'Anjou, avec Henri VI d'Angleterre, stipulant la restitution du Maine. D'un point de vue géopolitique, les possessions territoriales acquises à l'Est dans les années 1430 (duchés de Bar et de Lorraine⁴²¹) font de René un allié de choix pour la France face aux États bourguignons.

À l'avènement de Louis XI en 1461, l'influence des Anjou est moins remarquable et les problèmes que pose la succession de René (absence d'héritier mâle) ternissent les rapports entre la Couronne de France et le duc. Ce dernier se trouve finalement contraint de céder les titres de l'Anjou à la Couronne de France et le comté de Provence à Charles V d'Anjou dont Louis XI est l'héritier. À la mort de Charles V d'Anjou en 1481, la Provence, le Maine et l'Anjou intègrent la Couronne de France.

Les liens entre la dynastie angevine et la Couronne de France en font une cour de premier plan d'un point de vue politique et économique en France et en Europe. Elle participe au rétablissement (premier tiers du XV^e siècle) et au maintien de la souveraineté des Valois en

⁴¹⁸ Sur les diverses possessions territoriales et titulaires angevines voir : Christof Ohnesorge, « Les ambitions et l'échec de la seconde maison d'Anjou (vers 1380-vers 1480) » dans Noël-Yves Tonnerre, Élisabeth Verry, *Les princes angevins du XIII^e au XV^e siècle. Un destin européen*, Rennes PUR, 2003, p. 265-269.

⁴¹⁹ Rose-Marie Ferré, *René d'Anjou et les arts. Le jeu des mots et des images*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 79, voir également A. Lecoy de la Marche, *Le roi René, sa vie...*, *op. cit.*, vol. I, p. 31 *sqq.*

⁴²⁰ Sur le rôle de René d'Anjou dans la lutte contre les Anglais voir *Ibid.*, p. 82-84.

⁴²¹ A. Lecoy de la Marche, *Le roi René, sa vie...*, *op. cit.*, vol. I, p. 112.

France. Cette position est rendue possible par l'apanage donné initialement (Anjou et Maine) puis l'acquisition de nombreux territoires qui permettent de créer les conditions nécessaires⁴²² à l'établissement d'un pouvoir et d'une cour de première importance⁴²³.

La famille de Laval⁴²⁴ se trouve liée aux Anjou par le mariage en secondes noces de Jeanne de Laval, fille de Guy XIV, avec René d'Anjou en 1454. Mais si Guy XIV est le premier comte de Laval du fait de l'érection de la baronnie de Laval en comté en 1429 par Charles VII – établissement dû aux services que le personnage rend au roi de France lors des batailles de la guerre de Cent Ans⁴²⁵, tout comme ses deux frères, Louis de Laval⁴²⁶ et André de Lohéac, qui participent à la reconquête des territoires occupés par les Anglais – la maison de Laval est profondément ancrée, et de longue date⁴²⁷, dans les territoires de l'Ouest, à la fois en Bretagne et en France. Les liens qui unissent ces deux entités à la maison de Laval sont régis à la fois par un rapport de vassalité avec la Couronne de France (la baronnie de Laval dépendant du comté du Maine puis le comté de Laval dépendant de la Couronne) et le duché de Bretagne (la baronnie de Vitré⁴²⁸ dépendant de la Bretagne) et un rapport matrimonial dû aux divers mariages que la maison de Laval effectue avec des membres de la maison ducale bretonne ou des familles nobles bretonnes⁴²⁹.

Cette double dépendance à la Couronne de France et au duché de Bretagne, établit la maison de Laval comme principal intermédiaire entre les deux camps⁴³⁰ : dans la Guerre de succession de Bretagne au XIV^e siècle mais aussi dans le conflit franco-breton de la fin du XV^e siècle. Ainsi Guy X de Laval se range du côté de Charles de Blois (soutenu par le roi de France) durant la Guerre de succession et combat contre la famille de son beau-frère (Jean de Montfort), ayant épousé la fille du duc Bretagne Arthur II, Béatrix de Bretagne. Il meurt en 1347 à la bataille de le Roche-Derrien⁴³¹.

⁴²² Ces conditions sont à la fois matérielles et humaines : l'apanage permet des bénéfices importants mais la diversité des territoires est le moteur des échanges intellectuels et artistiques.

⁴²³ Voir également sur le sujet à propos de Louis II et Louis III : M. Reynaud, *Le temps des princes...*, *op. cit.*, chap. « Le Prince-Roi », p. 97-127.

⁴²⁴ Sur les comtes de Laval en France aux XV^e-XVI^e siècles, voir Malcom Walsby, *The counts of Laval*, Hampshire, Ashgate, 2007, p. 94 *sqq.*

⁴²⁵ Arthur Bertrand de Broussillon, *La maison de Laval 1020-1605*, Paris, Picard, 1900, t. III, p. 213.

⁴²⁶ Sur l'influence de ce prince à la cour de France et notamment auprès du roi Louis XI en tant que conseiller, voir Frédéric Duval, *La traduction du Romuleon par Sébastien Mamerot*, Genève, Droz, 2001, p. 217-228.

⁴²⁷ Le premier seigneur de Laval est connu vers 1020 (Arthur Bertrand de Broussillon, *La maison de Laval 1020-1605*, Paris, Picard, 1895, t. I, p. 12).

⁴²⁸ Sous le règne de Guy VII, les seigneurs de Laval deviennent également barons de Vitré et de plusieurs autres fiefs acquis par le mariage avec Philippa de Vitré en 1239. Voir *ibid.*, p. 236-238, la lettre d'André III de Vitré détaillant les terres données en dot.

⁴²⁹ Voir par exemple, *ibid.*, t. II, p. 176, p. 229, t. III, p. 214,

⁴³⁰ Sur ce rôle voir Dominique Le Page, « Noblesse et pouvoir royal en Bretagne (1480-1540) », dans Jean Kerhervé (dir.), *Noblesses de Bretagne du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, PUR, 1999, p. 129-149.

⁴³¹ A. Bertrand de Broussillon, *La maison de Laval...*, *op. cit.*, t. II, p. 177.

L'engagement militaire des Laval au cours du XIV^e siècle et au début du XV^e siècle est mû par deux lignes directrices, d'une part, la volonté de combattre l'ennemi anglais, et d'autre part, la conservation de l'indépendance du duché de Bretagne. Guy XII est le représentant le plus notable de cette politique. Lors du siège de Rennes en 1357 par Henri de Lancastre, il prend le parti blésiste en participant à la reprise de la ville. Cependant, il s'oppose à l'annexion du duché de Bretagne à la Couronne de France⁴³² et participe au rétablissement de Jean IV sur le trône ducal et sa réconciliation avec Charles VI en 1381⁴³³. Lors du conflit franco-breton de la fin du XV^e siècle, Guy XIV et son fils Guy XV essaient de garder une certaine neutralité dans le conflit du fait de leur position intermédiaire entre les deux parties.

La vassalité de la maison de Laval envers la Couronne de France se traduit par la présence des comtes de Laval aux combats menés par le roi : Guy VIII participe à la campagne de Philippe de Hardi contre Roger-Bernard III, comte de Foix (mai 1272-août 1273) et celle du comte de Valois en Gascogne contre Édouard d'Angleterre (1294 et 1295)⁴³⁴. Il en va de même au cours des XIV^e-XVI^e siècles, notamment pendant la guerre de Cent Ans ou les Guerres d'Italie ; Guy IX participe aux guerres en Flandre en 1297, 1303 et 1304 aux côtés de Philippe le Bel ainsi qu'en 1317 avec Philippe le Long et en 1324 avec Charles de Valois⁴³⁵. Cette vassalité amène également la famille de Laval à exercer des charges importantes au service du roi de France comme Foulques de Laval (sixième fils de Guy IX) qui est capitaine souverain au nom du roi en 1351, dans la vicomté de Thouars, en Anjou et au Maine⁴³⁶ – son mariage avec Jeanne Chabot donnera naissance à la branche des Laval-Retz dont un des membres, son arrière-petit-fils, est Gille de Retz – ou Guy XVI qui est nommé gouverneur et lieutenant-général de Bretagne en 1515.

La maison de Laval entretient des rapports étroits avec le duché de Bretagne et la couronne de France en jouant le rôle d'intermédiaire lors des conflits entre les deux parties. Elle s'engage militairement dans le conflit de la guerre de Cent Ans aux côtés du roi de France tout en entretenant des relations régulières et resserrées avec la cour de Bretagne.

L'influence et le statut de ces deux familles révèlent par ailleurs leur volonté d'accroître ou de maintenir une relative autonomie vis-à-vis du pouvoir royal⁴³⁷ et leur position leur permet de détenir « toujours sur leurs sujets une autorité à la fois forte, multiforme et reconnue⁴³⁸ ». Cette autorité s'appuie en particulier sur l'habitude de la noblesse de vivre dans sa seigneurie⁴³⁹.

⁴³² A. Le Moyne de La Borderie, *Histoire de Bretagne, op. cit.*, t. IV, p. 48 et 56.

⁴³³ *Ibid.*, p. 65.

⁴³⁴ A. Bertrand de Broussillon, *La maison de Laval...*, *op. cit.*, t. II, p. 39 et 41.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁴³⁷ Philippe de Contamine, *La noblesse au royaume de France*, Paris, PUF, 1997, p. 316.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 317.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 151.

V.4.2. Des entrées de ville ducales et comtales à l'image des entrées royales Françaises

Le programme théâtral des entrées de ville de l'aire d'influence des Anjou et des Laval est généralement assez peu détaillé mais d'une part la preuve de sa mise en œuvre lors de ces événements est un point essentiel d'analyse du rapport qui s'établit entre l'hôte et la ville qui le reçoit et d'autre part, certains détails conservés de ces entrées révèlent que leur conception est inspirée des entrées royales françaises en reprenant les thèmes théâtraux⁴⁴⁰ et les étapes rituelles.

a. Fastes théâtraux

L'intention première des entrées royales de valorisation de l'hôte par des jeux théâtraux ou des éléments décoratifs spécifiques, apparaît dès la fin du XIV^e siècle lors des entrées des premiers princes d'Anjou. En 1379, Louis I^{er} d'Anjou fait son entrée ducale à Angers et à cette occasion, parmi d'autres décorations, « un peigne et un miroer [sont] achetés audict Landevy, pour la sereine⁴⁴¹ », cette représentation s'inscrit dans un programme iconographique de plein relief, peint et décoré à l'aide de divers accessoires. On ne peut affirmer avec certitude que ce programme relève du théâtre, le terme « ystoire », employé au début du compte⁴⁴², pouvant renvoyer à la fois à des représentations picturales ou théâtrales, mais aucun élément précis pour le haut du corps de la sirène (on verra comment la partie inférieure a sans doute été réalisée) n'indique qu'il s'agit d'une représentation figurée, elle a pu être jouée par une femme de la ville. Cette sirène est accompagnée de représentations d'animaux réalisées à l'aide de véritables peaux et que l'on met en hauteur à l'aide de planches. Ces divers aspects laissent penser qu'il y a une véritable volonté de dramatisation des éléments de l'entrée de ville de Louis I^{er} d'Anjou.

La ville investit des moyens humains et financiers importants pour cette entrée : un grand nombre de feuilles d'argent et d'or est employé – probablement en partie pour produire l'aspect écailleux et brillant du corps de la sirène – et les artistes et fournitures sont requis dans la ville même (Guillaume Le Paintre est chargé, avec Jean Le Paintre, de la réalisation des peintures des histoires) mais aussi dans des villes plus ou moins proches d'Angers (Saumur, Château-Gontier, Nantes⁴⁴³) par des envoyés de la ville. La dépense pour les métaux précieux décorant les histoires avoisine 34 livres, celle des cuirs servant à habiller les représentations animales 6 livres et le total de l'entrée, uniquement pour les histoires, s'élèvent à 101 livres, 9 sous.

⁴⁴⁰ Thèmes se métamorphosant selon les époques des entrées royales (voir *supra*), les thèmes employés lors des entrées des Anjou et Laval suivent également ces mutations.

⁴⁴¹ Angers, AM, CC 3, fol. 25v^o.

⁴⁴² « Despenses pour les ystoires faiz pour le parement de la ville contre la venue et entrée de monsieur le duc », (*Idem*).

⁴⁴³ Achat de feuilles d'argent et d'or à Saumur et Nantes, Jean le Paintre, artiste peintre, vient de Château-Gontier (*Idem*).

Les éléments des « ystoires » mentionnés jusqu'à présent ne révèlent pas explicitement la valeur encomiastique de l'entrée, si ce n'est par le faste déployé. Mais le programme décoratif intègre un « escuçon de bois fait pour paindre les armes de M. le duc⁴⁴⁴ », procédé de mise en valeur de la personnalité reçue que l'on retrouve tout au long des XV^e et XVI^e siècles par la mise en scène des armoiries comme miroir du prince. L'entrée ducale de 1379 se révèle alors extrêmement fastueuse et intègre la valorisation de la personne reçue par des éléments décoratifs spécifiques. Ce faste est probablement dû à deux raisons : d'une part cette entrée a lieu dans le contexte d'élévation du territoire au rang de duché et Louis I^{er} d'Anjou est l'inaugurateur de la deuxième maison d'Anjou, d'autre part il s'agit plus d'une personnalité royale que ducale au vu de son rôle à la cour de France, il est possible que la réception ducale soit conçue par la ville comme un accueil royal.

Les festivités dont le faste est une marque honorifique pour le duc d'Anjou se retrouvent pour l'entrée de Louis II en 1390 qui, « des Angevins fut receu [...] à grant liesse, [...] car ilz firent pour sa venue joustes et tournoys, et tant de jeux et esbatements qu'il n'estoit possible de mieulx faire.⁴⁴⁵ », ou celle de René en mars 1437⁴⁴⁶ et celle de sa seconde épouse, Jeanne de Laval, en septembre 1454, au cours de laquelle « y eut tables rondes en plusieurs et divers carrefours, aussi grant nombre de mistères et personnaiges de plusieurs et diverses manières⁴⁴⁷ ». Les composantes décoratives et théâtrales sont inconnues pour ces entrées mais il est à supposer, outre les thèmes habituels des théâtres, la présence de représentations armoriales⁴⁴⁸ comme à Vitry en juin 1517 pour l'entrée d'Anne de Montmorency, peu de temps après son mariage avec Guy XVI de Laval, au cours de laquelle, en plus des activités dramatiques, « III^c escoliers dont en avoit cent des mieulx acoustrés (qui) portoient chascun un pennonceau des armes de ladicte dame⁴⁴⁹ ». Ces représentations sont une mise en scène de la personne reçue à travers son blason.

Dans les années 1530-1540, la pompe décorative prend le pas sur les activités purement dramatiques afin d'honorer l'hôte reçu. Ainsi, le retour du comte et de la comtesse de Laval dans leur ville au début de 1540, alors qu'ils étaient allés à Paris assister à l'entrée de François I^{er} et Charles Quint, se révèle extrêmement fastueux, se composant d'arcs, de chars et de

⁴⁴⁴ *Idem.*

⁴⁴⁵ J. de Bourdigné, *Chroniques d'Anjou et du Maine...*, *op. cit.*, t. II, p. 118.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 184 : « à grant triomphe fut receu, en faisant à son entrée plusieurs mistères et mommeries ».

⁴⁴⁷ Paris, AN, P 1334⁶, fol. 25v^o, *registres de la Chambre des comptes d'Angers*, cité dans A. Lecoy de la Marche, *Le roi René, sa vie...*, *op. cit.*, vol. I, p. 302.

⁴⁴⁸ Voir notamment Paul Marchegay, « Entrée solennelle de Jeanne de Laval à Angers », *Revue de l'Anjou*, t. 2, 1853, p. 270-272, qui publie les détails des comptes pour l'entrée, notamment les étoffes pour le dais.

⁴⁴⁹ Paris, BnF, ms. Naf 1723, *papier de Jehan de Gennes, filz de defunt Pierre de Gennes*, édité par Émile Clouard, « Deux bourgeois de Vitry », *Revue de Bretagne*, t. 51-52, 1914, (p. 70-91, p. 133-142, p. 197-237), p. 197-198.

chapeaux de triomphe ornés « d'épigrammes françois, latins et grecs à la louange de monsieur et madame, et [d]es armes de Laval et de Foix⁴⁵⁰ ». Les éléments proprement théâtraux de cette entrée, c'est-à-dire employant des acteurs, sont une troupe de sauvages qui accueillent Guy XVII et Claude de Foix, et des nymphes jouant d'instruments sur les chars de triomphe. Quant aux inscriptions monumentales alliées à la représentation des blasons, elles sont le moyen de révéler pleinement les personnalités reçues tout en éclipsant les représentations théâtrales à l'image de l'hôte même ou à l'image d'un personnage biblique ou mythologique auquel l'hôte s'identifie. Néanmoins, ce procédé d'identification réapparaît en 1578 lors de l'entrée à Angers de François d'Alençon, frère du roi Henri III, qui a reçu l'Anjou en apanage suite à l'édit de Beaulieu. Bien que l'intégralité de cette entrée soit réalisée figurativement (peinture et sculpture)⁴⁵¹, il est remarquable d'y retrouver un arc de triomphe sur lequel apparaissent « six figures d'hommes tirees au vif, cinq des roys : François premier ayeul ; Henri deuxiesme pere ; François deuxiesme ; Charles Neufviesme et Henry troisiemes freres⁴⁵² » et pour finir la figure du nouveau duc d'Anjou accompagnée d'un quatrain flatteur en latin. La personnalité du duc est théâtralisée par ailleurs sur l'échafaud « tapissé et enrichy de lierres armoyriés du roy et des duchés dudict seigneur⁴⁵³ » destiné à le recevoir pour écouter les harangues des personnalités de la ville et voir passer le défilé des différents corps comme c'est le cas dans toutes les entrées royales à partir du règne d'Henri II.

Les entrées comtales et duciales de l'aire des Anjou et Laval utilisent les mêmes procédés de valorisation de l'hôte que ceux des entrées royales françaises en mettant en scène, à travers des festivités somptueuses, la personnalité reçue grâce à la représentation de ses armoiries ou d'un personnage à son effigie. Par ailleurs, les activités dramatiques en elles-mêmes sont une composante essentielle du processus de célébration de l'autorité ducale ou comtale ; à Laval, les entrées de Guy XV (août 1487), Charlotte d'Aragon (février 1501), Antoinette du Lude (septembre 1526) donnent lieu à des réjouissances dramatiques à chaque fois⁴⁵⁴, quant au Mans, deux entrées des comtes du Maine sont répertoriées. La première est celle de Charles IV du Maine en novembre 1471 et la seconde est celle de Charles V du Maine et de sa femme en avril 1475. Si l'on ne conserve pas les détails précis de la réception conçue par la ville en 1471 mais seulement ceux de la réception par les chanoines du Mans⁴⁵⁵, en

⁴⁵⁰ Jules le Fizelier, Arthur Bertrand de Broussillon (éd.), *Mémoire chronologique de Maucourt de Bourjolly sur la ville de Laval*, Laval, Moreau, 1886, p. 393.

⁴⁵¹ En cela, cette entrée suit parfaitement le mouvement stylistique des entrées royales avec l'élimination de l'activité dramatique. Seuls les musiciens déguisés sont conservés pour animer les tableaux peints.

⁴⁵² Angers, AM, BB 35, fol. 333-337, cité dans S. Bertoldi, « Les entrées des rois... », *op. cit.*, p. 326.

⁴⁵³ *Idem.*

⁴⁵⁴ Voir G. Le Doyen, *Annales et chroniques du pays de Laval ...*, *op. cit.*, p. 39-40, 92 et 209.

⁴⁵⁵ Voir Le Mans, AD 72, 111 AC 23, pièce D.

Landel, dans « Joyeux avènement du comte Charles III, en sa ville et cité du Mans », (*Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe*, t. VI, 1844-1845, p.41-51) évoque des jeux de

revanche on sait que la ville décide de concevoir un programme théâtral étendu en 1475. En effet, il est dépensé plus de 8 livres pour

paintres, marchans et ouvriers, pour les habiz des joueurs, faintes et personaiges, chauffaux, des choses faictes à la réception et entrée de mesdicts seigneur et dame dont toutes les choses sans aucun retour sont demourées aux joueurs⁴⁵⁶

Ce théâtre avait été décidé lors du conseil de ville en présence des gens du comte du Maine le 20 avril 1475⁴⁵⁷. Cette entrée se révèle coûteuse pour les habitants qui cherchent des recettes supplémentaires pour amortir la dépense due à cet évènement l'année suivante⁴⁵⁸.

b. Étapes rituelles et dialogue

Les entrées comtales et ducales de l'aire des Anjou et Laval se composent des mêmes étapes rituelles que les entrées royales dans une optique dialogique entre le détenteur du pouvoir et sa province. La ville se met en scène pour accueillir l'autorité et le théâtre est parfois le médium utilisé pour représenter la ville ou la province, signifier l'allégeance de la ville à son dirigeant ou bien encore communiquer des images de bon gouvernement ou de paix.

Les principales étapes d'une entrée de ville consistent en l'accueil de la personnalité en dehors de la ville, la remise des clefs en signe d'allégeance, une harangue des bourgeois, le don d'un présent de valeur, le parcours dans la ville. En 1454, Jeanne de Laval est accueillie à l'extérieur des murs d'Angers par 800 notables marchands de la ville montés à cheval⁴⁵⁹, tout comme Charles IV du Maine (frère de René d'Anjou) lors de son entrée au Mans en 1471 accueilli en dehors des murs par les habitants et auquel on remet les clefs de la ville en signe d'allégeance. Le rite de remise des clefs est théâtralisé en 1501 à Laval lors de l'entrée en tant que comtesse de Laval, de Charlotte d'Aragon, un ange les lui remettant au moment de franchir le mur d'enceinte⁴⁶⁰. La ritualisation de ces entrées ducales et comtales obéit à la volonté des habitants des provinces d'instaurer les conditions optimales de communication avec l'autorité. La condition dialogique passe alors en premier lieu par la symbolisation de la ville ou de la province à travers des éléments décoratifs. À Vitré en 1517, les écoliers tenant des panonceaux aux armes de la duchesse Anne de Montmorency, sont accompagnés par d'autres arborant les armoiries de la ville⁴⁶¹ tandis qu'en 1578 à Angers pour l'entrée de

personnages pour l'entrée de Charles IV du Maine (malgré le titre de l'article, il s'agit bien de ce personnage) mais l'auteur semble s'être servi des comptes de 1475 et de l'entrée de Charles V du Maine pour donner cette information.

⁴⁵⁶ Le Mans, AD 72, 111 AC 246, fol. 6v^o, *compte du receveur Jaquet Vaujon*.

⁴⁵⁷ Le Mans, AD 72, 111 AC 246, fol. 6, *compte du receveur Jaquet Vaujon* : « le xx jour dudict moys d'avril en la chambre du conseil dudict seigneur en presence des officiers d'icelui seigneur et de plusieurs gens d'eglise, bourgeois et habitans de ladicte ville assembléz et par leur avis et deliberation fut conclut que reception seroit faicte, et fait faintes et joué des personaiges... »

⁴⁵⁸ Le Mans, AD 72, 111 AC 246, fol. 7.

⁴⁵⁹ Paris, AN, P 1334^o, fol. 25v^o, *registres de la Chambre des comptes d'Angers*, cité dans A. Lecoy de la Marche, *Le roi René, sa vie...*, *op. cit.*, vol. I, p. 302.

⁴⁶⁰ Voir G. Le Doyen, *Annales et chroniques du pays de Laval...*, *op. cit.*, p. 92

⁴⁶¹ É. Clouard, « Deux bourgeois de Vitré », *op. cit.*, p. 198.

François d'Alençon, les décorations revêtent un grand nombre de références à la province de l'Anjou et à la ville d'Angers par l'intermédiaire de personnifications peintes.

L'entrée de 1540 à Laval de Guy XVII et Claude de Foix, pour ce qui en est connu, ne présente qu'un caractère encomiastique et s'inspire principalement de la vogue décorative de la première période classique architecturale des années 1540. En revanche l'entrée d'Anne de Montmorency en 1517 à Vitré met en scène à travers la ville un programme théâtral d'envergure centré sur les sept vertus. À son arrivée à l'entrée de la ville

y avoit ung grant arbre en laquelle y avoit sept cherres sept belles filles representant sept vertus et au bas d'icelle arbre ung eschaufault ou estoit Moyse qui declaroit à madicte dame que en d'autres eschaufaux apres luy seroit monstré en chascun une des vertus⁴⁶²

Chaque vertu est alors illustrée à travers une saynète jouée au passage de la comtesse comme Samson et le lion pour la Force ou le jugement de Salomon pour la vertu de Sapience. La mise en scène des vertus théâtralisée et interprétée par des personnages bibliques s'inscrit pleinement dans la mode de l'époque des entrées de ville royales, l'emploi de ces thèmes permet à la fois d'exalter la personne reçue en lui notifiant qu'elle possède ces vertus et de véhiculer l'image du bon gouvernement en lui signifiant que le respect de ces vertus est la condition nécessaire et obligatoire à une conduite juste des affaires publiques. Il est difficile de savoir ici si telle était l'intention des bourgeois de Vitré lors de cette réception mais en tout état de cause, l'intégralité du rite de l'entrée de ville est respectée et notamment le présent d'un don de valeur, la comtesse recevant une nef d'argent dorée valant 300 livres⁴⁶³. Dans un autre registre, ce sont des images de maintien de la paix que veulent véhiculer les habitants d'Angers à travers le programme iconographique choisi en 1578 pour l'entrée de François d'Alençon. Ainsi le premier tableau peint représente une femme symbolisant la province d'Anjou accompagnée du Maine, du Loir, de la Sarthe et de la Loire sous la forme de vieux hommes et l'une des inscriptions de ce tableau est :

*Foemina ne nutet fratrum tranquilla duorum,
Hinc illinc obstant puris insignia dextris
Quae pueri gestant, fratrum concordia pergat,
Urbs que fida throno maneat regisque.*⁴⁶⁴

Ici la ville joue le rôle de pacificatrice en ne prenant parti pour aucun des deux frères et souhaite que perdure l'entente entre les deux hommes. Les inscriptions des autres théâtres de l'entrée viennent s'inscrire dans la même lignée⁴⁶⁵, en véhiculant les mêmes images de concorde et de paix. Cette façon de procéder n'est pas sans rappeler l'entrée de Charles Quint

⁴⁶² *Idem.*

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁶⁴ Jehan Louvet, « Journal ou récit véritable de tout ce qui est advenu digne de mémoire tant en la ville d'Angers, pays d'Anjou et autres lieux », *Revue de l'Anjou et de Maine et Loire*, t. II, 1854, p. 40.

⁴⁶⁵ Voir le tableau résumant les différents thèmes dans S. Bertoldi, « Les entrées des rois... », *op. cit.*, p. 320-321.

à Poitiers en 1539 (voir *supra*) au cours de laquelle la ville avait multiplié le même type d'images entre le royaume de France et l'Empire Germanique. Dans le cas de l'entrée angevine, la ville imprime une forte tonalité morale au programme iconographique et à destination exclusive du nouveau duc.

Les entrées des ducs d'Anjou présentent un caractère fastueux dû probablement en grande partie au rang élevé de ces personnages : Louis I^{er} d'Anjou joue un rôle prépondérant en France à la fin du XIV^e siècle et la force politique de François d'Alençon à la fin du XVI^e siècle en fait un personnage de premier ordre pour le maintien de la paix. Quant à la maison de Laval, sa position de plus en plus importante à la cour de France au cours des XV^e et XVI^e siècles se traduit par des réceptions fastueuses dans la ville principale du comté, Laval, et la baronnie de Vitré. Ces réceptions organisées par les bourgeois obéissent aux mêmes enjeux que ceux des entrées royales : il s'agit d'honorer l'autorité comtale afin de maintenir les privilèges fiscaux et marchands de la ville, et un des moyens essentiels de cette célébration est l'activité théâtrale conçue à cette occasion.

V.5. Les ducs de Touraine

Dès la fin du XIV^e siècle, des entrées de ville des ducs de Touraine sont attestées à Tours. Pour autant ces entrées ne donnent pas lieu à des activités théâtrales. L'entrée de Louis d'Orléans en 1406 a par exemple déjà été évoquée précédemment⁴⁶⁶, et le *Mystère de la Passion* joué la même année, l'a été très probablement quelques mois avant l'entrée du prince. En juillet 1417, le dauphin (futur Charles VII) est reçu somptueusement en qualité de duc de Touraine, les rues de la ville sont tendues de tissu mais aucune activité dramatique n'est à relever⁴⁶⁷. Cette absence s'inscrit dans l'intermittence de la création d'activités dramatiques lors des entrées de ville, la première attestation d'un théâtre à Tours spécialement conçu pour ce genre d'évènement datant de 1436 pour l'entrée et le mariage de Marguerite d'Écosse et du futur Louis XI.

La réception des ducs de Touraine consiste généralement en une harangue, quelques décorations de ville et des présents de valeur comme en mai 1424 lors de l'entrée solennelle du comte de Douglas qui a reçu en apanage le duché de Touraine : il recueille de la part des habitants « six pippes de vin, cent moutons gras, cent livres de cire en torches⁴⁶⁸ ».

La seule réception d'un duc de Touraine donnant lieu à une activité théâtrale intense est celle de François d'Alençon, qui, en plus du duché d'Anjou, reçoit le duché de Touraine en apanage. Quelques mois après la signature de l'édit de Beaulieu, il fait son entrée solennelle à Tours le 28 août 1576.

⁴⁶⁶ Rien n'indique qu'il est reçu en tant que duc de Touraine, nous l'avons considéré comme enfant de France.

⁴⁶⁷ Eugène Giraudet, *Histoire de la ville de Tours*, Tours, s. n., 1873, t. I, p. 200.

⁴⁶⁸ Tours, AM, BB R. 2, fol. 2.

La conception de cette entrée obéit aux canons esthétiques des entrées royales de la fin du XVI^e siècle. D'une part elle fait preuve d'une grande pompe décorative mettant en œuvre des éléments architecturaux à base d'arcs de triomphe, de colonnes et de statues à l'antique (voir *Annexes 2*), d'autre part elle met en scène la personnalité reçue en l'installant sur un échafaud qui lui est exclusivement destiné afin de voir les différents corps de ville défilier devant elle⁴⁶⁹. Les éléments architecturaux développés par la ville se concentrent autour d'images de concorde et d'apaisement entre François d'Alençon et Henri III : le premier arc de triomphe en dehors des murs de la ville est surmonté de « deux statues de Castor et Pollux, aiant chascun d'eulx, une espée en la main, dont le bout estoit rompu⁴⁷⁰ » tandis que la partie inférieure présente un autel de concorde (*ara concordiae*) sur lequel officie une effigie de Catherine de Médicis sous les traits d'une déesse antique. L'image de paix est renforcée par la peinture sur les voûtes de l'arc, de toutes sortes d'armes brisées. L'entrée du prince se poursuit par diverses représentations symbolisant l'apaisement à travers différents épigrammes latins disséminés sur les théâtres à destination du nouveau duc de Touraine. En plus de ces images de paix, la ville conçoit un jardin de Touraine au *carroy* Jean de Beaune orné de statues représentant la Loire et le Cher, de diverses espèces végétales et de fontaines au milieu desquels surgit une nymphe jouée par une actrice et chargée de déclamer un sonnet au passage du prince :

Prince du sang Troyen, race des Roys de France,
Dont l'ame genereuse est compagne des Dieux :
Prince, en qui le destin, la nature, et les cieux,
Ont versé d'un accord, une belle influence.

Tu as de ton Soleil l'effect et la puissance :
Tu romps l'obscurité des hommes vitieux :
Tu entretiens les bons, de ton œil radieux :
Car tousjours la bonté t'a pleu dés ton enfance.

Ces fleuves, ces jardins, ces antres, et ces bois,
Ces fontaines, ces fleurs, t'appellent d'une voix :
Toy Grand Prince FRANÇOYS, de qui Mars est serville :

Dieu veult la volonté des hommes qui sont siens :
Tu ne veulx, comme luy, ny richesses, ny biens :
Mais l'esprit, et les cueurs, et l'amour de ta ville.⁴⁷¹

L'auteur de ce sonnet est Pierre de Ronsard que la ville emploie pour la composition de certaines poésies de cette entrée⁴⁷². Le poète intègre ici toutes les thématiques essentielles

⁴⁶⁹ Nicolas de Nancel, *Les Triumpes et magnificences faictes à l'entrée de Monseigneur, filz de france, et frère unique du Roy, en sa ville de Tours, le vingt huictième jour d'Aoust, M.D.LXXVI. Par les Maire, Eschevins, manans et habitans de ladite ville de Tours*, Tours, Siffleau, 1576, p. 7-10 (Paris, BnF, Rés. 4 Lb 34-151).

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷² Tours, AM, CC R. 90, voir Peter Sharrat, « Les Triumpes et Magnificences de l'entrée de

de l'entrée de ville : glorification du prince, représentation symbolique de la province, message moral à destination du prince, union et accord entre la province et son prince. La hiérarchisation de ces différentes thématiques se traduit à travers le nombre de vers qui est consacré à chacune. La glorification du prince (origines antiques, divines et royales, hautes vertus) occupe entièrement les deux premiers quatrains du sonnet ainsi que les deux premiers vers du dernier tercet tandis que seulement deux vers sont consacrés à la représentation de la province à travers sa nature (fleuves, jardins, bois...). Le message moral de maintien de la paix est quant à lui appuyé par l'évocation distinctive du rang du prince (« Grand Prince FRANÇOIS ») qui surpasse et de qui dépend le dieu Mars.

L'entrée de Tours est extrêmement fastueuse et intègre tous les éléments rituels de l'entrée de ville royale, représentant à travers une pompe décorative importante des images de paix et de concorde pour illustrer l'apaisement récent entre François d'Alençon et Henri III. À ces images, vient s'ajouter l'iconographie traditionnelle de la symbolisation de la province et de son union avec le prince glorifié à travers des représentations figurées de dieux antiques ou de vertus. Mais le caractère original de cette entrée par rapport à l'époque à laquelle elle se déroule, réside dans l'emploi d'une actrice chargée de déclamer un sonnet au passage du duc.

V.6. Une entrée du duc de Guyenne en 1469 à La Rochelle

En 1469, Louis XI cède en échange du Berry et de la Normandie, l'apanage du duché de Guyenne à son plus jeune frère, Charles de France ainsi que les sénéchaussées de Périgord, Saintonge, la ville et le gouvernement de la Rochelle et le bailliage d'Aunis⁴⁷³. Le 6 juillet 1469, le nouveau duc de Guyenne fait son entrée à La Rochelle et est accueilli de façon festive par les bourgeois de la ville qui lui remettent les clefs de la ville à son arrivée⁴⁷⁴. Les honneurs se poursuivent à travers les panonceaux blasonnés aux armes du nouveau duc, tenus par les enfants des cinq églises collégiales de la ville. Une fois passé la première porte de l'enceinte, le duc prend place sous un dais porté par six échevins. Une jeune fille symbolisant la ville descend alors d'une des tours de la seconde porte richement ornée, et lui offre un cœur en signe d'union. Puis, à l'entrée du pont Saint-Sauveur, des enfants habillés de blanc chantent

François de Valois à Tours », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 37, 1975, p. 634, n. 1 ; voir également l'édition de ce sonnet dans Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin (éd.), Paris, Gallimard, 1993, p. 474-475

⁴⁷³ Sur Charles de France, ses implications dans la guerre du Bien Public et les conditions de la cession de ces territoires par Louis XI, voir Paul Guérin (éd.), *Recueil des documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la chancellerie de France*, Poitiers, Oudin, 1909, t. XI, p. 172-173, n. 1.

⁴⁷⁴ Amos Barbot, *Histoire de la Rochelle*, Paris, Picard, 1886, p. 390 (publication de la Société des Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis, t. XIV).

des réjouissances au passage du duc, alors qu'au canton du Change, quatre sauvages et des jeunes femmes vêtues de blanc, chantant des chansons louangeuses, gardent une fontaine⁴⁷⁵.

Les bourgeois de La Rochelle construisent un programme théâtral de relative ampleur et il est possible, contrairement aux intentions habituelles de conservation ou d'acquisition de nouveaux privilèges, d'y voir un théâtre conçu en signe de reconnaissance. En effet, les Rochelais ont négocié activement d'une part avec le roi de France et d'autre part avec Odet d'Aydie, seigneur de Lescun, gouverneur de Guyenne, conseiller et chambellan de Charles de France pour la conservation de tous les privilèges de la ville acquis depuis le XIII^e siècle⁴⁷⁶, avant la prise de possession effective de la ville par le nouveau duc de Guyenne. C'est seulement après avoir eu l'assurance de la conservation des privilèges de la ville que le maire de La Rochelle consent à rendre hommage à son nouveau seigneur, le duc de Guyenne. Le théâtre déployé ici ne revêt pas une tonalité morale, sa principale fonction est de fêter la nouvelle autorité en symbolisant l'union et l'adhésion de la province⁴⁷⁷.

V.7. Les entrées épiscopales

Le sacre de l'évêque et la prise de possession du siège épiscopal sont des événements politiques importants qui suivent un rituel précis au même titre que le couronnement d'un roi ou d'un duc. Les traces d'activités dramatiques, même si elles sont présentes, sont extrêmement parcimonieuses lors de ces événements, mais la mise en scène de l'ordination de l'évêque fait l'objet d'une imitation à l'occasion de la fête des innocents. Il convient alors de décrire le déroulement de la première entrée d'un évêque dans la ville principale de l'évêché puis d'évoquer par la suite l'entrée épiscopale du Mans en 1507 dont une des étapes intègre du théâtre. Pour finir, il sera question de l'entrée à Angers du cardinal Marc Cornaro en juin 1518.

V.7.1. Cérémonial de l'entrée épiscopale

Le cérémonial de la première entrée des évêques en Bretagne est documenté à partir du XIII^e siècle. Il comporte plus ou moins d'étapes rituelles suivant l'évêché et l'époque où il a lieu. Ainsi, il peut intégrer une veillée du prélat dans un lieu précis de la cité, des étapes dans la ville, le serment de l'évêque avant de pénétrer dans la cathédrale, le portage sur une chaise par la noblesse, une chevauchée, un banquet, la remise d'un présent⁴⁷⁸. Parmi ces éléments,

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 392-393.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 377-378.

⁴⁷⁷ Sur les rapports entre le pouvoir royal et la commune de la Rochelle voir Robert Favreau, « Commune et gens du Roi à La Rochelle (début XIII^e-début XV^e siècle), dans Noël Coulet, Olivier Guyotjeannin (dir.), *La ville au Moyen Âge - II Sociétés et pouvoirs dans la ville*, Paris, éditions du CTHS, 1998, p. 107-127. Voir en particulier sur le pouvoir du maire et des échevins : p. 113-119.

⁴⁷⁸ Voir pour une synthèse sur ce point : Bertrand Yeurc'h, « Les premières entrées épiscopales en Bretagne ducale », *Britannia Monastica*, 16, 2012, p. 95. On ne sait exactement comment été considérées les visites des évêques dans les villes de leur diocèse, on note cependant que l'entrée de

le portage du nouvel évêque sur une chaise est répertorié à Nantes, Rennes, Quimper, Saint-Pol-de-Léon, Tréguier et Vannes. Cet élément donne lieu à Rennes au cours du XV^e siècle à une parodie de la part des enfants de chœur de la cathédrale le jour de la fête des Innocents, qui portent sur chaise leur évêque éphémère.

Ces étapes se retrouvent en tout ou partie à Angers ou Tours, où l'évêque est porté sur une chaise et doit prêter serment, soit avant d'entrée dans la ville, soit avant d'entrer dans la cathédrale⁴⁷⁹. L'évêque Simon de Cramaud fait sa première entrée à Poitiers en 1388 selon un rite déjà suivi en 1307 et qui perdure jusqu'au XVII^e siècle. Le prélat est cherché à l'heure de prime à Notre-Dame-la-Grande et prend place sur une chaise recouverte d'étoffes précieuses. Il est porté par les seigneurs de Lusignan, Châtellerauld, Parthenay et du Fief-l'Évêque. La procession arrivée devant les portes fermées de la cathédrale, le nouvel évêque doit prêter serment de conserver les droits et privilèges de l'église de Poitiers⁴⁸⁰.

Le cérémonial de l'entrée épiscopale s'apparente à celui d'une entrée de ville et du moins, en comporte certains de ces enjeux, notamment à travers le serment effectué par le prélat de conserver les statuts de l'église dont il prend la tête.

V.7.2. L'entrée épiscopale de François de Luxembourg au Mans en 1507

En 1507, le cardinal Philippe de Luxembourg résigne son siège épiscopal du Mans au profit de son neveu François. Ce dernier est sacré le 18 avril 1507 dans l'église des Cordeliers⁴⁸¹ puis effectue son entrée dans la ville les 1^{er} et 2 mai. Le déroulement de cette entrée suit le cérémonial habituel dédié à ce genre d'évènement⁴⁸². L'évêque part du manoir de Touvoie (à Savigné) à dos de mule en direction de l'abbaye Saint-Vincent où, après avoir entendu la harangue du juge ordinaire du Mans, il passe la nuit⁴⁸³. Le lendemain il se dirige vers la collégiale Saint-Pierre-de-la-Cour (il devait aller à l'église Saint-Ouen, mais l'affluence dans les rues de la ville l'en empêche), où l'attendent les huit barons qui le porteront sur une chaise jusqu'à la cathédrale Saint-Julien. La procession épiscopale arrivée devant les portes closes de la cathédrale, le nouvel évêque doit prêter serment de conserver les droits et privilèges de l'église du Mans⁴⁸⁴. La cérémonie d'entrée se clôt par un banquet au palais épiscopal « à

l'évêque de Tréguier, Antoine de Grignaux, à Guingamp en septembre 1512 est agrémentée d'un présent (du vin) de la part des bourgeois de la ville (Guingamp, AM, CC 38, 1512, *compte des miseurs*).

⁴⁷⁹ Voir Jacques Paul Migne, *Theologiae cursus completus*, Paris, s. n., 1840, t. XX, col. 856 et Louis de Farcy et Paul-Marie Pinier, *Le palais épiscopal d'Angers*, Angers, Germain et Grassin, 1903, p. 75 et 150.

⁴⁸⁰ Abbé Aubert, « Recherches sur la vie de Simon de Cramaud, cardinal, évêque de Poitiers », *MSAO*, 1840, p. 262-264.

⁴⁸¹ Paul Piolin, *Histoire de l'église du Mans*, Paris, Vrayet de surcy, 1861, t. V, p. 263.

⁴⁸² Le Mans, AD 72, 111 AC 804, *Description de l'entrée solennelle de l'évêque François de Luxembourg dans la ville du Mans, les 1^{er} et 2 mai 1507* édité dans Paul Piolin, *Histoire de l'église du Mans...*, *op. cit.*, t. V, p. 264 sqq.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 266.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 272.

l'issue et lever duquel dîner et première assiette, a été joué une farce moralisée de pastoureau.⁴⁸⁵ »

Bien que plusieurs centaines de personnages importants (environ 300) prennent part au banquet, cette pièce s'inscrit dans un cadre que l'on pourrait qualifier de privé ou du moins restreint. Néanmoins, sa production au cours d'un des éléments du cérémonial de l'entrée épiscopale, le nombre et la diversité des spectateurs⁴⁸⁶, l'indétermination de ses initiateurs, auteurs et acteurs incitent à aborder cette pratique théâtrale ici.

Le repas est composé de trois assiettes mais il semble que seule la première assiette soit destinée à tous les convives, les deuxième et troisième assiettes comptant respectivement 200 puis 50 personnes sont apparemment réservées aux hôtes les plus importants⁴⁸⁷. La farce a lieu alors au moment où le palais épiscopal compte le plus de personnes. Le banquet est organisé au nom de l'évêque pour la noblesse et les corps de ville importants, on peut supposer alors que la pièce de théâtre est une commande du chapitre et que ses acteurs en sont certains de ses membres. On connaît par ailleurs la forte tradition de théâtre parmi les enfants de chœur des différents chapitres du Mans au moment de la fête des Innocents, notamment à la cathédrale Saint-Julien et il est possible que ces derniers soient les acteurs de la farce jouée.

André Tissier examinant le sémantisme du mot « farce » dans les titres des impressions de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle en conclut que

la farce, à l'exemple du « type » badin, a peu à peu perdu de sa spécificité au profit d'un genre hybride. La farce est devenue farce-monologue, farce-sottie, farce morale ou moralisée...⁴⁸⁸

Par ailleurs, on a vu dans certaines entrées royales comment le berger et la bergère peuvent prendre des traits supplémentaires à leur état premier en représentant le roi et la reine sur le théâtre⁴⁸⁹. La « farce moralisée de pastoureau » présentée ici met probablement en scène peu de personnages, affublés en bergers et endossant supplémentaires un rôle allégorique à la manière d'une moralité.

Il n'existe pas à notre connaissance d'autres entrées épiscopales qui ont donné lieu à une quelconque dramatisation à un moment ou un autre de leur cérémonial. Il est possible que la production de l'activité dramatique de cet événement soit influencée par la tradition théâtrale des jeunes clercs qui a lieu dans les chapitres du Mans et qui ne fait pas encore l'objet

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 278.

⁴⁸⁶ Voir l'énumération des différents personnages aux différentes tables : Le Mans, AD 72, AC 804, dans *Histoire de l'église du Mans...*, op . cit., t. V, p. 274-278.

⁴⁸⁷ « Et à la seconde assiette, après ledit dîner, ont été bien deux cents personnes ou environ. Et à la tierce assiette bien cinquante ou environ. » (*Ibid.*, p. 278).

⁴⁸⁸ André Tissier, *Farces françaises de la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, 1999, t. I, p. 11.

⁴⁸⁹ Entrée de François I^{er} et Claude de France à Nantes en 1518.

d'interdictions de la part des autorités supérieures comme ce sera le cas à partir des années 1530.

V.7.3. Le cardinal Marc Cornaro à Angers en 1518

Jean III de Lorraine est fait cardinal en 1518. Le chapeau emblématique de cette nomination est apporté par le légat *a latere* du pape, Marc Cornaro, reçu à Angers le 8 juin 1518⁴⁹⁰, soit deux jours après l'entrée solennelle de François I^{er} et Claude de France dans la ville. À cette occasion, le couple royal, Louise de Savoie et le Bâtard de Savoie enjoignent au corps de ville de le recevoir du mieux qu'il le peut.

Ainsi, le conseil municipal décide « que les momeryes et faintes qui furent faictes dymanche dernier à l'entrée du roy et de la royne seront encores faictes s'il est possible⁴⁹¹ ». On ne peut déterminer si l'intégralité du programme iconographique, fort riche, de l'entrée royale est jouée de nouveau, mais en tout état de cause, l'entrée du légat, reçu sous un dais par les habitants lorsqu'il pénètre dans la ville, est le déclencheur d'un théâtre. Ce dernier lui est bien entendu premièrement destiné mais son initiation due à la famille royale, en fait un théâtre réalisé à l'intention de cette dernière. Il ne s'agit pas de festivités à destination du roi et des spectateurs de l'entrée mais seulement pour le roi et son hôte de marque.

V.8. Réjouissances publiques théâtrales pour une bonne nouvelle

Naissance d'un enfant, nouvelle d'un mariage prochain ou d'une victoire face à l'ennemi sont autant de raisons à l'organisation de réjouissances publiques. La manifestation typique est la réalisation de feux de joie⁴⁹² aux carrefours principaux de la ville, accompagnés progressivement à partir du XVI^e siècle, de *Te deum*. Les réjouissances publiques peuvent intégrer par moment une activité théâtrale sous diverses formes (morisques, mimes, farces).

Ces activités doivent être envisagées à travers l'interrogation des processus organisationnels des réjouissances publiques, leur étude montre qu'ils ne laissent pas place à la spontanéité mais obéissent le plus souvent aux ordres de diverses autorités.

La nouvelle du mariage d'Anne de Bretagne et Charles VIII à la fin de 1491 entraîne quelques manifestations de joie, notamment dans les villes de Bretagne où des morisques et des jeux de masque sont organisés. À Quimper et Tréguier, ce sont des jeux de masques qui sont mis en place⁴⁹³ tandis qu'à Rennes, le conseil de ville, après avoir reçu des lettres du prince d'Orange l'informant du mariage, achète quatre pipe de vin à distribuer par quatre carrefours de la ville et fait « faire troys paires d'abillemens de morisques armoryées des

⁴⁹⁰ Angers, AM, BB 17, fol. 15.

⁴⁹¹ *Idem*.

⁴⁹² À l'inverse, les mauvaises nouvelles royales (maladie, décès) sont marquées par des processions et des prières collectives, voir sur ce sujet D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, *op. cit.*, p. 207 *sqq.*

⁴⁹³ Jean-Pierre Leguay, *Vivre dans les villes bretonnes au Moyen Âge*, Rennes, PUR, 2009, p. 321.

armes du roy et de nostre souveraine dame », à cela s'ajoutent des « feuz en la plus grande sollemnité que sera possible et durant que l'on fera lesdictz feuz feront sonner la grosse orloge⁴⁹⁴ ». Le conseil de ville des bourgeois de Nantes décide d'investir dans le même type de réjouissances (vin distribué aux carrefours, feux de joie) et le miseur de Nantes débourse 112 sous pour « ceulx qui ont joué la morisque par la ville, pour leur donnez à soupe, et pour leur paine, abillemens et torches⁴⁹⁵ ».

Les activités théâtrales produites dans le cadre de la joyeuse nouvelle sont réglées à l'avance et leur organisation est prescrite dans les lettres officielles reçues par le conseil de ville. Ce dernier a ordre de mettre en place les réjouissances que les lettres détaillent plus ou moins. Après la signature du traité de Picquigny en 1475, les bourgeois d'Amboise reçoivent par exemple une lettre de Louis XI leur enjoignant d'informer la population de la signature du traité et « la publicacion faite, faites en faire les feux de joye et processions generales par toute vostre ville⁴⁹⁶ ». Les réjouissances organisées à la naissance du dauphin Charles Orland (octobre 1492) à Loches, le sont « par l'ordonnance des gens du roy et gens de ceste ville⁴⁹⁷ ». L'absence de festivités peut émaner également d'un ordre royal comme en 1470 à Amboise où « le roy estant en ceste ville à la nativité de monsieur le daulphin ne voulut pas que on fist aucuns feux en la ville ne autres joyeusetéz⁴⁹⁸. »

Le destinataire des festivités est le plus souvent absent lors de leur réalisation, pourtant leur élaboration se conforme à certains aspects des entrées solennelles de ville comme la glorification du souverain et la fête à travers la distribution publique de vin. La morisque de Rennes de décembre 1491 met en jeu des couples dont les déguisements sont aux armes du roi et de la reine⁴⁹⁹ représentant ainsi le couple royal et symbolisant leur union⁵⁰⁰. Il s'agit pour la ville, à travers ce type de manifestation, de signifier son adhésion au pouvoir à travers la célébration des personnalités royales. Pareillement, des manifestations théâtrales sont organisées en décembre 1492 à Rennes pour la naissance du dauphin Charles Orland. Le conseil de ville ordonne aux miseurs Pierre Champion et Guillaume Demillan, en plus des feux

⁴⁹⁴ Rennes, AM, AA 4, *Délibérations et ordonnances prescrivant des réjouissances publiques à l'occasion du mariage, 12 décembre 1491.*

⁴⁹⁵ Nantes, AM, CC 269, fol. 195v^o, *compte du miseur Vincent Durant (1490-1492).*

⁴⁹⁶ Amboise, AM, AA 101, pièce 40.

⁴⁹⁷ Tours, AD 37, E dépôt 132, Loches, CC 2, *comptes municipaux*, fol. 16.

⁴⁹⁸ Amboise, AM, BB 1, fol. 44v^o.

⁴⁹⁹ Voir *supra*. Pour l'indication qu'il s'agit de représentations de couples : Rennes, AM, AA 4, *compte des mises pour les réjouissances du mariage du roi et de la reine*, du tissu est acheté pour faire « saize jacquettes et syons, troys robes à femme ». Il semble en revanche, que ce ne soit uniquement des hommes qui dansent : « troys morisques faictes tant de gentilz hommes bourgeois que aultres gens » (*Ibid.*).

⁵⁰⁰ Rappelons qu'il existe deux « types » de morisques : danse exécutée soit en cercle lorsque sa thématique est l'amour, soit en rangées lorsqu'il s'agit de représenter un combat d'épées (voir Jelle Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997, p. 204-214). Ici la morisque s'apparente au premier type, néanmoins il est fait mention de paires (les couples), la chorégraphie sous forme de cercle semble abandonnée.

de joie et de la distribution du vin, de pourvoir à la fourniture « des abiz de diverses sortes et couleurs pour dancier momeries et morisques⁵⁰¹ ». La morisque, les feux de joie et la distribution de vin sont également présents à Loches pour la même nouvelle en 1492⁵⁰². Il n'est pas possible d'envisager la forme exacte des morisques dansées à ces occasions, elles peuvent tout aussi bien célébrer l'union du couple royal à travers la mise en scène du couple qu'exalter le dauphin en tant que futur roi et présenter un caractère guerrier (mise en scène sous forme de combats).

Le retour de Charles VIII des guerres d'Italie a été mis en scène par les habitants de la ville de Tours au début de 1496, en représentant la reine attendant et le roi en armure la rejoignant (voir *supra*). Les nouvelles de traité de paix et de victoire sont souvent l'objet de feux de joie dans les villes comme on l'a vu à Amboise en 1475. En 1493, le traité de Senlis incite les bourgeois de la ville du Mans à rétribuer des « compagnons qui feront dances es carefours de ladicte ville pour la paix⁵⁰³ » tandis qu'au début de l'année 1495, pour la prise de Naples, le miseur de la ville de Nantes, Guillaume Pasticier donne 5 livres, 6 sous « à ceux qui jouerent la morisque par la ville, pour avoir fourny de bougrains, torches et toutes autres chouses » en plus des 41 sous pour les feux de joie⁵⁰⁴. On peut imaginer ici qu'il s'agit d'une morisque sous la forme du combat pour célébrer la victoire du roi et les festivités organisées participent encore une fois de l'adhésion des villes au pouvoir royal et son exaltation.

On recense une seule volonté de manifestation dramatique spontanée pour célébrer une victoire, à Poitiers en décembre 1536. Les écoliers de la nation Picarde demandent l'autorisation au conseil de ville faire

une assemblee dymanche prochain pour faire cellebrer une messe et rendre graces et louanges à Dieu pour la victoyre que le roy nostre sire a heu contre l'empereur et après digner faire **jouher farces** et avoir deux pieces d'artilleries de la maison de ceans pour les faire tyrer par les ruhes⁵⁰⁵

Cet enthousiasme est modéré par le conseil de ville qui autorise seulement la messe⁵⁰⁶ mais l'originalité du processus organisationnel réside ici dans le caractère spontané et non officiel de la célébration de la victoire.

Les réjouissances publiques théâtrales sont le moyen pour le pouvoir royal en place de manifester sa présence aux différents corps urbains : il investit le corps dirigeant de la mission organisationnelle de ces festivités en lui faisant parvenir des lettres officielles donnant les consignes plus ou moins précises et enjoignant la tenue des festivités afin de ne pas

⁵⁰¹ Rennes, AM, AA 4, *Fêtes pour la naissance du dauphin (octobre 1492)*.

⁵⁰² Tours, AD 37, E dépôt 132, Loches, CC 2, *comptes municipaux*, fol. 16.

⁵⁰³ Le Mans, AD 72, 111 AC 247, fol. 123, *compte de Jean Cosnart*.

⁵⁰⁴ Nantes, AM, CC 273, fol. 12, *compte des miseurs de Guillaume Pasticier (1495-1497)*.

⁵⁰⁵ Poitiers, AC, reg. 20, fol. 81, *registre de délibérations municipales (1536-1539)*.

⁵⁰⁶ *Idid.*, fol. 81v^o, « l'on ne doit pas permectre qu'ilz jouhent aulcunes farces et ne qu'ilz tirent aulcunes harquebuttes ».

« desobeyr et desplaire⁵⁰⁷ ». La réjouissance publique intègre alors des éléments de glorification en mettant en scène par exemple les armoiries royales à la vue de toute la population urbaine, par ailleurs la raison des réjouissances est spécifiée à chaque fois aux habitants par la lecture publique des lettres reçues des services royaux. L'activité théâtrale dans ce type de célébrations est alors un moyen pour ceux qui l'organisent de renouveler leur allégeance au pouvoir royal tandis que pour lui qui enjoint sa tenue, elle est un moyen efficace de représentation constante auprès des populations.

Conclusion

Le rite de l'entrée de ville est marqué par des étapes nécessaires à la reconnaissance de l'autorité sur un lieu donné. À partir de la fin du XIV^e siècle, ces étapes se trouvent définies et immuables : l'autorité est accueillie en dehors de la ville où lui sont remises les clefs de la cité en signe d'allégeance, après avoir écouté les harangues des divers corps sociaux, la personne reçue pénètre dans la ville où il reçoit un don de valeur. Ces différents moments permettent de solenniser la réception et de pérenniser les relations « d'assujettissement consenti » entre la ville et l'autorité. Le caractère public de l'entrée de ville permet par ailleurs d'associer un grand nombre de personnes au rite de reconnaissance de l'autorité et la répétition du rite dans les bonnes villes d'un territoire assure cette reconnaissance à grande échelle. Ainsi

une entrée, comparée à un sacre ou à un enterrement, est une bien modeste chose. Mais un roi, au cours de son règne, a fait des dizaines d'entrées qui ont sans doute au total, mieux que son sacre, assuré son trône.⁵⁰⁸

Mais la célébration du pouvoir par le geste rituel, allie progressivement la représentation dramatique dès le milieu du XV^e siècle. Si l'on trouve la trace d'un théâtre au XIV^e siècle lors des entrées à Angers de Louis I^{er} d'Anjou en 1379 et Louis II d'Anjou en 1390, c'est la période précédant immédiatement l'avènement de Louis XI qui marque le début de l'investissement important des villes dans du théâtre pour les entrées solennelles. Déjà en 1436, les villes de Tours et Poitiers conçoivent des jeux de personnages à jouer par les carrefours pour l'arrivée de Marguerite d'Écosse mais en 1450 Pierre II de Bretagne est accueilli par plusieurs tableaux vivants à Nantes et l'entrée de Jeanne de Laval à Angers en 1454 démontre une grande variété de manifestations dramatiques. Cette variété se retrouve lors des entrées de Louis XI à Tours et Amboise en 1461, qui cherchent à développer un programme théâtral étendu en l'honneur du souverain et sa compagne. Les fastes théâtraux ne vont avoir de cesse de s'accroître jusqu'au règne de François I^{er} qui marque l'apogée de l'emploi de l'activité théâtrale dans les entrées de ville, qu'elles soient royales, duciales ou comtales. À partir des années 1530, le théâtre proprement dit va commencer à s'éclipser pour laisser la place à une pompe décorative inspirée de la première période classique architecturale. Cette disparition

⁵⁰⁷ Amboise, AM, AA 101, pièce 40.

⁵⁰⁸ B. Guinée, F. Lehoux, *Les entrées royales...*, op. cit., p. 8.

correspond par ailleurs à la migration vers les campagnes du théâtre des mystères qui s'efface des centres urbains pour laisser la place au théâtre humaniste. Les acteurs dans les entrées de ville de la seconde moitié du XVI^e siècle, lorsque leur présence sur la scène est attestée, n'ont plus qu'un rôle accessoire la plupart du temps : ils servent à déplacer des décors et à effectuer des tâches que des automates ou des sculptures ne peuvent réaliser comme distribuer des fleurs et des papiers portant des inscriptions en l'honneur de la personne reçue. Par ailleurs, les personnes costumées lors de ces entrées suivant un thème précis (nymphe, muses...) sont souvent des musiciens ou des chanteurs qui n'endossent plus un rôle à proprement parler.

Les thèmes théâtraux employés, s'ils servent tout le temps la valeur encomiastique de l'entrée solennelle, ne font pas appel à une seule source. Dans les entrées solennelles de la fin du XV^e siècle une majorité de thèmes bibliques, vétérotestamentaires et néotestamentaires, est mise en scène : rois bibliques (David, Salomon, Moïse...), vertus théologiques (associées aux vertus cardinales), scène de l'Apocalypse (Angers, 1518), etc. Progressivement et parallèlement, des thèmes antiques sont employés : scènes et personnages mythologiques comme le Jugement de Pâris, la naissance ou les travaux d'Hercule, dieux du panthéon romain. À cela s'ajoute une allégorisation grandissante au service de la narrativisation des théâtres afin de créer les conditions d'un dialogue entre la ville et le roi. C'est particulièrement le cas pour les entrées de François I^{er} à Nantes ou à Rennes en 1518 mais aussi celle de Charles Quint à Poitiers en 1539 où un grand nombre d'images de paix est développé. L'emploi de thèmes bibliques ou mythologiques par les villes est le moyen le plus efficace pour exalter la personne reçue en l'identifiant aux personnages scéniques réputés pour leurs vertus et leur force. Cette glorification du souverain va finalement prendre au début du XVI^e siècle sa forme la plus évidente et la plus opérante en personnifiant le roi lui-même sur scène. La première trace de la représentation de la personne royale sur le théâtre apparaît à Tours en 1496 pour le retour de Naples de Charles VIII ; les entrées suivantes d'Anne de Bretagne, François I^{er} ou du duc de Bretagne François III (1532) intègrent sur scène un personnage à l'image de l'hôte.

La glorification du souverain prend une forme complètement autre avec la disparition des acteurs de la scène au cours du XVI^e siècle. D'une part un théâtre est spécialement conçu pour accueillir l'autorité⁵⁰⁹ qui voit tous les corps importants de la ville défilier devant lui, d'autre part c'est une débauche d'inscriptions monumentales à la gloire de la personne reçue, qui apparaît sur les arcs, les chars et les chapeaux de triomphe spécialement conçus pour l'occasion et dont la destination peut être statique ou mobile.

⁵⁰⁹ Voir Annexe 2 *Théâtres des entrées de ville*, le théâtre conçu pour Henri II à Nantes en 1551.

Le contexte dialogique des entrées solennelles implique par ailleurs une importante représentativité de la ville ou de la province qui reçoit, sur la scène. À côté de l'autorité et ses représentations scéniques, la ville ou la province prend les traits d'une jeune femme, de saints tutélaires, de dirigeants illustres ou de personnages légendaires censés être à l'origine de la ville : saints Donatien et Rogatien sont le sujet d'un échafaud à Nantes en 1471 et 1518, Turnus apparaît à Tours en 1498 et 1500, cinq illustres comtes d'Anjou sont représentés en armes en 1518 à Angers.

Les deux protagonistes dialogiques, la ville ou la province et l'autorité reçue, sont mis en scène pour symboliser une union et une reconnaissance mutuelle. L'autorité fait bien l'honneur de visiter la ville sur laquelle son pouvoir s'étend et la ville fait l'honneur à l'autorité de la recevoir somptueusement. Il s'agit en premier lieu de célébrer l'hôte lors de ces événements mais dans un ordre d'importance quasi similaire, il s'agit également de mettre en scène l'assentiment des élites urbaines dirigeantes à un pouvoir monarchique qui se centralise au cours du XV^e siècle. Cet assentiment se manifeste par un nombre important de gestes rituels dont le symbolisme est affermi par les images qui les accompagnent : les théâtres de personnages, ornés de blasons royaux, ducaux, comtaux, urbains et provinciaux lors des entrées de ville sont la marque de la célébration de l'union entre l'autorité et la ville.

CHAPITRE VI.

LE THEATRE EN BASSE-BRETAGNE (1384-1650)

Introduction

L'étude du théâtre dans l'Ouest de la France se doit d'inclure le théâtre en langue bretonne de la fin du Moyen Âge, d'une part parce qu'il s'inscrit dans ses modes de représentation et de diffusion dans le mouvement général de dramatisation qui a lieu à cette période dans le reste de la France et d'autre part parce qu'il recèle de nombreux indices qui permettent d'appréhender des courants politiques et idéologiques mouvants au cours du XVI^e et du XVII^e siècles. Avant de formuler les problématiques propres à ce théâtre, il convient d'établir un bref point sur l'étude du théâtre en breton.

Au cours du premier tiers du XIX^e siècle, le théâtre en langue bretonne commence à faire l'objet d'études et d'éditions avec des traductions en français. La première grande étude sur le théâtre celtique est due à Th. Hersart de la Villemarqué en introduction à son édition du *Grand mystère de Jésus*¹ qui est, en d'autres termes, l'édition et la traduction du *Mystère de la Passion et Résurrection* en langue bretonne imprimé à Paris en 1530. Son travail s'attache à démontrer que le théâtre en breton jouit d'une antériorité par rapport au théâtre en français. Il sera contredit en 1904, avec la parution de la thèse d'A. Le Braz, *Le théâtre celtique*², qui cherche en particulier à prouver que le théâtre en langue bretonne n'est qu'une imitation du

¹ Théodore Hersart de la Villemarqué, *Le grand mystère de Jésus, Passion et Résurrection, drame breton du Moyen Âge, avec une étude sur le théâtre chez les nations celtiques*, Paris, Didier, 1865.

² Anatole Le Braz, *Histoire du théâtre celtique*, Genève, Slatkine, 1981 [1904].

théâtre français, il sera suivi par quelques spécialistes du théâtre français comme R. Lebègue³ notamment. C'est finalement dans les années 1970-1980 que le théâtre de langue bretonne fait l'objet de nouvelles études avec les recherches de G. Le Duc⁴ et de G. Le Menn⁵ et plus récemment avec les nombreux travaux d'Y. Le Berre⁶, qui concernent l'édition et la traduction des textes de théâtre ainsi que leur langue.

Les études de G. Le Duc et de G. Le Menn bien qu'elles soient brèves puisque leur objet n'est pas de refaire une thèse sur le théâtre celtique ont le mérite, contrairement à celles de leurs prédécesseurs, de ne pas inscrire l'étude du théâtre en breton par rapport à celle du théâtre en français. En effet, la thèse de d'A. Le Braz n'a de cesse de prendre appui sur le théâtre en français pour expliquer l'apparition et la réalisation du théâtre en breton, cette façon de procéder, qui relève évidemment aussi d'une méthode d'analyse propre à l'époque de l'élaboration de son travail, avait pour but d'aller à l'opposé des démonstrations de la Villemarqué⁷.

Cet aperçu des études révèle que le théâtre en breton a longtemps été examiné soit en fonction du théâtre en français, en raison de l'histoire commune de la Bretagne et de la France – impliquant de fait des incidences linguistiques, sociales et artistiques sur les populations –, mais en établissant un rapport de hiérarchisation entre les deux théâtres, soit en fonction du théâtre de la Bretagne insulaire (en cornique, en gallois...) du fait d'une communauté linguistique (langues celtiques), mais en faisant abstraction des incidences des relations entre la France et la Bretagne. Quels seraient alors les moyens d'analyse qui permettraient d'évaluer la place du théâtre en langue bretonne à la fois dans une histoire littéraire du breton – ou bretonne – et dans celle du français ? Quelles sont les conditions d'apparition de l'activité dramatique sur le territoire de la Basse-Bretagne et est-il possible de les définir précisément ? Quelles pièces en breton demeurent conservées et qu'apporte leur étude sur notre connaissance de la vie théâtrale en Bretagne ?

Plusieurs aspects vont régir ce chapitre : le principal résidera dans l'idée de concomitance entre la réalisation de l'activité dramatique dans l'aire linguistique romane et l'aire linguistique bretonne. On ne part ni du postulat qu'il existe un théâtre spécifiquement breton et totalement

³ Raymond Lebègue, « Le théâtre breton ancien et essais récents », dans *Conférences universitaires de Bretagne*, Paris, Les Belles Lettres, 1943, p. 39-59, réédité sous le titre « Les mystères en langue bretonne » dans *Études sur le théâtre français*, Paris, Nizet, 1977, t. I, p. 98-117.

⁴ Gwenaël Le Duc, *Le Théâtre populaire breton : transmission écrite et orale : problématique d'une symbiose*, Tübingen, G. Narr Verlag, 1993.

⁵ Gwennole Le Menn, *Histoire du théâtre populaire breton. XV^e-XIX^e siècles*, Saint-Brieuc, Skol-Dastum-Institut culturel de Bretagne, 1983.

⁶ Le dernier travail d'édition et traduction en date est celui du *Mystère de la Passion et Résurrection* en langue bretonne : *La "Passion" et La "Résurrection" Bretonnes de 1530. Suivies de Tremenuan an Ytron Guerches Maria. Pemzec Leuenez Maria. Buhez Mab Den*, Brest, CRBC, 2011. Pour une synthèse sur le théâtre en breton, voir également d'Y. Le Berre : « Le théâtre en breton aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles », *Littératures classiques*, 87, 2015, p. 271-283.

⁷ G. Le Menn, *Histoire du théâtre populaire breton...*, *op. cit.*, p. 18.

étranger au théâtre en français ni avec l'idée que le théâtre en breton est une copie du théâtre en français : la lecture et l'étude des pièces montrent que ces deux positions ne sont pas opérantes puisqu'elles se basent sur des concepts archaïques (concept d'originalité de l'oeuvre, d'une culture et d'une esthétique purement bretonne ou française). Quels sont alors les éléments qui mènent à cette position médiane ? Premièrement la réalité linguistique de la Basse-Bretagne au cours du Moyen Âge (qui sera décrite rapidement) se manifeste par l'emploi simultané de trois langues (breton, français, latin) par certains Bretons. Mais cette différenciation entre les trois langues n'a pas été vécue de la même manière que nous la percevons aujourd'hui, par ces locuteurs. Ils ne se préoccupaient pas du degré de pureté de leur langue maternelle mais seulement de communiquer efficacement en utilisant le vocabulaire qu'ils avaient à disposition pour exprimer leurs idées⁸ : si un mot n'existait pas dans l'une de leur langue, ils utilisaient celui de l'autre langue qu'ils connaissaient. Deuxièmement, cette situation de colinguisme est renforcée par l'idée que la littérature bretonne n'est pas qu'en breton et qu'elle se construit par le jeu de l'imitation qui fait partie intégrante du processus de création des littératures du Moyen Âge. Dans ces conditions, l'idée d'une copie issue du théâtre français n'a pas avoir cours puisqu'elle n'a pas de sens dans la génétique des textes du Moyen Âge. Bien que le territoire soit multilingue, il n'en reste pas moins traversé, au même titre que tous les autres territoires d'Europe, par différents courants artistiques et littéraires qui interagissent, sont adaptés et transformés par les populations locales. L'étude du théâtre en breton doit s'effectuer selon les mêmes méthodes qui président à l'étude des autres théâtres en langue romane : quels en sont les producteurs et les récepteurs, dans quel contexte l'activité dramatique se produit et quels en sont ses enjeux politique, sociologique, idéologique et artistique ?

On s'intéressera d'abord au statut de chacune des langues de Basse-Bretagne : enseignement, locuteurs, fixation ne sont pas les mêmes pour chaque langue. On se demandera si ces différences de statut entre les langues ont une incidence sur la fréquence, la nature et le lieu de la production théâtrale.

Les premières attestations confirmées de représentations d'un théâtre en langue bretonne se manifestent seulement au début du XVII^e siècle – puisqu'on ne considère pas une édition de texte ou un manuscrit comme preuve de représentation. Cette constatation nous a amenés à nous demander si le territoire de la Basse-Bretagne avait été laissé de côté dans le financement des arts en général par les instances dirigeantes du duché alors que la Haute-Bretagne a fait l'objet dès le XV^e siècle (pour le théâtre) d'un subventionnement important et régulier des arts à la fois performatifs et figuratifs (peinture, sculpture...). Il y a bien eu un mécénat actif des arts figuratifs en Basse-Bretagne et on se demandera alors si ce

⁸ Yves Le Berre, *Entre le riche et le pauvre. La littérature du breton entre 1450 et 1650*, Brest, Emgleo Breiz, 2012, p. 20.

financement comporte les mêmes enjeux que celui de l'activité dramatique en Haute-Bretagne. Le pouvoir ducal ne semble pas être le seul commanditaire de la production artistique des arts figuratifs, on verra alors quelles sont les autres structures qui concourent à la production des arts figurés en Basse-Bretagne au cours des XIV^e-XVI^e siècles. L'intérêt porté ici aux arts figuratifs sera l'occasion d'établir quelques relations entre ces derniers et les arts performatifs à travers quelques exemples d'oeuvres religieuses. Ainsi nous ferons une incursion dans le théâtre cornique du début du XVI^e siècle avec le *Mystère de saint Mériadec* en nous demandant s'il ne pourrait pas s'agir d'un ancien mystère en langue bretonne.

Enfin, après nous être intéressé aux attestations d'un théâtre en langue bretonne que nous possédons et esquissé quelques remarques sur la transmission textuelle des textes de théâtre, nous nous attacherons à l'analyse des pièces que nous possédons selon trois grandes lignes de force : les sources possibles de la pièce et sa structure narrative, les indices de dramatisation qui indiqueraient que les pièces que nous possédons ne sont pas que des témoins textuels mais ont fait l'objet d'une représentation, la question de la réception de ces oeuvres à travers leurs auteurs et leurs spectateurs/lecteurs dans un contexte politique et idéologique donné.

VI.1. Diffusion littéraire et artistique à l'intérieur et issue de Basse-Bretagne

L'objet de ces paragraphes concerne les modalités de la diffusion des arts au sens large : littérature, arts figuratifs (peinture, sculptures...). Elles seront envisagées sur le territoire bas-breton à travers les enjeux de pouvoir : quelles entités financent les arts figuratifs et dans quel but ? Par ailleurs, il convient de se demander si les arts figuratifs en Basse-Bretagne ont un lien quelconque avec les arts performatifs.

VI.1.1 Un territoire, trois langues, pour quelle littérature du Moyen Âge ?

Le préalable à l'étude d'un objet concernant la Basse-Bretagne concerne le plurilinguisme du territoire : quels sont le type et la proportion de locuteurs pour chaque langue, quels enjeux sociologiques s'établissent suivant la langue parlée ? Chaque langue possède-t-elle les mêmes moyens de diffusion, que ce soit de par son enseignement ou sa fixation à l'écrit ? Après avoir défini le statut de chaque langue, le concept de littérature bretonne sera précisé. Ces jalons ont pour but de donner des indications quant à la transmission des textes en breton ancien.

a. Une aire d'expression et des moyens de diffusion restreints pour la langue bretonne

La Bretagne occidentale se caractérise par la cohabitation de trois langues différentes à partir du Moyen Âge central : breton, français et latin⁹. Langue de l'Église et des centres du savoir, le latin n'entre pas directement en concurrence avec le français et le breton. En revanche, ces deux idiomes commencent à être utilisés concurremment dès le XI^e siècle en Bretagne¹⁰. Mais l'extension du français sur ce territoire ne se fait pas de manière uniforme, que ce soit géographiquement, sociologiquement ou diachroniquement.

À partir du XI^e siècle, et jusqu'au XV^e siècle, la frontière linguistique entre les deux langues se déplace progressivement d'Est en Ouest pour s'établir le long d'une ligne qui part au Nord, à l'Ouest de Saint-Brieuc et rejoint l'estuaire de la Vilaine au Sud¹¹. Cette situation reste à peu près stable jusqu'au XVIII^e siècle, avec une zone à l'Ouest où la majeure partie de la population parle exclusivement¹² le breton et une zone de frontière, où le bilinguisme français-breton apparaît par endroits. La zone bretonnante occidentale comprend quatre principaux dialectes : cornouaillais, léonard, trégorrois et vannetais.

Si le monolinguisme breton à l'Ouest de la frontière linguistique est de rigueur pour la majorité de la population, il n'est pas la langue des élites et des classes aisées qui utilisent le français¹³. L'usage quasi exclusif du français transparaît dès la fin du XIII^e siècle dans les actes de l'administration ducal – et ils étaient en latin auparavant. Ainsi, le breton n'est plus parlé par Charles de Blois qui requiert les services d'un interprète pour s'adresser à ses sujets¹⁴, et ses prédécesseurs de la maison de Dreux aussi bien que ses successeurs de la maison de Montfort n'ont pas su le breton plus que lui¹⁵. Par ailleurs, l'ordonnance de Villers-Cotterets de 1539 ne vient qu'entériner un usage du français déjà présent dans les actes administratifs depuis plus de deux siècles.

⁹ Sur le plurilinguisme de la Basse-Bretagne au cours du Moyen Âge, on peut consulter l'article de Gwenole Le Menn, « Bilinguisme et trilinguisme en Bretagne », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 15-1, 1982, p. 30-37.

¹⁰ Hervé Martin, *Fastes et malheurs...*, *op. cit.*, p. 373.

¹¹ Pour plus de précisions et le tracé sur une carte : H. Martin, *Fastes et malheurs...*, *op. cit.*, p. 373 et Alain Croix, *Les Bretons et Dieu : atlas d'histoire religieuse : 1300-1800*, Rennes, PUR, 1982, p. 25.

¹² L'adverbe est à nuancer, Yves Le Berre dans l'introduction de *Buhez santez Nonn, Mystère breton, vie de sainte Nonne* (Brest, CRBC - Minihi-Levenez, 1999, p. 101) s'interroge sur l'unilinguisme des populations en observant le vocabulaire de la pièce : ce dernier est composé pour moitié d'emprunts aux langues romanes (français et latin) et pourrait laisser penser que les locuteurs bretons pouvaient « saisir au vol » une conversation en français.

¹³ Sur l'utilisation du français en Bretagne, voir la synthèse de Michael Jones, « The Use of French in Medieval Brittany », dans Olivier Guyotjeannin, *La langue des actes, actes du XI^e congrès de diplomatie* (Troyes, 11-13 septembre 2003) [en ligne] <http://elec.enc.sorbonne.fr/sommaire163.html> .

¹⁴ Dom F. Plaine, *Monuments du procès de canonisation du bienheureux Charles de Blois, duc de Bretagne (1320-1364)*, Saint-Brieuc, Prud'homme, 1921, p. 48 (cité dans H. Martin, *Fastes et malheurs...*, *op. cit.*, p. 374).

¹⁵ Jean Kerhervé, *L'État breton aux XIV^e et XV^e siècles : les ducs, l'argent et les hommes*, Paris, Maloine, 1987, t. I, p. VIII, dans la préface d'Yves Le Gallo.

Parmi les classes supérieures (noblesse et bourgeoisie) de la société qui incluent les élites urbaines dirigeantes¹⁶, la maîtrise du français était la condition *sine qua non* qui permettait de créer les dispositions favorables pour faire son état ou en d'autres termes, d'accéder à des responsabilités administratives et financières.

La situation linguistique entre le breton et le français, dépeinte ici rapidement, laisse entrevoir que les potentiels instigateurs du théâtre, les élites urbaines et la noblesse, privilégiaient le français au breton. Cette préférence de la première à la seconde se retrouve également et surtout chez les ecclésiastiques, l'exemple le plus manifeste étant issu d'un des contributeurs du *Catholicon*, le chanoine de la cathédrale de Tréguier Auffret Quoetquévéran, qui écrit dans la préface de l'édition de 1499 : « *Sic in isto libro primo loquitur nobili lingua britanica, decenti gallicana, decentissima latina.*¹⁷ ». Toute la subtilité du classement entre les langues réside à la fois dans leur ordre d'apparition (breton, français puis latin), dans l'emploi de deux adjectifs différents pour les qualifier (*nobilis* et *decens*) et dans la gradation induite par l'emploi du superlatif au sujet du latin. Le but premier de cet ouvrage en tout état de cause d'après son auteur, est de permettre à de jeunes clercs qui parlent bretons, de mieux connaître le latin et le français.

Cette hiérarchisation entre les trois langues est à la fois la cause et la conséquence du diptyque expression orale - expression écrite. Si, comme le résume P. Zumthor, « l'ensemble des textes à nous légués par les X^e, XI^e, XII^e siècles, et dans une mesure peut-être moindre XIII^e et XIV^e siècles, a transité par la voix non pas de façon aléatoire, mais en vertu d'une situation historique faisant de ce transit vocal le seul mode possible de réalisation – de socialisation – de ces textes¹⁸ », ces derniers ont fait l'objet d'une fixation et d'une consignation par des individus capables de les conserver par écrit. La prééminence de l'oral dans la langue bretonne et surtout l'absence d'un moyen efficace pour la consigner, font qu'elle se fixe d'une manière différente et laisse beaucoup moins de traces¹⁹ que le français et le latin qui s'inscrivent quant à eux dans un apprentissage scolaire écrit²⁰. Le breton n'étant pas une langue enseignée, sa fixation sur un support matériel est beaucoup plus aléatoire et résulte de personnes ayant appris à écrire en français et en latin en premier lieu et qui retranscrivent à l'aide de l'alphabet latin – pas toujours adapté à la prononciation de la langue bretonne – ce qu'ils entendent et ce à partir du milieu du XV^e siècle.

¹⁶ La constitution des élites urbaines se fait de la même manière dans les villes bretonnes que dans l'Ouest de la France en général et la preuve de l'usage du français par ces élites réside dans l'emploi exclusif de cette langue dans les registres de comptes et de délibérations municipaux.

¹⁷ Jehan Lagadeuc, *Le Catholicon de Jehan de Lagadeuc : dictionnaire breton, français et latin publié par R. F. Le Men d'après l'édition de M^e Auffret de Quoetquévéran*, Lorient, Corformat, 1868, p. 1.

¹⁸ Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 22.

¹⁹ Traces finalement recueillies aux XIX^e-XX^e siècles.

²⁰ Ch.-J. Guyonvarc'h, *Histoire littéraire et culturelle...*, *op. cit.*, p. 195.

Le pouvoir de fixation de la langue est donc détenu par un petit nombre d'individus, ecclésiastiques la plupart de temps, qui se servent du breton en premier lieu pour l'enseignement religieux des populations²¹. Cette utilisation de la langue à des fins religieuses (catéchisme, prédication, etc.) crée une distinction supplémentaire à l'intérieur même du breton : s'est mieux conservé à la fin du Moyen Âge le breton dit « ecclésiastique » que le breton dit « populaire ». Et le reproche principal fait au breton ecclésiastique est « d'appauvrir la langue²² » par des emprunts et des constructions syntaxiques issus du français ainsi qu'un emploi restreint – dû à son usage spécifique d'édification – de vocabulaire. Cette dichotomie entre breton populaire et breton ecclésiastique conduit Ch.-J. Guyonvarc'h à considérer en outre que « la langue du théâtre breton est aussi et surtout la langue de la piété. Tout au début de son existence elle est donc l'expression la plus achevée du breton ecclésiastique. Techniquement, si l'adverbe nous est permis, elle est, suivant les normes bretonnes médiévales, une langue savante, soutenue et par conséquent, d'imitation française.²³ » Le mot « imitation » est employé dans le sens de « copie (servile) » et il faut modérer cette idée en rappelant que la langue des auteurs bretons est pour eux autant le breton, le latin que le français²⁴.

Il a donc existé au cours de la période du moyen breton, plusieurs registres de langue (bretons populaire, ecclésiastique...) dont les emplois varient selon le type de population : pour les couches de population les plus rurales ou les plus pauvres il s'agit d'une langue vernaculaire, la seule qu'elles connaissent mais qui ne bénéficie pas d'un enseignement scolaire. Pour les ecclésiastiques, le breton sert principalement à l'enseignement religieux des populations. Quant au français, langue du pouvoir ducal et des élites urbaines, parlé également par le clergé, il s'impose comme la deuxième langue vernaculaire du territoire de la Basse-Bretagne et son influence croissante tout au long du Moyen Âge ne se caractérise pas par le nombre de ses locuteurs – inférieur à celui des locuteurs exclusivement bretons – mais par le fait que les locuteurs du français détiennent les charges du pouvoir ; toutefois, ces locuteurs connaissent et utilisent la langue bretonne puisqu'ils sont en partie – avec la bourgeoisie commerçante entre autres – les récepteurs des premières oeuvres imprimées en breton (début du XVI^e siècle).

²¹ Cet enseignement religieux en breton se perpétue au moins jusqu'au XVIII^e siècle (Yves Le Gallo, *Clergé, religion et société en Basse-Bretagne de la fin de l'Ancien Régime à 1840*, [Paris], Éditions ouvrières, 1991, t. I, p. 37).

²² Le propos a été grandement nuancé par les travaux d'Yves Le Berre.

²³ Ch.-J. Guyonvarc'h, *Histoire littéraire et culturelle...*, *op. cit.*, p. 212.

²⁴ Yves Le Berre, *Entre le riche et le pauvre. La littérature du breton entre 1450 et 1650*, Brest, Emgleo Breiz, 2012, p. 20.

b. Quelle littérature bretonne jusqu'aux premiers textes de théâtre bretons ?

Les premiers écrits en langue bretonne apparaissent au cours du Moyen Âge tardif vers 1350. Antérieurement à cette époque, il y a eu probablement une littérature orale de langue bretonne mais qu'il est délicat d'appréhender avec précision. La littérature bretonne doit être envisagée dans un ensemble géographique et linguistique plus large qui comprend d'une part la Bretagne continentale et la Bretagne insulaire et d'autre part le latin, les parlers d'oïl, le breton et les langues celtiques.

Si la Bretagne continentale ne renferme pas ou peu de traces écrites de sa littérature, le Pays de Galles, l'Irlande et les Cornouailles ont su mieux conserver leur littérature en langue vernaculaire. Or, au-delà du breton et du cornique dont la communauté de langue perdure jusqu'au XV^e siècle²⁵, il en existait également une entre le vieux-breton et le vieux-gallois jusqu'au XII^e siècle. Cette communauté linguistique a donc « véhiculé une littérature orale et écrite commune, dont il subsiste de nombreux indices en Bretagne continentale²⁶ » (présence du nom d'Arthur, de héros de la littérature brittonique dans des chartes de Bretagne continentale...). Quant aux grands domaines dialectaux d'oïl (anglo-normand, gallo, angevin pour l'Ouest de la France), ils se fixent aux alentours du IX^e siècle pour donner leurs premiers témoignages littéraires au XI^e siècle.

Considérées le plus souvent comme des « renaissances », plusieurs époques posent les jalons de la consignation écrite de la production intellectuelle dans les différentes langues. C'est au tournant du IX^e siècle que les prémices de la renaissance carolingienne se font sentir, et à la faveur d'une politique de restauration du latin²⁷, fleurit la littérature hagiographique en Bretagne aussi bien que dans l'Empire carolingien. Plus avant dans le temps, l'extension de l'empire Plantagenêt et son apogée au XII^e siècle, les effets de la Réforme grégorienne amorcée au siècle précédent, et plus généralement une croissance démographique et économique accrue, donnent jour à une renaissance intellectuelle, littérature épique et courtoise font leur apparition en langue d'oïl.

La langue principale au départ de la littérature écrite bretonne est le latin. Les premières attestations de vie de saints bretons apparaissent avec certitude au IX^e siècle avec les vies de saints Samson, Malo, Tudual... qui permettent de consigner par écrit entre autres le mythe de la fondation de la Bretagne par sept saints venus de la Bretagne insulaire. Une majorité de ces vies se trouve composée dans le Nord de la Bretagne comme à Dol, Tréguier ou Alet. Pendant cette même période, la connaissance de l'*Historia Brittonum* (attribué à Nennius qui

²⁵ Léon Fleuriot, « Breton et cornique à la fin du Moyen Âge », *Annales de Bretagne*, 76-4, 1969, p. 705.

²⁶ Patrice Marquand, *Les relations culturelles entre la Bretagne continentale et l'Aquitaine au Moyen Âge*, thèse soutenue à l'université Rennes 2 en 2012, p. 473 *sqq.*

²⁷ Mireille Huchon, *Histoire de la langue française*, Paris, LGF, 2002, p. 54.

n'en est visiblement qu'un compilateur²⁸) s'étend en Bretagne continentale. Ce texte est l'un des plus anciens relatant l'histoire des bretons et sa rédaction première se serait effectuée à partir du VII^e siècle en Bretagne insulaire²⁹. Il revêt une importance primordiale puisqu'il pourrait être une des sources possibles de l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth³⁰ dont la rédaction s'effectue dans dans le milieu anglo-normand³¹ dans la première moitié du XII^e siècle. Même si elle a commencé à se diffuser avant, la diffusion du texte et sa reprise par Wace vont contribuer à impulser la propagation de la matière de Bretagne.

À la faveur de la renaissance littéraire du XII^e siècle, la littérature en langue d'oïl va se développer en particulier dans le milieu anglo-normand. Ainsi une *Estoire des Engleis* écrite par Geffrei Gaimar va voir le jour entre 1135 et 1138 dans l'entourage de la cour de Robert de Gloucester. Cette chronique historique était précédée d'une *Estoire des Bretuns* (aujourd'hui perdue). Dans le même mouvement historiographique, Wace termine en 1155 le *Roman de Brut*, une traduction interpolée de l'*Historia regum Britanniae* et qui met en scène les origines troyennes de la Bretagne au travers du personnage de Brutus. Dans le même temps et le même milieu mais de manière beaucoup plus éphémère, les lais narratifs bretons font leur apparition vers la fin du XII^e siècle, ce genre contribuant à la diffusion de la matière de Bretagne.

L'essor des ordres mendiants en Basse-Bretagne, timidement amorcé à la fin du XIII^e siècle et largement favorisé au cours du XIV^e siècle par le développement du commerce lié à l'expansion des centres urbains³² va faire apparaître une littérature religieuse en langue bretonne dont pourrait être issue le *Tremenuan an Ytron Guerches Maria* (*Le trépas de dame Vierge Marie*) poème à caractère dramatique³³ imprimé à la suite de la *Passion et Résurrection* bretonnes de 1530. Les traces écrites en langue bretonne du XIV^e siècle, certes ténues³⁴, « portent la marque de cette spiritualité particulière que les mendiants ont répandue dès avant le concile de Trente³⁵ ». On connaît l'importance que les ordres mendiants ont pris

²⁸ D. N. Dumville, « "Nennius" and the *Historia Brittonum* », *Studia Celtica Cardiff*, vol. 10-11, 1975, p. 78-95.

²⁹ Léon Fleuriot, *Histoire littéraire et culturelle...*, *op. cit.*, p. 101.

³⁰ Sur ces sources possibles et un texte intermédiaire, l'*Historia Britannica*, éventuellement du XI^e siècle, voir : Gwenaël Le Duc, « L'*Historia Britannica*. Avant Geoffroy de Monmouth », *Annales de Bretagne*, 79-4, 1972, p. 819-835.

³¹ Sur le milieu littéraire et politique de la rédaction de l'*Historia Regum Britanniae*, voir la thèse de Patrice Marquand, *Les relations culturelles...*, *op. cit.*, p. 489.

³² Si la Guerre de succession de Bretagne provoque la ruine dans les campagnes, elle crée les conditions favorables du développement des centres urbains (élite bourgeoise, commerce et industrie), voir J.-P. Leguay, *Fastes et malheurs...*, *op. cit.*, p. 114-119.

³³ Publié, annoté et traduit par Yves Le Berre, *La Passion et la Résurrection bretonnes de 1530 suivies de trois poèmes*, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 2011, p. 461-573.

³⁴ Quelques vers dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, deux vers signés par un carme, Henri Dahelou et deux phrases par un cordelier (probable) Henri Bossec (Yves Le Berre, « La littérature moderne en langue bretonne, ou les fruits oubliés d'un amour de truchement », *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 159, 2001, p. 33).

³⁵ *Ibid.* p. 32.

dans le maintien et la propagation de la spiritualité parmi les populations que ce soit en Bretagne et en France. D'ailleurs nous avons montré dans quelle mesure ils pouvaient être liés à une certaine activité dramatique notamment au moment du Carême. L'implantation de ces ordres mendiants en Bretagne pourrait être à l'origine d'un début de fixation de langue bretonne à l'écrit mais leur condition n'impliquait que l'écriture d'une littérature religieuse.

La diversité des littératures de Bretagne, qu'elle se manifeste par la forme, la langue ou le sujet, révèle un potentiel d'influences pour les auteurs du théâtre en moyen breton, il conviendra de se demander si elle a interagi et présidé à la rédaction de certaines pièces.

VI.1.2 Les arts figuratifs : mode de diffusion, fonctions politiques, sociologiques et esthétiques

L'étude des modalités de diffusion de la production artistique sur un territoire défini permet d'en comprendre les enjeux sociologiques et politiques. Selon les époques, les arts figuratifs (peinture et sculpture principalement) en Basse-Bretagne, sur et autour des édifices religieux, n'ont pas été financés par les mêmes types de structure dirigeante et par conséquent dans les mêmes intentions. L'enjeu ici est de rappeler comment les différentes instances détentrices d'un pouvoir (maison ducal, noblesse, fabriques, confréries) ont financé la production artistique publique³⁶ du XIV^e au XVI^e siècle. Cette synthèse sera l'occasion d'établir une comparaison entre le financement du théâtre en Haute-Bretagne par la maison ducal, dont nous avons vu quels en étaient les enjeux, et le financement des arts en Basse-Bretagne par cette même maison alors que cette dernière ne semble pas y instiguer une quelconque activité dramatique. Les aspects purement esthétiques et culturels seront volontairement écartés, il s'agit ici avant tout de savoir si la diffusion des arts figurés a été abondante, continue et similaire à d'autres régions de France.

Le peu d'attestations d'un théâtre en Basse-Bretagne nous a poussé à nous intéresser à la « dramatisation » progressive des arts figuratifs sur ce territoire. Il ne sera pas question de prouver une quelconque activité dramatique par la présence d'un calvaire particulièrement expressif ou inversement. Cependant, la modification qui s'opère dans l'expressivité et la posture des personnages des œuvres picturales et sculpturales au cours des XV^e et XVI^e siècles, amène, dans une perspective purement comparatiste, à confronter des thèmes théâtraux (épisodes précis, éléments décoratifs...) et des œuvres de Basse-Bretagne. Plusieurs foyers de production de peinture ou de sculpture ont alimenté le patrimoine religieux bas-breton : les œuvres proviennent à la fois de la Bretagne même mais aussi du Val de Loire et de la Flandre entre autres. La question se pose alors de savoir si certaines des œuvres dont on sait qu'elles sont produites sur le territoire breton, manifestent une dramatisation dans

³⁶ Il ne sera pas question de la production manuscrite dont les modalités de diffusion et de réception diffèrent de la peinture et de la sculpture des édifices religieux.

leur composition et si les oeuvres importées d'autres régions où la pratique théâtrale est bien établie, participent à la diffusion d'une culture dramatique en Basse-Bretagne par leur mise en scène.

Enfin, on se demandera si le *Mystère cornique de saint Mériadec* n'aurait pas pu être au départ un mystère en langue bretonne, à partir d'indices textuels, historiques et picturaux.

a. Plusieurs structures concourent à la diffusion des arts figuratifs suivant les époques

L'administration ducal bretonne est la première instigatrice de la production artistique en Basse-Bretagne. On sait, pour le XV^e siècle, de quelle manière et dans quel but elle finance l'activité dramatique dans les deux principales villes du duché, Rennes et Nantes, mettant en scène le pouvoir ducal afin de rivaliser et d'instituer un rapport d'égalité avec le pouvoir royal français. On ne trouve cependant aucune attestation d'activité dramatique et de financement de cette dernière dans l'aire linguistique bretonne, mis à part, et avec quelques réserves, en 1450 à Guingamp où le duc Pierre II fait son entrée en tant que nouveau duc de Bretagne et à Vannes en 1455 où la maison ducal rétribue des personnes qui « jouèrent à *Magnificat*³⁷ ». À l'exception de ces deux dates, les comptes ducaux, les comptes municipaux et les historiographes ne mentionnent aucune activité dramatique³⁸ en Basse-Bretagne financée par la maison ducal. En revanche, les arts figuratifs font l'objet d'abondants financements avant même la fin de la Guerre de succession de Bretagne, dès le milieu du XIV^e siècle.

Cette guerre ralentit les travaux en cours d'édification de bâtiments religieux et favorisa surtout la fortification des édifices³⁹. Quelques exemples cependant montrent la continuité du financement ducal comme la nef et le chœur de Notre-Dame de Guingamp qui se terminent vers 1350 et dont la décoration intérieure est en partie financée par Charles de Blois⁴⁰. Mais l'avènement des Montfort à la tête du duché et la pacification qui s'en accompagne, permirent d'achever certains chantiers en cours depuis longtemps et d'en instiguer de nouveaux. Ainsi les cathédrales de Tréguier et de Quimper sont sur la voie de l'achèvement vers le début du XV^e siècle grâce aux efforts de la maison ducal. D'autres chantiers s'ouvrent comme ceux du Folgoët ou de Saint-Pol-de-Léon. Ce financement est avant tout politique, ainsi les armes des Montfort ou les effigies du duc ou de la duchesse sous forme de statues, vitraux ou peintures, se retrouvent dans de nombreux monuments religieux que la maison ducal finance, dans le

³⁷ Morice, *Preuves...*, *op. cit.*, t. II, col. 1689, *extrait du quatrième compte de Guillaume de Bogier*. Il s'agit peut-être d'un jeu mettant en scène l'Annonciation ou la Visitation, en latin ou en français, la formulation « jouer à *Magnificat* » demeure toutefois obscure.

³⁸ La ville de Vannes est entourée d'un « vide documentaire » : aucun compte municipal n'est conservé avant la fin du XVI^e siècle alors que c'est la troisième ville du duché. Par ailleurs, la majeure partie des attestations pour Rennes et Nantes, sont issues des comptes municipaux de ces villes.

³⁹ C. Prigent, *Pouvoir ducal...*, *op. cit.*, p. 103-108.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 109.

but d'asseoir son autorité face aux Penthièvre⁴¹ en particulier, et ce jusqu'à la mort de François II (1488). On trouve par exemple dans l'église Notre-Dame de Guingamp en 1484, des vitraux représentant à la fois les armes du duc et de la duchesse et leurs portraits⁴². Les financements de construction englobent également la réalisation des vitraux, de la statuaire et de la peinture, autres que représentatifs du duc (armes et portraits). En effet, « l'exaltation du passé breton incarné dans ses rois légendaires, ses saintes et ses saints servait la politique ducale⁴³ », ainsi les programmes iconographiques des édifices religieux se concentrent sur les sept saints fondateurs de la Bretagne, les saints locaux et les saints ayant un lien avec la Bretagne continentale (saintes Catherine, Hélène...). Le mécénat de la production artistique est un enjeu de pouvoir que les féodaux bretons mettent à profit au même titre que la maison ducale.

Les Rohan, par imitation et en concurrence des Montfort, furent de grands mécènes de la production d'art figuratif sur leur territoire. Dès qu'ils participèrent à la construction d'un monument (églises, calvaires...), les armes de la famille furent apposées pour être vues de tous⁴⁴. Cette intervention financière montre que l'architecture est au service des ambitions politiques des Rohan au début du XVI^e siècle, notamment lors de la construction des clochers-porches imposants de la vallée du Blavet⁴⁵.

Tout comme les Montfort, ils cherchèrent à prouver leur origine légendaire prestigieuse et se dirent descendants de Conan Mériadec et plus particulièrement de son fils, saint Mériadec⁴⁶ à partir du XV^e siècle et notamment en 1479 où Jean II de Rohan se sert de cet argument pour sa préséance aux États sur le comte de Laval⁴⁷. Pour diffuser cette idée le plus largement possible, la maison de Rohan passa commande⁴⁸ de peintures dans l'église de Stival mettant en scène des épisodes de la vie du saint, notamment lorsqu'il se trouve non loin de Pontivy⁴⁹ ; chaque fresque comporte une légende, la première mentionnant saint Mériadec comme « consanguin proche du vicomte de Rohan ». Ces fresques seront évoquées plus loin puisqu'elles ont peut-être un lien avec un mystère cornique du début du XVI^e siècle dont le sujet est la vie de saint Mériadec.

⁴¹ Sur la rivalité entre les deux familles et la fonction que pouvait recouvrir l'architecture : André Mussat, *Arts et cultures de Bretagne : un millénaire*, Rennes Ouest-France, 1995, p. 120-124.

⁴² Guingamp, AM, CC 37, fol. 45, *compte des miseurs, 1484*.

⁴³ C. Prigent, *Pouvoir ducal...*, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 193-200.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁶ Ces origines légendaires apparaissent au début du XV^e siècle.

⁴⁷ Pierre Hyacinthe Morice, Charles Taillandier, *Histoire ecclésiastique et civile de Bretagne*, Paris, Delaguette, 1766, t. II, p. clxii : « Pour remonstrer ladite extraction & lignage, dit et articule ledit Vicomte que entre autres Roys & Princes a regné un Roy en cette principauté nommé le roi Conan, lequel eut trois fils, dont le premier & aîné fut appelé Meriadec, qui depuis fut saint glorifié, & le second succéda à cette Principauté, & le tiers fils fut le Vicomte de Rohan antécédenteur de cestuy du présent... ».

⁴⁸ C. Prigent, *Pouvoir ducal...*, *op. cit.*, p. 190-191.

⁴⁹ Albert Legrand, *La vie, gestes, mort et miracles des Saints de la Bretagne Armorique*, Rennes, Vatar, 1659, p. 195-197.

De la même façon que les ducs de Bretagne, les Rohan établirent des couvents de religieux mendiants en prenant soin d'apposer leurs effigies sur les édifices. C'est notamment le cas du couvent de Cuburien où s'établissent les Frères Mineurs dès 1458 : la maîtresse-vitre comporte le portrait peint de Jean II de Rohan⁵⁰. À ce type de portraits, il faut ajouter que les armes de la famille apparaissent sur la statuaire, comme les calvaires, où les macles de Rohan occupent le plus souvent la plus haute place, au-dessus du *titulus* et du Christ en croix.

À partir des années 1460, les paroisses et les confréries devinrent des contributeurs importants de la production artistique des arts figurés. La paroisse était administrée, temporellement, par le conseil de fabrique qui avait la charge de gérer les comptes de l'église. Ce conseil, dont le nombre de membres varie suivant les lieux et les époques, décidait des embellissements à apporter à l'église paroissiale, il investit d'une part dans la reconstruction ou l'agrandissement des bâtiments et d'autre part dans la décoration en embauchant des artistes pour les sculptures ou les peintures. La paroisse de Plougouven (Finistère) est un exemple caractéristique de l'action de la fabrique dans la construction et l'ornementation d'un ensemble cultuel : la construction en est décidée à partir de 1511 et s'achève en 1523, il se constitue d'une église (dédiée à saint Yves et à la Trinité), d'un calvaire⁵¹ et d'un ossuaire à baies trilobées. C'est dans le cadre de cette institution, que l'on trouve l'une des rares mentions hypothétiques de théâtre en Basse-Bretagne. En effet, en 1468, des mystères sont réalisés à Morlaix lors de la dédicace de l'église paroissiale dédiée à saint Melaine⁵².

Au sein de la paroisse, se manifestent les prérogatives des seigneurs locaux qui financent plus que les autres paroissiens la fabrique. À ce titre, leurs marques de prééminences apparaissent en divers endroits des édifices⁵³ qu'ils parrainent. Ces signes de reconnaissance sociale et d'éclat s'accompagnent d'oeuvres d'art qui ornent par exemple les tombeaux des donateurs.

À cette même période, les confréries, qu'elles soient de métier ou dévotion, encouragent l'expansion de la production des arts en Basse-Bretagne. Leur organisation se concentre autour de leur propre chapelle et l'importance que prend cette structure – qui peut s'insérer au sein d'autres assemblées comme la communauté de ville par exemple – au cours du Moyen Âge dans l'ensemble de la société, en fait un acteur principal du développement des arts figuratifs en Basse-Bretagne à la fin du Moyen Âge. Ainsi, la vigueur de ce type d'organisation provoque des situations insolites comme la chapelle de la confrérie de la Trinité en Plozévet qui semblait plus importante par sa taille et sa décoration que l'église paroissiale⁵⁴.

⁵⁰ C. Prigent, *Pouvoir ducal...*, op. cit., p. 192.

⁵¹ Sur ce calvaire voir : A. Mussat, *Arts et cultures de Bretagne...*, op. cit., p. 218-219.

⁵² Quimper, AD 29,151 G 21, fol. 5v°, *comptes de fabrique de la paroisse Saint-Melaine de Morlaix*.

⁵³ Hervé du Halgouët, « Droits honorifiques et prééminences dans les églises de Bretagne », *Mémoires de la société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, t. IV, 1923, p. 31-87.

⁵⁴ C. Prigent, *Pouvoir ducal...*, op. cit., p. 307.

Les registres de comptes ducaux, des familles nobles, des paroisses ou des confréries manifestent en Basse-Bretagne un soutien actif et diversifié de la production des arts figuratifs au sein de l'architecture religieuse. Le thème principal de représentation est celui de la Passion, suivi par celui des saints les plus importants de la Bretagne. À ces thèmes religieux, s'ajoutent des scènes et des personnages issues de la vie courante ou de la culture populaire⁵⁵ : scène de labour, de vie conjugale ou de chasse ; bourgeois, paysans, mineurs...

En dehors de la Basse-Bretagne, on assiste exactement au même phénomène de financement par les mêmes entités, à ceci près que ces dernières initient et soutiennent financièrement dans le même temps des activités dramatiques. Les causes de cette différence demeurent assez hypothétiques mais résident vraisemblablement dans le statut distinct de deux langues coéxistantes, français et breton, plus problématique dans les arts performatifs que dans les arts figuratifs.

b. Quels sont les points de convergence entre les arts figuratifs bas-bretons (XV^e-XVI^e siècles) et les arts performatifs de l'aire romane voisine de la même époque ?

Les interactions entre les arts et en particulier, entre les arts figuratifs et les arts performatifs, font l'objet depuis les travaux pionniers d'Émile Mâle de nombreuses analyses et controverses⁵⁶. On a vu à plusieurs reprises au cours de nos travaux que le système d'une hiérarchisation ou d'une ascendance d'un art par rapport à un autre n'était pas opérant et qu'il fallait plutôt se placer dans une perspective comparatiste qui prend en compte non seulement les aspects esthétiques des oeuvres mais aussi le contexte politique, historique et sociologique de la production artistique.

On n'essaiera pas ici de prouver la présence d'un théâtre en Basse-Bretagne que l'on ne trouve pas ou très peu dans la documentation archivistique. Il y a probablement eu un théâtre – au sens large : mimes, danses etc.– dès le début et au cours du XV^e siècle ; en témoignent les statuts synodaux des évêques du Nord-Ouest de la Bretagne, comme à Tréguier en 1462 où l'évêque Jean interdit les jeux et mimes qui se font les jours de pardon⁵⁷.

Dans l'aire linguistique romane, le théâtre et les arts figurés peuvent être liés et interagir (mêmes producteurs, mêmes initiateurs⁵⁸). Ainsi il est possible par exemple d'établir une analyse comparative entre l'intervention de Jean Fouquet dans l'entrée royale tourangelle de 1461 et sa production picturale⁵⁹ ou bien encore d'observer l'interaction entre la peinture et la

⁵⁵ Ce que C. Prigent dénomme « La culture laïque dans les édifices religieux », *Pouvoir ducal...*, *op. cit.*, p. 544-596. Voir également sur ce sujet : Sophie Duhem, *Les sablières sculptées en Bretagne*, Rennes, PUR, 1997.

⁵⁶ Sur ce sujet voir : Rose-Marie Ferré, « L'art et le théâtre au Moyen Âge : jalons et perspectives », *Médiévales*, 59, 2010, p. 77-89.

⁵⁷ Morice, *Preuves*, *op. cit.*, t. II, col. 1534.

⁵⁸ Pour l'aire angevine pendant le règne de René d'Anjou, voir la thèse de Rose-Marie Ferré, *René d'Anjou et les arts. Le jeu des mots et des images*, Turnhout, Brepols, 2012.

⁵⁹ Pour une nouvelle analyse récente des relations entre la miniature du *Martyre de sainte Apolline*

création de tableaux vivants, à travers l'entrée de Louis XII à Tours, en 1500, où l'on confie à Henri Mathieu la conception à la fois picturale et textuelle (avec l'écriture des rolets pour les personnages) des festivités⁶⁰. Pour la Basse-Bretagne, il est seulement possible de confronter la production des arts figuratifs avec des textes, certes d'origine de la France occidentale, mais extérieurs à l'aire linguistique bretonne. Cependant, il est apparu essentiel d'établir ce parallèle dans la mesure où la production des arts figurés en Basse-Bretagne est potentiellement emprunte d'une certaine théâtralité. À travers quelques exemples choisis, on va observer comment certaines oeuvres de la seconde moitié du XV^e siècle et du XVI^e siècle mettent en scène des éléments (décoratifs, gestuels...) qui se retrouvent au sein du théâtre des mystères.

Avant toute chose, il faut préciser que la production des oeuvres d'art sur le territoire bas-breton n'est pas seulement issue de ce dernier⁶¹, il existe en effet une grande variété d'artistes et de courants artistiques européens dans le patrimoine de la Basse-Bretagne. Qui plus est, cette production importée sur le territoire breton a influencé les artistes locaux par le jeu de l'imitation. Cette importation des oeuvres d'art est due en partie aux échanges commerciaux maritimes notamment avec la Flandre⁶², c'est pour cette raison que certaines techniques sculpturales propres à cette région d'Europe, notamment en ce qui concerne les drapés, se retrouvent dans certaines statues bretonnes quand les oeuvres ne sont pas importées directement comme l'est le retable flamand de la vie de la Vierge de l'église Notre-Dame de Kerdévo⁶³. Daté de la fin du XV^e siècle⁶⁴, ce retable, outre la qualité visuelle d'élaboration de chaque scène (placement des personnages, habillements, couleurs) par le jeu sur les profondeurs à la manière d'une scène de théâtre, renferme des personnages d'une rare expressivité comme les bergers lors de la scène de l'Adoration, qui se présentent tous trois parfaitement différenciés ne serait-ce que par les émotions qu'ils laissent transparaître sur leurs visages. Cette expressivité apparaît plus tardivement (vers 1520) dans les oeuvres produites en Basse-Bretagne, on peut se demander alors si la culture dramatique ne s'amplifie pas sur ce territoire grâce à l'importation d'oeuvres d'art dont la région d'origine est connue pour sa tradition théâtrale abondante comme la Flandre ou le Val de Loire.

et l'activité dramatique, voir Véronique Dominguez, « La scène et l'enluminure : l'Apolline de Jean Fouquet dans le Livre d'Heures d'Étienne Chevalier », *Romania*, t. 122, 2004 (3-4), p. 468-505. Sur la production picturale de Jean Fouquet et le théâtre des entrées de ville, voir Clément Saliou, « Le théâtre des entrées de villes de l'Ouest de la France (XV^e-XVI^e siècles). Une auctorialité unique ou multiple ? », *European Drama and Performance Studies*, n° 9, 2017-2, p. 72-73.

⁶⁰ Tours, AM, CC R. 53, fol. 51v^o-53.

⁶¹ Deux grands foyers de production sont extérieurs à la Basse-Bretagne : il s'agit de la Flandre et de la vallée de la Loire (C. Prigent, *Pouvoir ducal...*, *op. cit.*, *passim*, pour la vallée de la Loire, p. 404).

⁶² Sur le sujet du commerce des Bretons avec la Flandre voir : Henri Touchard, *Le commerce maritime breton à la fin du Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, *passim* ; et sur les échanges artistiques : *Bretagne-Flandres. Relations économiques, politiques et artistiques XIV^e-XVI^e siècles*, Quimper, Musée départemental breton, 1989.

⁶³ Voir l'article de Daniel Russo, *ibid.*, p.43-57.

⁶⁴ Le retable contient six scènes, quatre sont du XV^e siècle et deux ont été ajoutées au XVII^e siècle.

Un des thèmes les plus théâtraux, après la Passion, est probablement celui de l'enfer. On peut repérer deux grands motifs pour sa représentation, le premier montre le sein de l'enfer même et les peines qui attendent le pécheur, le second cache en quelque sorte l'enfer en n'en montrant qu'une entrée terrifiante sous la forme d'une gueule béante et dentée. La fresque peinte vers 1464⁶⁵ dans l'église de Kernasclédén est un témoin intéressant de l'évocation d'art performatif dans un art figuratif. Ici les damnés et les diables sont dépeints en mouvements, et la désarticulation des corps de tous les protagonistes ainsi que les grimaces des damnés sont les éléments qui ont présidé à la réalisation de cette oeuvre qui n'est pas sans rappeler les diableries des mystères par l'agitation en tous sens des personnages.

Dès la fin du XV^e siècle on voit apparaître dans les vitraux, la représentation de la Descente aux Limbes du Christ par la figuration des damnés sortant d'une gueule béante symbolisant l'entrée de l'enfer. La maîtresse-vitre de la Passion et Résurrection de l'église de Saint-Nicolas-du-Pélem (fin du XV^e siècle) en présente un bel exemple où l'on voit le Christ se présenter devant la gueule béante dans laquelle, dans une posture statique, attendent un homme et une femme nus (Adam et Eve ?) ainsi qu'un troisième damné caché derrière ces derniers⁶⁶. À la même époque la statuaire commence à représenter également cette bouche notamment sur le calvaire de Tronoën dans le Finistère, issu d'un atelier de sculpture quimperoïse⁶⁷. C'est exactement la même scène que l'on retrouve dans le vitrail de la Passion et de la Résurrection (fin du XV^e siècle) de l'église de Saint-Thuriau (Morbihan), à la différence près que les damnés se trouvent en position agenouillée afin d'accentuer l'idée d'imploration du Christ. Dans ces exemples, la scène paraît assez figée et les protagonistes présentent peu d'expression sur le visage. Mais à partir du XVI^e siècle, le thème de la gueule d'enfer se développe d'une façon plus théâtrale. Afin de figurer l'arrivée du Christ aux Limbes, les artistes rivalisent d'imagination pour rendre cette gueule d'enfer la plus effrayante possible. Ainsi sur les calvaires de Plougouven, Pleyben ou Guimiliau, les damnés sont représentés dans l'énorme gueule sertie de dents pointues et de flammes, des diables munis d'instruments de torture essayent de retenir les damnés qui se tordent de douleur ou les torturent selon que le Christ est présent ou absent de la composition. Celle-ci dans ces calvaires se montre empreinte d'une certaine dramatisation, que ce soit par le mouvement ou l'expression des visages des personnages. Ce motif de la gueule d'enfer renvoie par exemple à la *Moralité de bien avisé et mal avisé* jouée en Haute-Bretagne au moins à deux reprises au cours du XV^e siècle⁶⁸. On conserve à Nantes, le compte des miseurs qui renferme la liste⁶⁹ des matériaux

⁶⁵ C. Prigent, *Pouvoir ducal...*, op. cit., p. 350.

⁶⁶ Cette scène se retrouve également représentée de la même manière dans un retable en granite de la même époque et d'un village voisin de Saint-Nicolas-de-Pélem, à Peumerit-Quintin.

⁶⁷ C. Prigent, *Pouvoir ducal...*, op. cit., p. 176 sqq.

⁶⁸ Rennes : 1439, Nantes : 1456, ajoutons, de manière plus éloignée, Laval : 1448.

⁶⁹ Nantes, AM, CC 244, fol 166-170, *compte des miseurs, 1455-1458*.

nécessaires à l'élaboration de la gueule d'enfer qui occupe une place importante dans la pièce, on n'y retrouve pas forcément les dents pointus mais des éléments destinés à rendre cette feinte aussi effrayante que sur les calvaires, on note par ailleurs que l'imprimé de la pièce⁷⁰ comporte une représentation de cette gueule d'enfer, non pas sous la forme d'une représentation d'une scène de théâtre mais sous une forme non dramatisée. En tout état de cause, la dramatisation que l'on ressent dans l'oeuvre sculpturale du XVI^e siècle au sujet de ce thème s'apparente à l'élément présent dans la moralité.

On pourrait procéder à la même analyse pour les différents épisodes de la Passion. Progressivement, les différents personnages représentés ne sont plus reconnaissables seulement à leurs attributs traditionnels mais à leur posture et leur expression faciale. C'est le cas des bourreaux dont les visages prennent une expression de cruauté de plus en plus marquée à l'instar des rôles qu'ils jouent dans les mystères. On peut d'ailleurs rapprocher cette expression de brutalité au groupe du martyr de sainte Apolline de la chapelle de La Houssaye en Pontivy où les deux bourreaux semblent déterminés et concentrés sur leur action. La date de cette oeuvre (tout début du XVI^e siècle), son origine géographique (Nord de la France) et son caractère théâtral sont le témoin de l'imprégnation du territoire bas-breton par une culture dramatique extérieure.

Ces quelques exemples montrent que les arts figuratifs tendent, au cours du XVI^e siècle en Basse-Bretagne, à se théâtraliser dans le sens où l'on retrouve des procédés de mise en scène dans leur composition. Pour autant, on ne peut pas affirmer que ce que l'on appelle « théâtralisation » ou « dramatisation » des arts figuratifs soit dû à l'art dramatique. On aimerait toutefois citer l'article d'Y. Le Berre et R. Calvez⁷¹, qui rapproche un berger jouant à la soule sur le porche de l'église de Saint-Salomon de La Martyre au berger joueur de soule dans le *Mystère breton de sainte Barbe* publié en 1557.

Dans les années 1980, douze scènes peintes de la vie de saint Mériadec ont été mises à jour dans le chœur de l'église de Stival (Pontivy) dédiée à saint Mériadec⁷². Ces fresques, datées de la fin du XV^e siècle⁷³ seraient une commande des Rohan qui, par ce biais, auraient cherché à exalter les origines mythiques de leur famille, notamment en représentant le saint priant un vicomte de Rohan de mettre en fuite les brigands qui infestent la province, alors que plusieurs sources antérieures⁷⁴ et le mystère cornique de la vie de saint Mériadec, évoqué en

⁷⁰ Paris, BnF, rés-vélins 602, Paris, Pierre Le Caron pour Antoine Vérard, 1496-1497.

⁷¹ Ronan Calvez, Yves Le Berre. « La pierre et le livre : de la littérature du breton comme source historique », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 138, 2010, p. 191-200.

⁷² Huit de ces douze scènes étaient déjà connues au XIX^e siècle (Abbé Euzénot, « La paroisse de Stival », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 1883, t. X, p. 282.)

⁷³ C. Prigent, *Pouvoir ducal...*, *op. cit.*, p. 190

⁷⁴ *Le légendaire de Tréguier* par exemple, texte du XV^e siècle aujourd'hui disparu (voir *infra*).

détail ci-après, prolongent la scène en mettant par la suite le vicomte dans la position du demandeur.

Les douze scènes apparaissent de chaque côté du chœur de l'église sur deux niveaux, chacune d'elles est assortie d'un cartouche descriptif de l'action⁷⁵. L'artiste a entouré chaque tableau de tourelles ou colonnes peintes, accentuant ainsi l'effet de perspective tout en donnant l'impression que les personnages se trouvent chaque fois sur une scène de théâtre. Le nombre de personnages figurés dans les tableaux n'excède jamais la dizaine alors que la représentation de la suite du duc de Rohan aurait pu faire l'objet d'une débauche d'individus. Ce nombre réduit, qui peut certes procéder d'une volonté de sobriété et d'efficacité de la part de l'artiste, fait également penser au nombre réduit d'acteurs nécessaires pour jouer une scène à la fois. L'aspect dramatique de ces tableaux réside également – comme au sujet des damnés sortant de la gueule d'enfer – dans le mouvement impulsé à des hommes qui entrent et qui montent dans les tourelles encadrant les peintures.

Les sept premières scènes sont dédiées à la jeunesse du saint avant qu'il ne devienne évêque de Vannes. On le voit apprendre consciencieusement, donner son bien aux pauvres tout en guérissant boiteux, sourds et fous. La piété de Mériadec est mise en exergue lorsqu'il est représenté en prière dans son ermitage, ou bien lorsqu'il refuse de revenir au monde et son ordination comme évêque de Vannes. Les deux scènes suivantes se concentrent sur les conditions de son ordination où on le voit accepter de devenir évêque puis être sacré dans

⁷⁵ Relevé de chaque cartouche :

1. Comment saint Mariadeuc filz du duc de Bretagne descendu de la ligne du roy Cognan et consanguin prouche du vicomte de Rohan le quel s'apliquoit à Dieu le cuir si fort qu'on s'emervilloit de la sainte viee qu'il demenoy en sa jeunesse.

2. Comment il donna son bien aux povres et puis laysa l'aytat [sic.] mondayen [sic.] et se mut en ce lieu cy et hermitage ou parmi d'un boys qui estoit ycy pour lors à mille pas du chasteau de Pontivi estant vestu des plus gens [...].

3. Comment il estoit en noraysson [sic. « oraison »] devant deux [...] pierres dont l'ungne est leans dedans et l'autre [...].

4. Comment [...] plusieurs de ses [parents] et amis vind[rent] au dict saint homme en son [herm]itage [...] le convicter, les autres pour le ramener au monde dont il refusa la vora[...].

5. [inscription illisible]

6. [Comment il gue]rissoit de tou[tes sortes] [...] [de] plusieurs [...] maladies et enlumynoyt les a[veugles] muetz [...].

7. Comment on luy [presenta] les lectres pour estre evesque de Vennes le quel estoit elleu par le conseil des chanones et bourgeois de la cyté la quelle chose il reffusa du tout en tout.

8. Comment [...] [Mariadeuc] elleu esvesque de Vennes par ce lieu d[...] les evesques de Bretagne et des plus grands [...] et bourgeois vindrent ycy à son hermitage et l'amenerent par tout par le commandement du pape.

9. Comment il fut consacré à Dou, evesque de Vennes et non obstant que tousjours il refusoyt [cette] dignité, disent qu'il [...], quant il luy convaint la prandre, il la print par obediace.

10. tousjours [...] et acomplissoit les [oeu]pvres de [...] il faysoit miracles [aux] gentz et aux bestes [...] misericorde.

11. Comment il enseignoit la bonne doctrine [aux] chanoynes et aultres gentz pour vivre sellon les commandementz de Dieu et blasmoit les vices et pechiés du monde en leur tout contrayres au salut des povres animés.

12. [inscription illisible]

l'église de Dol. Enfin, avant la douzième scène finale qui le dépeint sur son lit de mort, deux fresques le représentent en train de dispenser des biens matériels – en distribuant du pain aux pauvres et en accomplissant des miracles – et spirituels – en enseignant la parole de l'Évangile aux chanoines. Le programme pictural embrasse la quasi totalité de la vie du saint et la source en serait le *Légendaire de Tréguier*⁷⁶, manuscrit du XV^e siècle qui a servi, entre autres, à A. Le Grand pour rédiger la vie du saint⁷⁷.

c. Le *Mystère cornique de saint Mériadec* pourrait-il être un mystère breton initialement ?

La vie de saint Mériadec fait l'objet d'un mystère en deux journées en langue cornique à 114 personnages. Édité pour la première fois en 1872 avec une traduction en anglais⁷⁸, le texte est conservé dans un manuscrit de 1504. Le drame se compose de trois récits superposés ou enchâssés : en plus de la vie de saint Mériadec qui occupe un peu moins des deux-tiers de la pièce, deux épisodes de 700 vers environ viennent interrompre la linéarité du récit de la vie du saint : le premier est une section de la vie de saint Sylvestre (la conversion de l'empereur Constantin), le second est l'histoire d'une mère qui s'empare de l'image du Christ et la ramène chez elle, pour contraindre la Vierge de l'aider à libérer son fils prisonnier d'un tyran ; un épisode supplémentaire de la vie de saint Sylvestre vient prendre place aux vers 3896-4180, au cours duquel il dompte un dragon aux environs de Rome.

Une des sources ayant servi à la dramatisation de la vie de saint Mériadec pourrait être le *Légendaire de Tréguier* que nous évoquions précédemment pour les peintures de Stival, comme le mentionnent H. de la Villemarqué⁷⁹ et A. Le Braz à sa suite⁸⁰. Mais l'absence d'une quelconque mention trégoroise dans le mystère et les grandes similitudes entre la vie narrée par A. Le Grand et les épisodes de la pièce, incitent A. Le Braz à penser que la source du mystère serait un texte d'origine vannetaise⁸¹ lui aussi utilisé en concurrence avec le *Légendaire de Tréguier* par A. Le Grand pour rédiger la vie du saint. En effet, la vie de saint Mériadec se trouve dans le *Propre de Vannes*⁸², texte certes plus récent que notre pièce mais issu d'une rédaction antérieure de la même région, les comptes de fabrique du chapitre cathédral de Vannes attestent par exemple l'existence d'un légendaire – sans la certitude pour autant de la présence de la vie de saint Mériadec à l'intérieur de l'ouvrage – à la fin du XV^e

⁷⁶ C. Prigent, *Pouvoir ducal...*, *op. cit.*, p. 190.

⁷⁷ A. Le Grand, *Vie des saints...*, *op. cit.*, p. 197.

⁷⁸ Whitley Stokes (éd.), *Beunans Meriasek. The Life of Saint Meriasek, bishop and confessor. A Cornish Drama*, Londres, Trübner and co., Paternoster-Row, 1872.

⁷⁹ Hersart de la Villemarqué, « Le mystère cornique de saint Mériadec », *Bulletin de la société archéologique du Finistère*, t. XIV, 1887, p. 143.

⁸⁰ Anatole Le Braz, *Histoire du théâtre celtique*, Genève, Slatkine, 1981 [1904], p. 126-127.

⁸¹ L'origine vannetaise est confirmée par Bernard Merdrignac (*Recherches sur l'hagiographie armoricaine du VII^e siècle au XV^e siècle*, Saint-Malo, Centre régional archéologique d'Alet, 1985, dossiers du Ce.R.A.A., t. I, p.65) qui fait remonter la première rédaction de la *vita* au XII^e siècle.

⁸² P. Levot, *Biographie bretonne*, Vannes, Cauderan, 1857, t. II, p. 466.

siècle avec la rémunération de Jean Noblet chargé d'aller à Lamballe « querir du veslin pour faire le legendaire⁸³ ».

L'étude de langue, sommaire, réalisée par W. Strokes en 1872 ne relève aucune différence entre l'histoire principale et les trois épisodes et A. Le Braz se concentre principalement sur les sources des textes. Nous ne sommes pas spécialistes de la langue cornique, donc nous déduisons, a priori, que la rédaction des quatre histoires a eu lieu en même temps. Cependant, le lien qui existe entre elles est extrêmement ténu : la vie de saint Mériadec peut être jouée seule sans souffrir d'incohérences ou de manques⁸⁴, la proportion du nombre de vers dans la première et la seconde journée changeant assez peu⁸⁵ si l'on supprime les épisodes. On peut dès lors émettre l'hypothèse qu'il existait une rédaction antérieure du mystère sans ces trois sections « supplémentaires », en cornique ou dans une autre langue.

Les échanges commerciaux entre la Bretagne et la Cornouailles ont maintes fois été étudiés et il a été montré que ceux-ci ont été favorisés par une communauté de langue entre le breton et le cornique jusqu'au XV^e siècle⁸⁶. En effet, les deux populations pouvaient converser ensemble jusqu'à cette période et se faire comprendre parfaitement l'une de l'autre. Il n'existe pas, à notre connaissance, de travail de recherches sur les échanges culturels et artistiques entre les deux régions mais l'intensité des migrations des populations entre les deux contrées a très probablement favorisé ce type d'échanges.

Au-delà de ces observations formelles, linguistiques et historiques, et même si A. Le Braz pense que la localité de Camborne est citée tant de fois, qu'il est fort possible que la pièce ait été conçue pour « l'édification des foules qui se donnaient rendez-vous à ce sanctuaire cornouaillais⁸⁷ », plusieurs indices dans le texte même incitent à penser que le mystère en langue cornique est issu d'une version antérieure⁸⁸ en langue bretonne, produite dans les milieux de la cour de Rohan.

Les toponymes cités dans la pièce ont déjà été évoqués par A. Le Braz et H. de la Villemarqué – qui a collaboré sur ce point à l'éditions de W. Strokes – et inscrivent une grande

⁸³ Vannes, AD 56, 74 G 14, p. 40, *comptes de fabrique du chapitre cathédral de Vannes, 1496*.

⁸⁴ Le lien entre la vie de saint Sylvestre et celle de saint Mériadec réside dans le fait que le premier est le pape qui délivre la bulle pontificale pour l'ordination du second en tant qu'évêque de Vannes. La suppression de la vie de saint Sylvestre est donc extrêmement aisée et ne nécessite que peu de remaniements du texte.

⁸⁵ Avant le retrait des épisodes : 2512 vers pour le premier jour, 2056 pour le second ; après le retrait des épisodes : 1791 vers pour le premier jour, 1125 vers pour le second.

⁸⁶ Sur ces sujets voir : Joseph Loth, « Le cornique », *Revue celtique*, 27, 1906, p. 93-101 ; G. H. Doble, « Les relations durant les âges entre la Bretagne et le Cornwall », *Bulletin diocésain d'histoire et d'archéologie de Quimper et du Léon*, 1924, p. 203 et 279 ; Léon Fleuriot, « Breton et cornique à la fin du Moyen Âge », *Annales de Bretagne*, 76-4, 1969, p. 705-721.

⁸⁷ Anatole Le Braz, *Histoire du théâtre...*, *op. cit.*, p.123.

⁸⁸ Th. Hersart de la Villemarqué (« Le mystère cornique... », *op. cit.*, p. 165) émet déjà cette hypothèse mais sans prendre en compte les enjeux politiques inhérents au théâtre. Notons également que l'auteur évoque les fresques de l'église de Stival (8 connues à l'époque) sans relever l'aspect performatif qui s'en dégage.

partie de l'action du mystère dans le Sud de la Bretagne lorsque que Mériadec est évêque de Vannes et dans le Centre Bretagne, au début de sa vie, au moment où il veut établir son ermitage « *Omma sur ryb an castel / gelwys pontelyne defry / war an meneth dyogel / hag orth an ryuer surly a josselyne*⁸⁹ ». « *Pontelyne* » fait référence, d'après A. Le Braz⁹⁰, à un endroit situé à la confluence du Lié et de l'Oust en s'appuyant sur les écrits de Dom Morice⁹¹ qui enregistre ce nom sous une forme proche dans un acte de donation d'Alain de Rohan en 1298 : en reprenant le manuscrit original⁹², il est possible d'y lire plutôt la graphie *Pontdyve*, graphie qui s'approche fort du nom breton de Pontivy, *Pondiv*⁹³. Cette nouvelle lecture permet de montrer à quel point le mystère intègre des éléments locaux et connus de la vie du saint, puisque la vie rapportée par A. Le Grand précise qu'« il se retira en un lieu [...] non loing de la ville de Pontivy⁹⁴ ». Quant au vers « *an ryuer surly a josselyne* » (près de la rivière de Josselin), il vient confirmer l'aire géographique, la rivière de Josselin étant l'Oust qui arrose également la ville de Rohan, premier lieu de résidence de la famille jusqu'à la construction du château de Pontivy au XV^e siècle. Il y aurait ici une combinaison entre les deux lieux de résidences des vicomtes (Rohan et Pontivy) puisque c'est le Blavet qui arrose Pontivy⁹⁵. Ces indications toponymiques précises permettent de faire intervenir le comte de Rohan⁹⁶ dans le récit de la vie du saint par la suite mais elles font également appel à une réalité territoriale extrêmement fine et connue uniquement d'un potentiel auditoire breton de la vicomté de Rohan.

Cette réalité s'accroît lorsque que le comte prie le saint de débarrasser les environs des brigands qui rôdent, afin de pouvoir établir trois foires franches « *in plu noala neffrea*⁹⁷ » (toujours dans la paroisse de Noyal). Lorsque que Mériadec a enfin mis le feu aux bois dans lesquels se trouvaient les larrons et que ces derniers se sont convertis, le comte réitère son intention d'établir des foires « *in plu wyn noala*⁹⁸ » (dans la paroisse bénite de Noyal). Il s'agit de la paroisse de Noyal-Pontivy dans laquelle se tenaient réellement les foires énumérées

⁸⁹ v. 1137-1142.

⁹⁰ A. Le Braz, *Histoire du théâtre...*, *op. cit.*, p. 131.

⁹¹ « le chastel e la vile e les boes & les demeines dou Telene » (*Preuves, op. cit.*, t. II, col. 1132).

⁹² *Beunans Meriasek*, Aberystwyth, National library of Wales, Peniarth MS 105B, fol. 22v^o.

⁹³ La séquence graphique *-el-* ressemble beaucoup à la graphie de la lettre *d*, on le voit si l'on compare avec *Josselyne* trois vers plus loin. Deux solutions : soit il est vraiment écrit *Pontdyve*, soit le copiste, lors d'une éventuelle traduction - adaptation a confondu les deux séquences graphiques. Notons qu'au fol. 39, le copiste écrit *Pontelyvy* ce qui tendrait à laisser penser à une erreur de lecture et d'interprétation du copiste dans tous les cas.

⁹⁴ A. Le Grand, *Vie des saints...*, *op. cit.*, 196.

⁹⁵ Il n'existe pas à notre connaissance de documents traitant de l'hydrographie à la fin du Moyen Âge en Bretagne permettant de montrer un lien entre ces deux cours d'eau.

⁹⁶ Le texte attribue ce titre (« *HIC COMES ROHANI* »), nous continuerons à utiliser cette dénomination tant qu'il s'agira du *Mystère de saint Mériadec*.

⁹⁷ v. 2078.

⁹⁸ v. 2202.

dans les répliques du comte qui en donne les dates⁹⁹. Il s'agit donc encore une fois ici d'une réalité quotidienne dont on peut penser qu'elle est seulement évocatrice pour des spectateurs locaux, comme par ailleurs la mention du lieu du sacre épiscopal de Mériadec. A. Le Grand rapporte que l'ordination épiscopale a lieu dans la cathédrale Saint-Samson de Dol¹⁰⁰ tout comme le texte du mystère « *in eglos sent sampson*¹⁰¹ » (dans l'église Saint-Samson) qui quant à lui, ne précise pas de nom de ville. L'auteur du mystère cornique a pu volontairement délocaliser le lieu d'ordination en supprimant le nom de Dol ou bien le texte d'origine ne comportait pas la mention car il renvoyait à une donnée référentielle connue pour un auditoire breton.

D'autres indices apparaissent, comme le jour de la fête du saint que le personnage de la pièce mentionne avec précision aux vers 4302-4305 comme devant être le premier vendredi du mois de juin, or Dom Taillandier, le continuateur de Dom Morice, écrit au sujet de la date de la fête qu'il a vu dans un légendaire vannetais : « Dans une note marginale, il est marqué que ce fut en l'an 1301 que l'on fixa au premier vendredi de juin la solennité de sa fête.¹⁰² » L'ancrage local de cette pièce dans le Sud et le Centre Bretagne est donc extrêmement marqué et il correspond à l'aire d'influence des Rohan.

Il a été montré de quelle manière et dans quel but à partir du XV^e siècle les Rohan utilisent leurs origines légendaires¹⁰³ – ce phénomène ne leur est pas propre, il se généralise à cette période dans toutes les familles dirigeantes – pour se prévaloir de certains droits. Par ailleurs, le théâtre est une composante des enjeux de pouvoir, notamment tout au long du XV^e siècle pour les ducs de Bretagne. Si l'étude toponymique montre que la pièce s'insère dans l'aire géographique de la vicomté de Rohan, les interventions et le ressort dramatique qui incombent au personnage du comte de Rohan dans le mystère paraissent procéder d'une rédaction épideictique en faveur du vicomte de Rohan.

L'anachronisme entre le moment de la vie du saint (VII^e siècle) et celui de l'apparition de la famille de Rohan (XII^e siècle) n'est pas un obstacle pour le *fatïste* qui fait cohabiter les deux personnages, c'est même le moyen le plus facile pour ce dernier d'introduire une valeur encomiastique dans la première réplique du comte qui cherche à extraire le saint de son ermitage : « *Me yv chyff arluth rohan / zurl worthy nangeves par / meryasek in certan / o thymo*

⁹⁹ Au sujet de ces foires voir : Bernard Tanguy, « Hauts lieux du sacré et foires en Bretagne », dans *Kreiz 6, Études sur la Bretagne et les Pays Celtiques*, 1996, p. 322-329 et « Les foires franches de Noyal-Pontivy au Moyen Âge », *Bulletin de l'association bretonne*, 111, 2003, p. 555-571.

¹⁰⁰ A. Le Grand, *Vie des saints...*, *op. cit.*, p. 197.

¹⁰¹ v. 2983.

¹⁰² « Relation du voyage de D. Taillandier en Bretagne », *Revue de Bretagne et de Vendée*, 32, série 4, 1872, p. 186.

¹⁰³ Sur ces enjeux et spécifiquement concernant saint Mériadec et les Rohan, voir : André-Yves Bourguès, « Le contexte idéologique du développement du culte de saint Mériadec en Bretagne au bas Moyen Âge », dans Jean-Christophe Cassard (dir.), *Saint-Jean-du-Doigt des origines à Tanguy Prigent*, Brest, CRBC, 2001 p. 125-136.

*pur oges car*¹⁰⁴ » (Je suis le chef, seigneur de Rohan, comte digne, qui n'a pas d'égal. Meriadec, certainement, m'est un très proche parent). Les valeurs de noblesse, de supériorité et de parenté avec le saint – le seul personnage qui puisse s'en prévaloir dans le mystère, avec les parents de Meriadec – émaillent la première intervention du comte. Et s'il n'arrive pas à convaincre le saint de quitter son ermitage, il parvient à en obtenir qu'il chasse les brigands qui infestent la province, en échange de quoi il promet d'établir trois foires franches (v. 2067-2079 et v. 2194-2204). Par ces demandes et promesses, le personnage du comte de Rohan apparaît sous les traits d'un seigneur idéal, soucieux du bien-être de son peuple en lui assurant sécurité et prospérité par l'intercession du saint à qui il demande d'accomplir un miracle non pas à titre personnel mais pour la communauté de son peuple. L'insistance, dans le mystère, sur la haute valeur à la fois des origines et des faits du personnage du comte de Rohan amène à considérer qu'il existait une rédaction antérieure du mystère, jouée en Centre Bretagne et résultant très probablement d'un mécénat des Rohan.

Les douze fresques de l'église de Stival ont été le point de départ de notre intérêt pour le *Mystère cornique de saint Meriadec*. Onze épisodes concordent en tous points entre les fresques et le mystère : que ce soit le saint représenté en prière dans son ermitage avec les tours du château de Pontivy¹⁰⁵ en arrière-plan, l'ordination par deux autres évêques dans la cathédrale de Dol ou bien encore l'enseignement de l'Évangile aux chanoines du chapitre de Vannes¹⁰⁶. Seule la fresque représentant le saint priant le vicomte de Rohan de chasser les brigands de la province diffère puisqu'elle précède, dans la vie rapportée par A. Le Grand par exemple, l'impossibilité de le faire pour le vicomte et sa demande au saint d'agir à sa place ; quant au mystère, la demande du saint est absente, c'est directement celle du comte de Rohan qui apparaît. Dans les deux cas, l'efficacité du message (l'exaltation du vicomte de Rohan) aurait été réduite si le peintre et le *fatiste* avait cherché à exprimer cette double demande¹⁰⁷.

La présence de ces fresques datées de la fin du XV^e siècle, commandées par les Rohan et dont les épisodes concordent avec les scènes du mystère, alliée aux indices toponymiques, factuels et épидictiques de la famille de Rohan, nous inclinent à croire qu'il y a eu un mystère de saint Meriadec, sans doute en langue bretonne dans la seconde moitié du XV^e siècle. Ce théâtre a pu être un des divers instruments utilisés par les Rohan dans leur entreprise de conquête pour parvenir à la tête du duché au moment de la Guerre de Bretagne.

Conclusion

Maison ducale, seigneurs bretons, paroisses et confréries financent la production des arts figurés comme dans les autres régions de France. Ce mécénat est au centre d'enjeux de

¹⁰⁴ v. 1936-1939

¹⁰⁵ En considérant que notre nouvelle interprétation de lecture soit correcte.

¹⁰⁶ Voir en particulier juste avant sa mort : v. 4280 et suiv. ; v. 4316 et suiv.

¹⁰⁷ Voir A. Le Grand, *Vie des saints...*, *op. cit.*, p. 197.

pouvoir à plus ou moins grande échelle : pour la maison ducale, il s'agit de renforcer une assise parfois fragile face à des seigneurs bretons frondeurs qui eux-mêmes se servent de la production artistique pour instaurer un pouvoir culturel et imprimer une image à la hauteur de leurs prétentions duciales. Quant aux fabriques et aux confréries, leur implication progressive mais de plus en plus forte dans la production des arts figuratifs en font des entités promotrices d'un point de vue local.

La production artistique s'imprègne progressivement d'une théâtralisation en Basse-Bretagne à la fin du XV^e siècle et au cours du XVI^e siècle. Si l'on relève des points communs entre les arts figuratifs et les arts performatifs, on ne peut cependant en déduire la présence massive des seconds sur le territoire bas-breton, d'autant plus que l'évolution et la représentation des arts figurés sont soumises à une multitude de facteurs, beaucoup plus importants que l'influence du théâtre seule. Néanmoins, la présence de certains motifs picturaux est un témoignage précieux qui permet d'étayer certaines hypothèses sans pour autant les confirmer.

VI.2. Production théâtrale en langue bretonne (XV^e ?-XVII^e siècle)

Bien que notre étude ait pour terme chronologique la fin du XVI^e siècle, quelques incursions seront faites dans le XVII^e siècle et ce, pour plusieurs raisons. D'une part, certaines oeuvres imprimées au XVI^e siècle ont fait l'objet de plusieurs réimpressions jusqu'au milieu du XVII^e siècle. D'autre part, la période du moyen breton (dont nous définirons brièvement les caractéristiques) se clôt vers 1650, et manifeste une relative unité qu'il serait dommageable de démanteler.

Le support et le mode de transmission d'un texte sont des indices précieux pour percevoir la réception et l'usage dont il a été l'objet suivant les époques. Ces points essentiels, comme les possesseurs des ouvrages, les copistes, les imprimeurs seront examinés dans l'inventaire des pièces de théâtre en langue bretonne conservées. Par ailleurs, la constitution de ce corpus, outre son caractère théâtral, est déterminée par un état de langue commun qu'il convient de définir. Enfin, attendu qu'un texte imprimé n'est pas une attestation de représentation, on s'interrogera sur la présence, et à quel moment, d'un théâtre en breton en Basse-Bretagne à partir de documents d'archives.

VI.2.1. Supports de conservation des textes de théâtre en breton

a. Manuscrits

Le seul manuscrit « original » dans le sens où il appartient à notre époque d'étude est *La vie de Sainte Nonne*, consignée sur un support très probablement du XVI^e siècle¹⁰⁸. Composé

¹⁰⁸ Paris, BnF, fonds celtique et basque, ms. 5. La description du manuscrit et son histoire sont données dans Yves Le Berre, Bernard Tanguy, Yves-Pascal Castel (éd.), *Buhez santez Nonn, Mystère*

de 132 folios, plusieurs mains ont oeuvré à son écriture : la plus grande partie (126 folios [le 1^{er} feuillet et les 62 derniers]) est écrite par la même main mais une écriture du XVII^e siècle apparaît sur les folios 2,3 et 4 pour combler une lacune de la pièce. Cependant elle ne tient pas compte de la versification du reste de la pièce et on ne connaît pas la source qu'elle a utilisée pour combler la lacune : il pourrait s'agir d'une autre version dramatique de la pièce, d'une dramatisation à partir d'un texte narratif aujourd'hui perdu ou bien encore d'une dramatisation à partir d'une tradition orale.

Le manuscrit ne contient pas de signes particuliers, autres que les indications scéniques habituelles, qui laisseraient penser qu'il a été utilisé pour une représentation théâtrale. En revanche, il porte la marque de ses différents possesseurs. Il a appartenu au XVII^e siècle à un notaire de Dirinon, Ollivier de Cloarec puis au XVIII^e siècle à un prêtre de Dirinon, Jean Vergoz. Conservé par la suite au presbytère de Dirinon où il est découvert en 1833 par le secrétaire de l'évêque de Quimper et Léon, M^{gr} de Poulpiquet, à l'occasion d'une visite pastorale, il est déposé sept ans plus tard à la Bibliothèque royale, en 1840.

Avant son dépôt, M. Marzin, secrétaire de l'évêque, confie d'abord le manuscrit à l'abbé Sionnet qui se charge d'en faire une édition qu'il accompagne d'une traduction littérale réalisée par J.-F. Le Gonidec¹⁰⁹. Cette dernière sera reprise avec plus d'exactitude une cinquantaine d'années plus tard par É. Ernault¹¹⁰.

b. Copies de manuscrits aujourd'hui disparus

Trois pièces de théâtre du corpus en langue bretonne ont été conservées par l'intermédiaire du bénédictin Dom Louis le Pelletier (1663-1733) dont l'oeuvre principale est le *Dictionnaire de la Langue bretonne*¹¹¹ paru en 1752 à titre posthume grâce aux bons soins de Dom Charles-Louis Taillandier. Il existe deux sources différentes du *Dictionnaire de la Langue bretonne*, d'une part l'imprimé de 1752 et d'autre part un manuscrit¹¹² du dictionnaire daté de 1716 mais qui n'est pas le manuscrit qui a servi à l'édition de 1752 – ce manuscrit ayant visiblement disparu. Le manuscrit de 1716, découvert en 1926 près de Morlaix, n'a pas été utilisé pour l'impression du fait de sa longueur mais contient, en plus des articles du dictionnaire même et contrairement à l'édition de 1752, une copie de *An buhez sant Gwenôlé Abat Ar Kentaf eus a Lantevennec*¹¹³ sous forme de drame, un texte sous la forme du dialogue *An Dialog etre Arzur*

breton, vie de sainte Nonne, Brest, CRBC - Minihi-Levenez, 1999, p. 78-90.

¹⁰⁹ *Buhez Santez Nonn, ou vie de Sainte Nonne, et de son fils Saint Devy (David), archevêque de Menevie en 519 : mystère composé en langue Bretonne antérieurement au XII^e siècle : publié d'après un manuscrit unique, avec une introduction*, Paris, Merlin 1837.

¹¹⁰ « La vie de sainte Nonne », *Revue celtique*, 8, 1887, p. 230-301 et p. 405-491.

¹¹¹ Paris, Delaguette, 1752.

¹¹² BM, Rennes, ms. 1007-1 et 1007-2, *Dictionnaire de la langue bretonne, ou l'on voit son antiquité, son affinité avec les anciennes langues, l'explication de plusieurs passages de l'écriture sainte, et des auteurs profanes, avec l'étymologie de plusieurs mots des autres langues par Dom Louis Le Pelletier*, 1716.

¹¹³ *La vie de saint Gwénolé, abbé, Le premier de Landévennec* (Émile Ernault, [éd. et trad.], publié

*Roe d'an Bretounet ha Guynglaff*¹¹⁴ et les fragments de deux pièces, la *Destruction de Jérusalem* et *Amouroustet eun den coz pêvar huguent bloaz Pehini so orguet à vez à eur plac'h jaoanc hen oad a c'huezecq bloaz etc.*¹¹⁵

La vie de Saint Gwénolé est consignée de la page 1356 à la page 1425 du manuscrit du *Dictionnaire de la langue bretonne*. Avant d'en donner la transcription et la traduction, le bénédictin explique qu'on lui a conseillé « de joindre à ce Dictionnaire deux écrits Bretons qui sont les plus anciens qu'[il] ai[t] pû voir en cette langue.¹¹⁶ », ainsi il retranscrit la vie du saint à partir d'une copie datée de 1580 avec des variantes de langue d'une autre copie « écrite en 1608 par un prêtre de Cornwaille.¹¹⁷ » É. Ernault s'est demandé si ces exemplaires étaient des imprimés ou des manuscrits, il a penché d'abord pour la première solution¹¹⁸ puis s'est ravisé, dans l'introduction de son édition du mystère : « je crois aujourd'hui que les "copies" en question étaient des manuscrits¹¹⁹ ». Il est vrai que le terme « copie » que l'on trouve dans le dictionnaire imprimé au mot *Loman*¹²⁰ est quelque peu ambigu mais la question se résout en partie, au moins pour la version de 1580 de la pièce, lorsque que l'on consulte la préface prévue en 1716 : « et de plus les trois ouvrages manuscrits, les seuls de quelque antiquité que j'aie eu entre les mains [...]. Le premier de ces ouvrages est la vie de St Gwenolé datée de l'an 1580 mais il paroît que ce n'est qu'une copie.¹²¹ » Il est toutefois possible que la copie de 1580 soit faite à partir d'un imprimé, la fin du mystère portant la mention « *Ex libris Dñi Iohannis Manaut de Ploegonec. Fuit completa hec destructio [descriptio vaudroit mieux] 7^a die Iunii Anno Domini 1580.*¹²² ». Au sujet d'un exemplaire imprimé qui aurait pu servir de base à la copie de 1580, Th. Hersart de la Villemarqué signale une localisation probable dans les années 1860 dans les environs de Saint-Pol-de-Léon¹²³ sans préciser le nom exact du dernier possesseur qui aurait égaré l'ouvrage dans sa bibliothèque.

sous le titre « L'ancien *Mystère de saint-Gwénolé* avec traduction et notes » dans les *Annales de Bretagne*, t. XL, p. 2-35 et t. XLI, p. 104-141, 318-379, puis en tirage à part, Rennes, Plihon, 1945)

¹¹⁴ *Le dialogue entre Arthur roi des Bretons et Guynglaff* (Hervé Bihan [éd. et trad.], Rennes, Tir, 2013).

¹¹⁵ *Les amours d'un vieillard de quatre-vingts ans, qui est épris d'une jeune fille de l'âge de seize ans*, cette pièce et la *Destruction de Jérusalem* sont publiées par Roparz Hemon et Gwenole Le Menn (éd. et trad.), Dublin, The Dublin institute for advanced studies, 1969.

¹¹⁶ BM, Rennes, ms. 1007-2, p. 1353.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ Émile Ernault, « Sur le mystère de saint Guénolé », *Revue celtique*, XX, 1899, p. 213.

¹¹⁹ É. Ernault, « L'ancien *Mystère de saint-Gwénolé...* », *op. cit.*, p. 3.

¹²⁰ « Mais *Loman* dans la Vie de S. Gwenolé, dont j'ai une copie de 1580... » (D. L. Le Pelletier, *Dictionnaire de la langue Bretonne*, *op. cit.*, p. 572).

¹²¹ Rennes, BM, ms. 1007-2, p. 16 de la préface (cette partie du manuscrit est ajoutée après, c'est en réalité la page 1550 du ms. 1007-2).

¹²² BM, Rennes, ms. 1007-2, p. 1425 (Des livres de Dom Jean Manaut de Ploegonnec. Cette copie a été finie le 7^e jour de juin 1580).

¹²³ « Fragment d'un Mystère de saint Gwenolé, en breton moyen », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, XV, 1888, p. 195-196.

Quant à l'exemplaire de 1608, on ne peut dire s'il agissait d'un imprimé ou d'un manuscrit avec certitude, cependant la date correspond à celle de la seconde édition de la *Vie de sainte Barbe* chez Pierre Marcigay à Saint-Malo (voir *infra*). Par ailleurs, l'indication de Le Pelletier (« écrite [...] par un prêtre de Cornwaille ») paraît inexacte lorsque l'on regarde les leçons de l'exemplaire mises en marge, il s'agit en fait de modifications mineures d'ordre graphique le plus souvent de la version de 1580. Ce même type de travail a été effectué par le prêtre léonard Tanguy Guéguen pour la troisième édition de la *Passion* en 1622 à Morlaix (voir *infra*). L'analogie entre les dates et les méthodes de travail ne prouvent rien mais on peut émettre l'hypothèse que la version de 1608 de *La Vie saint Guénolé* était un imprimé ou tout du moins un document destiné à l'impression, l'emploi du terme « copie » par Le Pelletier se justifierait alors dans le sens (attesté dès 1623) du document que l'on destine à la composition en imprimerie.

La destruction de Jérusalem et *Les amours d'un vieillard de quatre-vingts ans* ne sont connus qu'à l'état de fragments, relevés à partir d'un manuscrit pour la première pièce, d'une impression morlaisienne de 1647 pour la seconde. Ces fragments ont servi à enrichir le lexique du *Dictionnaire de la langue Bretonne*. Ils sont conservés sous trois formes : les deux premières dans le manuscrit du *Dictionnaire de la langue Bretonne* daté de 1716¹²⁴ – des fragments se trouvent dans le corps de la rédaction du dictionnaire et d'autres dans un supplément spécifique aux pièces¹²⁵ –, la troisième partie se trouve disséminée dans l'édition de 1752 du dictionnaire.

L'édition des fragments par R. Hemon et G. Le Menn en 1969 révèle la méthode de travail de Le Pelletier : il conserve parfois des fragments de plusieurs vers cohérents, ou bien il les « démembré » s'il a besoin d'un exemple précis pour illustrer une de ses définitions. Des fragments d'un même vers ou d'un d'un même passage se retrouvent sous des formes variables (graphie et longueur) à la fois dans les deux parties du manuscrit de 1716 et dans l'édition de 1752. Plus de 600 vers¹²⁶ de *La destruction de Jérusalem* ont été conservées et environ 300 pour *Les amours d'un vieillard*.

c. Imprimé

Le texte imprimé le plus ancien entièrement en langue bretonne, est la *Passion et Résurrection* de 1530 qui sort des ateliers de l'imprimeur parisien Yves Quilleveré. La production connue de ce dernier se compose entre autres d'un bréviaire de Saint-Pol-de-Léon (1516), une réédition du *Catholicon* (1522. n. st) et d'un missel de Saint-Pol-de-Léon (1526)¹²⁷.

¹²⁴ Rennes, BM, ms. 1007-1 et 1007-2.

¹²⁵ *Ibid.*, ms. 1007-2, p. 1442-1459 et 1460-1466.

¹²⁶ Gwennole Le Menn, *Histoire du théâtre populaire breton XV^e-XIX^e*, Saint-Brieuc, Skol, 1983, p. 26.

¹²⁷ Sur ces ouvrages voir : Brigitte Moreau (éd.), *Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI^e siècle d'après les manuscrits de Philippe Renouard*, 1977-2004, 6 volumes.

Une partie de l'activité de cet imprimeur est donc destinée à la Basse-Bretagne bien qu'elle se situe à Paris.

Le seul exemplaire connu de la *Passion et Résurrection* est conservé à la Bibliothèque nationale de France¹²⁸ et porte le titre

Aman ez dezrou an Passion / ha he goude Resurrection / gant Tremenuan an ytron
Maria / ha he Pemzec leuenez / hac en divez ezedy Buhez mab den.
E Paris a nevez imprimet En bloaz mil pemp cant ha tregont.
E paris ho guerzeur / e ty Eozen quilleuere:equichen an pont Bihan en assaing an .+.
du en ru hanvet la Bucherie.¹²⁹

L'ouvrage comporte donc en plus de la *Passion et Résurrection*, trois poèmes dont le premier, *Le Trépas de dame vierge Marie*, est très probablement aussi un texte dramatique mais issu d'une rédaction antérieure à la *Passion et Résurrection*. Le livre, dans son état de 1530 comprenant la *Passion et Résurrection* et les trois poèmes, fait l'objet de deux réimpressions au début du XVII^e siècle. La première a lieu à Saint-Malo en 1609, chez l'imprimeur Pierre Marcigay¹³⁰ et la seconde à Morlaix en 1622¹³¹ pour être vendue à Quimper. Cette dernière édition a été corrigée par Tanguy Guéguen, prêtre et organiste originaire de Saint-Pol-de-Léon, qui n'introduit pas de variantes dans le texte et se « contente généralement de rafraîchir la graphie¹³² ». Les deux premières éditions de ce livre se font en dehors de la zone linguistique du breton bien qu'il existait des imprimeries en Basse-Bretagne dès le XV^e siècle mais une grande partie de la production de livres religieux en langue bretonne s'effectuait, au cours du XVI^e siècle, en dehors de la Basse-Bretagne et notamment à Paris¹³³.

Aucune information concernant l'auteur de la pièce ne transparaît dans le livre et il n'existe pas à notre connaissance de manuscrit de la *Passion et Résurrection* en langue bretonne. Il est donc impossible de savoir si le texte a été composé en Basse-Bretagne ou dans une autre région (Angers, Poitiers et Paris sont réputés pour leurs universités et les Bretons y vont pour

¹²⁸ Paris, BnF, Rés. Yn 11.

¹²⁹ « Ici commence la Passion, suivie de la Résurrection, avec le Trépas de Dame Marie et ses Quinze joies ; et à la fin se trouve la Vie de l'homme.

Nouvellement imprimé à Paris l'an mil cinq cents et trente.

En vente à Paris / chez Yves Quilleveré, près du petit pont, à l'enseigne de la + noire, rue de la Bûcherie ». Toutes les transcriptions du texte breton et leurs traductions sont issues de l'édition du texte par Yves Le Berre, *La Passion et la Résurrection bretonnes de 1530 suivies de trois poèmes*, Brest, CRBC, 2011.

¹³⁰ Deux exemplaires connus sous le titre *A Man es dezrou an Passion, ha he Goude an Resurrection, Gant Tremēvan an Ytron Maria, ha he Pemzec leuenez, hac en divez ezedi buhez mab den. / E S. Malo, Gant Pierre Marcigay, Imprimer & Liber. 1609* : Paris, bibliothèque Mazarine, 8° 46623 [Res] ; Oxford, Bodleian Library, Arch. B f.68.

¹³¹ Un exemplaire connu sous le titre *A Manez dezrou an Passion, ha he goude an Ressurrection, gant tremenuan an Ytron Maria, ha he pemzec leuenez, hac en divez ezedi buhez mab den. An oll corriget hac amantet Tanguy Gueguen, baelec hac Organist, natiff a Leon. Imprimer e Montroules, gant George Allienne, 1622* : Paris, BnF, Rés. Yn 13.

¹³² Y. Le Berre, *La Passion et Résurrection bretonnes...*, *op. cit.*, p. 8-9.

¹³³ Voir sur ce sujet : Jean-François Courouau, « L'imprimé religieux en langue bretonne (1526-1660) », *ABPO*, 115-3, 2008, p. 57-79.

leur formation), d'autant plus que la première attestation d'un *Mystère de la Passion* joué en Basse-Bretagne se situe en 1602 à Guingamp au moment de la fête du Sacre¹³⁴.

Le livre a été possédé par au moins trois personnes : la première, un certain Simon Houel, a laissé son nom un peu partout dans l'ouvrage ainsi que des commentaires qui ont été biffés par le second possesseur supposé¹³⁵. Le troisième propriétaire connu est le prêtre capucin du diocèse de Quimper, Grégoire de Rostrenen, qui a laissé sa signature et un commentaire¹³⁶ sur la page de garde en 1730 soit deux cents ans après la parution de l'ouvrage.

Malgré quelques points d'incertitudes, il n'en reste pas moins que le premier texte connu imprimé entièrement en langue bretonne est un texte dramatique.

Le *Mystère de sainte Barbe* est connu par un imprimé de 1557, réalisé à Paris et dans le milieu d'Yves Quilleveré¹³⁷. L'exemplaire est aujourd'hui conservé à la British library¹³⁸. Une réédition a été découverte récemment, elle est datée de 1608 à Saint-Malo, chez le même éditeur de la réédition de la *Passion* de 1530 (réédition en 1609), Pierre Marcigay¹³⁹. Nous ne possédons pas de description précise de l'exemplaire de 1557, à savoir s'il comporte des inscriptions manuscrites qui pourraient indiquer le nom des différents possesseurs et l'utilisation qu'ils auraient pu en faire. Quant à l'exemplaire de 1608, seul le nom du possesseur (découpé depuis, il ne reste que l'indication géographique « A Mourlaix en Basse Bretagne¹⁴⁰ ») a été apposé de manière manuscrite.

L'installation de Pierre Marcigay a été favorisée par la municipalité de Saint-Malo en 1602, dont les pouvoirs se sont accrus à la fin du XVI^e siècle dans le contexte des Guerres de religions¹⁴¹. Ainsi, par le biais de facilités financières elle permet à l'imprimeur de s'installer au coeur de la ville et se dote par la même occasion, de façon indirecte, d'un moyen de diffusion idéologique.

¹³⁴ Rennes, AD 35, 1 Bf 229, pièce 78, *arrêts du parlement de Bretagne*. Les détails fournis par l'arrêt ne permettent pas de savoir s'il s'agit d'une pièce avec dialogues ou de scènes mimées.

¹³⁵ Y. Le Berre, *La Passion et Résurrection bretonnes...*, *op. cit.*, p. 7.

¹³⁶ « Tout cet ouvrage est disposé en tragédie. J'ai eu bien de la peine à l'avoir parce qu'on ne vouloit pas s'en defaire à aucun prix... fr. Gregoire de Rôtrenen prêtre Capucin du diocese de Quimper, 1730. »

¹³⁷ Sur le sujet voir : Louis Le Guennec, « Un libraire morlaisien du XVI^e siècle, Bernard de Leau », *BSAF*, 54, 1927, p. 11-32.

¹³⁸ Londres, British library, General Reference Collection C.40.b.49. Il existait un exemplaire de cette édition à la BnF sous la cote Rés Y 6186 mais il semble perdu (voir Malcolm Walsby, *The printed book in Brittany, 1484-1600*, Leiden, Brill, 2011, p. 317).

¹³⁹ Deux exemplaires connus : Hanovre, Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, T-A 192, un autre provenant de la bibliothèque des comtes de Macclesfield, au château de Shirburn, mis en vente par Sotheby's en 2008, nous n'avons pas réussi à trouver son lieu de destination. Pour une description des différentes éditions (1557, 1608 et 1647) et une édition (sans traduction en français) de l'édition de 1608, voir : Paul Widmer, Christine Fischer, Ricarda Scherschel (éd.), *Buhez sante Barba « Vie de sainte Barbe » de 1608*, Rennes, Tir, 2013.

¹⁴⁰ Hanovre, Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, T-A 192, fol. A 1.

¹⁴¹ M. Walsby, *The printed book in Brittany...*, *op. cit.*, p. 234-235.

La dernière réédition connue du mystère s'effectue en zone bretonnante à Morlaix chez Jean Hardouin en 1647¹⁴². Cette édition a servi à É. Ernault pour combler les lacunes de l'imprimé de 1557 pour son édition de la pièce¹⁴³.

Conclusion

La production textuelle de théâtre en breton doit sa conservation jusqu'à nos jours en grande partie à Dom Louis Le Pelletier qui s'est servi de ces textes pour compléter son *Dictionnaire*. On peut se demander alors si le caractère théâtral de ces derniers a eu une quelconque influence sur la diversité lexicale que l'ecclésiastique recherchait pour son travail.

Par ailleurs, il est possible d'établir un chemin de production des deux pièces de théâtre imprimées en observant les dates, les lieux et les personnes qui produisent les différentes rééditions. Ce parcours sera évoqué au cours de l'étude des textes pour ce qu'il donne comme indices fins sur les courants idéologiques qui traversent la Bretagne aux XVI^e-XVII^e siècles.

VI.2.2 Une unité dans le breton utilisé ?

a. Les études sur la langue bretonne

La seconde moitié du XIX^e siècle marque le renouvellement des conceptions sur les origines de la langue bretonne. Ainsi, l'idée d'un breton dérivé directement du gaulois est écartée au profit d'une conception qui met l'accent sur l'importation de la langue bretonne des îles britanniques. Cette idée de l'importation a été prônée par J. Loth et H. d'Arbois de Jubainville qui ont comparé le breton avec d'autres langues insulaires (gallois, cornique...) pour en dégager les points communs tant au niveau de la phonologie, du vocabulaire que de la syntaxe. Cette hypothèse a été confirmée grâce aux nombreux travaux d'Émile Ernault sur le moyen breton (1100-1650+/-). Pour autant, la thèse d'une origine exclusivement insulaire est nuancée dans les travaux de Léon Fleuriot qui reconnaît certes que le breton appartient aux langues du groupe gallo-brittonique (donc a une origine insulaire) mais qui a intégré des éléments du gaulois.

b. Qu'en est-il de la langue des textes de théâtre en breton ?

L'état de langue d'un texte est un indice utile pour le dater, le situer géographiquement mais aussi pour appréhender son statut d'intégration à une société, par des critères que l'on peut attribuer à son producteur ou à ses récepteurs. L'étude de la langue dans les textes de théâtre en breton est soumise au gré des éditions et rééditions des textes¹⁴⁴. Ainsi le *Mystère de sainte*

¹⁴² Paris, Bnf, Rés Yn 16, *Amant ez dezraou buhez santes Barba dre rym, eues maz customer he hoary en goelet Breiz. Gant euriou an itron sanctes Barba hac he Offiçou amplamant.*

¹⁴³ Émile Ernault (éd.), *Le mystère de Sainte Barbe, tragédie bretonne : texte de 1557*, Nantes, Société de bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 1885.

¹⁴⁴ On consultera avec profit une étude de langue générale sur la littérature du breton, réalisée par Yves le Berre dans *Entre le Riche et le pauvre...*, *op. cit.*, p. 19-44.

Barbe et le *Mystère de saint Guénolé* ne bénéficient pas encore d'une étude complète qu'elle soit morphologique, syntaxique, lexicale ou bien encore métrique¹⁴⁵. En revanche, l'édition du *Mystère de la vie de sainte Nonne et de son fils Dévi* est assortie d'une analyse brève mais complète¹⁴⁶ et on peut l'associer à la thèse d'Alan Botrel qui se focalise sur la versification et la syntaxe¹⁴⁷. La *Passion et Résurrection* de 1530, rééditée par Y. Le Berre donne place à l'étude de la versification, de la syntaxe et l'emploi de figures de rhétorique¹⁴⁸. Quant à la *Destruction de Jérusalem* et les *Amours du vieillard*, chacun de leurs fragments fait l'objet de remarques précises par leurs éditeurs¹⁴⁹ mais les textes ne profitent pas d'une étude synthétique, probablement à cause de leur caractère lacunaire, R. Hemon relève cependant des indices morphologiques, syntaxiques et graphiques pour avancer une composition plus tardive que le reste du corpus pour les *Amours du vieillard*¹⁵⁰.

La remarque la plus fréquente au sujet de la langue des textes de théâtre bretons est son caractère de colinguisme. Ainsi Y. Le Berre, au sujet des textes que contient l'imprimé de 1530, considère que :

La langue dans laquelle sont écrits ces textes relève du colinguisme. Elle est grammaticalement pour l'essentiel du breton, mais son lexique et sa syntaxe sont très profondément marqués par la coprésence du latin et du français dans la culture de leurs auteurs.¹⁵¹

Il a d'ailleurs émis le même jugement dans l'introduction du *Mystère de la vie de sainte Nonne et de son fils Dévi*. Le concept de colinguisme a été étudié avec précision par Renée Balibar¹⁵² qui met en avant les aspects politique, sociologique et culturel de la cohabitation des langues entre elles. Ce colinguisme, entre autres, a incité à considérer que la langue des trois textes théâtraux (*Passion et Résurrection*, *Sainte Barbe* et *Sainte Nonne*) était « rigoureusement uniforme¹⁵³ ». Mais là où Y. Le Berre, et probablement à raison, y voit un enrichissement de la langue ou du moins une nécessité du fait de la nature des textes¹⁵⁴ – religieux, de fait certains

¹⁴⁵ Émile Ernault a commencé le travail d'une étude de langue pour le *mystère de saint Guénolé* (en particulier dans « Sur le mystère de saint Guénolé », *Revue celtique*, XX, 1899, p. 213-247.

¹⁴⁶ Yves Le Berre, Bernard Tanguy, Yves-Pascal Castel (éd.), *Buhez santez Nonn, Mystère breton, vie de sainte Nonne*, Brest, CRBC - Minihy-Levenez, 1999, p. 99-104.

¹⁴⁷ Alan Botrel, *Études sur la vie de sainte Nonne : versification, personnages, syntaxe* (thèse dactylographiée, Rennes, 1994) ; l'auteur ne donne pas cependant de conclusions quant à la provenance ou l'époque de composition du texte.

¹⁴⁸ Y. Le Berre, *La Passion et Résurrection bretonnes...*, *op. cit.*, p. 42-59.

¹⁴⁹ Roparz Hemon, Gwennolé Le Menn (éd. et trad.), *Les fragments de la Destruction de Jérusalem et des Amours du vieillard*, Dublin, The Dublin institute for advanced studies, 1969.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. xvii-xviii.

¹⁵¹ Y. Le Berre, *La Passion et Résurrection bretonnes...*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵² Renée Balibar, *L'institution du français. Essai sur le colinguisme des carolingiens à la République*, Paris, PUF, 1985 ; *Le colinguisme*, Paris, PUF, 1993, coll. « Que sais-je », on consultera avec profit aussi : Sonia Branca-Rosoff (dir.), *L'institution des langues. Autour de Renée Balibar*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

¹⁵³ Ch.-J. Guyonvarc'h, *Histoire littéraire et culturelle...*, *op. cit.*, p. 221, cette assertion serait sans doute à nuancer par la reprise et l'élargissement de l'étude de langue comparative qui accompagne cette affirmation.

¹⁵⁴ Voir Yves Le Berre, « Le pur et l'impur. Essai de réflexion sur le lexique breton à partir de l'analyse

concepts n'existent pas langue bretonne –, Ch.-J. Guyonvarc'h juge quant à lui plus sévèrement la langue du théâtre en moyen breton en la considérant uniquement comme le témoin d'un breton ecclésiastique des plus aboutis, construit par imitation du français et la rendant par conséquent très artificielle voire incompréhensible par des auditeurs bretons¹⁵⁵.

On pourrait alors penser que cette langue ne contient aucuns traits dialectaux, cependant, Gwenaël Le Duc, au XV^e et XVI^e siècle, en décèle quelques-uns (rares) qui indiquent que les pièces auraient pu être jouées dans le Nord-Ouest de la Bretagne¹⁵⁶. Ces traits dialectaux sont particulièrement présents dans les *Amours du vieillard* et semblent indiquer une provenance léonarde de la pièce¹⁵⁷. Il semblerait également que le *Mystère de saint Guénolé* en offre quelques-uns mais Ch.-J. Guyonvarc'h n'en précise pas la provenance¹⁵⁸. Au XVII^e siècle, les traits dialectaux seront plus manifestes, à la suite de l'abandon du système de versification qui repose principalement sur la rime interne.

La rime interne est un trait similaire à tout le corpus des pièces de théâtre en langue bretonne et à la versification en moyen breton en général. Cette technique de versification se caractérise par le fait de faire rimer la syllabe pénultième avec la dernière placée à la césure du même vers, ainsi dans la *Destruction de Jérusalem* on trouve par exemple « *Gouaraguer anteryn deport un rabynyat*¹⁵⁹ », dans la *Passion et Résurrection* « *Bizcoaz quen glas ne guelas den*¹⁶⁰ », dans le *Mystère de la vie de sainte Nonne et de son fils Dévi* « *Setu breman a gouez an bet*¹⁶¹ », dans *Mystère de saint Gwénolé* « *Duet presant amantet dyrac Roe an bet man*¹⁶² » et dans les *Amours du vieillard* « *Na ne gaffa pas allas habaster*¹⁶³ ». La rime interne peut s'étendre à d'autres syllabes suivant la longueur du vers. Par ailleurs, il existait une règle supplémentaire concernant la strophe qui consistait à faire rimer la syllabe finale des deux premiers vers avec la syllabe pénultième du troisième. Ce système de versification quelque peu contraignant disparaît au cours du XVII^e siècle pour laisser la place à un système de rimes finales uniquement¹⁶⁴.

lexicométrique d'un court extrait de la *Vie de sainte Nonne et son fils Deuy* », dans Chantal Guillou (éd.), *Mélanges en hommage à Yves Le Gallo*, Brest, CRBC, 1987, p. 225-244.

¹⁵⁵ Ch.-J. Guyonvarc'h, *Histoire littéraire et culturelle...*, *op. cit.*, p. 222.

¹⁵⁶ *Le théâtre populaire breton : transmission écrite et orale. Problématique d'une symbiose*, Tübingen, Gunter Narr, 1993, p. 235-236.

¹⁵⁷ R. Hemon, G. Le Menn (éd. et trad.), *Les fragments de la Destruction...*, *op. cit.*, p. xviii.

¹⁵⁸ Ch.-J. Guyonvarc'h, *Histoire littéraire et culturelle...*, *op. cit.*, p. 228.

¹⁵⁹ *Ibid.*, fragment 172.

¹⁶⁰ Y. Le Berre, *La Passion et Résurrection bretonnes...*, *op. cit.*, v. 3883.

¹⁶¹ Y. Le Berre & alii (éd.), *Buhez santez Nonn, ..., op. cit.*, v. 871.

¹⁶² Émile Ernault (éd. et trad.), *L'ancien Mystère de saint-Gwénolé avec traduction et notes*, Rennes, Plihon, 1945, v. 507.

¹⁶³ R. Hemon, G. Le Menn (éd. et trad.), *Les fragments de la Destruction...*, *op. cit.*, fragment 510.

¹⁶⁴ Sur le système de versification du moyen breton voir Joseph Loth, *La métrique galloise, depuis les plus anciens textes jusqu'à nos jours*, Paris, Fontemoing, 1902, t. II, « La métrique du moyen-breton », p. 178-203 ; Émile Ernault, *L'Ancien vers breton*, Paris, Champion, 1912 ; G. Le Menn, *Histoire du théâtre populaire...*, *op. cit.*, p. 31-32.

Ces quelques remarques, sans doute un peu lapidaires, révèlent qu'une étude de langue approfondie appliquée à chaque texte permet d'en dégager ses spécificités par rapport à l'ensemble de la production textuelle de la même époque. Ainsi, l'étude sur le *Mystère de sainte Nonne et son fils Devi* révèle que la graphie est peu normalisée (pas de ponctuation, pas de majuscule, les sons *u*, *v* *w*, sont notés par une seule lettre *u*, les mots ne sont pas coupés au bon endroit parfois) et que le lexique se partage à part égale entre les mots d'origine bretonne et les mots d'origine romane¹⁶⁵. La graphie de la *Passion et Résurrection* et du *Mystère de sainte Barbe*, autant que l'on puisse en juger, semble quant à elle plus unifiée et la proportion entre les mots d'origine bretonne et les mots d'origine romane n'a pas fait encore l'objet d'une publication ou d'une étude approfondie qui permettraient de dégager les spécificités linguistiques de chaque texte.

VI.2.3. Quelles sont les attestations d'un théâtre en langue bretonne ?

Les attestations d'un théâtre en langue bretonne n'apparaissent avec certitude qu'au début du XVII^e siècle. Les textes de théâtre conservés ne sont que des témoins d'une dramatisation en breton mais rien n'indique qu'ils aient été joués au cours du XVI^e siècle – même si l'on verra qu'ils portent les indices d'une volonté réelle de la part de leurs auteurs de les mettre en scène. Par ailleurs, la question de la parole et plus particulièrement de la langue est un point crucial : d'une part, la mention d'une activité dramatique peut seulement ne recouvrir que des jeux de mime, d'autre part l'évocation de la langue peut être complètement absente de l'attestation que nous possédons.

a. La présence du théâtre sur le territoire de la Basse-Bretagne attestée dès le XV^e siècle

Dès la fin du XIV^e siècle, les statuts synodaux en Basse-Bretagne, comme ceux de l'évêque de Quimper Geoffroy le Marhec (1384), interdisent les jeux et danses dans les cimetières et sur le parvis des églises¹⁶⁶, aussi, les statuts synodaux d'Alain de la Rue, évêque de Saint-Brieuc (les habitants de la partie Nord-Ouest du diocèse parlent breton), enjoignent en 1421 aux habitants de cesser « *scilicet choree et alii ludi voluptuosi vel clamosi*¹⁶⁷ ». Il est bien ici question de réjouissances mais il est difficile d'en déterminer le degré de dramatisation dans la mesure où *ludus* a plusieurs acceptions, cependant l'emploi simultané des adjectifs *voluptuosus* et *clamosus* pourrait être un indice qui indiquerait que *ludus* est pris ici au sens de *jeu théâtral*. En effet, la notion de bruit que reflète *clamosus* renvoie habituellement à la

¹⁶⁵ Y. Le Berre & alii (éd.), *Buhez santez Nonn, ..., op. cit.*, p. 100-101.

¹⁶⁶ Amaury Chauou, « Les évêques réformateurs en Bretagne au bas Moyen Âge », dans Patrick Boucheron, Jacques Chiffolleau (dir.), *Religion et société urbaine au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 78.

¹⁶⁷ *Statuts synodaux d'Alain de la Rue, évêque de Quimper, 1421*, VII, 23, publié par Bertrand Pocquet du Haut-Jussé, *BMSAIV*, 47, 1920, p. 103.

violence des jeux de village comme la soule mais l'association à l'adjectif *voluptuosus* pourrait laisser croire qu'il y a des spectateurs – même si on peut toujours dire qu'il existait des spectateurs pour assister à une partie de soule... C'est d'ailleurs l'interdiction qui est faite en 1438 dans les statuts synodaux de Raoul, évêque de Tréguier :

Item, statuendo inhihemus omnibus et singulis nobis subditis, ne de cetero super ecclesias et capellas benedictas earumque caemeteria benedicta habeant, seu habeat eorum alter ad strophum¹⁶⁸ ludere, aut ludis eisdem interesse sub poena excommunicationis [...].¹⁶⁹

Si dans certains exemples, la difficulté réside dans la détermination précise de l'activité, ce n'est pas le cas à Tréguier en 1462, où l'évêque proscrit toute activité dramatique à ses fidèles « *qui dum cum mimis & joculatoribus ad ecclesias & capellas nostrae dioecesis, diebus indulgentiarum earumdem accedunt¹⁷⁰* ». Il est tout à fait possible que les *joculatores* dont il est question ici aient fait des saynètes en breton mais rien n'indique dans les statuts synodaux quelle était la langue employée. Enfin, en 1498, les statuts synodaux de Christophe de Penmarc'h, évêque de Saint-Brieuc, interdisent les danses, chants, musiques et mimes qui se produisent lors des pardons¹⁷¹. Il y avait donc un théâtre en Basse-Bretagne au XV^e siècle sans que nous puissions en déterminer la teneur exact (mimes, saynètes...) ou la langue (breton, français ou latin).

b. Fin XV^e siècle-1562 : seules quelques réjouissances publiques ont lieu

La fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle sont marqués par le processus de rattachement de la Bretagne à la France et c'est uniquement à travers les réjouissances qui accompagnent d'une part la nouvelle du mariage (décembre 1491) d'Anne de Bretagne avec Charles VIII au tout début de l'année 1492 et d'autre part la visite de la reine en 1505, que des attestations de théâtre en Basse-Bretagne nous sont parvenues. Ainsi, en 1492, J.-P. Leguay a relevé des jeux de masques dans les villes de Tréguier, Quimper ou Guingamp¹⁷², quant à la visite de la reine en 1505 et notamment son passage à Morlaix, Guingamp et Tréguier, il s'agit de tableaux vivants en français selon toute vraisemblance¹⁷³. C'est donc avec ces deux

¹⁶⁸ Sur ce mot voir Du Cange, *et al.*, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, L. Favre, 1883-1887, t. 7, col. 603a et 616b.

¹⁶⁹ Morice, *Preuves...*, *op. cit.*, t. II, col. 1282 (Aussi, en délibérant, nous interdisons à tous et en particulier à nos sujets, pour l'avenir, s'ils se trouvent aux églises et chapelles bénies et à leurs cimetières consacrés, à quiconque de jouer au ballon, ou d'assister à ces mêmes jeux, sous peine d'excommunication [...])

¹⁷⁰ (qui pénètrent les églises et les chapelles de notre diocèse, les jours de pardons mêmes, en compagnie de mimes et d'acteurs), *Statuts synodaux de l'évêque Jean de Tréguier*, publiés dans Morice, *Preuves...*, *op. cit.*, t. II, col. 1534.

¹⁷¹ « *cum sonitibus, mimorum, rebecarum, fistularum ac aliorum intrumentorum musicalium ac etiam cum cantilenis fieri et exerceri* » (L. Campion [éd.], « Statuts Synodaux de l'église de Saint-Brieuc [1480-1507] publiés pour la première fois dans leur ensemble », *BMSAIV*, 38, 1^{re} partie, 1908, p. 59).

¹⁷² Jean-Pierre Legay, *Vivre dans les villes bretonnes au Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 321.

¹⁷³ Voir *supra* chap. V. du présent travail.

dates, 1492 et 1505, que l'on peut résumer l'activité théâtrale connue en Basse-Bretagne dans un intervalle d'une centaine d'années. Par ailleurs, ces activités soit n'engagent pas la parole, soit se font en français. On peut nuancer le propos en évoquant l'entrée de François III en août 1532 à Rennes, au cours de laquelle un onzain en breton est écrit sur l'un des théâtres qui jalonnent le parcours du duc dans la ville¹⁷⁴. La première attestation que l'on peut dater avec certitude d'un théâtre contenant du breton se situe alors en dehors du territoire sur lequel il est parlé¹⁷⁵, à destination de spectateurs qui n'entendent pas la langue et sous forme écrite.

Parallèlement à ce peu d'attestations, les premières interdictions de jouer du théâtre font leur apparition mais elles ne concernent que la partie de langue romane du duché : bien que le parlement de Bretagne ait autorité sur l'ensemble du territoire, certains arrêts (les arrêts sur remontrance en particulier) n'ont qu'un effet local, il faudra attendre le début du XVII^e siècle pour voir apparaître les premières interdictions de théâtre en Basse-Bretagne.

c. Vers de premières attestations d'un théâtre en breton dans la seconde moitié du XVI^e siècle ?

En 1562, un laboureur s'en vient « à la chapelle Saint-Herbault [...] veoir comme plusieurs autres du cartier jouer certains misteres et histoires [...]»¹⁷⁶ le jour de la Sainte-Madeleine, soit le 22 juillet. Comme le précise G. Le Duc, « ce qui a pu être joué à Saint-Herbot ce jour-là, nous l'ignorerons sans doute toujours¹⁷⁷ » mais le contexte rural dans le lequel se tiennent les jeux théâtraux – un public de laboureurs, d'artisans, une trêve des Monts d'Arrée – l'incite fortement à penser que la langue employée lors de ces réjouissances était le breton.

Peut-on en dire autant au sujet de *l'histoire* qui fut jouée le 3 juin 1576 à Lampaul (Lampaul-Guimiliau très probablement) ? Cette attestation nous est parvenue à travers le compte de tutelle de quatre des cinq enfants d'Yves de Lanuzouarn et Jeanne de Gouzillon, que rend l'écuyer Nicolas de la Haye¹⁷⁸. À l'occasion d'un déplacement, le tuteur, accompagné du fils de la famille et de l'une de ses soeurs, donne cinq sous « à ceux qui jouoint l'histoire¹⁷⁹ » ; la faiblesse de la somme (comparée par exemple à la collation du même jour qui coûte vingt sous) fait penser à une gratification accordée aux joueurs parce que la famille a trouvé le

¹⁷⁴ Sur cette entrée voir *supra* V.1.3 et pour le texte Émile Ernault, « Une poésie officielle en moyen breton », *Revue de Bretagne et de Vendée*, t. 48, 1912, p. 187.

¹⁷⁵ C'est aussi le cas pour les quelques vers en breton dans la *Farce de maître Pathelin* et le credo en breton de la *Résurrection* d'Angers de 1456.

¹⁷⁶ Nantes, AD 44, B 43, fol. [24], *Registre de chancellerie du duché de Bretagne, 1563* (registre non folioté). La lettre de rémission est datée du mercredi 24 mars 1562 et évoque la présence du laboureur au « moys de juillet dernier » à la chapelle Saint-Herbot, si l'on observe le registre, il est daté suivant le style de Pâques et l'on passe en 1563, au mois d'avril, au fol. [31]. D'ailleurs, le 24 mars en 1563 [n. st.] tombe bien un mercredi, comme la date du début de la lettre de rémission le mentionne.

¹⁷⁷ Gwenaël Le Duc, « Une pièce de théâtre jouée à Saint-Herbot au XVI^e siècle », *Bulletin de la société archéologique du Finistère*, 112, 1983, p. 60.

¹⁷⁸ Compte publié avec une introduction par René-François Le Men, « Le livre de compte du sieur de la Haye », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 5, 1878, p. 66-114.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 88.

spectacle plaisant. Quant à la langue du jeu, impossible de la déterminer mais la famille Lanuzouarn s'inscrit pleinement dans la noblesse bretonne qui maîtrise le français parfaitement (la même année, le fils est envoyé à Paris au collège). La date du jeu n'est pas plus éclairante, le 3 juin 1576 étant le sixième dimanche après Pâques¹⁸⁰, à part pour une fête patronale ou profane, ce jour n'est pas particulièrement propice à une manifestation dramatique en lien avec le cycle pascal.

Le parlement de Bretagne émet le 18 mai 1602 un arrêt contre certains habitants de Guingamp, car à l'occasion du « jour du sacre et autres precedents et subsequents, il se commet en la ville, forbourgs et paroisses de Guingamp soubz pretexte de devotion de grandes impietés, blasphemes, insolences, exceis et violences par les artisans et menu peuple dudict Guingamp soubz le nom des jeux de Saint Drind [...]»¹⁸¹, ces jeux ne sont pas les seuls, le texte fait mention de la représentation d'un « mistere de la Passion » et de théâtres dressés « dans des charettes », semble-t-il par des confréries de métier. Les faits se déroulent en zone urbaine, au début du XVII^e siècle, il y a de fortes chances pour que le français domine dans ces jeux, cependant nous aimerions avancer une hypothèse concernant la mention des « jeux de saint Drind » qui n'a, jusqu'à ce jour et à notre connaissance, pas été éclaircie. Il n'existe pas un saint nommé Drind et la graphie de la pièce d'archive peut être équivoque seulement sur la dernière lettre avec une hésitation entre *l* et *d'*¹⁸². Le texte précise bien que les réjouissances ont lieu avant même le jour de la fête du Sacre, il est donc probable que l'on puisse englober dans le cycle de festivités ici, le dimanche de la Trinité. Or, le mot *trinité*, suivant les dialectes, se dit *trinded* ou *dreinded* en breton, le rapprochement avec le mot *drind* de notre document serait plus évident, de plus le document judiciaire qui renferme cette attestation pouvait être produit rapidement par une personne ne connaissant pas la langue bretonne ce qui expliquerait cette déformation du mot et qui tend à être la preuve d'une manifestation dramatique en langue bretonne.

Cet inventaire des attestations permet de montrer à quel point il est difficile de déterminer si le théâtre joué en Basse-Bretagne avant le XVII^e siècle mettait en jeu d'une part la parole et d'autre part la langue bretonne. Le début du XVII^e siècle ne semble pas plus prolix en preuves de représentations en breton¹⁸³. Noël Georges, prêtre et maître d'école à Maxent, enseigne

¹⁸⁰ Pâques le 22 avril en 1576.

¹⁸¹ Rennes, AD 35, 1 Bf 229, n° 78, *arrêts sur remontrance, 1602*. Voir sur ce sujet l'article de Gwennole Le Menn, « Le théâtre et la Fête-Dieu : désordres à Guingamp en 1602 », *Bulletin de la Société d'émulation des Côtes-d'Armor*, 119, 1990, p. 139-152.

¹⁸² Le copiste met ses points exactement sur ses *i*, il n'est donc pas possible d'intervertir les lettres dans le corps du mot, on peut à la rigueur proposer la lecture « driud », mais qui ne nous avance pas plus.

¹⁸³ L'étude reste à faire sur ce sujet et notamment à propos du rôle des Jésuites dans l'essor du théâtre en breton. On trouve par exemple dans le *Reglement pour le college de Treguier* (Saint-Brieuc, AD 22, D 1) en 1626 : « De six en six mois il se fera en la sale du college, ou ailleurs pour la plus grande commodité, quelque action publique, soient disputes ou declamations, ou exhibition de quelque

d'abord à Baud et Auray entre 1600 et 1618, où il mentionne avoir fait jouer l'*Histoire de sainte Susanne* (Auray), le *Sacrifice d'Abraham* et la *Vie de Saint Eustache* (Baud)¹⁸⁴. D'une part, il indique aussi une représentation du *Sacrifice d'Abraham* lorsqu'il enseigne à Maxent (donc assurément une représentation en français), d'autre part il s'est rendu à Paris vers 1600 où il a pu acheter une partie de l'édition du *Mystère du Viel Testament*¹⁸⁵, par ailleurs, il connaît le breton puisque son manuscrit contient des traductions du français vers le breton et inversement¹⁸⁶. Il est quasi certain que les représentations d'Auray et Baud ont eu lieu en français car elles se déroulent dans un cadre scolaire et Noël Georges aurait sans doute pris soin de préciser les titres en breton ou de dire qu'elles étaient en breton¹⁸⁷.

Si l'on possède peu ou pas d'attestations de représentations en breton pour le premier tiers du XVII^e siècle, il n'en demeure pas moins que l'imprimeur malouin Pierre Marcigay imprime les secondes éditions du *Mystère de sainte Barbe* et du *Mystère de la Passion et Résurrection* (respectivement 1608 et 1609) et qu'en 1622 une troisième édition de la *Passion* paraît à Morlaix. Il faudra attendre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle pour être assuré de représentations en langue bretonne comme ce que l'on trouve dans un arrêt du parlement de Bretagne daté de 1754 interdisant « aux habitants de Guingamp & autres lieux de représenter aucunes Tragédies, ou Comédies, soit en breton, soit en François¹⁸⁸ » et qui rappelle les précédents arrêts du même type, pris en 1714 et 1728.

La production littéraire recensée pour la langue bretonne accorde une part non négligeable aux textes de théâtre¹⁸⁹, que ce soit sous la forme manuscrite ou imprimée. Pour autant, s'ils sont les témoins de la dramatisation de certains thèmes, ils ne représentent pas des attestations de représentation. Quant à l'état de langue de ces textes, bien qu'il paraisse uniforme de prime abord pour toutes ces pièces, il nécessiterait semble-t-il d'être étudié ou réétudié au cas par cas afin d'en dégager les spécificités, aussi infimes soient-elles. Ces dernières, sans constituer une preuve irréfutable de représentation en breton, permettraient,

tragedie, après les avoir communiquées à Monseigneur. » Au sujet des Jésuite et du théâtre en breton, voir les remarques d'Y. Le Berre dans « Le théâtre en breton aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles », *op. cit.*, p. 278, qui rappelle par ailleurs que la *Buhez Genovefa a Vrabant* (peut-être composée vers 1640 mais dont le remier témoin textuel date de 1775) pourrait être issue de « la mouvance intellectuelle des jésuites » (*ibid.*, p. 280, n. 33).

¹⁸⁴ Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 22, *manuscrit de Dom Noël Georges*.

¹⁸⁵ Voir *infra* chapitre VII.

¹⁸⁶ Voir par exemple : Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 181.

¹⁸⁷ Noël Georges est un homme de théâtre et un enseignant : il récrit et conçoit de nombreuses pièces et fait par ailleurs jouer ses élèves. On ne peut exclure entièrement le fait qu'il ait pu traduire les pièces mentionnées du français vers le breton.

¹⁸⁸ Saint-Brieuc, AD 22, 20 G 552, *documents de la paroisse Saint-Gilles-le-Vicomte*.

¹⁸⁹ Cf. par exemple Jean-François Courouau, « L'imprimé religieux en langue bretonne (1526-1660) », *ABPO*, 115-3, 2008, p. 57-79 et Malcolm Walsby, *The printed book in Brittany, 1484-1600*, Leiden, Brill, 2011.

lorsqu'elles sont distinguées – comme des traits dialectaux par exemple –, d'étayer certaines hypothèses de mise sur la scène d'un théâtre breton dès le XVI^e siècle.

VI.3. Étude des pièces

La taille du corpus des pièces conservées pour la période du moyen breton permet de l'étudier dans son ensemble ici. L'étude thématique n'a pas été retenue : l'ensemble, même s'il est composé d'un théâtre religieux pour l'essentiel, est trop hétérogène pour présenter des lignes de force opérantes. L'analyse se concentre sur la recherche des sources possibles, la structure formelle des pièces, les conditions de rédactions, les indices qui aident à déterminer si la représentation sur scène de ces témoins textuels a été possible et pour quel public.

VI.3.1 Passion bretonne

a. Une structure originale ?

La *Passion et Résurrection* de 1530 – 4 838 vers : 3 482 pour la *Passion* et 1 356 pour la *Résurrection* – met en scène une soixantaine de personnages¹⁹⁰. Après un court prologue du récitant (*An test*), l'action s'ouvre sur le repas qui a lieu chez Simon le lépreux permettant ainsi de mettre en place immédiatement tous les éléments dramatiques essentiels au déroulement de la pièce : l'onguent de Marie-Madeleine attisant la convoitise de Judas qui part négocier le prix de sa trahison auprès d'Anne et Caïphe. Au cours de cette même scène, l'édification du spectateur est à son paroxysme avec le récit des peines de l'Enfer par Lazare¹⁹¹.

Les différentes scènes importantes de l'action sont entrecoupées par de grands débats¹⁹² entre deux protagonistes : avant la Cène, Marie expose au Christ ses quatre requêtes (v. 346-943), avant l'arrestation au jardin des Oliviers, le *fatiste* prend soin d'insérer un dialogue entre le Christ et Raison (v. 1320-1415), avant la scène au cours de laquelle Jésus est présenté à Pilate, une longue conversation s'instaure entre Judas et Désespérance (v. 1819-1992). Le débat entre Marie et le Christ a pour fonction première de rappeler que la prophétie doit se réaliser afin que le rachat des péchés de l'humanité ait lieu, mais il permet également de mettre en scène l'amour maternel et filial entre le Christ et sa mère et d'évoquer la pureté de la Vierge concernant la conception de Christ. Le dialogue s'interrompt par les adieux du Christ à sa mère et la résignation de cette dernière face à la mort qui attend son fils.

¹⁹⁰ 56 personnages ont du texte à jouer mais tous les apôtres n'apparaissent pas nommément (5 ne sont pas cités si on considère que toutes les références à saint Jacques concernent saint Jacques le Majeur) mais sous la dénomination « *an abestel* » (les apôtres) notamment au moment de la Cène (v. 1018) où tous doivent être sur scène et dire les grâces.

¹⁹¹ v. 138-209, le récit des peines de l'Enfer par Lazare prend place pour la première fois au cours du repas chez Simon dans un sermon du pseudo-Augustin (Nadine Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998, p. 219) ; nous verrons plus loin en quoi cela peut nous orienter vers certaines sources utilisées par l'auteur de ce mystère.

¹⁹² Y. Le Berre, *La Passion et Résurrection bretonnes...*, *op. cit.*, p. 31.

À la manière des trois précédents dialogues, trois scènes de lamentation prennent place au fil de l'action : Judas qui se repent profondément au sujet de sa trahison (v. 1721-1806), plus tard Marie pleure la mort imminente de son fils qui gravit le mont du Calvaire (v. 2618-2695), enfin Marie-Madeleine au tombeau du Christ (v. 3776-3961) pleure la disparition du corps de celui-ci. Les monologues ont tous trois une signification bien différenciée mais participent au ressort de l'action. Au cours de sa lamentation, Judas rend l'argent obtenu des pharisiens pour la capture du Christ (v. 1762) mais ils n'en ont cure et le lui disent :

*Pe alaz deompny ent diuoe
Da queuz nac ancquen nac enoe
Rac ahanot voe ez coezas
Donet expres en hon presant
Guerzaf tregont pez archant¹⁹³*

Les pharisiens introduisent ici le concept de libre arbitre en précisant que c'est bien Judas seul qui a décidé de vendre le Christ pour trente pièces d'argent. À ces paroles, Judas continue de se lamenter et répond :

*Adarre ez consideraf
A diabell pa enem sellaf
Pe da quentaf ne gallaf quet
Mardeux predestination
Nep heny am dampnation
Bout en nep faeczon pardonet¹⁹⁴*

Judas oppose au libre arbitre invoqué par les pharisiens, le concept de prédestination des hommes auquel il pense être soumis. En entendant ces paroles, le Démon (*An dyaoul*) envoie Désespérance à Judas, une partie du débat entre les deux personnages s'articulera autour de ces deux concepts opposés. Le contenu de la lamentation de Judas n'est donc pas uniquement centré sur les remords de sa trahison, il sert également de point d'appui pour faire avancer l'action et introduire l'enseignement théologique qui va suivre.

Les pleurs de la Vierge (v. 2618-2695) ne sont pas seulement empreints de tristesse mais de colère et de reproches contre les juifs également. Si le début de la lamentation fait écho aux requêtes des vers 346-943 qui se concentrent en partie sur la souffrance de la Vierge au moment de la mort de son fils, les vers 2648-2683 véhiculent les reproches envers les juifs de la mort du Christ malgré l'aide de Dieu accordé à leur peuple notamment en Égypte¹⁹⁵ ; ces reproches ont une portée didactique dans le sens où ils mettent en avant l'iniquité du peuple juif, elle sera d'ailleurs également l'objet de la dernière tirade de Pilate dans la pièce, qui en

¹⁹³ v. 1765-1769 (Que nous importent, à nous, vraiment, / Tes remords, ta peine et ton chagrin ? / Car c'est bien toi qui as décidé / De venir nous trouver expressément / Pour le vendre trente pièces d'argent.).

¹⁹⁴ v. 1801-1806 (Encore que je considère, / En examinant ma conduite / De longue date, que je ne puis à présent, / Étant en quelque sorte prédestiné / À la damnation, / Être en aucune façon pardonné.).

¹⁹⁵ Voir également chez Jehan Michel, v. 14273-14314, le même reproche formulé par la Vierge.

explique la cause : l'ignorance (« *Pobl ynorant mechant a drouc antre / leun a depit hac a iniquite*¹⁹⁶ »).

Dans la *Résurrection*, Jésus apparaît d'abord à la Vierge (v. 3663 sqq.) puis à Joseph d'Arimathie pour le libérer des geôles des pharisiens (v. 3688) et, à la fin de la longue plainte de Marie-Madeleine qui ne le reconnaît pas immédiatement. L'ordre de rédaction et la présence de ces trois épisodes montrent l'usage par le fatiste de plusieurs sources sur lesquelles nous reviendront. Les plaintes de Marie-Madeleine et l'apparition de Jésus à ses yeux sous les traits d'un jardinier se trouvent chez Jean (XX,11-18), mais à partir de trois courts passages de l'Évangile (« Marie était restée dehors, près du tombeau, et elle pleurait », « Elle leur répondit : "On a enlevé mon Seigneur, et je ne sais où on l'a mis" » et « "Seigneur, si c'est toi qui l'as enlevé, dis-moi où tu l'as mis, et j'irai le prendre." »¹⁹⁷), le personnage de Marie-Madeleine se met en scène afin de signifier son chagrin, sa recherche active du corps du Christ et son dévouement de la façon la plus expressive qui soit :

*Memeux hyrder intollerabl
Glachar hac angoes incessabl
Ha queuz inestimabl a plen
A pep tu emeux treffu bras
Ha melcony heny diblas
Bizcoaz quen glas ne guelas den*¹⁹⁸

Ce sizain n'est qu'un aperçu de l'expressivité du monologue de Marie-Madeleine qui ordonne par exemple à ses pieds de ne jamais s'arrêter, malgré les pierres, les ronces et les épines, de chercher le Christ (v. 3860-3865). La symbolique de la foi constante et renouvelée intrinsèque à la personne de Marie-Madeleine est parfaitement exprimée ici par la longueur du monologue mais à plus forte raison, la place fondamentale qu'occupe cet épisode dans l'Évangile de Jean est la même dans le mystère : il permet de répandre la nouvelle de la résurrection du Christ aux apôtres. À partir de cet instant, le Christ ne va cesser d'apparaître aux différents apôtres jusqu'à la fin de la pièce. La longue lamentation liminaire de Marie-Madeleine dans la *Résurrection*, est donc l'élément primordial pour la construction du discours théâtral.

La relative brièveté de la pièce limite les grands débats et monologues à ceux précédemment évoqués, cependant leur présence fondamentale pour des raisons évidentes de compréhension des événements et de leurs liens les uns par rapport aux autres, entretient la vivacité de l'action : le *fatiste* a porté une attention particulière à ce que chaque moment monologué ou mis sous forme de conversation s'achève par des propos qui permettent de passer à la scène suivante.

¹⁹⁶ v. 4772-4773 (Peuple ignorant, mauvais, malintentionné, / Pétri de morgue et d'injustice).

¹⁹⁷ Respectivement Jn XX,11, 13 et 15.

¹⁹⁸ v. 3878-3883 (Ma langueur est intolérable, / Mon chagrin et mon alarme ne me laissent pas de répit / Et ma douleur est vraiment incommensurable ! / Je suis assaillie par une immense affliction / Et une tristesse des plus cruelles ; / Nul n'en connut jamais de plus amères.).

L'ensemble de la pièce est régi par une économie de personnages et d'épisodes – très probablement par souci d'efficacité de diffusion de la pièce et de son contenu, puisque les différents modèles et sources de l'auteur lui auraient permis de concevoir une pièce beaucoup plus longue – dont l'enchaînement se fait de façon assez linéaire sans être entrecoupé par des actions périphériques comme cela peut être le cas dans les *Passions* de Greban ou Michel. Ainsi, les événements qui se déroulent entre le baiser de Judas et la mise sur la croix du Christ occupe 1 343 vers dans le mystère breton tandis que le mystère de Jean Michel y consacre plus de 7 000 vers par exemple. Pour autant, dans cet intervalle, l'auteur du mystère breton prend le soin d'y mettre une quantité importante de détails. Il emprunte aux Évangiles de Jean et de Luc la matière de son récit qu'il met en scène brièvement, donnant alors à voir un enchaînement de saynètes nombreuses. Après le dialogue entre Raison et le Christ et son exhortation des apôtres à se lever alors qu'ils étaient endormis dans le jardin des Oliviers (« *Seuet deomp a pret ma breuder / Donn em offraff a guelhaff cher / Donn aduerser hep differaff*¹⁹⁹), Judas accompagné de trois soldats des pharisiens prend la parole :

*An dep hep muy hep variaff
Maz afime neuse dezaff
Creguyt ennhaf da quantaf oll
Gruyt e ren ha duet gueneoch*²⁰⁰

S'ensuivent les scènes de la chute à terre des soldats à deux reprises lorsque Jésus affirme qu'il est bien la personne recherchée et, de l'attaque de Pierre coupant l'oreille de Malchus guéri aussitôt par Jésus (v. 1525 *sqq*). Entre l'ordre de Judas et la capture effective du Christ, moins d'une centaine de vers s'est écoulée et douze personnages ont pris la parole, le fatiste, en opposition avec le long dialogue entre Raison et le Christ qui précède, imprime une accélération du rythme dans le déroulement narratif de la pièce.

Les éléments essentiels du processus de condamnation de Jésus comme les reniements de Pierre ou la libération de Barabbas sont parfaitement illustrés dans le développement de l'action, par ailleurs le dialogue de Désespérance avec Judas, sa mort et son testament viennent scinder la trame narrative de ce processus, comme un contrepoint à la prochaine condamnation du Christ.

Si l'auteur semble essayer de concentrer son propos, il n'oublie pas pour autant de mettre en scène les détails nécessaires qui caractérisent la brutalité et la vulgairité des païens dans les mystères, oscillant entre comique et indécence. Les situations comiques sont le fait des répliques des soldats à la solde des pharisiens, qui viennent s'emparer du Christ et qui le battent par la suite, ces personnages s'inscrivent parfaitement dans l'archétype qui les

¹⁹⁹ v. 1428-1430 (Debout ! hâtons-nous, mes frères, / De nous présenter hardiment / À notre adversaire sans plus tarder.).

²⁰⁰ v. 1434-1437 (Le seul homme auquel / je vais hardiment donner un baiser, / Saisissez-le immédiatement ; / Faites-le enchaîner et emmenez-le).

caractérisent²⁰¹ habituellement (brutalité, stupidité, esprit querelleur...) dans le théâtre médiéval. Lors de l'arrestation au jardin des Oliviers, en plus des qualificatifs que leur donnent Judas (« *Sus sus paillardet creguet franc*²⁰² ») ou Jésus (« *Cza tut rural bestialet / Sevet ha na douaret muy*²⁰³), la bêtise de ces personnages transparaît dans leur impréparation à la capture du Christ, l'un d'eux demandant s'il y a des cordes pour l'attacher (v. 1495). La confusion règne également au moment de la torture du Christ par ces mêmes individus (v. 2273 *sqq.*) mais c'est aussi le moment où s'exprime toute leur brutalité – nécessaire pour le sens la Passion – dont le paroxysme est atteint par leur épuisement à force de frapper (v. 2232-2233) et par leur cruauté quand il enfonce la couronne d'épine sur la tête du Christ (v. 2257-2282).

Mais avant d'être battu et torturé chez Ponce Pilate, Jésus est envoyé par ce dernier chez le roi Hérode, ce qui permet au préfet romain d'éviter d'avoir à rendre de jugement pour le moment. Ce fait se trouve uniquement dans l'Évangile de Luc (XXIII, 6-12) et n'est pas le point le plus important du déroulement de la Passion, si ce n'est qu'il insiste sur la volonté de Ponce Pilate de ne pas être mêlé à la mort du Christ. Le fatiste choisit tout de même d'y consacrer plus d'une trentaine de vers (sans compter l'intervention du récitant²⁰⁴), en partie pour être fidèle à l'une de ses sources (l'Évangile de Luc) et par imitation à l'un de ses modèles (la *Passion* de Greban ou Michel). La scène est d'une extrême rapidité, Jésus présenté par un soldat de Ponce Pilate, est interrogé par Hérode qui enchaîne les questions au sujet de ses miracles. Devant le mutisme du Christ, Hérode s'énerve :

*Heruez e manyer hac e roll
He man so sot pe diot oll
Pe morfoll heruez ma oll spy*²⁰⁵

Puis il ordonne que le Christ soit habillé avec la tunique de son fou, provoquant ainsi une situation cocasse, puisque le fou en question se retrouve nu et s'en plaint :

*Maza ma sae me guynihuy
Nam diuisquet quet leset hy
Me a pet caoch quy en hoz fryou*²⁰⁶

L'épisode chez Hérode se clôt ainsi, par une scène comique – mais aux accents sinistres – avec l'intervention d'un fou demeurant probablement nu sur scène. L'auteur du mystère par la

²⁰¹ Pour une première approche sur la notion de caractère et de personnage, en particulier dans les mystères, voir : Graham A. Runnalls, « Le personnage dans les mystères à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle : stéréotypes et originalité », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 44, 1997, p. 11-26.

²⁰² v. 1490 (Sus ! sus ! vauriens, saisissez-le vigoureusement !)

²⁰³ v. 1485-1486 (Allons, rustauds, brutes que vous êtes ! / Relevez-vous et ne restez pas vautrés !).

²⁰⁴ Voir *infra* sur le rôle de ce personnage.

²⁰⁵ v. 2163-2165 (À en juger par son attitude et son comportement / Cet homme est un insensé ou un imbécile, / Ou un demi-fou, je ne vois que cela.)

²⁰⁶ v. 2169-2171 (Où partez-vous avec ma tunique ? / Ne me l'enlevez pas, laissez-la moi. / Je vous souhaite de moucher de la crotte de chien !)

multiplication des saynètes, tout en respectant assez scrupuleusement le texte des évangiles, imprime un rythme relativement enlevé dans le déroulement de la *Passion*.

À l'inverse, le texte de la *Résurrection* offre des échanges moins rapides entre les personnages et un nombre moins important d'épisodes que celui de la *Passion*, proportionnellement au nombre de vers. La longueur de la lamentation de Marie-Madeleine précédemment évoquée, est un bon exemple du ralentissement du rythme, de même les interventions des personnages se font plus longues comme celle de Pierre (v. 3991-4045) qui regrette ses reniements ou celle de Ponce Pilate (v. 4784-4807) qui maudit les juifs et déplore ses actions. L'étirement du temps et de l'action obéit à une volonté de l'auteur de créer un effet d'attente. Lorsque Pierre se lamente, le Christ lui apparaît finalement au bout d'une cinquantaine de vers, et il en est de même pour l'apparition aux pèlerins d'Emmaüs qui constitue un épisode caractéristique dans sa conception, de cet effet d'attente : Luc et Cléophas sont tout d'abord présentés comme accablés par la perte du Christ, ils discutent de sa résurrection et se demandent où il peut être puisqu'il était censé être le Messie, lorsque Jésus apparaît sous les traits d'un voyageur. Il leur demande de quoi ils parlent et ils partagent leurs doutes, Jésus, toujours sous les traits du voyageur leur rappelle ce que les prophéties contiennent. Les deux pèlerins l'invitent à manger et c'est seulement à ce moment qu'ils comprennent qu'il est le Christ ressuscité à sa façon de rompre le pain.

Le mystère de la *Passion* et *Résurrection* se conclut par la résolution du *leitmotiv* de l'incrédulité de saint Thomas. Ce saint apparaît uniquement dans l'Évangile de Jean et dans des conditions bien déterminées (voir Jn 20.24-29), ce qui n'empêche pas l'auteur de le faire intervenir à la suite de l'apparition du Christ à Marie-Madeleine (v. 3990), à saint Pierre (v. 4087) et aux pèlerins d'Emmaüs (v. 4336 *sqq*), toujours en lui attribuant des paroles de scepticisme quant à la résurrection. Mais l'auteur redevient fidèle à sa source, l'Évangile de Jean, quand Jésus, au cours de sa dernière réplique, vient visiter tous les apôtres dont saint Thomas et l'autorise à toucher l'une de ses plaies. Le saint clôture la pièce en remerciant le Christ et en disant qu'il croit en la Rédemption.

L'alternance des rythmes que ce soit dans la trame narrative ou dans les dialogues et monologues, est au service des effets dramatiques. D'un côté, l'enchaînement rapide des actions dans la *Passion* exprime la violence et l'injustice avec lesquelles le Christ est traité, de l'autre côté, dans la *Résurrection*, l'expansion des monologues et dialogues sert à susciter l'impatience et l'émotion chez le spectateur. La maîtrise de ces effets montre que l'auteur du mystère breton, au-delà de la langue que nous ne pouvons juger, était probablement habitué aux représentations théâtrales et connaissait les ressorts nécessaires pour captiver un auditoire.

b. La mise en scène

L'imprimé de la *Passion et Résurrection* ne comporte aucune indication scénique, que ce soit au sujet des décors, des gestes ou des déplacements. Cet état de fait n'est pas surprenant, les manuscrits et imprimés originaux des *Passions* françaises témoignent de cette absence que les éditeurs modernes essaient plus ou moins de combler afin de transposer (transmettre ?) le théâtre médiéval dans une réalité théâtrale classique ou moderne. Ces indications insérées *a posteriori* peuvent être utiles lorsque l'éditeur du texte prend soin de bien séparer sa contribution du texte qu'il édite²⁰⁷. L'absence d'indications scéniques s'explique pour deux raisons principales dont l'une est liée intrinsèquement au thème du mystère : d'une part l'action se suffit à elle-même dans le sens où le texte des personnages indique et implique ce qu'il faut faire – lorsque Joseph et Nicodème descendent de croix le corps du Christ, Nicodème enjoint à Joseph de se dépêcher de passer d'un côté à l'autre de la croix pour retirer les clous (v. 3249-3250), ce à quoi il répond « *Aha / Heman so yuez diffreet*²⁰⁸ », l'indication scénique serait inutile ici. D'autre part le sujet de la pièce est connu d'avance par les acteurs qui ont soit déjà probablement assisté à une représentation ou qui créent le geste adéquat à partir de leurs connaissances religieuses. Les indications scéniques peuvent de toute façon être ajoutées ultérieurement par les acteurs ou le régisseur lorsque la pièce est jouée, c'est peut-être ce qui s'est passé avec les inscriptions de Simon Houel qui parsèment l'imprimé de la BnF.

Cependant le mystère breton comporte un personnage particulier (non compté comme personnage en tant que tel par Y. Le Berre) qui porte le nom d'*an test* (le récitant²⁰⁹) et qui pourrait s'apparenter au personnage (un prêcheur, un meneur de jeu) qui déclame le prologue de certains mystères français mais contrairement à lui qui intervient au début de la pièce, à la fin et au début des journées si le mystère dure plusieurs jours, *an test* endosse un rôle plus important puisqu'il apparaît très régulièrement (seize fois) et son texte occupe plus d'un dixième de la pièce²¹⁰.

Plusieurs fonctions sont assignées à ce récitant dont les interventions sont marquées en particulier par la modification de la longueur des vers lorsqu'il prend la parole²¹¹. Il décrit et présente toujours l'épisode que les acteurs vont interpréter, il peut apporter en plus un jugement moral sur une action ou un personnage, des précisions factuelles (détails sur les personnages, jour ou moment de la journée où se déroule l'action), toutes ses précisions sont

²⁰⁷ Comme Graham A. Runnalls et son édition du *Mystère de la Passion Nostre Seigneur du ms. 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève* (Genève, Droz, 1974).

²⁰⁸ v. 3251-3252 (Et voilà ! / Celui-ci est sorti, lui aussi.)

²⁰⁹ Traduction d'Y. Le Berre. L'emprunt au latin est manifeste, *test* vient du latin *testis* : le témoin. Plus qu'un récitant, il faudrait plutôt voir ce personnage comme celui qui porte témoignage de l'Évangile.

²¹⁰ Y. Le Berre, *La Passion et Résurrection bretonnes...*, *op. cit.*, p. 25.

²¹¹ Il utilise des vers de cinq syllabes alors que les autres personnages s'expriment en vers de huit ou dix syllabes.

contenues par exemple dans l'annonce de la scène de prière et d'arrestation du Christ au jardin des Oliviers :

<i>Da quent maz maruse</i>	Avant de mourir
<i>Ez sco ann nos se</i>	Il se rendit cette nuit-là
<i>Da pidif e tat</i>	Afin d'implorer son père
<i>Pan oa debret coan</i>	À l'issue du dîner,
<i>Dan liorz bihan</i>	Dans le petit verger
<i>Maz huesas ann goat</i>	Où il sua le sang —
<i>Acoese tizmat</i>	Qui tombait à flots
<i>Oar ann douar plat</i>	Sur la dure terre —
<i>Ouz coufhat e cas</i>	À la pensée de son sort
<i>Disordren ha garu</i>	Abject et cruel,
<i>Gant anquen dren maru</i>	À cause de l'angoisse du trépas
<i>Pegant ez maruas</i>	Dont il mourut.
<i>Pan oa achiuet</i>	Lorsque le sauveur du monde
<i>Gant saluer an bet</i>	Eut achevé
<i>Parfet e peden</i>	Tout à fait sa prière,
<i>Ez deuz de quempret</i>	Arrivèrent pour le saisir
<i>Cals a tut armet</i>	Nombre d'hommes armés
<i>Buanecquaet ten</i>	En grande fureur,
<i>Carguet aprenndenn</i>	Pleins de perfidie ;
<i>Juzas oa ho penn</i>	Judas était à leur tête
<i>Hac ho quelennas</i>	Et il les guida.
<i>Neuse tut he ty</i>	C'est alors que ses serviteurs,
<i>Gant aoun ha studi</i>	Effrayés et inquiets,
<i>En renoncias.</i>	L'abandonnèrent. ²¹²

Les personnages qui vont prendre part à la scène sont tous nommés (Jésus, Judas, les apôtres, les soldats), la place et le jeu d'acteur sont précisés pour certains (« En grande fureur », « Judas était à leur tête », « Effrayés et inquiets »), le lieu et le moment sont annoncés dans le début de la première strophe (« cette nuit-là », « dans le petit verger »). Les jalons du déroulement des scènes sont à chaque fois posés par le récitant, les gestes des acteurs sont par exemple précisés le plus souvent par des adverbes ou des locutions adverbiales (en français) : « Puis l'homme de Dieu / Fut assurément frappé » (v.1608-1609), « On lui cracha au visage / Indûment, longuement » (v. 1617-1618), « Longuement il l'observa » (v. 2124), « Ils le soulevèrent en hâte, / Puis, respectueusement et solennellement, / Le transportèrent » (v. 3205-3207). Qui plus est, des précisions sont apportées par des verbes exprimant une sensation ou un sentiment : « Hérode se réjouit fort » (v. 2119).

An test est celui qui organise la scène du mystère en créant le lien entre les scènes et en précisant le contenu : les personnages et leur façon d'agir, le moment et le lieu de l'action. Mais certains jugements sur le comportement des personnages apportent une valeur édifiante à ses propos en aiguillant les sentiments des spectateurs.

²¹² v. 1296-1319.

c. Le mystère français comme seul modèle : qu'en est-il des sources ?

La distinction entre les modèles et les sources est un point fondamental pour étudier la genèse du mystère de la *Passion* et *Résurrection* breton. Le premier éditeur moderne du mystère, Th. Hersart de la Villemarqué, faisait remonter la date de composition du mystère avant 1450 et allait même jusqu'« à la seconde moitié du XIV^e siècle, et, en supposant [ses] calculs exacts, vers l'année 1365²¹³ », conférant ainsi au texte une antériorité de rédaction par rapport aux *Passions* de Greban et Michel. P. Meyer est venu rapidement réfréner son enthousiasme en démontrant par comparaison des textes d'Arnoul Greban et Jehan Michel que les dialogues et actions du mystère breton étaient inspirés des mystères français²¹⁴, il s'est attaché notamment à comparer le dialogue de Désespérance et Judas et la mort de ce dernier²¹⁵. J. Loth²¹⁶, A. Le Braz²¹⁷ et à leur suite Y. Le Berre dans l'introduction de son édition ne viennent que confirmer cette inspiration de langue française, issue des *Passions* de Greban et Michel. On ne peut qu'adhérer à ces démonstrations par comparaisons, cela dit, la qualité du texte ne s'en trouve pas compromise, nous avons montré déjà comment l'auteur du mystère breton parvenait à maîtriser les rythmes du récit qu'il mettait au service de la dramaturgie.

Par ailleurs, pour autant que nous pouvons en juger, il ne s'agit pas simplement d'une traduction servile du français vers le breton et on note des différences dans le rôle de certains personnages secondaires. L'arrestation au jardin des Oliviers dans le mystère breton (v. 1434 *sqq*) présente d'abord trois bourreaux, Dragon, Bruyant puis Dantart et apparaissent plus tard Gadifer et Malchus. La même scène dans la *Passion* de Greban (v. 19076 *sqq*) fait intervenir plus de bourreaux, dans un ordre différent et avec des attributions différentes (chez Greban, c'est Mardoceus qui intime l'ordre de lier le Christ, dans la *Passion* bretonne c'est Dantart). Ces comparaisons pourraient être étendues à de nombreux épisodes comme le récit des peines de l'Enfer fait par Lazare²¹⁸ au cours du repas chez Simon le Lépreux que l'on trouve également dans la *Passion Notre Seigneur* de la bibliothèque Sainte-Geneviève²¹⁹ mais qui est absent chez Greban et Michel. Mais pour conclure sur ce point, revenons à la présentation de Jésus chez Hérode. Alors que dans les *Passions* de Greban (v. 22177-22427) et Michel (v. 24202-24371), Hérode est accompagné de plusieurs soldats et des pharisiens qui assistent

²¹³ Théodore Hersart de la Villemarqué, *Le grand mystère de Jésus, drame breton du Moyen âge, avec une étude sur le théâtre chez les nations celtiques*, Paris, Didier, 1865, p. cxv.

²¹⁴ Paul Meyer, *Revue critique d'histoire et de littérature*, t. I, 1866, p. 219-229.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 226-228.

²¹⁶ Joseph Loth, *Chrestomathie Bretonne*, Paris, Bouillon, 1890, p. 262.

²¹⁷ A. Le Braz, *Le théâtre celtique...*, *op. cit.*, p. 246.

²¹⁸ La place du récit de Lazare chez Simon est issue d'un sermon du Pseudo-Augustin, on trouve des récits similaires dans un *Traité des peines d'enfer et de purgatoire* imprimé par A. Vêrard en 1492 (Nadine Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998, p. 219). Sur l'origine des peines de l'Enfer, voir G. A. Runnalls (éd.), *Mystère de la Passion Notre Seigneur...*, *op. cit.*, p. 53-54. Les scènes de châtements ont été diffusées par leur représentation graphique dans le *Compost et calendrier des bergers*.

²¹⁹ G. A. Runnalls (éd.), *Mystère de la Passion Notre Seigneur...*, *op. cit.*, v. 816-919.

au mutisme du Christ, la *Passion* bretonne ne fait intervenir que le Christ, Hérode, un homme d'armes et un personnage qui n'existe pas dans les deux modèles supposés : le fou (v. 2169). Cette économie de personnages se retrouve également dans la *Passion Notre Seigneur* de la bibliothèque Sainte-Geneviève²²⁰ sans le personnage du fou pour autant et il ne paraît pas exister une scène similaire dans les mystères de la *Passion* que nous avons consultés²²¹. Même si la prééminence d'Arnoul Greban et de Jehan Michel comme modèle a été établie par les critiques et éditeurs du mystère breton, il n'en reste pas moins que le fatiste a vraisemblablement fait preuve de créativité ou a su bien varier les modèles qu'il avait à sa disposition pour l'agencement de certains épisodes de sa pièce.

La matière du mystère est issue principalement des Évangiles de Jean et Luc (pour ce dernier le récitant donne cette source explicitement : « *Sant Lucas a tes*²²² ») et de l'évangile apocryphe de Nicodème. Cependant un épisode particulier de la *Passion* a attiré notre attention, il s'agit de la descente de croix du Christ. Traditionnellement et suivant l'Évangile de Jean ou celui de Nicodème, Joseph d'Arimatee après avoir demandé le corps du Christ à Ponce Pilate, descend le corps de la croix avec l'aide de Nicodème. Or notre texte comporte une mise en scène bien différente puisque les deux protagonistes sont aidés par un troisième homme : Gamaliel. Ce dernier tient le corps du Christ pendant que les deux autres sont affairés à retirer les clous (« *Nep aoun me en dalcho pepret*²²³ »). Il n'existe pas à notre connaissance un évangile qui fasse allusion à l'aide de Gamaliel pour la descente de croix du corps du Christ, il semblerait que ce soit une invention de l'auteur à moins qu'il ait eu à sa disposition sous les yeux une version de l'Évangile de Gamaliel qui contienne ce détail²²⁴. En tout état de cause, une des sources supplémentaires pour la rédaction de ce mystère est ce texte car l'auteur fait parler le personnage de Gamaliel en ces termes une fois que le Christ est mis au tombeau :

<p><i>An faeczon an passion man</i> <i>Agouaf diblas an pas man</i> <i>Jesus gant poan saluer an bet</i> <i>Me alaquay strif de scriuaf</i> <i>Euel mazeu a deseuf</i> <i>Na faziaf ne mennaf que</i>²²⁵</p>	<p>Le récit de cette passion Que subit cruellement en ce jour Jésus, sauveur du monde par sa souffrance, Je vais en toute diligence le faire mettre par écrit Ainsi que je pense qu'elle s'est déroulée, Sans la moindre inexactitude.</p>
--	---

²²⁰ *Ibid.*, v. 1830-1993.

²²¹ Des *Passions* en langue d'oc (*La Passion provençale du manuscrit Didot, La Passion catalane-occitane et La Passion d'Auvergne*) et en langue d'oïl (*La Passion d'Arras*).

²²² v. 2118 (Saint Luc le rapporte).

²²³ v. 3237 (Ne craignez rien, je vais bien le retenir).

²²⁴ Nous avons eu accès qu'à un imprimé de 1497 (Paris, BnF, Rés. D 5692 (4)), or il peut y avoir plusieurs variantes entre les manuscrits et les imprimés. Raymond Lebègue mentionne également cette source dans « Les mystères en langue bretonne », *Études sur le théâtre français...*, *op. cit.*, p. 104, il évoque l'idée que l'auteur du mystère breton aurait eu accès à une version d'une *Vie de Jesu Christ* imprimée pour la première fois à Bréhant-Loudéac en 1485. Cet ouvrage contient entre autres le récit de la Passion et de la Résurrection attribué à Gamaliel (voir Arthur de la Borderie, *L'imprimerie en Bretagne au XV^e siècle*, Nantes, Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 1878, p. 53). Rien n'indique pour autant que le mystère ait été composé en Bretagne.

²²⁵ v. 3335-3340.

Si ce n'est pour rappeler que le personnage de Gamaliel était du côté des chrétiens, quel intérêt aurait l'auteur à mentionner la rédaction d'une *Passion* selon la vision de Gamaliel ? L'évocation de ce texte est une attestation de l'une de ses sources comme il l'a fait avec l'Évangile de Luc auparavant. Par ailleurs, il a été montré que l'Évangile de Gamaliel avait pu servir de base pour certains mystères, notamment les mystères rouergats et provençaux²²⁶. Enfin la présence d'un épisode dans le mystère que l'on ne trouve que chez Gamaliel achève de nous convaincre que l'auteur a utilisé cette source. Aux vers 4345-4383, Centurion révèle à Gamaliel que le Christ est ressuscité mais craint de devoir l'annoncer aux pharisiens de peur qu'on l'accuse de s'être accointé avec les disciples du Christ pour leur rendre son corps. Il demande conseil à Gamaliel qui l'engage à détourner leur attention en leur demandant de lui remettre Joseph d'Arimathie emprisonné pour avoir enseveli le Christ ; ainsi ils seront fort étonnés puisque Joseph a été libéré par le Christ. Si la libération miraculeuse de Joseph se trouve dans l'Évangile de Nicodème²²⁷, le conseil demandé par Centurion à Gamaliel ne se trouve que dans l'Évangile de Gamaliel :

Et tantost Centurion qui gardoit le sepulchre de Jhesus Crist a congneu qu'il estoit ressuscité en eut grant paour des juifz et s'en ala demander conseil à Gamaliel. [...] Gamaliel luy dist : « [...] Et se les evesques vous demandent Jhesus Crist, vous leur direz qu'ilz vous rendent Joseph qu'ilz misdrent vendredi au soir en la tour et Jhesus Crist l'en a mis hors et le mena avecques soy et ainsi vous leurs eschapperez. »²²⁸

Les paroles et les actes sont exactement les mêmes dans le mystère breton et on retrouve ce même épisode dans un mystère provençale²²⁹ dont la source attestée est ce même Évangile de Gamaliel.

À la diversité des modèles suivis s'ajoute la variété des sources consultées. L'auteur a su faire preuve de créativité dans la composition de sa *Passion et Résurrection*.

d. Le Tremenuan an Ytron guerches Maria

Le trépas de Dame vierge Marie est un texte de 764 vers qui suit immédiatement le mystère de la *Passion et Résurrection* dans l'imprimé de 1530 ainsi que ses rééditions. Il est composé de 190 quatrains²³⁰ construits sur le modèle de rime aaaa (105 quatrains) et aabb (85 quatrains)²³¹. Si ce texte appartient au même recueil que le mystère, son auteur en est très

²²⁶ Voir sur la *Passion selon Gamaliel* : Madeleine Le Merrer, « D'une source narrative occitane de la Passion Provençale et des Mystères Rouergats : l'Évangile de Gamaliel », dans Yves Giraud (dir.), *La vie théâtrale dans les provinces du Midi* (actes de colloque), Tübingen, Gunter Narr, 1980, p. 45-50 ; Émile Roy, *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1904, deuxième partie, p. 329-345.

²²⁷ Chap. XII, publié dans Abbé Migne (dir.), *Encyclopédie théologique*, Paris, Migne, 1856, t. XXIII, col. 1114-1115.

²²⁸ Paris, BnF, Rés. D 5692 (4), feuillet G3, *La passion et resurrection par le bon maistre Gamaliel et Nichodemus son nepveu*, Paris, Jehan Trepperel, c. 1497.

²²⁹ Alfred Jeanroy, H. Teulé (éd.), *Mystères provençaux du quinzième siècle*, Toulouse, Privat, 1893, v. 4225.

²³⁰ 191 si l'on compte la répétition des vers 5298-5301 au quatrain suivant.

²³¹ Y. Le Berre, *La Passion et Résurrection bretonnes...*, *op. cit.*, p. 489.

probablement différent. Cette diversité d'auteurs est attestée entre autres par la différence de langue entre les deux textes : le breton utilisé dans le *Tremenuan* paraît plus ancien que celui employé dans le mystère, la composition du texte pourrait alors être, sans certitude absolue, datée de la seconde moitié du XIV^e siècle dans les milieux des ordres mendiants²³². La lecture du *Tremenuan* suscite au moins deux remarques liminaires : son caractère dramatique n'en n'est pas clairement établi et sa structure comporte des incohérences. Nous avons donc affaire à un texte dont nous ne connaissons pas l'exacte finalité (dramatique, liturgique... ?) et qui ne paraît pas entièrement abouti dans l'état dans lequel il est imprimé. Avant de revenir sur ces deux points, il faut examiner la teneur du texte.

Le *Tremenuan* relate les derniers jours de vie terrestre de la vierge Marie, les conditions de sa mort, son enterrement et son assomption. Avant que Marie n'intervienne au style direct (v. 4865), le texte s'ouvre par une bénédiction en son honneur qui rappelle que son corps est vierge de tout péchés et qu'elle est l'avocate des âmes et la reine des cieux. Puis Marie, prenant la parole, demande à son fils « *Ma map seuen pan tremeniff / Nep drouc ael en bet na gueliff*²³³ », qui accède à sa demande et lui spécifie les conditions de sa mort et de sa résurrection (le rameau de palme porté par Gabriel, le couronnement au ciel). Après les différents épisodes traditionnels qui retracent les derniers instants de la vierge Marie sur terre (présence de l'apôtre Jean, enterrement par les apôtres, épisode des juifs voulant brûler son corps...), le texte se clôt par un sermon de Joseph d'Armathie (v. 5466-5517) puis par une recommandation de célébrer la fête de l'Assomption et de conserver son récit par écrit. Y. Le Berre distingue quatre sources « susceptibles [d']avoir, directement ou indirectement, servi » à la rédaction du *Tremenuan*²³⁴ : le *Transitus* latin du Pseudo-Joseph d'Armathie, le *Transitus Mariae* du Pseudo-Méliton, la *Dormition de Marie* du Pseudo-Jean et l'*Assomption de Marie* ou *Transitus* grec « R » du Pseudo-Jean également. En comparant ces quatre textes avec celui du *Tremenuan*²³⁵, l'éditeur conclut que de nombreux détails concordent avec le *Transitus* du Pseudo-Joseph d'Armathie mais que d'autres éléments apparaissent seulement dans le *Tremenuan*, impliquant l'utilisation d'autres sources non identifiées pour la rédaction du texte²³⁶. La combinaison de plusieurs sources n'a rien d'étonnant et il est possible que l'état antérieur du texte sous une forme manuscrite, possédait une cohérence complète, ce n'est plus le cas pour le texte qui nous est parvenu.

Le déroulement narratif du *Tremenuan* souffre de nombreuses incohérences. Plusieurs quatrains ou épisodes ne trouvent pas leur place exacte pour une bonne compréhension du texte. À titre d'exemple, les vers 5198-5213 contiennent les paroles de Jean au style direct

²³² *Ibid.*, p. 504.

²³³ v. 4866-4867 (Mon aimable fils, quand je trépasserai, / Puissé-je ne voir aucun mauvais ange ;).

²³⁴ Y. Le Berre, *La Passion et Résurrection bretonnes...*, *op. cit.*, p. 497.

²³⁵ *Ibid.*, p. 496-502.

²³⁶ *Ibid.*, p. 502.

dans le premier quatrain, la bénédiction de Marie dans le second au style indirect, ces deux quatrains s'enchaînent tout de même de manière logique. Mais le troisième quatrain est le suivant :

An yuzeyen hazat a drouc atret
Leun a malicc e pep vicc torticet
Aenep doe goae y pan viont croet
Hac e mam hegar mazindi glacharet²³⁷

puis au quatrain suivant, les apôtres portent le corps de la Vierge. On voit ici dans quel état le texte est parvenu, ce qui amène à conclure qu'il a été assemblé au moment de son impression à partir de différentes versions qui certes contenaient le récit de l'Assomption, mais qui ne pouvaient se relier parfaitement entre elles²³⁸. Cet assemblage semble même nuire au contenu théologique puisque les conceptions « mortaliste » et « immortaliste » se retrouvent en concurrence dans le texte²³⁹, l'âme de la Vierge étant cherché séparément de son corps ou bien son corps et son âme s'en allant en même temps. Le texte présente de nombreux contrastes tant sur son contenu que sur sa forme, il en est de même pour les différents types de discours utilisés. Pour autant, on ne peut pas déduire que la diversité des styles de parole (discours direct, indirect, narrativisé) soit due à l'assemblage de différentes versions du texte, mais l'hétérogénéité des styles incite à se demander dans quelle mesure ce texte est une version dramatisée pour la fête de l'Assomption.

Le texte n'utilise qu'une seule forme strophique (le quatrain), dans laquelle s'insèrent toutes les indications que l'on pourrait considérer comme « scéniques ». Il faut donc considérer – cela est tout à fait possible, nous l'avons vu avec le personnage du récitant du mystère – qu'un personnage unique prend en charge la diction de tous les éléments descriptifs. Ainsi il aurait la charge non seulement de rapporter tous les verbes introducteurs afin de distribuer la parole entre les personnages (« *Emezy mary mam illur* ²⁴⁰ », « *Pezr a respontas ent haznat*²⁴¹ »), mais aussi d'exposer les scènes (« *Hac en affas ne fallas quet / Ouz hiruoudaff goelaff pepret*²⁴² »). Toutes ces indications sont enchâssées dans le corps des quatrains et l'alternance des discours ne se fait pas de façon régulière – la prise de parole par un personnage peut s'effectuer au cours d'un quatrain mais il peut arrêter de parler également avant la fin de la strophe (v. 5411). Même si le nombre de personnages est peu élevé, il paraît

²³⁷ v. 5206-5209 (Les Juifs, fâcheuse société, on le sait, / Pleins de méchanceté, empêtrés dans tous les vices / Ennemis de Dieu – malheur à eux quand ils furent créés – / Et de son adorable mère, ce qui a causé leur infortune.)

²³⁸ Pour des solutions qui rendent une cohérence au texte, voir Y. Le Berre, *La Passion et Résurrection bretonnes...*, op. cit., p. 462-489.

²³⁹ *Ibid.*, p. 503. Voir également sur ces conceptions : Simon Claude Mimouni, *Dormition et Assomption de Marie. Histoire des traditions anciennes*, Paris, Beauchesne, 1995, p. 11 sqq.

²⁴⁰ v. 4930 (Marie, chaste mère, parla ainsi :).

²⁴¹ v. 5050 (C'est certes Pierre qui répondit :).

²⁴² v.5126-5127 (Et cependant elle l'embrassa / En se lamentant, en versant d'abondantes larmes).

difficile dans ces conditions de faire dire sans erreurs son texte à chaque personnage, il faudrait plutôt considérer que le texte en son entier était dit par une seule personne.

La fin du *Tremenuan* nous renseigne sur l'unique protagoniste de cette pièce. Le personnage de Joseph d'Arimatee est le dernier à prendre la parole nommément, il rappelle le récit de la vie du Christ, celui de la vie de la vierge Marie et évoque le Jugement dernier ; pour finir il enseigne que celui qui a sa foi en Dieu, ne se met pas en péril (v. 5514-5517), s'il ne s'agit pas d'une cheville, on trouve même dans ce discours la marque d'une adresse à un auditoire « *guir autronez*²⁴³ ». Alors, le protagoniste prend la parole :

*An ioseph man ayoa guiryon
A disquiblyon doe guir roen tron
A lauaras en e sermon.
Ez mirset he assumption.*²⁴⁴

Le recours à des autorités connues par un auditoire, est une des techniques établies des prêcheurs lors de leurs sermons. Par ailleurs, jusqu'à la fin de la pièce, le personnage n'a de cesse d'expliquer quels sont les bienfaits obtenus par la célébration de la fête de l'Assomption et sa conservation par écrit : indulgences, richesse, protection contre les incendies et inondations, mort douce etc. Cette association entre le recours à une autorité reconnue et les bienfaits obtenus évoque par exemple le sermon du *Miracle de Théodore* dans les *Miracles de Notre Dame par personnages* :

« Car se dit saint Bernard : Se tu la suiz, tu ne peuz forsvoier ; se tu la pries, ne te dois desesperer ; se tu penses a li, tu ne peuz errer ; se elle te deffent, tu n'as ame a doubter...²⁴⁵ »

Il semblerait bien que le locuteur de la pièce soit un prêcheur ; or nous connaissons, en dehors de la Basse-Bretagne, des prêcheurs qui ont utilisé des tableaux vivants pour illustrer leurs sermons, comme à Laval en 1508 (et les années suivantes)²⁴⁶ où des scènes de la *Passion* étaient mimées en même temps que le sermon par des acteurs. Cette technique n'est pas un cas isolé, H. Rey-Flaud relève des sermons accompagnés d'activités dramatiques à Montélimar et à Metz²⁴⁷ au début du XVI^e siècle où même le prêcheur est seul à interpréter tous les personnages de la *Passion*.

Malgré son état imparfait le *Tremenuan an Ytron guerches Maria* pourrait être considéré comme le témoin d'un sermon mimé avec des personnages ou mettant en scène uniquement un prêcheur, pour la fête de l'Assomption et l'idée d'un texte de célébration est d'ailleurs bien

²⁴³ v. 5478 (dévots seigneurs).

²⁴⁴ v. 5519-5521 (Ce Joseph, qui était fidèle / Entre les disciples de Dieu, vrai roi du ciel, / Requit en son sermon / Que son assomption fût célébrée.)

²⁴⁵ Gaston Paris, Ulysse Robert (éd.), *Miracles de Notre Dame par personnages*, Paris, Didot, 1878, t. III, p. 81

²⁴⁶ Guillaume Le Doyen, *Annales et chroniques du pays de Laval (1480-1537)*, Laval, Godbert, 1858, p. 124-125.

²⁴⁷ Henri Rey-Flaud, *Le cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1973, p. 35.

présente à la fin du poème puisque l'auditoire est incité à prier Dieu avant la célébration de l'évènement (v. 5582). Le caractère dramatique de ce texte est donc bien présent, l'éditeur a d'ailleurs pris soin, contrairement aux deux poèmes qui suivent le *Tremenuan*, d'établir un lien entre la *Passion* et le *Tremenuan* en introduisant le texte par « *Amen goude an passion ez dezrou / Tremenuan an ytron maria.*²⁴⁸ » laissant penser qu'il considérait ce texte comme du théâtre également.

VI.3.2 Vie des saints

Le corpus des vies de saints dramatisées est le plus important de l'ensemble de la production textuelle conservée. On peut le scinder en deux : d'un côté, le *Mystère de la vie de sainte Barbe* dont la tradition dramatique est bien établie dans l'aire linguistique romane et de l'autre, le *Mystère de la vie de sainte Nonne et de son fils Dévi* et le *Mystère de saint Gwénolé* dont la tradition dramatique est seulement connue dans l'aire linguistique bretonne. Comme il l'a été fait pour la *Passion et Résurrection* bretonnes de 1530, les sources potentielles de ces pièces, leur facture et leur contenu seront analysés afin de déterminer si le texte qui nous est parvenu a pu être représenté et, dans l'affirmative, dans quelles conditions historiques et sociologiques.

Vie de sainte Barbe

a. Une tradition dramatique forte dans l'aire linguistique romane et un culte important en Basse-Bretagne

La première impression du *Mystère de sainte Barbe* date de 1557. La pièce contient 30 personnages et se compose d'un peu plus de 5 500 vers pour être jouée en deux journées.

La vie de sainte Barbe a fait l'objet d'au moins trois dramatisations différentes à partir du XV^e siècle en France. Deux versions nous sont parvenues dans leur entier, la troisième n'est qu'à l'état de fragment, il s'agit d'un rolet du personnage de sainte Barbe. La version la plus importante est la vie de sainte Barbe en cinq journées, à 98 personnages²⁴⁹ et un peu moins de 24 000 vers²⁵⁰ ; la seconde version est beaucoup plus courte puisqu'elle se compose de deux journées, d'un peu plus de 3 600 vers et de 40 personnages²⁵¹. Quant au rolet, il pourrait provenir d'une version en trois journées²⁵² du mystère.

²⁴⁸ v. 4836-4837 (Ici après la passion commence / Le Trépas de Dame Marie.)

²⁴⁹ Décompte provenant de J. de Douhet, J. P. Migne, *Dictionnaire des mystères...*, *op. cit.*, col. 171-172.

²⁵⁰ Conservé dans un manuscrit du XV^e-XVI^e siècle : Paris, BnF, ms. fr. 976.

²⁵¹ Mario Longtin, *Édition du Mystère de sainte Barbe en deux journées BnF Yf 1652 et 1651*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 1996, p. 11.

²⁵² Jacques Chocheyras, *Le théâtre religieux en Savoie au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1971 p. 41-46, « La vie et histoire de madame sainte Barbe (Maurienne, XVI^e siècle) », p. 93-108, « Fragment du rôle principal (sainte Barbe) » ; et Mario Longtin, « Maçons, trois fenêtres s'il vous plaît ! *Le Mystère de sainte Barbe en 5 journées* : un décor qui se construit ? », *Sénéfiance*, 49, 2003, p. 307-318, [en ligne].

Bien que l'histoire de sainte Barbe²⁵³ soit à peu près la même au départ²⁵⁴ les deux versions complètes du mystère diffèrent en bien des points comme le relève M. Longtin²⁵⁵ : la mère de Barbe intervient dans la version courte tandis qu'elle est complètement absente dans la version longue, la façon dont Barbe se convertit n'est pas la même, la tour ne joue pas le même rôle dans les deux pièces etc. La version courte s'éloigne quelque peu de la légende et de la version longue qui lui est plus fidèle. Le rolet de sainte Barbe du mystère en trois journées s'apparente à la version courte tandis que la comparaison entre la légende, la version longue et le mystère en breton de 1557 montre des points de convergence.

Cette convergence s'inscrit dans le déroulement général des deux pièces, l'enchaînement des épisodes dans le mystère breton et le mystère en cinq journées suit à peu près la même progression mais il existe par ailleurs des points de divergence : le début des deux mystères se concentrent sur la construction de la tour et l'éducation de Barbe mais dans le mystère breton, Dioscore pense d'abord à l'emploi d'ouvriers puis à celui d'un maître tandis que le mystère français met en scène d'abord l'embauche de plusieurs maîtres pour l'éducation de Barbe. Les éléments concernant le jugement et le martyre de Barbe par le prévôt et ses bourreaux présentent des similitudes comme l'utilisation d'un tonneau planté de clous dans lequel Barbe est roulée par exemple. Cependant le comportement de Dioscore au moment de mettre Barbe à mort n'est pas le même dans les deux pièces, le mystère breton fait intervenir le personnage de Conscience qui essaie de convaincre Dioscore de renoncer à son projet tandis que Belzébuth, en contrepoint, l'exhorte à décapiter sa fille. Le personnage de Conscience n'apparaît dans aucune des versions françaises et confère au personnage de Dioscore une humanité qu'il n'a pas habituellement une fois qu'il a tué Barbe :

(*Dioscorus a disemper.*)

*Peguen diraeson fellony
Dirac pep den eu ma heny
Diabry ha diconsciancc
Monet daz lazaff en stat man
Disaczun am dornn ma hunan
Andeu houman drouc contenance.*²⁵⁶

(Dioscore se désespère.)

Quelle est ma cruelle folie devant tous
les hommes ! Aller te tuer ainsi sans
scrupule, sans conscience, sans pitié, de
ma propre main ! N'est-ce point là un crime !

Cette réaction de désespoir et de remords doit être mise en regard avec la réaction du Dioscore de la version française en 5 journées :

²⁵³ Sur les sources connues de l'histoire de sainte Barbe voir M. Longtin, *Édition du Mystère de sainte Barbe en deux journées...*, op. cit., p. 2.

²⁵⁴ Dioscore, roi de Nicomédie a pour fille unique Barbe, cette dernière extrêmement intelligente se rend compte qu'il n'existe qu'un seul créateur de l'Univers, elle se convertit alors en cachette au christianisme tandis que son père l'enferme dans une tour pour la protéger. Au moment où son père lui propose de se marier, elle refuse et lui révèle sa nouvelle foi. Barbe est d'abord jugée et torturée par le prévôt, puis, malgré les appels de son père à renier sa foi, est décapitée par ce dernier. Pour l'histoire plus détaillée voir M. Longtin, *Édition du Mystère de sainte Barbe en deux journées...*, op. cit., p. 3-4 qui cite Charles Cochon de Lapparent, *Sainte Barbe*, Paris, Henri Laurens, 1926.

²⁵⁵ M. Longtin, *Édition du Mystère de sainte Barbe en deux journées...*, op. cit., p. 16-17.

²⁵⁶ § 783.

Puis que j'ay faict ung exploit de justice,
Et pour l'onneur de noz trespuissans dieux,
Et ay pugny de ma fille le vice,
El est morte, dont je suys tresjoyeux !²⁵⁷

La réaction du personnage face à l'acte qu'il vient d'accomplir est à l'extrême opposé selon les versions. Toutefois G. Cohen a tout à fait raison de voir des similitudes entre le mystère français en 5 journées et le mystère breton²⁵⁸ : elles proviennent probablement de l'emploi d'une même source au départ, une compilation de la vie de sainte Barbe par Jean de Wackerzeele²⁵⁹. On ne peut cependant pas considérer que l'auteur du mystère breton a eu sous les yeux une version du mystère en 5 journées : outre la longueur et le nombre des personnages qui diffèrent, le nom des personnages secondaires n'est pas le même et la construction des épisodes n'est pas la même. Il suffit de prendre comme exemple la mise en place de l'éducation de sainte Barbe : le mystère breton met en scène un seul maître tandis que le mystère français en met deux ; Dioscore dans les deux cas souhaite la bienvenue aux maîtres mais dans le mystère breton, il met l'accent sur l'intelligence du maître²⁶⁰ tandis qu'il insiste sur celle de sa fille dans le mystère français²⁶¹. On retrouve ce genre de divergences tout au long des deux mystères, et on peut même ajouter que la comparaison de la liste des noms de personnages du mystère breton avec celles des deux versions du mystère français ne présente aucune similitude concernant les personnages secondaires. Le *Mystère de sainte Barbe* en langue bretonne se présente comme une version autonome sans emprunt à un mystère de sainte Barbe en français comme cela pouvait être le cas avec certains passages de la *Passion et Résurrection* de 1530 qui semblaient être inspirés de Jehan Michel ou Arnoul Greban (voir *supra*).

La tradition dramatique de la vie de sainte Barbe est bien établie en France dès le milieu du XV^e siècle²⁶² et dès 1473 dans l'Ouest avec une première représentation à Tours²⁶³. On possède par ailleurs une attestation de représentation au sud de Vitré (Domalain) en 1509²⁶⁴, en Haute-Bretagne. Tout comme la *Passion et Résurrection* de 1530, on ne connaît aucune attestation de la représentation de ce drame en Basse-Bretagne mais le culte de la sainte y est bien établie, l'exemple le plus emblématique étant la chapelle Sainte-Barbe du Faouët dans le Morbihan, dont la construction a commencé à la fin du XV^e siècle ; le relevé de la

²⁵⁷ v. 19459-19462.

²⁵⁸ Gustave Cohen, « La renaissance du théâtre breton et l'oeuvre de l'abbé Le Bayon », *Mercur de France*, T. 94, n° 348, 1911, p. 733.

²⁵⁹ M. Longtin, « Maçons, trois fenêtres s'il vous plaît ! *Le Mystère de sainte Barbe...* », *op. cit.*

²⁶⁰ § 86 « [...] *Rac den savant suramant ouz santaff.* » ([...]) Car je sais avec assurance que vous êtes un homme savant.)

²⁶¹ « Voiez cy Barbe ma belle fille / Qui est en engin moult habille » (v. 500-501).

²⁶² Voir la liste qu'en donne M. Longtin dans « Maçons, trois fenêtres s'il vous plaît ! *Le Mystère de sainte Barbe...* », *op. cit.*

²⁶³ Tours, AD 37, 3 E 1, *minutes notariales de l'étude de Jean Jaloignes, 24 octobre 1473.*

²⁶⁴ Nantes, AD 44, B 19, fol. 121v^o, *registre de la chancellerie de Bretagne pour l'an 1510.*

statuaire en Cornouaille méridionale, effectué par C. Prigent est édifiant quant à la popularité de la sainte : sa représentation arrive en tête devant saintes Catherine et Marguerite²⁶⁵. Cette popularité – à la fois sous forme de drame dans l’aire linguistique romane et sous la forme d’une intense dévotion en Basse-Bretagne – est sans doute un des éléments qui a contribué à l’élaboration de ce mystère et à son impression en 1557.

b. Une volonté de dramatisation évidente

La dramatisation de certains textes de théâtre en breton n’est pas toujours patente dans les textes que nous possédons. En revanche, le *Mystère de sainte Barbe* laisse transparaître une volonté de mise en scène de la part du fatiste. La première mention d’un jeu mis sur scène apparaît dès le titre²⁶⁶ : « *Aman ez dezrou Buhez sante Barba dre rym euel maz custumer he hoary en goelet breiz* » (Ici commence la vie de sainte Barbe en vers comme on a coutume de la jouer en Basse-Bretagne). Le titre révèle qu’il existe une tradition dramatique autour de l’histoire de sainte Barbe et que cette dernière prend place en Basse-Bretagne, avec toute la réserve due à l’interprétation d’un titre d’une édition du XVI^e siècle, on peut imaginer que le texte imprimé est le fruit d’une tradition de jeu importante, voire que le manuscrit qui a servi de base à l’édition était le relevé de pièces que l’auteur a pu voir ou bien une compilation de rolets qu’il a assemblés pour construire son mystère.

La force de la dramatisation du *Mystère de sainte Barbe* réside dans le nombre important et la qualité des indications scéniques. Une première remarque s’impose quant à la langue de ces dernières, puisqu’elles sont toutes en langue bretonne contrairement à celles du *Mystère de la vie de sainte Nonne et de son fils Dévi* où la plupart sont en latin – quelques-unes sont en breton – et celles du *mystère de saint Gwénolé* qui sont toutes en latin, la *Passion et Résurrection* n’en contient pas et l’état fragmentaire de la *Destruction de Jérusalem* et des *Amours du vieillard* ne permet pas d’établir une comparaison sur ce point. Avant de s’intéresser aux raisons possibles de l’utilisation du breton, il faut observer le contenu des indications scéniques.

Le relevé des didascalies du *mystère de sainte Barbe* révèle cinq grands types d’indications scéniques : l’organisation de la parole entre les personnages (qui parle et à qui) ; l’entrée, la sortie, le placement des personnages ; l’indication posturale ou gestuelle ; le jeu de sentiments (colère, étonnement, désespoir...) ; l’indication factuelle (que l’on peut comparer à la réalisation de feintes). La palette d’indications scéniques apparaît comme vaste et chacune permet de mettre en place le mystère avec précision. Dans les épisodes où plus de deux personnages sont présents, le fatiste a pris soin de distribuer la parole précisément comme lorsque le maître est en compagnie de Barbe et Dioscore, la parole s’organise

²⁶⁵ C. Prigent, *Pouvoir ducal, religion et production artistique...*, op. cit., p. 403.

²⁶⁶ On ne peut cependant juger ici si le titre est dû à l’auteur du mystère ou à Bernard de Leau, l’éditeur.

rigoureusement : « *An mestr a scol a salut Dioscorus*²⁶⁷ », « *Dioscorus (a comps ouz e merch)*²⁶⁸ ». On retrouve ce genre d'indications, distributrices de la parole tout au long de la pièce, pendant les diableries, lorsque Dioscore demande à deux bergers s'ils n'ont pas vu sa fille alors qu'elle s'est enfuie (« *Goudese ez goulenn ouz an drouc berger*²⁶⁹ »), etc. Il en est de même pour l'entrée et la sortie des personnages de l'action, le maître en ayant assez de discuter avec Barbe « [...] *he les he hunan hac a ya buanec digant y*²⁷⁰ », Dioscore découvrant Barbe en train de discuter avec Valentin²⁷¹, ce dernier a pour consigne de la part du fatiste : « *Ha Valentin a ya e hent*²⁷² ». Ces indications incitent à penser que la mise en scène s'effectue grâce à l'entrée et la sortie des personnages qui ne sont pas tous présents en même temps sur la scène comme dans d'autres types de mise en scène à mansions par exemple. Les indications de déplacements ne consistent pas uniquement à préciser l'entrée et la sortie du personnage de la scène mais aussi à spécifier les mouvements de scène comme le messenger de Dioscore qui part quérir des ouvriers pour la construction de la tour et un maître d'école pour Barbe²⁷³, ou Dioscore lui-même qui « [...] *a ya da guelet an tour*²⁷⁴ ». Les indications de mouvements sont accompagnées d'informations gestuelles ou posturales à réaliser comme les moments où Barbe prie et qu'elle doit se mettre à genoux (« *Sante Barba a stou dan nouglin*²⁷⁵ »). Ce type d'information prend toute sa force au moment du martyre de la sainte, c'est son père qui entame le processus de supplice en menant sa fille au prévôt en la battant²⁷⁶, puis les bourreaux de ce dernier sont chargés de la tourmenter : « *Aman an bourreuyen a diuisq sante Barba*²⁷⁷ », « *An prouost a ra ober tan euit e tourmentaff*²⁷⁸ », « *An prouost a gourghemenn dan tirantet he canaff gant morzoulou*²⁷⁹ », « *Aman ez troucher he diu bron*²⁸⁰ » On voit ici avec quelle force de détails le fatiste organise les gestes qui servent au martyre de la sainte. Jusqu'à ce que son père la décapite, Barbe endure les assauts et a même tendance à guérir rapidement des blessures infligées par ses bourreaux ce qui provoque chez l'un d'eux, Claudin, la stupéfaction : « *Claudin so abisset ouz he guelet salu*²⁸¹ ». Il est assez

²⁶⁷ Avant § 85 (Le maître d'école salue Dioscore).

²⁶⁸ Avant § 89 (Dioscore parle à sa fille).

²⁶⁹ Avant § 378 (Ensuite il demande au méchant berger).

²⁷⁰ Avant § 126 ([...] la laisse seule et la quitte en colère).

²⁷¹ C'est à ce moment-là qu'elle se convertit au christianisme à l'insu de son père, en faisant passer Valentin pour un médecin.

²⁷² Avant § 187 (Valentin se retire).

²⁷³ Avant § 80 : « *Dioscorus a quacc da clasq vn mestr à scol dà disqu[i]ff e merch* » (Dioscore envoie chercher un maître d'école pour instruire sa fille).

²⁷⁴ Avant § 196 ([Il] va voir la tour).

²⁷⁵ Avant § 177 (Sainte Barbe se met à genoux).

²⁷⁶ Avant § 417 : « *Diocorus are e merch ouz he canaff bede an prouost ouz lauaret dezy* » (Dioscore conduit sa fille jusqu'au prévôt, en la battant et en lui disant :).

²⁷⁷ § 454 (Ici les bourreaux déshabillent sainte Barbe).

²⁷⁸ Avant § 564 (Le prévôt fait faire du feu pour la tourmenter.)

²⁷⁹ Avant § 577 (Le prévôt ordonne aux bourreaux de la frapper avec des marteaux.)

²⁸⁰ Avant § 593 (Ici on coupe ses mamelles.)

²⁸¹ Avant § 541 (Claudin est stupéfait de la voir en bonne santé.)

rare de trouver des indications de jeu d'acteur dans le théâtre médiéval – dans notre corpus de textes bretons, on n'en trouve qu'une, dans le *mystère de saint Gwénoùlé*²⁸² – mais le *Mystère de sainte Barbe* en recèle quelques-unes, comme la colère du maître lorsqu'il laisse Barbe seule, le désespoir de Dioscore une fois qu'il a tué sa fille²⁸³ ou bien encore l'étonnement de deux seigneurs parents de Barbe qui sont surpris du traitement que Dioscore inflige à sa fille²⁸⁴. Enfin, certaines indications montrent qu'il faut réaliser, soit par la parole en faisant appel à l'imagination du spectateur, soit par des effets matériels, des effets de scène comme l'apparition miraculeuse de l'eau dans une fontaine (§ 255-258) ou la transformation du berger, qui l'a dénoncée à son père lors de sa fuite, en marbre et de ses brebis en sauterelles : « *Neuse ann drouc breger so conuertisset en un men mabr hac e defluet e quelhyen raden.* »²⁸⁵. L'examen des indications scéniques du mystère présente une large palette de précisions quant à l'exécution de la pièce par des acteurs.

On peut arguer l'aspect narratif de ces indications scéniques de par leur précision et leur longueur, l'emploi du breton pouvant assurer par ailleurs une unité et une continuité au texte. Dans ce cas la pièce pourrait être plutôt destinée à la lecture ou à être un témoignage écrit comme l'interprétation du titre, autre que celle donnée précédemment, peut le laisser imaginer : la vie de sainte Barbe « [...] comme on a coutume de la jouer en Basse-Bretagne » est la pièce telle l'a été vue mais la version qui est livrée n'est pas destinée à la représentation. Cependant, certaines indications, notamment les entrées et sorties de personnage, sont purement théâtrales (elles n'apporteraient rien de plus à un texte narratif) et laissent penser que la version du *mystère de sainte Barbe* de 1557 est vouée à la représentation. L'emploi du breton dans les indications scéniques pourrait être l'indice d'un début d'appropriation du théâtre par des couches plus populaires de la société de Basse-Bretagne.

D'une manière moins indubitable mais qui nous paraît tout de même être un indice important d'une volonté de dramatisation du mystère, la pièce met en scène un groupe de personnages qui font référence à une réalité connue des spectateurs : des maçons et leurs aides. M. Longtin s'est intéressé spécifiquement à ce groupe de personnages à travers les modalités et significations de la représentation de la construction de la tour dans le mystère français de sainte barbe en cinq journées²⁸⁶, la fonction de ce groupe de personnages est semblable dans le mystère breton. Ils fabriquent la dramatisation de la pièce en construisant par étapes la tour où sera enfermée sainte Barbe. Ils commencent par évoquer leur salaire

²⁸² « *Glazranus stupefactus l[loquitur]* », Émile Ernault (éd. et trad.), *L'ancien Mystère de saint Gwénoùlé avec traduction et notes* Rennes, Plihon, 1945, après le vers 493.

²⁸³ Avant § 783 : « *Dioscorus a disemper.* » (Dioscore se désespère.)

²⁸⁴ Avant § 204 : « *Aman dou autrou bras a querent sante Barba so soezet oar an pez a ra he tat dezy, hac ez lauar an eil de guile.* » (Ici deux grands seigneurs, des parents de sainte Barbe, sont surpris de la manière dont son père la traite, et l'un d'eux dit à l'autre :).

²⁸⁵ Avant § 383 (Alors le méchant berger est changé en marbre, et ses brebis en sauterelles.)

²⁸⁶ M. Longtin, « Maçons, trois fenêtres s'il vous plaît ! *Le Mystère de sainte Barbe...* », *op. cit.*

avec leur maître alors qu'ils se rendent dans une taverne (§ 42-49), cette scène les inscrit dans une réalité perceptible et reconnaissable pour le spectateur puis, lorsqu'ils ont été convoqués par Dioscore, ce dernier « [...] *a ya da discuez dan mestr mecherour an lech han danffuez da ober an tour*²⁸⁷ ». Cette indication délimite le lieu de l'action scénique et le moyen de la réaliser, à partir de ce moment la construction de la tour va permettre la dramatisation de l'histoire, elle prend d'autant plus de force lors des discussions (§ 69-73) des ouvriers qui circonscrivent le terrain, donnent leur avis et montrent leurs différents instruments de travail. À cette dramatisation spatiale s'ajoute celle que l'on pourrait appeler « dramatisation d'identification » par le spectateur. Elle a déjà été opérante précédemment lors de la discussion entre le maître et ses employés au sujet du salaire et elle agit de nouveau au travers d'échange vifs entre les maçons et leurs aides, les premiers reprochant aux seconds de ne pas travailler assez bien et ceux-ci se plaignant de la dureté de la tâche (§ 74-78). Qui plus est, le dialogue se clôt par une chanson populaire sans doute connue par le public et dont le refrain est « *Euelhen en gonit gloat, hac ebata*²⁸⁸ ». Le vocabulaire simple, les échanges vifs créent une dimension de réalité quotidienne qui permet au spectateur une reconnaissance rapide des personnages, porteuse de dramatisation par la mise en place d'éléments scéniques concrets et facile à appréhender. Enfin, l'intervention de ce groupe de personnages est l'occasion pour le fatiste de créer une scène comique au moment de la construction de la tour ; Dioscore, au moment de partir pour affaires recommande au maître des ouvriers :

[...]
Ha gruet din hep quen dou prenest
Diouz septentrion ent onest
*Da arhuest dre fest aprestet.*²⁸⁹

[...]
 ayez soin de ne me faire que
 deux fenêtres artistiquement disposées
 pour regarder du côté du nord.

Quelques répliques plus loin, un des ouvriers demande au maître de quoi il parlait avec Dioscore. Son maître lui répond :

Diff a crenn ez gourchemennas
En e guis hac ez diuisas
Ober hep noas ne fallas quet
*Dou prenest onest en creis dez.*²⁹⁰

Il m'a recommandé instamment
 de faire, sans faute, comme c'est son
 intention arrêtée, deux fenêtres
 raisonnables, au midi.

L'assurance avec laquelle le maître répond à son ouvrier devait être un moteur du rire dans l'assistance, l'orientation de la fenêtre est de plus un motif supplémentaire de contrariété pour Dioscore lorsqu'il se rend compte que la tour est munie de trois fenêtres au lieu de deux, et la théâtralité du mystère est assurée par quelques scènes plaisantes, notamment lorsque

²⁸⁷ Avant § 61 ([Dioscore] va montrer au maître ouvrier le lieu et les matériaux pour faire la tour.)

²⁸⁸ § 79 (c'est ainsi qu'on gagne de l'argent et qu'on s'amuse). Patrick Malrieu, *Histoire de la chanson populaire bretonne*, Saint-Brieuc, Skol, 1983, p. 16, cite ce chant à titre de témoin sans en donner une analyse, nous n'avons pas retrouvé de chants populaires bretons plus tardifs qui pourraient s'y apparenter.

²⁸⁹ § 242.

²⁹⁰ § 245.

Dioscore agonit d'injures le maître à cause des défauts de construction : « *Diot, sotin, babouin, mastin quy [...] Bilen, mechant, truant [...]*²⁹¹ ».

L'abondance, la diversité et la qualité des indications scéniques, qui plus est en langue bretonne, sont une preuve de la volonté de mettre en scène le *Mystère de sainte Barbe*. Par ailleurs, l'intervention de personnages types comme les maçons, à la fois moteurs de l'action, agents d'identification pour le spectateur et créateurs de situations comiques, est un indice supplémentaire de la théâtralité du mystère.

c. Un texte lié à la *Passion* de 1530... et aux prémices de la Contre-Réforme ?

Le *Mystère de sainte Barbe* est, semble-t-il, la première vie de saint dramatisée imprimée et la seconde pièce de théâtre, après la *Passion et Résurrection* de 1530. Un point important diffère entre les trois vies de saints dramatisées que nous possédons : le *Mystère de la vie de sainte Nonne et de son fils Dévi* et le *Mystère de saint Gwénohé* ne présentent pas un martyr de saint. Dans le premier cas, Dévi et Nonne meurent naturellement, dans le second, Guénohé clôt le mystère en priant en compagnie de ses frères dans son abbaye de Landévennec, ces textes sont à apparenter à des réécritures de *vitae*. En revanche, le *Mystère de la sainte Barbe* s'inscrit comme l'interprétation théâtrale d'une *passio*.

Le martyr d'un saint est identifiable à la Passion du Christ et le *Mystère de sainte Barbe* ne déroge pas à cette assimilation. Ainsi, certains personnages et leurs comportements dans la vie de la sainte sont analogues à ceux de la Passion du Christ. C'est particulièrement flagrant en ce qui concerne les bourreaux chargés de torturer la sainte : ils commencent par la déshabiller et l'attacher à un poteau pour la flageller – comme le Christ chez Ponce Pilate. L'exercice est tellement épuisant que l'un des bourreaux, Agripant, finit par s'exclamer :

*Quen scuiz ezaff na allaff muy
Autrou, sellet a guelet huy
Andeu hy deffry castizet*²⁹²

Je suis si fatigué, que je n'en puis plus ;
seigneur, regardez et voyez si elle n'est pas
sérieusement châtiée.

C'est la même réaction que le bourreau Bruyant émet dans la *Passion et Résurrection*²⁹³. Par ailleurs, les *arma christi* apparaissent de façons détournées comme le marteau ou la torche qui servent à tourmenter la sainte ou bien encore les clous qui sont plantés dans un tonneau dans lequel elle est roulée à travers les rues de la ville. Pour autant, si l'on compare les répliques et le déroulement d'épisodes similaires entre les deux pièces, on ne peut pas conclure que le *Mystère de sainte Barbe* soit inspiré de la *Passion et Résurrection* : le vocabulaire, l'enchaînement des répliques entre elles et les personnages ne sont jamais les mêmes.

²⁹¹ § 290 (Imbécile, sot, babouin, fils de chien, [...] vilain, malheureux, misérable [...]).

²⁹² § 467.

²⁹³ v. 2132-2233 « *Me a sembl aman / Quen fat gant poan mazouf manet.* » (Voilà que je défaille / tellement mes efforts m'ont anéanti !). Cette réaction n'est pas propre à la *Passion* en breton, on la trouve également chez Jehan Michel par exemple.

La similitude entre les deux pièces réside dans leur parcours de production et de diffusion : les deux premières impressions des pièces se font en dehors de l'aire linguistique bretonne, la première à Paris (1530 pour la *Passion*, 1557 pour le *Mystère de sainte Barbe*), la seconde à Saint-Malo chez le même imprimeur (1608 pour le *Mystère de sainte Barbe* et 1609 pour la *Passion*). C'est seulement en 1622, à Morlaix, que sortira la troisième édition de la *Passion* et en 1647 celle du *Mystère de sainte Barbe*. On voit, par la proximité des lieux, des dates et des milieux (les deux imprimeurs des premières éditions, Yvon Quillivéré et Bernard de Leau, se connaissaient), de quelle manière ces deux textes sont liés. Les premières éditions s'inscrivent dans le mouvement général d'impression des pièces de théâtre en France. En revanche, les impressions du XVII^e siècle apparaissent comme plus singulières bien que l'on trouve des éditions en français du mystère de sainte Barbe²⁹⁴ au début de ce siècle. Dans l'introduction de son édition de la *Passion et Résurrection*, Y. Le Berre s'interroge sur les motifs qui ont conduit à l'impression du texte :

Si l'on ne peut affirmer, ce qui serait commettre un anachronisme, que le travail d'Yvon Quillivéré a été commandé précisément dans le but de lutter contre l'esprit de Réforme, du moins est-il probable qu'il avait pour mission d'accompagner la diffusion du livre, média encore nouveau, dans les couches les plus aisées et les plus cultivées de la population, celles précisément dont l'esprit était le plus susceptible d'être ébranlé par les critiques (encore internes) envers le fonctionnement de l'Église, clergé compris.²⁹⁵

S'il est en effet trop tôt en 1530 pour mettre en relation la Réforme et l'édition de la *Passion*, la date de 1557 est beaucoup plus pertinente : la même année, le synode protestant de Poitiers (synode à portée nationale) interdit d'assister aux pièces de théâtre et c'est à cette période que l'on attribue la première vague d'entrée des idées de la Réforme en Bretagne – les échanges maritimes de la Bretagne, avec la Flandre notamment, ont probablement favorisé la propagation de la Réforme antérieurement à cette date. Le sujet même, la vie d'un saint et sa glorification, et sa mise en scène font de la pièce une entité profondément ancrée dans la foi catholique.

La pièce ne présente pas d'aspects manifestes de contestation des idées de la Réforme comme on pourra le voir dans le *Mystère de la vie de sainte Nonne et de son fils Dévi*, où le personnel ecclésiastique est représenté en grand nombre et les prêches prescrivant le respect des sept sacrements occupent une place non négligeable. Cependant, et en dehors du fait de l'importance du culte de sainte Barbe, l'impression de ce mystère à cette date pourrait être un témoin des premières réactions contre le protestantisme, mais dont les arguments théologiques ne sont pas encore affûtés pour contrer le mouvement de la Réforme. En tout état de cause, la réimpression de la pièce en 1608 et 1647 montre que le contenu idéologique

²⁹⁴ Voir par exemple : Paris, BnF, Rés Y 4688, *Mystère de sainte Barbe en deux journées*, Lyon, Rigaud, 1602.

²⁹⁵ Y. Le Berre, *La Passion et Résurrection bretonnes...*, *op. cit.*, p. 18-19.

de la pièce s'inscrit adéquatement dans le mouvement de la Contre-Réforme, d'autant que l'installation de l'imprimeur Pierre Marcigay a été favorisée par la municipalité de Saint-Malo, favorable à la Ligue²⁹⁶.

Vie de saint Guéno

a. Mode de transmission et sources

Le *Mystère de saint Gwéno* (ou Guéno) fait partie des deux textes consignés intégralement, avec *An Dialog etre Arzur Roe d'an Bretounet ha Guynglaff*²⁹⁷, par Dom Louis Le Pelletier dans le manuscrit²⁹⁸ (1716) de son *Dictionnaire de la langue Bretonne* publié en 1752²⁹⁹. Le bénédictin a travaillé à partir de deux versions de la pièce : « Aiant deux copies de la vie de St. Gwenolé, j'ai suivi la plus ancienne qui est de l'année 1580, marquant aux marges les diverses leçons de l'autre écrite en 1608 par un prêtre de Cornwaille.³⁰⁰ ». La structure de la pièce n'est pas modifiée dans la version de 1608, il s'agit de changements mineurs qui semblent concerner essentiellement la modernisation des graphies ou des omissions de vers lors de la première retranscription.

Il existait donc au moins deux copies de la pièce et certains fragments bien que modernisés par leur graphie pourraient être issus également d'un mystère en moyen breton de saint Guéno, comme ceux du manuscrit 91 du fonds Celtique de la BnF (fol. 51-52) cités par Th. Hersart de la Villemarqué³⁰¹, cependant la correspondance entre les extraits du ms. 91 et la pièce de 1580 conservée par Le Pelletier n'est pas manifeste. É. Ernault, avant la découverte du manuscrit du *Dictionnaire de la langue Bretonne* en 1926 et son édition intégrale du mystère³⁰², s'est également intéressé à divers fragments et versions du mystère de saint Guéno, essentiellement datés du XVIII^e et du XIX^e siècle afin de les comparer entre eux³⁰³ et d'y trouver la trace de la versification du moyen breton (système de rimes internes). Ces diverses études indiquent une postérité assez importante de la dramatisation de la vie de ce saint en langue bretonne.

Deux aspects principaux sont liés à saint Guéno, d'une part la fondation de l'abbaye de Landévennec dont il est le premier abbé et d'autre part la destruction de la ville d'Ys ; ces

²⁹⁶ M. Walsby, *The printed book in brittany...*, *op. cit.*, p. 234-235.

²⁹⁷ *Le dialogue entre Arthur roi des Bretons et Guynglaff* (Hervé Bihan [éd. et trad.], Rennes, Tir, 2013).

²⁹⁸ Rennes, BM, ms. 1007-1 et 1007-2.

²⁹⁹ Paris, Delaguette, 1752 ; la pièce n'apparaît pas dans cet imprimé et le manuscrit ayant servi à cette édition a disparu, il ne s'agit pas de celui de 1716.

³⁰⁰ Rennes, BM, ms. 1007-2, p. 1353.

³⁰¹ « Fragment d'un Mystère de saint Gwenolé, en breton moyen », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, XV, 1888, p. 195-205.

³⁰² Émile Ernault (éd. et trad.), « L'ancien Mystère de saint-Gwéno avec traduction et notes » dans les *Annales de Bretagne*, t. XL, p. 2-3 et t.XLI, p. 104-141, 318-379, puis en tirage à part, Rennes, Plihon, 1945.

³⁰³ Émile Ernault, « Sur le Mystère de saint Guéno », *Revue Celtique*, XX, 1899, p. 213-247.

aspects sont tous deux présents dans le mystère de 1580, d'ailleurs, l'un des titres ajoutés ultérieurement sur l'une des deux versions en la possession de Le Pelletier est « *Buhez an Kaer-a-Is. Vie de la ville d'Is*³⁰⁴ ».

Il existe une tradition hagiographique importante issue en grande partie de l'abbaye de Landévennec ayant pour objet la vie de saint Guérolé³⁰⁵ : deux versions principales anciennes apparaissent, la première est une version longue (*Vita amplior*) en 51 chapitres écrits par le moine Gurdisten et conservée dans le cartulaire de l'abbaye de Landévennec³⁰⁶ édité par A. Le Moine de la Borderie³⁰⁷, la *Vita sancti Winwaloei* ; la deuxième version, abrégée de la première et dénommée *Vita brevior*, est similaire sur la quasi totalité des éléments biographiques de saint Guérolé sauf sur un point concernant la rencontre de ce dernier et de son diacre Ethbin avec le Christ sous les traits d'un lépreux³⁰⁸. Ces vies ne relatent pas la destruction de la ville d'Ys, la légende que l'on trouve par exemple dans la vie de saint Guérolé faite par Albert Le Grand³⁰⁹, est intégrée ultérieurement.

La légende de la cité d'Ys, fixée à l'écrit à partir du XV^e siècle, s'amplifie au fil du temps et fait intervenir de plus en plus de personnages selon les récits, comme la fille du roi Gradlon, Dahut qui apparaît plus tardivement dans le cours de l'accroissement de la légende. En tout état de cause, la base de l'histoire repose sur la punition des habitants de la cité pour leurs péchés par l'engloutissement de la ville sous les flots de la mer³¹⁰.

La date du manuscrit (1580) n'indique pas l'époque de la première rédaction du mystère (il s'agit d'une copie) et il n'existe pas d'étude de langue de ce texte qui pourrait donner une indication sur l'époque de composition. On pourrait alors mettre en relation l'évolution de la structure de la légende de la cité d'Ys avec l'épisode présent dans la pièce mais l'auteur a, comme on va le voir, tant abrégé les éléments biographiques de la vie du saint (connus depuis longtemps), que cette comparaison paraît inopérante quand on observe la méthode d'élaboration du mystère. Bien que le manuscrit de Le Pelletier ne soit qu'une copie, on ne peut que se résigner à dater, hypothétiquement, la rédaction du mystère de la seconde moitié du XVI^e siècle. À partir de cette datation, on ne peut savoir si l'auteur du mystère a eu accès,

³⁰⁴ Rennes, BM, ms. 1007-2, p. 1356.

³⁰⁵ Sur les diverses sources hagiographiques de la vie de saint Guérolé, voir : Joseph-Claude Poulin, « Le dossier de saint Guérolé de Landévennec », *Francia*, 23/1, 1996, p. 167-205.

³⁰⁶ Quimper, BM, ms. 16.

³⁰⁷ *Cartulaire de l'abbaye de Landevenec*, Rennes, Catel et C^{ie}, 1888.

³⁰⁸ Sur l'étude et la comparaison des différentes sources de la vie de saint Guérolé, voir Yves Morice, *L'abbaye de Landévennec des origines au XI^e siècle à travers la production hagiographique de son scriptorium : Culture monastique et idéologies dans la Bretagne du Haut Moyen Âge*, thèse de l'université Rennes 2 soutenue en janvier 2007, p. 53-89.

³⁰⁹ *La vie, gestes, mort et miracles des Saints...*, *op. cit.*, p. 65-66.

³¹⁰ Sur les différentes versions de la légende, voir Paul Sébillot, *Le folk-lore de France. La mer et les eaux douces*, Paris, E. Guilmoto, 1905, t. II, p. 41-59 et pour la pièce en particulier Yann-Ber Piriou, « Quelques remarques à propos de *L'ancien mystère de saint Gwérolé* », dans Gwenole Le Menn (dir.), *Bretagne et pays celtiques, langues, histoire, civilisation ; mélanges offerts à la mémoire de Léon Fleuriot*, Rennes, PUR, 1992, p. 198-208.

en tant que sources, à une vie de saint Guérolé ancienne sans la légende de la cité d'Ys et qu'il y a incorporé la légende à partir d'une autre origine textuelle ou s'il a travaillé directement à partir d'une vie de saint Guérolé incluant déjà la légende de la cité d'Ys³¹¹.

b. Une structure simplifiée

Le *mystère de saint Guérolé* se caractérise par sa relative brièveté (1 278 vers), son nombre peu élevé de personnages (32) et le peu d'épisodes conservés par rapport aux vies de saint Guérolé que l'on connaît. La première partie de la pièce met en scène l'installation de la famille de Guérolé en Bretagne armoricaine : le Christ prend la parole en premier et envoie un ange à Fragan (le père de Guérolé) pour lui conseiller de fuir la Bretagne insulaire à la suite de l'invasion des Saxons qui désolent la contrée. Fragan et sa famille sont accueillis par le roi Gralon (Gradlon) qui les prend sous sa protection. L'apparition de Guérolé dans la pièce ne se fait pas par l'intermédiaire de sa naissance, ni par des épisodes de son éducation mais par un sermon (v. 398) d'une cinquantaine de vers sur l'égalité de tous face à la mort et sur l'exhortation à faire l'aumône ; il est difficile, scéniquement, de faire le lien entre la dernière réplique de Fragan qui se soumet au roi Gralon et l'entrée de Guérolé en scène, dont la naissance a été seulement annoncée prophétiquement par le Christ au début de la pièce. Même si Le Pelletier a pris soin de recopier les didascalies³¹², il se peut qu'il ait oublié ici un élément précisant la naissance de Guérolé. Toutefois ce sermon fait office de pivot scénique car il permet à Gralon (en réaction au sermon de Guérolé) de donner les terres nécessaires pour la fondation de l'abbaye de Landévennec (v. 462-473) et il amène Guérolé, dans sa seconde intervention du mystère, à prédire la chute de la ville d'Ys et les raisons de sa perte :

<i>An eneseñ a Ys avezo dyquys punysset.</i>	L'île d'Ys sera gravement punie
<i>Peur dylace an place hont huy en guelo fontet</i>	Très promptement de cette place vous la verrez disparue
<i>Han groaguez han ezech dre an bech o pechet.</i>	Et les femmes et les maris par le poids de leur péché ;
<i>An mor yuez o beuzo un dro, ne chomo quiet.</i> ³¹³	La mer sauvage les noiera un jour ; elle n'y manquera pas

À cette révélation, Gralon le prie d'aller prêcher à Ys pour convertir ses habitants mais sans succès, ces derniers persistant dans leur débauche. La ville est engloutie et Gralon est sauvé *in extremis* par Guérolé, la légende apparaît ici dans sa version la plus simple puisque la fille de Gralon, Dahut, n'est pas mentionnée.

Après une prière à la Vierge Marie et un dialogue entre le saint et cette dernière, le mystère se clôt par deux miracles, la résurrection de la mère de saint Rioc et la punition de trois frères voleurs, fils de Catmaglus, venus rapiner dans les greniers de l'abbaye et qui se retrouvent – au moment où ils commettent leur larcin – saisis pour l'un, de paralysie, pour l'autre de cécité

³¹¹ Voir par exemple les sources données du XVI^e siècle par A. Le Grand (*La vie, gestes, mort et miracles des Saints...*, *op. cit.*, p. 73) pour la composition de la vie de saint Guérolé.

³¹² Voir par exemple entre les vers 168-169 : « *Descendunt omnes ad terram* », ou bien encore après le v. 493 : « *Glazranus stupefactus l[oc]quitur* ».

³¹³ v. 486-489, toutes les traductions sont tirées de l'édition d'Émile Ernault, *L'ancien Mystère de saint-Gwérolé avec traduction et notes*, Rennes, Plihon, 1945.

et le troisième a les membres brisés par le poids du sac de grain qu'il transporte. Ces deux derniers miracles occupent un peu moins de trois cents vers.

La structure narrative de la pièce ne présente pas d'incohérence mais les épisodes sont comme juxtaposés sans lien manifeste entre eux et construisent la pièce en trois grandes séquences : l'installation de la famille de Guénolé en Bretagne armoricaine, la destruction de la ville d'Ys suivie de la dévotion à la Vierge et pour terminer, les deux miracles du saint. Mise à part la légende de la ville d'Ys, l'arrivée de Fragan et les deux miracles sont présents et dans cet ordre, dans la *Vita amplior* du cartulaire de Landévennec³¹⁴, on trouve également dans cette même vie, l'exhortation de Guénolé au Roi Gralon à faire l'aumône³¹⁵. La vie de saint Guénolé rapportée par A. Le Grand ne présente pas l'arrivée en Bretagne de Fragan et intervertit l'ordre des deux miracles en mettant la punition des trois voleurs juste avant la résurrection de la mère de saint Rioc. À défaut de pouvoir déterminer les sources utilisées par l'auteur du mystère, ces comparaisons montrent les variantes possibles des narrations de la vie du saint.

L'agencement des épisodes, extrêmement simplifié, laisse peu de place aux éléments biographiques concernant saint Guénolé, seule l'intervention du Christ et des anges au tout début de la pièce, informe le spectateur sur les aspects de sainteté du personnage (baptisé dans la foi, instruit en toute science, prêcheur de la foi, faiseur de miracle). Ces éléments communiqués, l'auteur du mystère s'est concentré dans le reste de la pièce sur quelques actions spectaculaires de la vie du saint qui semble considéré comme un personnage auxiliaire à la dramatisation sans en être la figure centrale comme dans d'autres vies de saint dramatisées. Le *Mystère de saint Guénolé* se présente comme un abrégé de la vie du saint, qui ne contient presque pas d'éléments biographiques mais seulement quelques faits miraculeux attribués au saint ; cette brièveté a incité d'ailleurs Yann-Ber Piriou à penser que la pièce, telle que nous la connaissons, a été amputée de certains de ses passages³¹⁶, c'est tout à fait possible mais rien ne nous le prouve formellement.

c. Quels effets de dramatisation ?

Les hypothèses de la représentation scénique ou non du *Mystère de saint Guénolé* se posent au même titre que toutes les autres pièces de théâtre en langue bretonne puisque nous ne possédons aucune attestation de représentation. Il faut cependant, comme pour les autres textes, se demander quelle est l'importance de la volonté de dramatisation de la pièce et quels en sont les ressorts.

³¹⁴ Respectivement : livre I, chap. 2 ; livre II, chap. 22 et 23.

³¹⁵ Livre II, chap. 16.

³¹⁶ Y.-B. Piriou, « Quelques remarques à propos de *L'ancien mystère de Saint Gwénolé...*, *op. cit.*, p. 209.

Malgré sa brièveté, le *Mystère de saint Guénolé* fait la part belle aux longs monologues ou répliques que l'on peut répartir en deux types de discours, la complainte et le sermon. La première grande réplique est déclamée par Fragan qui narre, à la demande de Gralon, l'état du pays qu'il a quitté, envahi par les Saxons, il commence ainsi, après avoir salué le roi Gralon dans les deux premiers vers :

<p><i>Oz comps an quezelou autrou ez darnouaf, Maz quyñygaf meruel pa en danevellaf. Allas goelaf a raf net,³¹⁷</i></p>	<p>En parlant de cette nouvelle, seigneur je pleure, Tant que je pense mourir quand j'en fais le récit. Hélas, je pleure vraiment ;</p>
--	---

La description de la ruine, des massacres, des famines – au point que les animaux sauvages viennent manger les ossements des victimes –, suit ces premiers vers, et les paroles mettent l'accent sur la perte de tous les biens pour la famille de Fragan. Cette complainte d'une soixantaine de vers est suivie par la tirade de 28 vers de la femme de Fragan (Alba) puis des répliques des trois enfants du couple de 8 vers chacune, toutes construites autour de la plainte et de la perte d'un état, Alba évoque par exemple leur venue « *Gant caffou, dazrou ha souzan*³¹⁸ » et explique leur situation, à savoir qu'ils sont « *Hep bro, ty, na douar, na goarez*³¹⁹ ». Ces répliques prennent place juste après la didascalie « *Descendunt omnes ad terram*³²⁰ », on suppose alors la force dramatique que l'auteur du mystère a voulu insuffler en regroupant la famille en pleurs et déclamant sa tristesse par le récit des horreurs qu'elle a vécues. La longueur de la réplique de Fragan est un outil efficace pour créer une tension dramatique et les longueurs des répliques inégales entre les personnages semblent témoigner de leur rang hiérarchique au sein de la famille, Alba s'exprimant deux fois moins longtemps que son mari et les enfants ayant chacun un peu moins d'un tiers du nombre de vers alloués à leur mère auparavant. Cette séquence plaintive résolue par l'accueil de la famille par le roi Gralon en Bretagne armoricaine, Guénolé prend la parole pour le premier sermon du mystère au cours duquel il en fera deux autres à l'adresse des habitants de la cité d'Ys. La théâtralité du sermon, que l'on trouve également dans le *Mystère de la vie de sainte Nonne et de son fils Dévi* (voir *infra*), se manifeste par la duplicité des destinataires qui sont à la fois les personnages de la pièce et les spectateurs. Le prédicateur emploie évidemment les personnes du verbe nécessaires pour inclure le spectateur comme destinataire de sa prédication : « *Het ha treus noneus Roe na Doe da avoeaf glan*³²¹ », « *Duet presant amantet dyrac Roe an bet man*³²² », puis, afin de renforcer cette inclusion, il évoque le peuple breton lors de sa prière à la Vierge Marie : « *Itron flam hon amprys Breyzys hon avyset*³²³ ». La mise en place de longs

³¹⁷ v. 175-177.

³¹⁸ v. 257 (avec deuil, larmes et émoi.)

³¹⁹ v. 261 (sans pays, maison, ni terre, ni protection.)

³²⁰ Entre les vers 168 et 169.

³²¹ v. 398 (En long et en large nous n'avons roi ni dieu à reconnaître hautement,)

³²² v. 507 (Venez présentement, amendez-vous devant le roi de ce monde,)

³²³ v. 879 (Dame brillante, éclairez-nous, Bretons, sur notre condition,)

sermons est un matériau efficace pour la création d'une théâtralité dans un mystère, on a déjà vu par ailleurs comment prédication et théâtre pouvaient se nourrir l'un l'autre.

On relève quelques indications scéniques³²⁴, assez peu nombreuses, la première – autre que celles indiquant l'adresse de parole à un personnage précis comme « *Fraganus loquitur ad Nuncium*³²⁵ » par exemple – étant « *Descendunt omnes ad terram*³²⁶ », on a vu précédemment dans quelles circonstances cette didascalie intervenait. L'indication « *Glazranus stupefactus I[loquitur]*³²⁷ » est intéressante dans le sens où elle donne une indication de jeu pour le roi Gralon, cette précision est un indice particulièrement fort de la volonté de théâtralisation, le roi Gralon doit jouer selon une manière précise spécifiée par l'auteur ou par un régisseur d'une potentielle représentation. Les autres indications scéniques que l'on peut relever sont d'ordre technique ou postural, en particulier lors de l'épisode de la résurrection de la mère de Rioc où ce dernier doit se présenter devant sa mère « *cum aqua benedicta*³²⁸ » ou « *ad genua*³²⁹ ». Ces indications scéniques, tout comme le « *loquitur*³³⁰ » qui apparaît presque à chaque fois derrière le nom du personnage, témoignent de la volonté de créer une mise en scène.

Toutefois la versification de la pièce signale que l'auteur reste attaché à un certain aspect formel dans la rédaction des dialogues qui se composent, la plupart du temps, de quatrains à rimes plates (il ne faut cependant pas oublier la contrainte de versification des rimes internes). Ainsi, des dialogues qui auraient mérité un certain rythme, produit entre autres par le partage des strophes entre deux personnages (technique que l'on peut trouver dans les autres mystères bretons de la même époque), restent emprisonnés par la forme strophique et métrique³³¹, ce qui leur donne une tonalité quelque peu hiératique. C'est particulièrement le cas lors des réponses à Guéanolé des habitants de la ville d'Ys où règnent la débauche et la fête : chaque bourgeois et femme galante répond à Guéanolé qu'il continuera à mener sa vie de la même manière en utilisant la même forme strophique et métrique que tous les personnages de la pièce³³². Il semble que cet emploi du quatrain quasi exclusif soit un choix délibéré puisqu'au début de la pièce, l'auteur utilise une autre forme strophique (tercets avec rimes aab / ccb / ddb / eeb / bbf / ggf /etc.) pour faire parler l'ange envoyé à Fragan. La

³²⁴ Il se peut qu'il y en ait eu plus que celles conservées, Le Pelletier ne se souciait pas de savoir comment la pièce était mise en scène puisque son but était de se constituer une base lexicale de mots bretons.

³²⁵ Après le vers 116.

³²⁶ Après le vers 168.

³²⁷ Après le vers 493.

³²⁸ Après le vers 1166.

³²⁹ Après le vers 1106.

³³⁰ Abrégé souvent en « *loq.* » ou « *l.* »

³³¹ Le mystère contient des vers de 8 et 12 syllabes mais la quantité syllabique n'est pas attribuée à un type de personnage en particulier.

³³² Il en sera de même pour les trois voleurs de la fin de la pièce.

versification du *Mystère de saint Guénolé* n'apparaît pas comme un moyen efficace de théâtralisation de la pièce.

Le *Mystère de saint Guénolé* se présente comme une version tronquée de nombreux éléments biographiques relatifs au saint. La structure de la pièce n'en reste pas moins cohérente et on y décèle les traces d'une volonté de mise en scène. En conclusion, on peut noter le soin avec lequel les sermons de saint Guénolé sont rédigés, et particulièrement en ce qui concerne la citation de ses sources. Ainsi la Genèse est citée comme témoin au vers 521, puis Ézéchiel au vers 549 et lors de son second sermon aux habitants d'Ys, il cite les écrits de saints Augustin et Grégoire au vers 609. On ne peut définir le milieu de rédaction du mystère mais en tout état de cause, ce dernier laisse une grande place à la prédication, réservée traditionnellement aux ordres mendiants que ne sont pas les moines bénédictins de Landévennec. Autant, comme on le verra dans le *Mystère de la vie de sainte Nonne et de son fils Dévi*, il n'est pas étonnant de voir mêlés clergés régulier et séculier³³³, autant l'assemblage d'éléments entre ordre mendiant (la prédication) et ordre contemplatif (les moines de l'abbaye de Landévennec) est plus inattendu. Il existe un Pardon de saint Guénolé à l'abbaye de Landévennec mais il nous a été impossible d'en trouver une attestation ancienne fiable, pour autant la présence du texte dans la région de l'abbaye ainsi que la part importante qu'il accorde à l'édification (il est par exemple reproché aux bourgeois de la ville d'Ys de boire et danser au lieu de travailler, un *topos* de la prédication) incite à croire que ce texte a été composé pour une manifestation de ce type, d'autant plus que le culte du saint a été assez répandu au Moyen Âge dans l'Ouest de la Bretagne où certaines églises paroissiales sont dédiées au saint (Landrévarzec, Locunolé...)³³⁴.

Vie de sainte Nonne et de son fils Dévi (saint David de Ménevie)

a. Deux vies, plusieurs sources, une fête pour la dédicace d'une chapelle ?

Le *Mystère de la vie de sainte Nonne et de son fils Dévi* repose sur la dualité des deux personnages principaux renforcée par la situation de l'action entre deux régions différentes : la Bretagne insulaire (incluant le Pays de Galles et ses différents comtés) et la Basse-Bretagne, plus particulièrement, le village de Dirinon dans le Finistère. Cependant, la part accordée à la Bretagne insulaire est beaucoup plus importante. La pièce s'ouvre par le départ de saint Patrice vers l'Irlande pour y prêcher la foi, ce voyage est motivé par la prophétie de la naissance de saint Dévi. Dès le prologue, « *Rac en amser merlin dre // grac din an drindet*³³⁵ »,

³³³ « Après 1450, la parole mendicante jouit d'une pleine reconnaissance sociale et d'une grande popularité. Les séculiers eux-mêmes en conviennent. » (Hervé Martin, *Les ordres mendiants en Bretagne*, Paris, CNRS, 1975, p.325).

³³⁴ Sur le culte de saint Guénolé en Bretagne (nombres de chapelles existantes et disparues, statues), voir C. Prigent, *Pouvoir ducal, religion et production artistique...*, *op. cit.*, carte n° 17, p. 416-417.

³³⁵ v. 25 (C'est en effet au temps de Merlin, par faveur spéciale de la Trinité) ; Yves Le Berre, Bernard

sont décrites les conditions de l'apparition du saint : un ange que Dieu envoie trente ans auparavant, annonce son arrivée à saint Patrice. La suite du prologue rappelle les différentes étapes de l'histoire : le viol de Nonne par le roi Kereticus, le mutisme de saint Gildas lors de son sermon du fait de la présence de Nonne enceinte cachée derrière un pilier de l'église, l'accouchement de cette dernière, les miracles de Nonne et Dévy.

Une des sources principales du mystère serait une vie galloise de saint David rédigée par Rhygyvarch à la fin du XI^e siècle. Une grande partie de la pièce correspond en effet quasi en tout points avec les treize premiers paragraphes de cette vie³³⁶, quelques détails changent – à cause d'erreurs de lecture parfois – comme le nom du personnage ressuscité par saint Patrice avant son départ pour l'Irlande par exemple : dans la vie galloise il porte le nom de Criumther qui devient Runiter dans le mystère (v. 163). Quelques emprunts à cette même vie sont faits à la fin du mystère, ils concernent notamment la nomination de Dévi comme archevêque et le déplacement du siège de l'archevêché vers son abbaye de Ménevie³³⁷. Cette migration évoque une autre source, interpolée entre les vers 2004 et 2005 : le fatiste cite un extrait de l'*Historia regum Britanniae* (XII, 3) au sujet de la mort de Dévi tout en indiquant sa source : « *Hec et quam plurima alia de libro qui de gestis regum britanorum nuncupatur de sancto dauidagio et sancta nonita addidimus.*³³⁸ ». Or, si Geoffroy de Monmouth laisse assez peu de place à la vie de Dévi et encore moins à celle de sa mère dans son *Historia regum Britanniae*, il évoque néanmoins au cours de l'une des prophéties de Merlin la migration du siège archiepiscopal entre Ménévie et Caerleon (les mêmes villes que dans le mystère) ainsi que le mutisme d'un prédicateur à cause d'un enfant à naître : « *Menevia pallio urbis Legionum induetur : et praedicator Hyberniae propter infantem in utero crescentem obmutescet.*³³⁹ ». À partir de ce court passage également, l'auteur du mystère crée un personnage sous le nom de Merlin – mentionné dans le prologue mais tout en n'étant pas considéré comme le père de la prédiction – qui devient l'auteur de la prophétie et permet d'introduire la vie de Dévi dans le déroulement de la pièce, comme un second prologue à la pièce :

*Me eo merlin ameux vaticinet
vn mab bihan a duy da bout ganet
santel meurbet e bro breton
[...]
Euel maz duy dan predication*

Je suis Merlin, c'est moi qui ai prédit
Qu'un petit enfant viendra à naître
Très vertueux, en pays breton.
[...]
Du fait qu'il viendra à la prédication

Tanguy, Yves-Pascal Castel (éd.), *Buhez santez Nonn, Mystère breton, vie de sainte Nonne*, Brest, CRBC - Minihi-Levenez, 1999, toutes les transcriptions et traductions seront issues de cette édition, sauf mention contraire.

³³⁶ *Rhygyfarch's Life of St. David*, A. W. Wade-Evans (éd. et trad.), Londres, Society for promoting Christian Knowledge, 1923, p. 1-9.

³³⁷ *Ibid.*, p. 27, § 53 : « made archbishop, and his monastery too is declared the metropolis of the whole country ».

³³⁸ Après le v. 2004.

³³⁹ VII, 3 : Ménevie sera vêtu du manteau de la ville de Caerleon et le prêcheur d'Hybernie à cause de l'enfant dans le ventre deviendra muet petit à petit.

*Eno e mam dinan gant estlam don
ne gallo son randon an sarmoner
[...]
Goude certes courtes ez espreser
buhez ha stat an mab mat hep atfer³⁴⁰*

– Sa chaste mère y assistant – à sa grande surprise
Le prédicateur sera incapable d’articuler un son,
[...]
Puis on exposera assurément en détail
La vie et la carrière de ce personnage, sans plus tarder

Immédiatement après, la scène se focalise sur Nonne et Gildas. Tandis que Nonne a fui son pays, saint Gildas exhorte le plus grand nombre à venir à la messe pour l’écouter prêcher. Lors de ce prêche, saint Gildas va perdre la parole du fait de la présence de sainte Nonne, enceinte, derrière le pilier de l’église (v. 600 sqq). L’assistance est composée entre autres du roi Trisinius, personnage qui n’apparaît pas sous cette forme dans la vie galloise de saint David (Triphunus, chap. 5), et n’est pas présent chez Geoffroy de Monmouth. En revanche, le nom du roi Trisinius se trouve dans une forme très proche dans une vie galloise de saint Gildas, écrite par Caradoc de Llancarfan au XII^e siècle, dans le chapitre qui rapporte justement la naissance de saint Dévi : il y est dit que le saint prêchait tous les dimanches à l’église « *in tempore Trisini regis*³⁴¹ ». Ce texte, qui expose de la même manière que la vie galloise de saint David³⁴² l’épisode du mutisme de saint Gildas, peut expliquer la présence de ce personnage écrit sous cette forme dans le mystère.

Trois sources potentielles sont donc identifiées pour cette pièce mais seule la fin de la vie de sainte Nonne est connue uniquement par l’intermédiaire du texte du mystère. Il est impossible de savoir à quand remonte exactement le culte de sainte Nonne à Dirinon, en tout état de cause, un acte de l’abbaye de Daoulas mentionne une *ecclesia Sancta Nonnitae* en 1218³⁴³. L’élément de la mort de sainte Nonne et des miracles qu’elle accomplit par l’intermédiaire de son tombeau semble être intimement lié à la Basse-Bretagne. Si le *fatiste* s’inspire de sources d’origines galloises ou anglo-normandes pour la vie de saint Dévi et le début de la vie de sainte Nonne, tous les épisodes liés à sainte Nonne sans la présence de son fils s’inspirent d’une réalité quotidienne bretonne continentale, que ce soit par l’organisation de plaids généraux par un sénéchal sur lesquels nous reviendrons ou bien des lieux décrits avec un réalisme connu encore aujourd’hui comme la présence de deux édifices religieux contigus dans le centre de Dirinon, que sont la chapelle et l’église Sainte-Nonne (v. 1512-1513) ou le lieu de l’enterrement de Nonne qui sera « *entre doulas a scler han k(e)r a landerneau*³⁴⁴ ». La rédaction de la partie du mystère concernant la fin de la vie de la sainte semble avoir été conçue exclusivement en Basse-Bretagne sans que nous en connaissions les sources.

³⁴⁰ v. 546-548, v. 552-554 et v. 558-559.

³⁴¹ « Vita sancti Gildae », in Gildas, *De excidio Britanniae*, Joseph Stevenson (éd.), Londres, Sumptibus Societatis, 1838, p. XXXIII, §4.

³⁴² Il faut noter cependant que Llancarfan aurait emprunté l’histoire de la naissance de saint David à Rhygyvarch, voir James Usher, *Britannicarum ecclesiarum antiquitates*, Dublin, ex officina typographica Societatis bibliopolarum, 1639, p. 443.

³⁴³ Y. Le Berre *et alii*, *Buhez santez Nonn...*, *op. cit.*, p. 12.

³⁴⁴ v. 1520 : « Exactement entre Daoulas et la ville de Landerneau. »

S'il a pu exister des copies et sans doute donc des versions antérieures comme le montrent par exemple les différentes mains du manuscrit³⁴⁵, l'époque de rédaction de la version que nous possédons se situe dans le dernier tiers du XVI^e siècle³⁴⁶. À partir de cette datation, Y. Le Berre s'interroge quant à l'identité du commanditaire de l'oeuvre et en déduit qu'elle pourrait être issue de deux familles nobles de Dirinon au XVI^e siècle, les Tréanna, sénéchaux de Daoulas de père en fils et les du Louet qui fournissent régulièrement les abbés de Daoulas. Cette hypothèse est étayée par la présence d'un personnage de sénéchal extrêmement réaliste et des mentions de Daoulas à plusieurs endroits dans le texte³⁴⁷. On peut ajouter une autre hypothèse à ces constatations grâce à la présence d'un personnage particulier : le fabricant. Il est désigné sous le terme de *fabricus* et intervient au moment de l'épisode du mutisme de saint Gildas. Le mot *fabricien* est attesté seulement à partir de 1569, et c'est plutôt les termes de *fabriceur* ou *fabriqueur* qui sont employés en moyen français pour cette fonction ; on aurait attendu le terme de *frabricerius* ou *fabriquerius* dans la pièce, nous n'avons pas trouvé d'occurrence du mot *fabricus* dans les dictionnaires, le mot latin du mystère semble être créé à partir du français *fabriceur*, terme que nous trouvons régulièrement dans les documents d'archive. L'histoire du mot ne nous aide donc pas particulièrement mais la fonction du personnage dans le mystère et, le rôle des fabriques dans la construction des édifices religieux au cours du XVI^e siècle amènent à se demander si le *Mystère de sainte Nonne* ne serait pas un texte composé pour une dédicace d'église. On sait que la chapelle Sainte-Nonne de Dirinon a été achevée en 1577, cette dernière renferme le tombeau de sainte Nonne daté du milieu du XV^e siècle, la chapelle a donc été construite autour du tombeau. En revanche, on ne sait pas quel a été le mode de financement de la chapelle, on suppose donc qu'il s'agit en grande partie de l'argent issue de la fabrique de Dirinon³⁴⁸. Le rôle du fabricant dans la pièce vient appuyer cette hypothèse : lorsque saint Gildas a fait sortir l'assemblée puis découvert la présence de Nonne dans l'église, il lui demande de sortir pour faire entrer à nouveau l'assemblée, en présence de cette dernière il demande au fabricant d'appeler Nonne pour montrer la cause de son impossibilité de prêcher et la confier à la paroisse (v. 808 sqq). Le personnage du fabricant n'est pas présent dans les vies de saints galloises, c'est donc une création de l'auteur du mystère, et sa présence et son rôle ici établit le parallèle avec la construction de la chapelle à Dirinon : dans le mystère, il fait entrer sainte Nonne dans l'église pendant qu'à Dirinon, la fabrique, donc le fabricant, met le tombeau (sainte Nonne) dans la chapelle.

³⁴⁵ Voir sur ce sujet Y. Le Berre *et alii*, *Buhez santez Nonn...*, *op. cit.*, p. 82-89.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 106.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 107.

³⁴⁸ Aucun compte de fabrique de la paroisse de Dirinon n'a été conservé.

Pour en revenir à l'hypothèse de la famille des Tréanna, elle a peut-être participé également au financement de la chapelle. Si c'est le cas, cette famille a bénéficié de prééminences dans cette chapelle à la suite de sa donation. Dans certains cas « pour acquérir ces prééminences liées à l'exercice de la justice dans la paroisse [...], les seigneurs nobles se faisaient bâtir une chapelle.³⁴⁹ » Or le sénéchal de la pièce convoque les plaids généraux qui se déroulent en faisant jurer les accusés sur le tombeau de sainte Nonne. Le mystère est alors peut-être le témoin du bénéfice de cette prééminence par la construction de la chapelle en 1577.

De nombreux indices tendent à montrer que le *Mystère de sainte Nonne* dans la version telle qu'il nous est parvenu³⁵⁰, a pu être joué à l'occasion de la dédicace de la chapelle Sainte-Nonne de Dirinon en 1577. Basé solidement en premier lieu sur des sources hagiographiques anciennes, il intègre secondairement des éléments d'une réalité topographique et événementielle proche des spectateurs laissant transparaître un évergétisme local. La narration de la fin de la vie de Nonne que l'on trouve exclusivement dans le mystère a pu être composée spécialement pour l'occasion à partir de son histoire connue à l'époque mais dont nous ne connaissons pas la voie de transmission (oral ou écrit) ; la présence du tombeau de la sainte, daté du milieu du XV^e siècle est un bon indicateur de l'existence de cette histoire à Dirinon.

b. Des personnages inhérents à la Bretagne

Le *Mystère de sainte Nonne et de son fils Dévi* se déroule dans une aire géographique que l'on pourrait qualifier de celtique et plus précisément dans l'environnement des langues brittoniques (cambrien, gallois et breton). Cette zone détermine en partie la présence de certains personnages : saints, personnages légendaires ou allégoriques, personnages quotidiens. Avant d'aborder la nature de ces personnages, il faut s'intéresser rapidement au cadre géographique dans lequel ils évoluent.

Dans certaines vies de saint dramatisées, le fatiste n'hésite pas à déplacer l'action dans plusieurs pays extrêmement éloignés les uns des autres (voir par exemple dans le mystère cornique de saint Mériadec) lorsque la source hagiographique le mentionne, d'ailleurs dans le mystère de sainte Nonne, ces déplacements sont tout à fait opérants, on passe de différents endroits du pays de Galles à la Bretagne continentale, voire même pour quelques vers en Irlande, d'une scène à l'autre sans transition particulière. Or dans la source du mystère, la vie

³⁴⁹ C. Prigent, *Pouvoir ducal...*, *op. cit.*, p. 275. Voir également sur ces questions de lien entre le droit de justice et le territoire de l'église : Hervé du Halgouet, « Droits honorifiques et prééminences dans les églises en Bretagne », *Mémoires de la société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, t. IV, 1923, p. 36-37.

³⁵⁰ On s'est demandé si la partie concernant la vie de Nonne aurait pu être ajoutée ultérieurement à une version ne contenant que la trame narrative de la vie galloise de Rhygyvarch, on aurait pu trouver ces indices à travers des différences dans la langue utilisée suivant les épisodes mais la thèse d'Alan Botrel, *Études sur la vie de sainte Nonne : versification, personnages, syntaxe* (thèse dactylographiée, Rennes, 1994), montre une unité de la langue tout le long de la pièce.

galloise de saint David, le saint fait un pèlerinage à Jérusalem que l'auteur du mystère aurait pu insérer, mais probablement pour garder l'aspect celtique du mystère, il n'en parle pas, tout comme saint Germain d'Auxerre, dont seul le disciple, Paulinus apparaît pour faire l'école à Dévi sans précision de lieu pour ce dernier. Comme le note Yann-Ber Piriou dans son relevé des lieux du mystère³⁵¹, « il est clair cependant que nous ne quittons jamais le pays breton, [...] ni même "nation a bretonet" (la nation des Bretons) ».

Deux saints (à part Nonne et Dévi) apparaissent dans la pièce : saint Patrice et saint Gildas. Le premier ouvre la pièce avec Dieu et l'ange. Saint Patrice est présent dans la vie galloise de saint David et occupe la même place – l'annonce de la naissance de Dévi trente ans plus tard. Cet épisode n'est pas à notre connaissance dans les vies de saint Patrice³⁵² mais la prophétie de la naissance de Dévi par le saint se trouve dans le passage interpolé dans la pièce de Geoffroy de Monmouth (*quia beatus Patricius, qui nativitatem ejus prophetaverat...*³⁵³). Le culte de ce saint n'est pas très développé hors d'Irlande³⁵⁴, sa présence ici est liée au suivi de la trame narrative de la source. On peut noter cependant, de manière plus tardive à notre période d'étude, l'existence d'un *Mystère de saint Patrice* en langue bretonne daté du XVIII^e ou XIX^e siècle³⁵⁵, peut-être conçu comme prélude³⁵⁶ aux pièces de théâtre qui ont pour sujet le Purgatoire de saint Patrice dont la notoriété – contrairement à la vie du saint en elle-même – est grande au cours du Moyen Âge³⁵⁷. On n'en reste pas moins dans une aire celtique avec la présence de ce saint. Saint Gildas, lui aussi présent dans la vie galloise de saint David, est le second saint du mystère. Le culte de ce personnage est beaucoup plus connu sur le continent notamment dans le Sud de la Bretagne. Saints Patrice et Gildas, hormis le fait de leur présence chez Geoffroy, Rhygyvarch, participent de l'inscription de la pièce dans un environnement de culture celtique.

Le personnage de la Mort intervient à trois reprises dans le mystère : pour le vieillard Runiter, pour Nonne et pour Dévi. Cette personnification n'est pas un thème intrinsèquement breton mais quelques indices montrent qu'il s'agit de l'*Ankou* dont l'apparition est conditionnée à chaque fois par l'ordre donné par Dieu. Deux fois sur trois, le personnage de la Mort emploie

³⁵¹ Yann-Ber Piriou, « Notes de lecture : "La vie de sainte Nonne" », *Études celtiques*, 23, 1986, p. 225.

³⁵² Voir John Bagnell Bury, *The life of St. Patrick and his place in history*, Londres, Macmillan and co., 1905.

³⁵³ *Historia Regum Britanniae*, XI, 3 (parce que saint Patrice, qui avait prédit sa naissance...).

³⁵⁴ Sur la notoriété de ce saint en France, voir Georges Dottin, « Louis Eunius ou le Purgatoire de Saint Patrice », *Annales de Bretagne*, 27-4, 1911, p. 676-677, n. 3.

³⁵⁵ Joseph Dunn (éd. et trad.), *La Vie de saint Patrice, mystère breton en 3 actes*, Paris, Champion, 1909 (publié en 1908 dans les *Annales de Bretagne*).

³⁵⁶ Joseph Dunn (éd. et trad.), « La Vie de saint Patrice, mystère breton en 3 actes », *Annales de Bretagne*, 24-3, 1908, p. 308

³⁵⁷ Sur le sujet voir : Fabienne Pomel, *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2001.

le terme *ankou* pour se présenter (« *Me eo hep dianq an ancou*³⁵⁸ » et « *Me eo an ancquou dan tnou man*³⁵⁹ »), or selon Muriel Desfontaine³⁶⁰, « si *Maro* et *Ankou* se disputent la dénomination du personnage, le terme *ankou*, à la différence de *maro*, renvoie toujours à la personnification de la mort ». L'*Ankou* contribue à inscrire le mystère dans un environnement bretonnant. De manière plus anecdotique et moins endémique à la Bretagne dans le sens où la matière de Bretagne est beaucoup plus répandue, Merlin en tant que prophète intervient une fois, sa présence ne fait qu'appuyer l'ancrage celtique de la pièce.

Des personnages historiques originaires du Pays de Galles, en particulier des rois, sont mis en scène tout le long du mystère, à commencer bien sûr par par le roi Kereticus, le père de Dévi, identifié comme le descendant du fondateur du royaume de Ceredigion (Pays de Galles)³⁶¹ ; *Malgon roe venedotonet* identifié comme Maelgwn Gwynedd (Pays de Galles)³⁶² qui ordonne l'enterrement de Dévi dans son abbaye à la fin du mystère.

La présence de tous ces personnages inhérents à la Bretagne, qu'ils soient mythiques ou allégoriques, inscrit la pièce dans une position de création et de représentativité à l'intention d'un auditoire de culture bretonne.

c. Didactisme et édification : une rédaction du milieu ecclésiastique ?

Le théâtre des mystères comporte toujours une part de didactisme plus ou moins étendue à des fins édifiantes pour le public. Ce didactisme peut prendre plusieurs formes : l'évangélisation par la relation de la vie et des paroles du Christ mais aussi de l'Ancien Testament, l'enseignement moral tiré de paraboles, l'implication et le respect de la vie religieuse, en particulier le respect des sacrements. Le caractère didactique du *Mystère de sainte Nonne* nous est apparu de façon plus prégnante que dans les autres mystères bretons.

Le culte des saints dans l'Église catholique est assimilé au culte christique dans le sens où le saint est un membre du corps mystique de l'Église. L'assimilation de saint Dévi au Christ est particulièrement manifeste, le parallèle s'établit par les prophéties de saint Patrice et Merlin mais aussi les annonces de Dieu au tout début du mystère³⁶³ ou du recteur lorsque les paroissiens accueillent Nonne enceinte :

*Setu breman a gouez an bet
gant an den santel reuelet
a proficiet credet sur
ny guelo an fin continant*

Voici désormais connu de tous,
Désigné par le saint homme,
Celui-là même qui était annoncé !
Nous serons très bientôt témoins,

³⁵⁸ v. 169 : « Je suis la Mort sans recours ».

³⁵⁹ v. 1469 : « Je suis la Mort d'ici-bas ».

³⁶⁰ *Aspects de la personnification de la Mort en Bretagne dans les arts et la littérature à travers les siècles*, thèse soutenue en 2003 à l'université de Rennes 2, p. 7.

³⁶¹ Sur ce personnage, voir notamment Rachel Bromwich (éd. et trad.), *Trioedd Ynys Prydein*, Cardiff, University of Wales Press, 1978, p. 308.

³⁶² Maelgwn, provient probablement du nom *Maglocunos*, sur ce personnage voir R. Bromwich (éd. et trad.), *Trioedd Ynys...*, op. cit., p. 437 sqq.

³⁶³ v. 62 sqq (À nombre de très saints hommes / Fut assurément annoncé / L'avènement certain d'un saint / À venir...).

*an doctor gildas en assur
bezout vaillant e auantur*³⁶⁴

C'est le savant Gildas qui nous en instruit
De l'éminence de sa destinée.

Les paroles de tous les personnages rappellent les prophéties de l'Ancien Testament (notamment Ésaïe 7.14 et 9.5). Puis le fatiste transpose des éléments du Nouveau Testament en essayant de les intégrer à la vie de Dévi comme l'Annonciation – chose compliquée quand on se rappelle que Dévi est conçu au cours d'un viol – lorsque Dieu envoie un ange au roi Kereticus pour lui ordonner d'aller chasser et de fait rencontrer Nonne. Cette transposition se poursuit au moment où Nonne va accoucher, des mages prédisent à un tyran que Dévi va le remplacer (v. 901 *sqq.*), la conséquence étant la colère du tyran et sa volonté de tuer Dévi. Il s'agit ici d'une transposition de l'Évangile de Matthieu (2.1-12 et 2.16), le tyran étant l'homologue d'Hérode. Tous ces parallèles entre la Bible et la vie du saint témoignent d'une volonté didactique³⁶⁵ de la part du concepteur du mystère. Cette évangélisation se retrouve plus abruptement encore dans l'intention proclamée par saint Gildas au début de son office, qui invite le peuple à écouter son sermon solennel tiré « *an auielou*³⁶⁶ ». La relation de l'Ancien et du Nouveau Testament tend à introduire et accroître le caractère édifiant de certains passages, notamment quelques vers plus loin, lorsque saint Gildas peut entreprendre son prêche et commence par engager l'assistance à s'asseoir pour l'entendre parler de la puissance de « *an speret glan*³⁶⁷ ».

La valeur édifiante du mystère prend toute son ampleur lors du sermon de saint Gildas qui exhorte l'assistance des personnages, mais en réalité les spectateurs du mystère, à l'observation des vertus théologiques et à faire acte de contrition si l'on s'en détourne par le fait de commettre un péché. Chaque péché capital est illustré par des exemples concrets des écueils à éviter : « *ha sell an fin diouz guin maz abstiny / mir dre reson na heul don sotony / e mezuinti na vizi re friant*³⁶⁸ ». Par ailleurs les trois procès mis en scène à la fin du mystère ont, semble-t-il, valeur d'*exemplum*. Chaque individu est appelé à comparaître devant le juge car l'un doit de l'argent, un autre du seigle et le dernier du lin. Les trois mentent en disant qu'ils ne doivent rien et sont invités à jurer sur le tombeau de sainte Nonne, à la suite de leurs parjures ils sont touchés par la maladie ou meurent immédiatement, le spectateur retient immédiatement les conséquences d'un parjure et comme si l'enseignement moral n'était pas assez explicite chaque personnage se lamente sur son sort comme par exemple à la fin du deuxième procès : « *toet disleal da alan / maz of coezet en cleffet man / reputet da poan ha*

³⁶⁴ v. 866-871.

³⁶⁵ Le fils du roi Trisin va au sermon de saint Gildas en disant qu'il écouterait avec application pour apprendre à faire son salut et à vivre bien (v. 597-599).

³⁶⁶ v. 579 (des évangiles).

³⁶⁷ v. 668 (l'Esprit saint).

³⁶⁸ v. 757-759, au sujet de la gourmandise : « Veille particulièrement à t'abstenir de vin ; / Prends garde, comme il convient, à ne pas t'abandonner à la bêtise, / Tu ne seras pas avide d'ivresse. »

*dan col*³⁶⁹ ». Ces exemples témoignent de la valeur édifiante que le fatiste souhaite donner à sa pièce.

De nombreux actes ou paroles disséminés tout au long du déroulement de la pièce manifestent l'importance des sacrements dans la vie du chrétien. Les sacrements du baptême, de l'ordre et de l'extrême-onction apparaissent de façon modérée, tout comme le sacrement de l'Eucharistie, un peu plus présent tout de même que les trois précédents, lorsque l'on ressent l'importance de la présence à la messe : Nonne, bien qu'elle s'apprête à fuir à la suite de son viol, se rend d'abord à l'office (v. 510) et elle en fait de même, arrivée auprès de saint Gildas (v. 599) qui, aux vers 584-585 convie les foules à suivre l'office. En revanche, un des sacrements qui revient régulièrement est celui de la réconciliation qui s'effectue en premier lieu par la confession des péchés et la contrition. Aux vers 493 *sqq*, le roi Kereticus aussitôt après le viol de Nonne commence par dire : « *monet da coffes eo ma esper*³⁷⁰ » et sort de scène en concluant par « *da piniguenn memem tenno / da guir roe sent a mem rento / a amanto a gouelo tenn*³⁷¹ ». L'accent est mis ici sur la confession et l'expiation de la faute. Quant à l'absolution, elle transparait dans le terme de *pardon* (v. 583) utilisé par saint Gildas qui désigne ici la cérémonie pénitentielle, mais pour obtenir l'absolution, « *confession satiffacion net / ha poan en bet so ret an parfetaff*³⁷² » comme le rappelle le saint dans son sermon. La confession est un point important qui apparaît encore une fois dans la bouche du recteur au vers 1371 qui ordonne à ses paroissiens de se confesser avant le Carême.

L'importance du didactisme du mystère à des fins édifiantes pose la question du milieu et du contexte de rédaction. Le personnel ecclésiastique est extrêmement présent et détaillé dans la pièce et il agit exactement comme sa fonction l'impose, notamment lors de l'administration de l'extrême-onction et des sacrements en général. L'importance donnée à la messe, au respect des sacrements³⁷³ comme la confession, la présence du Carême semble inscrire la pièce dans le mouvement général de la Réforme catholique. Yves le Berre penche pour une rédaction issue des ordres mendiants et plus particulièrement des récollets de Landerneau³⁷⁴, ce qui est tout à fait possible à la vue des nombreux éléments didactiques qui parsèment le mystère.

³⁶⁹ v. 1725-1727, Riwall, juste après avoir juré sur la tombe de sainte Nonne : « Je me suis parjuré au détriment d'Alain, / Et me voici frappé par cette maladie, / Voué à la douleur et à la perte ! ».

³⁷⁰ v. 493 : « Mon désir est d'aller me confesser ».

³⁷¹ v. 501-503 (Je vais me retirer pour me repentir ; / Je vais me soumettre au vrai roi des saints / Expier et pleurer amèrement.)

³⁷² v. 720-721 : « Confession, amende honorable / Et complète réparation sont absolument requises. »

³⁷³ Saint Gildas y consacre un paragraphe dans son sermon v. 725-729 (« *De sacramentis* »).

³⁷⁴ Y. Le Berre *et alii*, *Buhez santez Nonn...*, *op. cit.*, p. 107-108.

VI.3.3 Récit biblique

Destruction de Jérusalem

a. Une pièce à reconstituer

La pièce *La destruction de Jérusalem*, a été conservée sous la forme de fragments qui ont servi d'exemples pour la rédaction du *Dictionnaire de la langue Bretonne* de Louis le Pelletier³⁷⁵. Ces fragments sont consignés en trois parties : les deux premières parties se trouvent dans un manuscrit du *Dictionnaire de la langue Bretonne* daté de 1716³⁷⁶ – des fragments se trouvent dans le corps de la rédaction du dictionnaire et une autre dans un supplément spécifique à la pièce –, la troisième partie des fragments se trouve dans l'édition de 1752 du dictionnaire. Dans le manuscrit de 1716, première mouture du travail mais trop longue pour l'impression³⁷⁷, Louis le Pelletier rapporte qu'il a rencontré plusieurs mots qui n'étaient plus utilisés à son époque et qu'il les a transcrits « sans ordre alphabétique », en les contextualisant par la transcription des phrases ou bouts de strophes auxquels ils appartiennent mais en précisant que ces passages sont « détachés et sans suite » les uns par rapport aux autres³⁷⁸. Fort heureusement, dans cette partie, les passages retranscrits par Le Pelletier appartiennent toujours à la même pièce de théâtre, « la Tragédie qui porte pour titre Destruction de Jerusalem³⁷⁹ » ; le titre de cette pièce est donc uniquement connu par sa traduction en français qu'en donne le bénédictin, d'ailleurs dans la préface du manuscrit, il donne un autre titre pour la pièce en employant un synonyme de *destruction* : « L'autre est la Ruine de Jerusalem³⁸⁰ ».

Une seule indication donnée dans l'imprimé du *Dictionnaire de la langue Bretonne* permet de donner un *terminus ante quem* de rédaction de la pièce autre que celui de la date d'élaboration du manuscrit du dictionnaire (1716). À l'article *goulc'her*, le Pelletier évoque son « ancien manuscrit de la Destruc. de Jérus. qui précède le tems auquel Davies a écrit, & même l'Imprimerie³⁸¹ », Davies (1567-1644) était un érudit gallois, auteur d'un dictionnaire gallois-latin publié à Londres en 1632, dont se servait le Pelletier³⁸² ; on se rend bien compte à travers cette citation, que le manuscrit qui contenait la pièce en son entier ne devait pas porter d'indication de date – lorsque c'est le cas, Le Pelletier le mentionne, on l'a vu par exemple avec le *Mystère de saint Gwénolé* – et que d'autres indices ne sont pas apparus à ses yeux

³⁷⁵ Paris, Delaguette, 1752.

³⁷⁶ Rennes, BM, ms. 1007-1 et 1007-2.

³⁷⁷ Le manuscrit qui a servi pour l'impression de 1752 a quant à lui disparu.

³⁷⁸ Rennes, BM, ms. 1007-2, p. 1442.

³⁷⁹ *Idem*.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 16 [préface écrite à la fin du manuscrit après la p. 1534].

³⁸¹ L. Le Pelletier, *Dictionnaire de la langue Bretonne*, *op. cit.*, col. 357.

³⁸² Roparz Hemon, Gwennolé Le Menn (éd. et trad.), *Les fragments de la Destruction de Jérusalem et des Amours du vieillard*, Dublin, The Dublin institute for advanced studies, 1969, p. x.

ce qui explique cette intervalle de datation plutôt large (plus de cent cinquante ans) de sa part. L'état de la langue permet seulement de penser que la composition de la pièce est antérieure au XVII^e siècle, R. Hemon, d'après quelques indices qu'il relève, mais sans grande certitude, placerait « la composition de *La Destruction de Jérusalem* plutôt au quinzième qu'au seizième siècle³⁸³ ».

L'édition des fragments de la *Destruction de Jérusalem* par R. Hemon et G. Le Menn en 1969 montre assez bien la façon de travailler de Louis Le Pelletier : s'il peut conserver des fragments de plusieurs vers cohérents, il n'hésite pas à les « démembrer » lorsqu'il a besoin d'un exemple précis pour illustrer une de ses définitions. Ainsi, R. Hemon et G. Le Menn ont retrouvé des fragments d'un même vers ou d'un même passage sous des formes variables (graphie et longueur) à la fois dans les deux parties du manuscrit de 1716 et dans l'édition de 1752. Pour donner une estimation du nombre de vers conservés, il faudrait d'une part comparer les 757 fragments entre eux édités par R. Hemon et G. Le Menn³⁸⁴ et d'autre part relire le manuscrit du dictionnaire très attentivement puisque G. Le Menn n'a pas eu tout le temps qu'il aurait voulu pour s'assurer qu'il n'avait pas oublié des fragments de la pièce³⁸⁵ (il précise cependant avoir vérifié une partie de son travail et ne pas y avoir trouvé d'omission). Cependant, lui-même, dans son *Histoire du théâtre populaire breton XV^e-XIX^e* avance la conservation de plus de 600 vers³⁸⁶.

Le sujet de la pièce a pour cadre historique la prise de Jérusalem par les légions de Titus en 70 après J.-C., une des conséquences de la grande révolte juive de 66³⁸⁷. Suétone donne à voir quelques épisodes de cette guerre au travers des vies de Tibère, Vespasien et Titus mais ce sont les historiographes Flavius Josèphe et Tacite qui consignent plus précisément le déroulement des combats. Cependant ce cadre historique ne sert que de base à l'élaboration de l'histoire de la pièce dont le thème (le jugement de Jérusalem) fait référence à l'Évangile de Luc³⁸⁸ et dont l'intrigue est tirée des textes apocryphes comme l'*Évangile de Nicodème*, la *Cura sanitatis Tiberii* et la *Vindicta Salvatoris* (vers 700) qui rapportent entre autres la guérison de l'empereur Tibère par le voile de Véronique, la volonté de ce dernier de venger la mort du Christ en détruisant Jérusalem, le jugement, la condamnation et la mort de Pilate dont les détails figurent également dans l'*Épître de Pilate à Tibère*, *L'anaphore : la réponse de Tibère à Pilate* et *La comparution de Pilate ou Paradosis*³⁸⁹. Ce glissement progressif du fait historique

³⁸³ R. Hemon, G. Le Menn (éd. et trad.), *Les fragments de la Destruction...*, *op. cit.*, p. xiv.

³⁸⁴ Les notes qui accompagnent l'édition des fragments précisent souvent si un fragment se retrouve à plusieurs endroits.

³⁸⁵ R. Hemon, G. Le Menn (éd. et trad.), *Les fragments de la Destruction...*, *op. cit.*, p. 348.

³⁸⁶ Gwennole Le Menn, *Histoire du théâtre populaire breton XV^e-XIX^e*, Saint-Brieuc, Skol, 1983, p. 26.

³⁸⁷ Sur le sujet voir : Gilbert Labbé, *L'affirmation de la puissance romaine en Judée (63 av. J.-C.-136 ap. J.-C.)*, Paris, Les belles lettres, 2012.

³⁸⁸ Lc 21.20-24.

³⁸⁹ Ces textes sont édités dans Constantin Tischendorf (éd.), *Evangelia Apocrypha*, Leipzig,

à sa justification chrétienne comme châtement des Juifs pour la mort du Christ, est analysé par Jean-Pierre Bordier qui explique que « la légende de la Vengeance de Jésus-Christ s'est élaborée au cours du Moyen Âge pour expliquer la destruction de Jérusalem par les légions de Titus et pour glorifier la Rome chrétienne au détriment de la Jérusalem Juive.³⁹⁰ » Outre la tradition écrite de ce thème, deux versions dramatisées en français de la destruction de Jérusalem sont connues. La première est attribuée à Eustache Mercadé (environ 110 personnages), la seconde (177 personnages) est conservée dans des imprimés de la fin du XV^e et de la première moitié du XVI^e siècle³⁹¹ et analysée dans le *Dictionnaire des mystères*³⁹². Ces deux versions diffèrent par endroit, notamment par l'ordre, l'ajout ou la suppression des épisodes, mais la structure générale apparaît dans l'ensemble assez similaire entre les deux dramatisations. Face aux fragments en breton, nous possédons donc une abondante documentation d'une part identifiée comme étant les sources probables de la pièce (textes apocryphes, historiographes) et d'autre part considérée comme point de comparaison (les drames en français) dans le sens où la dramatisation du thème de la destruction de Jérusalem a été créée. Qui plus est, Le Pelletier a indiqué par endroits quel acteur parle et à qui, et dans quel épisode interviennent les répliques. Tous ces éléments réunis permettent de se faire une idée assez précise de la pièce, tant des épisodes qu'elle contient que des personnages qui y prennent part.

b. Trame narrative possible de la *Destruction de Jérusalem*

Bien que Le Pelletier spécifie avoir recopié les fragments sans suite les uns par rapport aux autres, il paraît cependant avoir suivi à peu près le déroulement de la pièce qu'il avait sous les yeux. Un prologue décrivant en détail la Passion du Christ devait ouvrir la scène mais ce dernier rappelait également le rôle de Pilate et des prêtres du Temple, Anne et Caïphe, dans la condamnation et la mort du Christ :

*Autrounet assezet ha clevet an feutou
Ha pebez maru a hoarvoe da Map Doe Roe ploeuou:
Dan payllart vyll Pylat, / Ha de holl Cannadou
Ha querz da Cayphas, / Hac Annas peur hassaou*³⁹³

Seigneurs, asseyez-vous et entendez les malheurs
Et quelle mort advint au Fils de Dieu Roi des nations,
Au misérable vil Pilate et à tous ses émissaires
Et certes à Caïphe et à Anne, très aisément.

Avenarius et Mendelssohn, 1853, p. 411-435 et p. 448-463 pour la *Vindicta Salvatoris*.

³⁹⁰ Jean-Pierre Bordier, « Rome contre Jérusalem : la légende de la Vengeance Jhesuscrist », dans Daniel Poirion, *Jérusalem, Rome, Constantinople : l'image et le mythe de la ville au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 94

³⁹¹ Notamment : Paris, Bnf, Rés Yf 72, *La vengeance nostre seigneur par parsounages*, Paris, [Antoine Vérard], 1491 ; Paris, BnF, Rés Yf 110, *La Vengeance et destruction de Hierusalem par personnages, exécutée par Vaspasien et son filz Titus*, Paris, Alain Lotrian, 1539.

³⁹² J. de Douhet, J. P. Migne, *Dictionnaire des mystères...*, *op. cit.*, col. 997-1001, l'analyse est une citation des frères Parfaict, *Histoire du théâtre François*, Paris, P. G. Le Mercier, 1745, t. II, p. 352-364.

³⁹³ R. Hemon, G. Le Menn (éd. et trad.), *Les fragments de la Destruction...*, *op. cit.*, fragment 1 ; dans les prochaines citations nous ne donnerons uniquement que le numéro du fragment qui renvoie toujours à cette édition.

Le sujet de la pièce est résumé dans ces quatre premiers vers : la mort du Christ va entraîner, par répercussion, celles de Pilate, Anne et Caïphe, figures métonymiques de Jérusalem et du peuple Juif et de leur chute prochaine. Les signes avant-coureurs de cette chute se matérialisent notamment par les apparitions célestes d'une épée brillante puis de joutes entre des combattants enflammés : « / *Loman a dyouz an Kaer / Ez guelsont ung clezeff / Querr dyouz an neff quen scler [...]*³⁹⁴ » et « *Goude ez Guylynt scler / En ear dyouz an Kaer se / A tut armou daou myll, / An eyll ouz e guyle. [...]*³⁹⁵ ». L'astre brillant en forme d'épée est mentionné par Flavius Josèphe (*Guerre des Juifs*, VI-5³⁹⁶) quant aux joutes célestes, elles sont présentes chez l'historien Tacite (*Histoires*, V-13³⁹⁷), on retrouve également ces présages dans les drames français, dans la version à 177 personnages, ce sont ces signes qui ouvrent le mystère (Anne et Caïphe méprisent ces présages) tandis que dans la version d'Eustache Mercadé, ces signes sont présents dans la troisième journée³⁹⁸ du mystère qui en compte quatre en tout.

Pour autant, l'intrigue ne réside pas dans l'apparition de ces présages mais dans la maladie de l'empereur romain : tandis qu'il souffre de la lèpre et qu'aucun médecin n'arrive à le guérir, on l'informe qu'un homme en Judée (Jésus) est capable de grands miracles. Selon les versions, l'empereur malade est Tibère, Vespasien ou Titus. Dans le mystère breton, il semblerait que ce soit l'empereur Vespasien (Le Pelletier ne mentionne pas une seule fois le nom des prédécesseurs de Vespasien dans ses remarques, pourtant il accède à ce titre au cours de la pièce³⁹⁹) qui soit atteint de la maladie. Il envoie alors Volusien⁴⁰⁰ à Jérusalem, ce dernier rencontre sur son chemin saint Jacques qui lui apprend que Jésus a été mis à mort mais qu'il connaît une femme (Véronique) qui possède un bout de tissu l'ayant touché. Arrivé

³⁹⁴ Fragment 6 ([...] ici au-dessus de la ville, / Ils virent une épée, certes [venant] du ciel, si clairement, [...]).

³⁹⁵ Fragment 7 (Ensuite ils verront clairement, dans l'air au-dessus de cette ville, / De gens d'armes deux mille, les uns contre les autres [...]), voir aussi le fragment A. 220.

³⁹⁶ « τοῦτο μὲν ὅτε ὑπὲρ τὴν πόλιν ἄστρον ἕστη ῥομφαία παραπλήσιον καὶ παρατείνας ἐπ' ἐνιαυτὸν κομήτης » (Ce fut d'abord quand apparut au-dessus de la ville un astre semblable à une épée, une comète qui persista pendant une année), René Armand (trad.), Paris, E. Leroux, 1911.

³⁹⁷ « Euenerant prodigia, quae neque hostilis neque uotis piare fas habet gens superstitioni obnoxia, religionibus aduersa. Visae per caelum concurrere acies, rutilantia arma et subito nubium igne conlucere templum. », (Il était survenu des prodiges dont cette nation, aussi ennemie de tout culte religieux qu'adonnée aux superstitions, aurait craint de conjurer la menace par des vœux ou des victimes expiatoires. On vit des bataillons s'entrechoquer dans les airs, des armes étinceler, et des feux, s'échappant des nues, éclairer soudainement le temple), J. L. Burnouf (trad.), Paris, Hachette, 1859.

³⁹⁸ À ce sujet, voir le manuscrit de la *Vengeance de Notre Seigneur Ihesu Crist* (Londres, British Library, Add MS 89066/2, fol.37v-38) qui renferme une enluminure de ces joutes célestes (fol. 38, il ne s'agit pas de la scène elle-même mais de la représentation de l'épisode) ainsi que la didascalie indiquant de quelle manière cette feinte doit être réalisée (fol. 37v^o).

³⁹⁹ Voir fragment A. 123 où Le Pelletier dit « Cette nouvelle est l'élection de Vespasien à l'empire ».

⁴⁰⁰ Le Pelletier le décrit comme « homme de grande qualité » (commentaire du fragment 362). Nous pensons pouvoir lui attribuer également le fragment 64 qui renforce l'idée de dévouement à l'empereur : « Loyalement, véritable Empereur, [...] / J'irai au-delà de la mer, volontiers, sans être lent, / Vous chercher aussi, nuit et jour, le médecin / Qui vous sauvera de votre maladie [...] ».

à Jérusalem, Volusien est reçu par Véronique qui lui révèle : « *Me a myr aman damany / Rout facz Map Doe Roe belly*⁴⁰¹ ». L'histoire de la pièce bretonne diffère un peu de celle de la *Vindicta Salvatoris* car si Volusien – personnage qui n'intervient pas par ailleurs dans les deux drames français – rencontre bien Véronique dans les deux cas, dans la *Vindicta Salvatoris*, elle se présente à lui spontanément⁴⁰².

Il repart vers Rome en compagnie de Véronique tandis que Vespasien se lamente au sujet de sa maladie (fragment 52). Le voile de Véronique guérit l'empereur qui décide d'anéantir le peuple juif et Jérusalem avec l'aide de son fils Titus en représailles de la mort du Christ :

*Ezaff hel en Bezlem
hac en Ierusalem
Nac eu mar lem he myr.
Tyzmat da laquat syg
Isquyt oar an tut tryg.*⁴⁰³

Je vais certes à Bethléem
Et à Jérusalem,
Aussi fortement qu'il la garde,
Vite pour mettre le siège
Promptement au gens trompeurs.

Plusieurs villes de Judée semblent assiégées par les légions romaines sans que nous puissions en déterminer le nombre et les noms (à part Bethléem et Jérusalem) mais les fragments donnent quelques informations sur les opérations militaires des deux camps comme le creusement de fossés autour des villes (fragment 190) ou l'accumulation de provisions pour tenir le siège (fragment 166).

Au cours du siège de Jérusalem, les provisions ayant toutes été consommées, une femme, appelée Marie et fille du roi Florien (fragment A. 55), poussée par la faim, tue son enfant pour le manger. On trouve cet épisode chez Flavius Josèphe (*Guerre des Juifs*, VI-3) et dans la tradition écrite du Moyen Âge⁴⁰⁴ de la destruction de Jérusalem. Tandis qu'elle se lamente (« *Goaff myzaff Doe pan vyouff mam / Pas dybrys na pan taffays tam / Am croeadur Illur ha flam, / So dybennet guytebuntam.*⁴⁰⁵ »), Dieu ou Jésus lui envoie un ange pour la reconforter (fragments 219 et 222). L'interprétation christique est évidente ici, entre la mère qui porte le nom de Marie et le corps de l'enfant que l'on mange comme celui du Christ mais à travers une transsubstantiation irréalisée. À plus forte raison, l'idée d'une mort nécessaire pour la réalisation de la prophétie, comme celle du Christ pour la Rédemption, est extrêmement prégnante dans cet épisode, la narration de l'imprimé de la destruction de Jérusalem du XV^e siècle l'évoque en ces termes, lorsque l'ange est envoyé à la mère pour la reconforter :

⁴⁰¹ Fragment 109 (Je garde ici assurément / La trace du visage du Fils de Dieu, Roi de puissance.)

⁴⁰² « *Venit autem et mulier nomine Veronica et dixit ei Ego autem tetigi in turba fimbriam vestimenti ejus...* » (C. Tischendorf (éd.), *Evangelia Apocrypha...*, op. cit., p. 457).

⁴⁰³ Fragment 137.

⁴⁰⁴ Voir par exemple dans un imprimé de la *Destruction de Jérusalem* de la fin du XV^e siècle (Paris, BnF, département des manuscrits, Rothschild. IV. 2. 25, feuillets 16v-17) qui rapporte la scène et l'illustre grâce à un bois gravé où l'on voit un enfant découpé sur une table de cuisine, son bras rôtissant dans la cheminée et un ange rassurant sa mère.

⁴⁰⁵ Fragment 223 (Malheur Dieu à moi donc d'avoir été mère, / D'avoir mangé et goûté un morceau / De mon enfant brillant et rayonnant, / Qui est décapité complètement.)

« Dame, Dieu vous mande par moy que vous mengies l'enfant affin que ce qu'il dit soit fait. Car il dist le jour de pasques flouries à l'eure qu'il entra en ceste cité sur une anesse que en ceste generacion en Jherusalem seroit si grant pestilence et si grant famine que la mere mengeroit son enfant [...]»⁴⁰⁶ »

On peut rapprocher ce passage aux paroles de Jésus dans la pièce bretonne au fragment A. 42, qui doivent sans doute appartenir au même épisode :

<i>Me a men ez achyver an pez a lyvryys</i>	Je veux qu'on accomplisse ce que je dis,
<i>Dygoar queyn an asen a cren pan dysquennys</i>	Du dos de l'âne certes quand je descendis,
<i>En creys Jerusalem &c</i>	Au milieu de Jérusalem...

Cet événement peut être considéré comme l'acmé de la pièce, à la fois par sa symbolique de réalisation prophétique et par le changement d'attitude qui s'opère par la suite dans le comportement du camp juif face aux Romains.

Lorsque le siège de Jérusalem prend fin, Ponce Pilate, Anne et Caïphe sont capturés cependant que les juifs sont mis sur la mer au hasard des vents. À plusieurs reprises, Vespasien ou Titus intimant à Ponce Pilate de leur rendre la ville (fragment A. 170), ce dernier oppose de la résistance mais l'épisode de l'enfant mangé – Ponce Pilate avait envoyé un de ses sergents s'enquérir d'où venait l'odeur de rôti, provoquant une grande stupeur quand il apprend quelle en est la source (fragments 218, 228, 288, A. 55, etc.) – et son caractère apogée, semble marquer le début de l'abandon de la ville aux forces romaines bien qu'on puisse noter le degré de résistance au siège des juifs puisque n'ayant plus rien à manger, en dernier recours ils moulent leur trésor (métaux et pierres précieuses) pour le manger⁴⁰⁷. Les trois hommes sont d'abord capturés en même temps (fragment 95) puis jugés séparément, d'un côté Anne et Caïphe et de l'autre Ponce Pilate. Anne et Caïphe sont caractérisés par leur refus de voir les signes (comme dans le mystère à 177 personnages) que Jésus est le Messie et, de la chute prochaine de Jérusalem :

<i>Me deseuz ez out sot / Pe te so redotet.</i>	Je pense que tu es sot, ou tu es tombé en enfance.
<i>An clezeff am hevel / Medest azeux guelet</i>	L'épée, il me semble, je l'atteste, tu (l')as vue,
<i>So en neff ez queffer / Oar an loar han steret</i>	Qui est dans le ciel en face de toi sur la lune et les étoiles
<i>Canhat az eux dram fez / Evez azeux bezet.</i> ⁴⁰⁸	Tu as eu un message, par ma foi, tu as eu un avertissement.

Et de même, au fragment 13, il est fait reproche à l'un des protagonistes de ne pas avoir vu que Jésus était le fils de Dieu « *Heruez an burzudou haznat / Agra dyrac da daoulagat*⁴⁰⁹ ». Ces griefs entraînent leur mort par pendaison (fragment A. 154). Quant à Ponce Pilate, une part non négligeable de la pièce est accordée à son jugement puisqu'il paraît être interrogé par Titus à plusieurs reprises et le personnage du préfet se construit autour de ses regrets et de son impuissance (fragments 256, 257, 258, A. 15). Il est condamné à mort mais tandis que

⁴⁰⁶ Paris, BnF, département des manuscrits, Rothschild. IV. 2. 25, feuillet 17.

⁴⁰⁷ Fragment 92, on peut voir ici une référence à l'épisode du Veau d'or, Ex 32.19 : « Il prit le veau qu'ils avaient fait, le brûla, l'écrasa tout fin, le répandit à la surface de l'eau et il fit boire les fils d'Israël ».

⁴⁰⁸ Fragment 41.

⁴⁰⁹ (Selon les miracles évidents / Qu'il fait devant tes yeux.)

« *Ema en leal dydan alfez / Lequeat Pilat ha nos ha dez.*⁴¹⁰ », la pièce semble mettre en scène son suicide :

*Loman peur hueru ret eo meruell,
Em em lazyff ne chomy pell,
En creys ma calon an contell,
An fyn despez de dyu mussell.*⁴¹¹

Ici, très cruellement, il faut mourir.
Je me tuerai, je ne resterai pas longtemps.
En plein dans mon coeur, le couteau,
Au fin mépris de ses lèvres.

On retrouve cette scène dans la deuxième journée du mystère français à 177 personnages et dans les écrits apocryphes, notamment la *Mors Pilati* où Pilate est condamné à une mort déshonorante (*morte turpissima*) mais « *Audiens hoc Pilatus cultello proprio se necavit, et tali morte vitam finivit.*⁴¹² ».

La pièce paraît se clore par la dispersion des juifs qui ne sont pas morts de faim pendant le siège⁴¹³, plusieurs sources mentionnent la vente de trente juifs pour un denier par punition et en référence à la vente du Christ par Judas pour trente deniers. On ne trouve pas de fragments qui pourraient laisser croire que cet épisode a été inséré dans la pièce, en revanche, le long fragment A. 267 (20 vers) raconte comment les Juifs sont mis par les Romains dans des navires « *Hep eor na corden*⁴¹⁴ » qui les mènent au gré du vent « *dan Ormandy* », « *dan Saosson*⁴¹⁵ », expliquant ainsi la diaspora juive.

Les fragments conservés de la *Destruction de Jérusalem* permettent de reconstituer la pièce avec une relative précision, on peut ajouter à la trame principale que nous venons de détailler, des épisodes annexes comme l'emprisonnement de saint Jacques et sa libération par des prières⁴¹⁶ (fragments 280 et A. 80) ou des dons d'animaux que fait Hérode⁴¹⁷ aux Romains pour conserver la paix.

c. Des personnages et une histoire au service de la dramatisation

Comme tous les textes de théâtre en langue bretonne de notre période d'étude, nous ne pouvons être assurés que la *Destruction de Jérusalem* a donné lieu à une représentation. La présence d'indications scéniques pour certains textes peut constituer un indice étayant les hypothèses soit de la volonté de mettre en scène le texte, soit de la consignation d'une mise

⁴¹⁰ Fragment 263 (Vraiment sous clef / Est mis Pilate, et nuit et jour.)

⁴¹¹ Fragment 264.

⁴¹² C. Tischendorf (éd.), *Evangelia Apocrypha...*, op. cit., p. 434, (Entendant cela, Pilate se tua avec son propre couteau, et mit fin à sa vie de cette manière).

⁴¹³ C'est le sujet du fragment 214 : « *An flear an leuzevyen em greff. / A tut maru glan leun eu a dreff.* » (La puanteur des Juifs m'afflige. / De gens complètement morts, pleine est la ville.)

⁴¹⁴ v. 5 (sans ancre ni cordage).

⁴¹⁵ v. 8 et 11 (en Normandie / chez les Anglais).

⁴¹⁶ Le Pelletier, comme commentaire du fragment A. 80, écrit : « Et quelques pages après Jesus Christ dit à un Ange, en lui ordonnant d'aller tirer St Jacques de la prison ... [...] ». L'auteur de la pièce a semble-t-il associé (confondu ?) saints Jacques et Pierre puisque dans les Actes des Apôtres (12.1-17), Jacques est tué par Hérode tandis que Pierre est libéré de prison par un ange. Une autre hypothèse serait la confusion entre Jacques et Jacob, ce dernier étant emprisonné par Ponce Pilate et libéré par un ange dans certaines versions du récit de la destruction de Jérusalem.

⁴¹⁷ Il devrait s'agir du petit-fils d'Hérode Antipas, Hérode Agrippa II mais Le Pelletier donne uniquement le nom d'Hérode.

en scène d'une pièce déjà représentée. Les fragments de la *Destruction de Jérusalem* ne conservent uniquement que des dialogues, il n'y a pas la trace d'indications scéniques, probablement pour deux raisons : d'une part une partie importante du texte a disparu pendant le travail d'élaboration du *Dictionnaire* de Le Pelletier et d'autre part, s'il existait des didascalies, il y a de fortes chances qu'elles aient été en latin et de fait, inutiles comme exemples dans un dictionnaire français-breton. Nous avons montré – notamment dans la *Passion et Résurrection* en breton de 1530 – que l'absence d'indications scéniques était liée soit à une mise en scène déjà connue du fait du sujet de la pièce, soit au contenu des répliques des acteurs qui indiquaient les gestes et postures à adopter, en outre il existe une typologie de personnages théâtraux (diables, voleurs...) qui agissent de manière programmée sur scène. Il est impossible de dire quel a été le degré de notoriété du thème de la destruction de Jérusalem au cours du Moyen Âge en Bretagne et par conséquent, on ne peut déterminer si des acteurs et un auditoire connaissaient parfaitement l'histoire avant de la jouer et de la voir jouée. Si on ne peut envisager la théâtralité de la *Destruction de Jérusalem* à travers cet aspect, le contenu des répliques et les personnages qui les énoncent, apparaissent comme une base d'analyse intéressante pour examiner la volonté de mise en scène de la pièce de la part de son auteur.

La pièce semble dirigée par un meneur de jeu ou un prêcheur qui invite l'auditoire à prendre place et à écouter attentivement l'histoire (« *Autrounet assezet ha clevet an feutou*⁴¹⁸ »), il rappelle la Passion du Christ afin de pouvoir situer l'époque de l'action de la pièce : « *Goude bout fynvezet / ha dascorchet lesu : / Daou ugent bloaz goude, / Ha galhe ez ve mu / Ez eaz Ierusalem, / Ha Bezlem e remu [...]*⁴¹⁹ ». Au moment de l'action, il ajoute donc des précisions sur l'atmosphère qui règne en Judée tout en donnant par ailleurs des éléments de décors⁴²⁰ s'ils ne sont pas réalisés à l'aide de feintes ou s'ils sont seulement peints et nécessitent des explications, en l'occurrence l'épée brillante dans le ciel (fragment 6) et les combats célestes (fragment 7). Enfin, il mentionne au fragment 8 une lèpre que l'on suppose être celle de l'empereur⁴²¹, élément déclencheur de toute l'action de la pièce. Il est délicat de savoir si ce personnage intervient à d'autres endroits dans la pièce mais les paroles qu'il prononce et qui semblent appartenir à ce qui s'apparente à un prologue, inscrivent la pièce dans sa mise en scène. Deux pôles scéniques principaux se dégagent, d'un côté la Judée agitée où Jésus a été crucifié, de l'autre, Rome et un empereur malade qui cherche un moyen de guérir ; à cela on peut ajouter un endroit pour le Paradis (Jésus ou Dieu envoient des anges en secours)

⁴¹⁸ Fragment 1 (Seigneurs, asseyez-vous et entendez les malheurs).

⁴¹⁹ Fragment 5 (Après que fut mort et ressuscité Jésus, / Quarante après, et il se pourrait que ce fût plus, / Jérusalem et Bethléem devinrent agitées. [...])

⁴²⁰ Nous pensons que c'est toujours lui qui parle dans les fragments 6 à 8.

⁴²¹ Le fragment est incomplet.

mais nous n'avons pu identifier formellement des gestes ou des paroles de diables qui puissent laisser penser qu'ils font partie de la pièce.

La dualité entre Rome et Jérusalem permet des jeux de mouvements entre les villes et aussi entre les deux camps qui s'affrontent. La première partie de la pièce est organisée autour des allées et venues entre Rome et Jérusalem, on ne sait de quelle manière dans la pièce bretonne l'empereur apprend l'existence du Christ mais c'est à son instigation que Volusien part pour la Judée à la recherche d'un objet ayant touché le Christ : « *An Impalazr a ros / Dezaff clos ne tros quet / An Quamyat mat ha don / A randon da monet / Bede Ierusalem*⁴²² ». L'accent est mis sur le déplacement et la longueur du trajet vers Jérusalem dans un premier temps, comme lorsque Volusien (ou saint Jacques ?⁴²³) est reçu par Véronique (?) « *Her huy so a bro pell / Me en sell, ha travellet*,⁴²⁴ ». Le chemin s'effectue également en sens inverse, par l'envoi de messenger (« *A neusse dydreu dour / Da veze an Impalazr / Gant compsou cazr ha flour / Den em dygarezaff*.⁴²⁵ ») ou par des personnages qui décident de retourner à Rome d'eux-mêmes : « *Pan guellaff ne graff guell / Oz travell na pel chom, / Mezaff a yaff ma hent, / Evel pelquent gant hent Rom*⁴²⁶ ». Ces traversées entre les deux régions permettent le déplacement de l'action entre l'une et l'autre ville mais finalement, Rome vient à Jérusalem lorsque l'empereur romain décide d'attaquer cette dernière. On ne peut déterminer précisément quelle est la fréquence des échanges entre les deux camps mais nombre de fragments conservés par Le Pelletier contiennent l'idée de mouvement comme ces paroles à attribuer à Vespasien ou Titus : « *Myzaff a ya cougant presant da clasq autren / Hac a gray an arsaut Etc*⁴²⁷ », ou bien la députation de messagers (fragments 135, 138, A. 174, A. 238⁴²⁸...). Les marques de mouvements (voyages, déplacements...) qui transparaissent au travers des dialogues sont la manifestation d'une mise en scène rythmée. Mais la théâtralité de la pièce passe également par le moyen d'action principale de la destruction de Jérusalem : la guerre et ses préparatifs.

Les assauts donnés par Vespasien et son fils Titus sont d'abord repoussés par Ponce Pilate et les juifs – dans certains récits, Ponce Pilate est conseillé par deux personnages juifs, le roi

⁴²² Fragment 24 (L'empereur lui donna complètement, il ne changea pas d'opinion, / L'autorisation, bonne et entière, vite d'aller / Jusqu'à Jérusalem.)

⁴²³ Le Pelletier précise qu'il vient de Rome lorsqu'il arrive à Jérusalem.

⁴²⁴ Fragment 43, v. 3 (Car vous êtes d'un pays lointain, je le vois, et avez voyagé.)

⁴²⁵ Fragment 20 (Dès lors, au-delà de l'eau, / Vers l'Empereur, avec de belles et douces paroles, / Pour s'excuser.)

⁴²⁶ Fragment 88 (Puisque je vois que je ne fais pas mieux en voyageant ni en demeurant longtemps, / Moi donc je vais mon chemin, à l'aurore par le chemin de Rome.)

⁴²⁷ Fragment 171 (Moi donc je vais certes présentement chercher à entrer, / Et je ferai l'assaut...), voir aussi le fragment 465 attribué à Titus par Le Pelletier « *Setu pezh a'm eux studiet Sygaff, Jerusalem ha Bezlem.* » (Voici ce dont j'ai dessein : assiéger Jérusalem et Bethléem.)

⁴²⁸ « *Da leuzryff pyz tyzmat da Pylat cannat scaff.* » (Pour envoyer très vite à Pilate un messenger rapide.)

de Judée nommé Archilaüs et un sénéchal appelé Barrabas⁴²⁹, ce dernier est présent dans la pièce bretonne au fragment 209 (« [...] *Barraban, breman eut hanvet.*⁴³⁰ »). L'animation de la pièce semble entretenue par ces quelques personnages principaux de chaque camp, d'un côté Vespasien et son fils Titus, de l'autre Pilate et ses conseils juifs (la présence d'Archilaüs n'est pas assurée dans la pièce bretonne). Ces personnages moteurs utilisent plusieurs ressorts qui font vivre l'action à commencer par les injonctions qu'ils émettent envers leurs troupes et leurs subordonnés. Les préparatifs de la guerre et de l'assaut dans le camp romain se manifestent par le rassemblement de l'armée (fragment 138) et l'ordre de creuser des fossés (« *Ret eu seder ez fosser oll d'o caffout saczun en un roll*⁴³¹ ») puis de sonner les trompettes comme signal de l'attaque :

*Loman peur hueru ret eo meruell,
Seffomp, eomp, na greomp spont,
Da reyff ar-saot d'an rybaot hont.
Trompyllou senet, ha gruet gront.*⁴³²

Ici, très cruellement, il faut mourir.
Levons-nous, allons, ne nous épouvantons pas,
Pour donner l'assaut à ce ribaud là-bas.
Trompettes, sonnez et faites un grondement.

L'assaut donné et la reddition de Ponce Pilate obtenue, Anne et Caïphe sont capturés et présentés (« *Seade Annas ha Cayphas*⁴³³ ») attachés pour être jugés, l'ordre est donné alors « *Na laquaer peur frost hoz costou, / Da gouzaff anquaou en dou pez.*⁴³⁴ » et quant à Ponce Pilate, Volusien enjoint : « *Dyvysquet Pylat an dyllat se.*⁴³⁵ » On voit dans ces exemples que la dramatisation de la *Destruction de Jérusalem* s'établit à travers les injonctions des personnages dirigeant qui appartiennent à une typologie de personnage théâtral bien définie. Il en est de même dans le camp adverse : Ponce Pilate et ses conseils organisent la défense de la ville, essaient de trouver des solutions pour parer les habitants de la ville des attaques et de la famine. Ponce Pilate s'était manifesté comme dirigeant de Jérusalem, avant son siège, en refusant de payer l'impôt (le tribut) dû à l'empereur romain, cette rébellion est une raison supplémentaire pour Rome d'attaquer Jérusalem et d'exiger l'argent⁴³⁶, c'est probablement lui aussi qui prescrit de s'approvisionner en vue de soutenir

⁴²⁹ Voir par exemple le Paris, Bnf, velins 1511, *Heures a lusaige de Romme tout au long sans riens requérir. Avec les figures de la vie de l'homme et la destruction Hierusalem*, Paris, Gilles Hardouyn, [1509], édité par Thomas Mermet, *La vie de l'Homme, poème de 1509 et La destruction de Jérusalem, légende de la même époque*, Vienne, de Gemelas, 1838 et où l'on peut lire : « Comment, après que Pilate eut parlé à l'Empereur, alla tenir conseil au temple de Salomon, et adonc fut conseillé par le roi Archélaüs, et Barrabas, son sénéchal, qu'il ne rendît point la cité, et qu'il était assez pour l'Empereur. » (p. 14). On trouve aussi les variantes graphiques : Barlabat, Barlaban...

⁴³⁰ (Barraban, maintenant nommé.)

⁴³¹ Fragment 443 (Il faut certes qu'on les creuse tous, pour les avoir comme il faut ensemble.), voir également le fragment 447.

⁴³² Fragment A. 165, voir le fragment A. 31 aussi.

⁴³³ Fragment A. 66 (Voici Anne et Caïphe.).

⁴³⁴ Fragment A. 85 (Qu'on ne mette tout à fait à nu vos côtes, / Pour que vous souffriez la mort en deux morceaux.)

⁴³⁵ Fragment A. 30 (Dépouillez Pilate de ces vêtements.)

⁴³⁶ Fragment A. 120 : « *Pylat dymat a drouc natur, / Ma edy an tribut, lazr hudur ?* » (Pilate cruel, de nature mauvaise, / Où est le tribut, voleur infâme ?)

le siège (fragments 165, 166, 168...) que comptent faire les Romains ou bien de moudre métaux et pierre précieuses pour se nourrir. À l'inverse, lorsqu'il se rend compte qu'il doit abandonner la ville et après plusieurs sommations de Titus ou Vespasien⁴³⁷, il conseille à ses troupes de se rendre : « *Pan na n'eux boët manet entr'oc'h, / Hon em rentomp marec ha floc'h*⁴³⁸ ». Les paroles prononcées par Ponce Pilate ont le même effet sur la dramatisation de la pièce que celles énoncées par les dirigeants romains, le personnage théâtral dirigeant ou gouvernant est l'initiateur de l'action théâtrale, ses dires font fonction d'indications scéniques et permettent à la pièce de se mettre en jeu.

La théâtralité de la *Destruction de Jérusalem* se manifeste également par les invectives lancées de part et d'autre au moment des combats. Ponce Pilate est qualifié à plusieurs reprises⁴³⁹ de « *rybaöt lazr* » (ribaud voleur), on lui reproche même apparemment de s'adresser de façon irrespectueuse à l'empereur :

<i>Avoultr vyll rybaot lazr</i>	Vil bâtard, ribaud voleur,
<i>Ac evel se en compsou cazr</i>	Sont-ce là de belles paroles
<i>Da guyr Implalazr hep azrec.</i> ⁴⁴⁰	(À adresser) à un véritable empereur, sans regret ?

Si on attribue les paroles du fragment précédent à Ponce Pilate, on a affaire alors à une joute verbale entre les deux chefs des camps opposés :

<i>Noman Baspasian</i>	Maintenant, Vespasien,
<i>mastin qui payen</i>	Mâtin, chien païen,
[...]	[...]
<i>Membry ez compsyè gou</i>	Je l'assure tu auras menti.
[...] ⁴⁴¹	[...]

À défaut d'un contact physique ou en prélude à ce dernier, les deux protagonistes se jaugent et se défient en proférant des paroles déshonorantes à la fois au sujet d'un comportement (l'un est menteur, l'autre est voleur) et d'une façon plus courante, sur leurs origines incertaines comme au fragment A. 58, où un personnage est qualifié de « *Coz payllart vyl map eguyle.* » (Vieux misérable vil, fils de l'autre). Ces échanges vifs sont un moyen efficace de mettre en scène les acteurs dans leur rôle de combattants et de provoquer la bataille, moteur de l'action et du jeu de la pièce.

La *Destruction de Jérusalem*, malgré le caractère lacunaire de sa conservation, livre de nombreux indices qui montrent une pièce bien élaborée. Il est intéressant de remarquer que nous ne connaissons pas d'attestation de représentation de ce thème dans l'aire linguistique

⁴³⁷ Fragment A.170 : « *Pylat tysmat hep nep after / Lem da em rent ha rent an ker* » (Pilate, vite, sans aucun retard, / Promptement rends-toi et rends la ville.), voir aussi les fragments A. 79, A. 205, etc.

⁴³⁸ Fragment A. 77 (Puisqu'il ne reste pas de nourriture parmi vous, / Rendons-nous, chevalier et écuyer.)

⁴³⁹ Fragments 261, 441, etc.

⁴⁴⁰ Fragment 205.

⁴⁴¹ Fragment 204.

bretonne mais également dans l'ensemble de notre aire d'étude⁴⁴². Si on a pu émettre l'hypothèse que la *Passion et Résurrection* en langue bretonne de 1530 avait pu être composée, non pas à partir de textes français mais dans le mouvement des nombreuses représentations de la *Passion* en français à Rennes et à Nantes au XV^e siècle sous l'impulsion des ducs de Bretagne, nous ne pouvons émettre aucune hypothèse quant à l'éclosion de la pièce de la *Destruction de Jérusalem*. En tout état de cause, les traces de sa théâtralité que nous avons relevées ont révélé une mise en scène assez simple avec deux pôles principaux qui s'affrontent et un jeu de navettes entre ces deux entités.

Pour conclure, l'auteur de la pièce emploie la référence à la réalité géographique du spectateur pour enseigner le sujet traditionnel de la glorification de la Rome chrétienne comme lieu central de la foi catholique face à la Jérusalem juive. Après avoir rappelé que les Juifs étaient responsables de la mort du Christ tout en les affublant de toutes sortes de vices ; l'auteur de la pièce tient responsables les Juifs survivants du troisième navire, mis au hasard des flots par les Romains, de l'apparition de la lèpre en Bretagne⁴⁴³. Cette réalité géographique de l'auditoire s'établit aussi par une référence à une ville de Bretagne qui s'insère au moment de l'attaque de Jérusalem, ainsi Titus promet de donner une petite lande à Hennebont⁴⁴⁴ au premier qui arrivera au pied de la muraille.

VI.3.4 Théâtre comique

Les fragments de la pièce *Les amours d'un vieillard de quatre-vingts ans, qui est épris d'une jeune fille de l'âge de seize ans*⁴⁴⁵ ont été conservées de la même façon que ceux de la *Destruction de Jérusalem* : Dom Le Pelletier s'est servi d'un exemplaire imprimé de la pièce pour augmenter son dictionnaire de langue bretonne. Les fragments se retrouvent ainsi à la fois dans le corps du dictionnaire manuscrit de 1716 et dans le « supplément » de la même date aux pages 1460-1466⁴⁴⁶, ainsi que dans le dictionnaire imprimé de 1752. À la différence de la *Destruction de Jérusalem*, la pièce a fait l'objet d'une consignation moins importante du fait de son caractère comique et trivial : « Ce livret imprimé à Morlaix en l'an 1647 est burlesque et non sans quelques obscenités que je ne transcrirai pas quand je les

⁴⁴² Les représentations connues se situent plutôt dans le Nord et l'Est de la France (à Metz en 1437, par exemple), sur la tradition de représentation de ce thème en Europe aux XIV^e-XVI^e siècles, voir Stephen K. Wright, *Vengeance of Our Lord: Medieval Dramatizations of the Destruction of Jerusalem*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1989, p. 186-208.

⁴⁴³ Fragment A. 267.

⁴⁴⁴ Fragment A. 165.

⁴⁴⁵ *Amouroustet eun den coz pêvar huguent bloaz Pehini so orguet à vez à eur pla'h jaoanc hen oad a c'huezcq bloaz.*

⁴⁴⁶ Rennes, BM, ms. 1007-2.

connoitrai.⁴⁴⁷ ». Cette date signale que nous nous trouvons en dehors de notre période d'étude mais aucun élément n'atteste avec certitude qu'il s'agit de la première édition du texte⁴⁴⁸. Par ailleurs, le texte est composé encore en moyen breton (versification avec rimes internes) et son thème s'inscrit pleinement dans l'histoire littéraire de la fin du XVI^e siècle, au moment où la farce et la *commedia dell'arte* se rencontrent. On peut ajouter que lieu et date correspondent exactement à la troisième édition du *Mystère de sainte Barbe*, exprimant ainsi une certaine concomitance dans la perception dramatique des textes.

a. Une intrigue simple et des situations comiques : une farce ?

Bien qu'il soit impossible de déterminer le dénouement de la pièce, son intrigue est parfaitement identifiable. Elle met en jeu au moins cinq personnages : un vieillard de 80 ans, nommé lolliveguen (Joli-Bec), son valet et sa servante (Ioai et Levenez), une jeune fille de 16 ans et sa mère (nommée Marquisa⁴⁴⁹). Le vieillard se sentant seul, envoie son valet lui chercher une jeune fiancée : « *Quea da glasq detry diff eur flouryen*⁴⁵⁰ ». Le valet d'abord le lui déconseille sèchement (« *Chwy a so, dister, re diamseret*⁴⁵¹ ») puis se ravise en jurant qu'il lui trouvera une femme, tout en précisant qu'il n'a pas d'argent (fragment A. 286) tandis que le vieillard se dit prêt à payer pour avoir sa femme (fragment A. 304). Une fois la jeune fille trouvée, le valet va semble-t-il mettre tout en oeuvre pour que son maître pense conclure l'affaire et qu'il laisse son argent, il va lui apprendre à danser (fragments A. 269, A. 318), à faire la cour à une femme (fragment A. 347) tandis qu'il conçoit en secret avec la fiancée un plan pour dérober l'argent tout en le dénigrant au passage (« *Aoun ambe certen na crocque enoch* : », « *Pechet he caffen coll he seurt eznez*. », « *Nac ada perles hen touez ar mez moch*. »⁴⁵²). On ne sait pas comment le valet arrive à ses fins, d'autant plus que la jeune femme repousse le vieillard en l'appelant « *Coz hudur*.⁴⁵³ » mais il parvient à le détrousser avec l'aide de la jeune femme et de sa mère (fragments 507, A. 287). Il est possible que le maître essaie de récupérer son bien en tendant un piège grâce à une corde (fragments 694 *sqg*). La nature et la simplicité de l'intrigue qui se construit autour de la duperie, le nombre de personnages peu élevé évoquent les caractéristiques de la farce et ce n'en sont pas les seuls indices.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 1460.

⁴⁴⁸ Voir dans l'introduction de l'édition du texte les arguments linguistiques avancés par R. Hemon au sujet d'une rédaction, soit antérieure à 1647, soit postérieure à 1647 (*Les fragments de la Destruction de Jérusalem...*, *op. cit.*, p. xvi-xix).

⁴⁴⁹ Le Pelletier n'est pas très clair à ce sujet, il désigne tantôt la fille, tantôt la mère avec ce prénom.

⁴⁵⁰ Fragment 513 (Va me chercher tout de bon une (?) fille à la fleur de l'âge (?).)

⁴⁵¹ Fragment A. 283 (Vous êtes sans importance, trop hors de saison.)

⁴⁵² Fragments 529-531 (J'aurais peur certainement qu'il ne vous morde. / Je trouverais péché de perdre une poulette de sa sorte. / Ni semer des perles parmi les glands à pourceaux.)

⁴⁵³ Fragment A. 320 (Vieux sale.)

Le valet et la jeune fille utilisent un vocabulaire injurieux à l'égard du vieillard afin de provoquer le rire, c'est probablement ce que Le Pelletier appelle le « jargon des gueux⁴⁵⁴ ». Les injures sont évidemment orientées vers la sénilité de lollivegen : on attaque son physique et son esprit tout au long de la pièce. Ce comique de répétition s'attache à souligner qu'il parle trop, qu'il ne sait pas se déplacer, qu'il perd la tête et qu'il est valétudinaire. Les épithètes revenant le plus souvent sont « vieux vaurien », « vieux chien » ou « charogne » comme au fragment 554 « *Cleo à lourin cos he seurt gaign crozus.*⁴⁵⁵ » ou 585 « *Na coms quet ouzy coz guy fler.*⁴⁵⁶ ». D'ailleurs comme le vieillard semble parler sans cesse, on lui demande continuellement de se taire « *Me a carre mud tao coz draguder*⁴⁵⁷ », surtout que ses propos sont considérés comme décousus et issus d'un vieillard qui n'a plus toute sa raison « *Hubaöt coz briffäot lerot radotet.* », « *N'en d'eusket a pouëllat*⁴⁵⁸ », qui plus est, lorsqu'il doit apprendre à faire la cour à la jeune femme, il a toutes les peines à apprendre le texte qu'il doit lui dire, ce qui agace son valet qui s'est transformé en maître à parler pour l'occasion (fragment 625). L'agacement du valet se mue en dérision lorsque ce dernier a appris à danser à son maître (« *It gant un brall doubl mibin a soublicq*⁴⁵⁹ ») et qu'il s'adresse à quelqu'un (sans doute la jeune femme) en lui désignant son maître : « *Ac eff na danç mat craç hep rabaty / Hen guis ur cezguy ar passe pié.*⁴⁶⁰ ».

La ruse du valet semble reposer en partie sur la mort prochaine espérée du vieillard. Plusieurs fragments que l'on peut attribuer à ce personnage évoquent le souhait de voir disparaître son maître, c'est aussi le prétexte à rappeler son état physique défaillant : « *He varvo quer gronç var he coz fonç bras.*⁴⁶¹ ». Le comique de situation se transforme en comique de répétition, on relève au moins cinq fragments (et il devait y en avoir plus) dans lesquels la mort de lollivegen est souhaitée mais elle ne se produit jamais. Le vocabulaire injurieux dirigé vers une seule personne, le comique de répétition, le renversement des valeurs (le valet devient le maître) indiquent une fois de plus que la pièce *Les amours du vieillard* s'inscrit dans le registre de la farce.

En dernier lieu, quelques métaphores sexuelles, non perçues par Le Pelletier, ont été conservées. Elles tournent essentiellement autour de l'impuissance du vieillard, son sexe étant symbolisé par un instrument de musique, une flûte ou un biniou, qui n'émet plus de son : « *Ho flehut so mut dargut astudicq*⁴⁶² » ou « *Ac he startit tout a het ho pouttou / Rac ho piniou so*

⁴⁵⁴ Rennes, BM, ms. 1007-2, p.1460.

⁴⁵⁵ (Écoute le vieux vaurien, une charogne grondeuse de sa sorte.)

⁴⁵⁶ (Ne me parle pas, vieux (?) chien puant (?).)

⁴⁵⁷ Fragment 609 (Je te voudrais muet ; tais-toi, vieil endormi.)

⁴⁵⁸ Fragments 634 et 791 (Gueux, vieux goulou, ... qui radote. / Il n'a pas de jugement.)

⁴⁵⁹ Fragment 780 (Allez un double branle, lestement et assez souplement.)

⁴⁶⁰ Fragment A. 338 (Ne danse-t-il pas bien, absolument, sans (en rien) rabattre, / Comme un (?) vieux chien (?), le passe-pied ?)

⁴⁶¹ Fragment 665 (Il mourra aussi résolument sur son gros vieux fondement.)

⁴⁶² Fragment 532 (Votre flûte est muette, endormie, chétive.)

*deja mouzzer*⁴⁶³ ». Évidemment, le principal intéressé conteste en montrant apparemment la partie de son anatomie concernée : « *Sell n'endequet flaq na vacq va bacquet*⁴⁶⁴ ». Il y a sans doute d'autres allusions du même type dans les fragments mais il est plus difficile d'en saisir le sens, faute de contexte. Il est très probable par exemple que les fragments 543 et 544 présentent une scène d'attouchements sans que nous puissions en donner le déroulement exact, il est en tout état de cause question de chercher des petites pommes ou des petites poires sous forme de paires, métaphores évidentes des seins.

Le théâtre comique n'est pas attesté en Basse-Bretagne avant la date de 1647 et la publication de la pièce des *Amours du vieillard*. Il ne nous est pas parvenu une farce en français qui traite exactement du même sujet. La pièce, bien qu'écrite en breton, présente les caractéristiques de la farce française tout en incorporant des éléments propres à la Bretagne comme l'évocation de plusieurs villes (Saint-Malo, Daoulas, Lannion etc.) ou le *tro breiz*. Même si la rédaction est sans doute due à « un auteur lettré, qui naturellement savait fort bien la langue parlée de son temps⁴⁶⁵ », les influences sont à rechercher non seulement du côté français (la date tardive d'édition laisse penser que la composition est de la fin du XVI^e ou du début du XVII^e siècle) pour ce qui est du sujet et du déroulement de la pièce, mais peut-être aussi du côté italien avec la *commedia dell'arte* et ses troupes de comédiens ambulants.

b. Des personnages typiques de la *commedia dell'arte* ?

Dès la fin du XVI^e siècle, des comédiens italiens apportent progressivement, avec la *commedia dell'arte*, de nouveaux personnages types au théâtre en français⁴⁶⁶. L'assimilation de ces personnages va prendre toute son ampleur dans le théâtre de Molière par exemple au cours du XVII^e siècle. C'est aussi à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle que la présence de troupes de théâtre professionnelles est attestée dans l'Ouest de la France, en Haute-Bretagne notamment, comme dans la région de Rennes où en 1567, le parlement interdit la présence de bateleurs dans la ville⁴⁶⁷ ou en 1606, où

la cour a ordonné et ordonne que commandement sera fait aux commediens estans en cette ville [Saint-Aubin-du-Cormier] de se retirer et leur fait inhibitions et deffences de continuer leurs jeuz⁴⁶⁸.

Parfois même, la nationalité des acteurs est mentionnée comme dans une lettre de rémission accordée en 1574 à

⁴⁶³ Fragment 653 (Et vous (?) pisse (?) tout le long de vos souliers, / Car votre biniou est déjà boudeur.)

⁴⁶⁴ Fragment A. 300 (Regarde, ma sacoche n'est (ni) flasque ni vide.)

⁴⁶⁵ R. Hemon, *Les fragments de la Destruction de Jérusalem...*, op. cit., p. xix.

⁴⁶⁶ Au sujet de la *commedia dell'arte* voir : Claude Bourqui, *La commedia dell'arte*, Paris, Armand Colin, 2011.

⁴⁶⁷ Rennes, AD 35, 1 Bb 27, fol. 3v^o, *arrêts sur remontrance*.

⁴⁶⁸ Rennes, AD 35, 1 Bb 107, fol. 5v^o, *arrêts sur remontrance*.

Arel Fleury dict le petit basteleur, jeune homme eagé de dix huit à dix neuf ans, natif de la ville de Naples en Italie, joueur de farces et sauteur demeurant avecq Jean Savary aussi joueur d'histoires⁴⁶⁹.

Cette troupe d'acteurs professionnels exerce ses talents dans la région de Nantes (les faits mentionnés dans la lettre de rémission se déroulent à Ancenis), rien n'indique pour autant qu'Arel Fleury connaît les ressorts de la *commedia dell'arte* mais sa présence est un indice de la présence de comédiens italiens à proximité du territoire de la Basse-Bretagne. On note également la présence de Molière à Nantes en 1647 où il y joue avec sa première troupe de comédiens⁴⁷⁰. L'activité théâtrale autour de la Basse-Bretagne en cette période apparaît comme intense et diversifiée et on peut se demander si elle n'a pas influencé la rédaction de la pièce des *Amours du vieillard*.

Une des caractéristiques de la *commedi dell'arte* est de mettre en scène des personnages types facilement reconnaissables et dont l'emploi et le jeu de scène sont toujours les mêmes. On trouve parmi les personnages jouant les vieillards, un rôle qui correspondrait en tout point à celui du vieillard de la pièce bretonne : Pantalone. Ce personnage endosse le rôle du vieillard séducteur, voire libidineux, qui cherche à tout prix à se marier, par ailleurs il met en avant sa virilité alors que tout le monde autour de lui sait qu'elle n'est plus d'actualité : on retrouve ici toutes les caractéristiques attribuées à lolliveguen. Mais un indice supplémentaire pousse à croire que le personnage de la pièce bretonne est inspiré du personnage italien, le nom lollivegen peut se traduire par Joli-Bec, or une des caractéristiques physiques de Pantalone est d'avoir un long nez crochu⁴⁷¹ que l'on peut rapprocher ironiquement du nom de Joli-Bec.

Le valet loaik s'inscrit pleinement également dans la comparaison aux personnages de la *commedia dell'arte*. Ainsi, il ressemble au valet rusé Brighella ou Scapino, bien que son opposé, Arlequin, soit absent de la pièce bretonne. Il arrange le mariage de son maître tout en essayant de le manipuler.

Il est possible qu'un personnage de docteur, lui aussi personnage type de la *commedia dell'arte* (ami ou ennemi de Pantalone), ait pris place dans le cours de l'action. En effet, lorsque le vieillard se retrouve dépouillé, même si l'auteur du vol est le valet, il se lamente en déclarant : « *Ead he va tensor gant an Doctoret*⁴⁷² ». Il y a ici en tout premier lieu la trace d'une expression proverbiale et le personnage du docteur n'est pas une nouveauté propre à la *commedia dell'arte* mais sa mention par lollivegen laisse penser qu'il s'agit de ce personnage de médecin en particulier, d'autant plus qu'un de ses ressorts comiques consiste à utiliser un latin très approximatif pour se donner l'air savant. Si l'on ne trouve qu'un fragment avec un mot latin (« *Deomp etta modo petra vezohyff*.⁴⁷³ »), difficilement attribuable à un personnage en

⁴⁶⁹ Nantes, AD 44, B 44, fol. 88v^o, *registre de la chancellerie de Bretagne, 1574*.

⁴⁷⁰ Nantes, AM, BB 41, fol. 188v^o, *registre de délibérations municipal, 1645-1650*.

⁴⁷¹ C. Bourqui, *La commedia dell'arte...*, op. cit., p. 62.

⁴⁷² Fragment A. 287 (Mon trésor a été emporté par les docteurs.)

⁴⁷³ Fragment 573 (Allons donc 'modo' ; que sera-t-elle ?)

particulier par ailleurs, Le Pelletier précise bien que la pièce contient « quelques mots Latins employez bien ou mal pour faire rire⁴⁷⁴ », ces mots pourraient être ceux du médecin. Le jargon, qu'il soit propre à une condition sociale ou à un métier, est bien sûr déjà une marque du comique de la farce mais ce procédé s'enrichit de personnages plus marqués dans la comédie du XVII^e siècle.

Ces indices, sans doute un peu ténus, signalent des éléments empruntés à la fois au théâtre de la farce et à la nouvelle forme de théâtre comique importée d'Italie qui prend place à la fin du XVI^e siècle. D'ailleurs, ce n'est pas le mot « *fars* » qui est employé dans la seule indication scénique qui soit conservée de la pièce mais le mot « *comedy* » : « *Buhan er grahi gant he alya, / A pa vezo gret splet ar comedy*.⁴⁷⁵ ». L'emploi de ce mot, au regard de celui qui en est fait en France, indique une rédaction de la pièce après les années 1550 et inscrit la pièce dans le théâtre comique populaire de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle.

Conclusion

La majeure partie du théâtre connue en langue bretonne antérieure à 1650, est à caractère religieux. À côté de la *Passion et Résurrection* imprimée en 1530, quatre vies de saints dramatisées ont été conservées à travers trois textes : la vie de saint Guénolé et celle de sainte Nonne et de son fils Dévi témoignent d'un celtisme plus important – saints spécifiques à la Bretagne ou aux pays celtiques, mentions toponymiques propres à cette région, emploi de thèmes caractéristiques⁴⁷⁶ à la culture de ce territoire – que le martyr de sainte Barbe dont la tradition textuelle se situe à l'Est de la zone linguistique bretonne. Il en est de même pour la *Destruction de Jérusalem* qui quant à elle, même si elle entretient un lien étroit avec la Passion du Christ comme une conséquence de cette dernière, concentre son action dramatique sur la vengeance de la mort du Christ par le châtement de ses responsables, le peuple juif et Ponce Pilate. Le tableau du théâtre en langue bretonne s'achève par une pièce comique dont les fragments conservés indiquent des influences de la *commedia dell'arte* et de la farce qui l'inscrivent parfaitement dans l'histoire littéraire du début du XVII^e siècle. Ce corpus révèle une relative variété, qu'il s'agisse des sources employées (pour le théâtre religieux : vies de saint latines composées dans les pays celtes, hitorigraphie anglo-normande, écrits néo-testamentaires et apocryphes), des modèles dont il s'inspire parfois (théâtre des mystères en français, *commedia dell'arte*...), et des thèmes destinés à être dramatisés.

Pour autant, ces textes ne sont pas la preuve d'une activité théâtrale sur le territoire de la Basse-Bretagne, activité qu'il est délicat par ailleurs d'envisager avec précision. L'indétermination des documents d'archive amène seulement à émettre des hypothèses quant

⁴⁷⁴ Rennes, BM, ms. 1007-2, p. 1460.

⁴⁷⁵ Fragment 270 (Vite elle le fait, (?) étant conseillée (?), / Quand sera accomplie l'action de la comédie.)

⁴⁷⁶ La personnification de la mort sous les traits de l'Ankou, la légende de la cité d'Ys...

à l'emploi de la parole et de surcroît, à l'usage du breton, dans certaines activités dramatiques. Il faudra attendre le cours du XVII^e siècle et le XVIII^e siècle pour être assuré que le théâtre en Basse-Bretagne se joue en breton. Néanmoins, la discrétion des contenus archevistiens est nuancée par les indices relevés dans chaque texte (effets et moyens de mise en scène, contextualisation historique...) qui tendraient à montrer que les pièces conservées ont, soit été jouées et le texte en est la consignation, soit ont été conçues dans le but d'être représentées et non lues de manière privée. Le caractère représentatif de ce théâtre affleure en particulier par la place importante accordée à l'édification d'un potentiel auditoire : l'aspect prédicant de certains des personnages et de leur discours⁴⁷⁷ procède en partie de la mise sur la scène du théâtre en langue bretonne.

La présence et le contenu des sermons portent à apprécier la production de ce théâtre dans un contexte linguistique et historique précis. D'une part, la langue du théâtre religieux en breton se signale (en partie) par son colinguisme breton-français-latin, orientant la rédaction d'une grande partie du théâtre dans les milieux ecclésiastiques et plus particulièrement, les ordres mendiants. D'ailleurs le théâtre en langue bretonne a pu servir de support à la prédication, comme *Le trépas de Dame vierge Marie* par exemple. D'autre part, s'il est hasardeux et quelque peu anachronique d'affirmer qu'une partie du théâtre s'inscrit profondément dans le mouvement de la Contre-Réforme, il semble néanmoins être un des moyens pour ralentir la propagation des idées de la Réforme, on l'a vu notamment par l'exemple de la municipalité de Saint-Malo, favorable un temps à la Ligue, qui appuie financièrement l'installation de l'imprimeur Pierre Marcigay en 1602, ce dernier fournissant les secondes éditions du *Mystère de sainte Barbe* (1608) et de la *Passion et Résurrection* (1609). D'ailleurs, ces rééditions, avec celles réalisées dans le cours du XVII^e siècle à Morlaix⁴⁷⁸, semblent s'inscrire plutôt dans une pratique de lecture que théâtrale bien qu'à part le contexte idéologique, il est difficile de définir précisément à qui sont destinées ces rééditions.

⁴⁷⁷ C'est particulièrement le cas dans *Mystère de saint Gwénolé*, *La vie de sainte Nonne et son fils Dévi*, *Le trépas de Dame vierge Marie*, et dans une moindre mesure, la *Passion et Résurrection*.

⁴⁷⁸ *Passion et Résurrection* en 1622 et *Mystère de sainte Barbe* en 1647.

Conclusion de la deuxième partie

La conservation ou l'acquisition d'une prééminence sur autrui gouverne en partie les relations des individus au théâtre. Le premier chapitre de cette partie a étudié les raisons sociales, idéologiques ou politiques qui incitent les individus, selon leur identité sociale, à promouvoir ou limiter le théâtre. Nous pouvons retenir que les corps ou assemblées de ville sont rarement à l'initiative du théâtre dans le Nord-Ouest ou s'ils le sont c'est conjointement à une autorité seigneuriale locale. Néanmoins, cette partie de l'élite urbaine promeut partiellement le théâtre lorsque l'occasion se présente afin de signifier sa prééminence politique. L'initiative du théâtre peut en revanche être le fait de membres du conseil de ville qui agissent en dehors de ce cadre politique, peut-être pour témoigner d'une conduite honorable et signifier une prééminence morale sur les autres membres du conseil. Une autre structure se préoccupant du théâtre et agissant en ville est l'Église. Elle promeut le théâtre des mystères à la fois en le finançant en partie, en permettant à ses membres de jouer et en prêtant des vêtements liturgiques. Cette promotion est un moyen de garder une certaine forme de contrôle sur le contenu des pièces et d'apposer sa marque comme autorité spirituelle dans une entreprise religieuse réalisée par des laïcs. D'ailleurs le contrôle des textes de théâtre par l'Église apparaît par endroits bien avant la montée des idées de la Réforme. Enfin les pouvoirs seigneuriaux locaux, notamment les cours ducales d'Anjou et de Bretagne, sont régulièrement à l'initiative d'un théâtre à sujet religieux servant à témoigner de leur valeur face à la population mais aussi face à la cour du roi de France. Enfin les raisons qui incitent l'Église et les pouvoirs seigneuriaux à limiter ou interdire le théâtre au cours du XVI^e siècle sont principalement idéologiques. Il s'agit pour la première de conserver sa prééminence spirituelle sur le protestantisme, pour les seconds de conserver la stabilité de l'État.

Le deuxième temps de cette partie a été consacré aux relations qui s'établissaient à travers le théâtre entre des villes et les pouvoirs seigneuriaux lors du cérémonial de l'entrée solennelle. Si d'une manière générale, le théâtre est encomiastique en ce sens qu'il célèbre l'autorité reçue, la ville appose sa marque sur les théâtres en se mettant en scène aux côtés de l'autorité seigneuriale. En outre, la teneur encomiastique des théâtres se double de messages politiques, rappelant à l'autorité son devoir de bien gouverner et de conserver la paix.

Enfin, l'étude des enjeux de la promotion du théâtre sur le territoire de la Basse-Bretagne a dû principalement utiliser un autre chemin – en grande partie faute de documents d'archives –, ceux de la promotion des arts figuratifs, qui sont les mêmes que sur le territoire de la Haute-Bretagne. Néanmoins, à travers le vicomte Jean II de Rohan, nous avons vu que le théâtre – le *Mystère de saint Mériadec* – a pu servir à la volonté d'acquérir une prééminence sur le pouvoir ducal. Nous avons aussi rappelé que les locuteurs du breton seul avaient

souvent un statut social inférieur aux locuteurs du français, leur donnant moins accès d'une part à l'écriture et d'autre part aux charges de pouvoir et aux moyens financiers nécessaires à la réalisation du théâtre des mystères. Néanmoins, il y a des traces d'un théâtre joué en Basse-Bretagne avant l'apparition des mystères imprimés qui en soi ne constituent pas une preuve de représentations. Nous avons étudié ces pièces conservées pour essayer de comprendre les influences qui ont présidé à leur composition, cet examen montre qu'elles ne sont pas une traduction du théâtre en français. Nous avons par ailleurs étudié leur potentialité de passage à la scène et certaines, notamment le *Mystère de sainte Barbe*, démontrent qu'elles étaient conçues pour être jouées.

Troisième partie

Aspects de la production dramatique dans le Nord-Ouest de la France : les textes et leur dramatisation

Introduction à la troisième partie

La fin de la partie précédente a consisté à étudier le contenu des pièces en breton en examinant leur structure, en recherchant leurs sources et en émettant des hypothèses sur les possibilités qu'elles aient pu être jouées par la nature de leur support de conservation, leur contexte de production et leur dramaturgie. Cette étude a été rendue possible grâce à un corpus de textes restreint, caractérisé par une communauté de langue.

Si tout au long des deux parties précédentes nous avons régulièrement évoqué les textes de théâtre en analysant des extraits, notamment lorsqu'il a été question des auteurs des textes, nous aimerions proposer ici un aperçu de la production dramatique de l'Ouest de la France.

Au regard du caractère essentiellement religieux de nos attestations, deux approches seront privilégiées. La première consistera à s'interroger sur les textes ou les familles de textes qui ont pu être utilisés lors des représentations. À partir des détails fournis dans les pièces d'archives et dans les textes de théâtre conservés, nous essaierons d'associer des textes conservés ou des traditions textuelles connues aux représentations de l'Ouest. Naturellement cette analyse s'effectuera en gardant à l'esprit que le support textuel conservé n'est pas forcément exactement le même que celui qui a servi à la représentation. Par ailleurs, au regard de la teneur du fonds des textes de théâtre conservés, notre étude portera sur les représentations et les textes dont le sujet concerne l'histoire de la Rédemption.

Ce travail est rendu impossible au sujet des vies de saints dramatisées – encore plus pour le théâtre des farces. La majeure partie des représentations attestées dans l'Ouest met en scène des vies de saints mais les textes conservés sont, dans la plupart des cas, originaires d'une région extérieure à l'Ouest de la France ou témoignent d'une origine inconnue. Néanmoins, certains de ces textes sont reconnus comme étant originaires de l'Ouest et ayant servi à une représentation prenant place dans cette zone. Aussi, notre intention est d'étudier en détail un corpus de six textes pour d'une part envisager les influences qu'ils peuvent avoir les uns sur les autres, d'autre part analyser comment ils dramatisent le message de l'Évangile à des fins didactiques et édifiantes. Ce parcours des textes s'attachera aussi à analyser les aspects profanes des textes religieux, en prenant en compte l'influence des autres théâtres, des autres littératures, en somme l'influence du monde contemporain des *fatistes* sur leur écriture.

CHAPITRE VII.

REPRESENTATIONS ET TRADITIONS TEXTUELLES : DRAMATISER LE RECIT DE LA REDEMPTION

Introduction

Le point central du récit sur lequel se fonde le culte catholique est la Passion du Christ, et les premiers *mystères de la Passion* connus dramatisent cette séquence en particulier, retraçant les événements de la Semaine sainte. Cependant, au fil des différentes dramatisations de la Passion, des épisodes se sont ajoutés pour exposer l'histoire de l'humanité et de l'Église, de la Création à la dispersion des apôtres, en passant par le Pêché originel, le Procès de Paradis, la conception de la Vierge, la Nativité du Christ, la Résurrection, l'Assomption, etc. Seule l'Apocalypse ne semble jamais rattachée à un récit de Passion – qu'il s'agisse des textes conservés¹ ou des attestations de représentations. La trame narrative que constitue l'histoire de l'humanité ne sera réellement mise en scène dans son intégralité qu'au cours de la première moitié du XVI^e siècle dans ce que les historiens du théâtre ont appelé la « *Passion cyclique* » ; avant cette période, des épisodes autonomes – c'est-à-dire dramatisés

¹ Le *Mystère de l'Apocalypse saint Jehan Zebedee* de Louis Choquet est imprimé en 1541 avec le *Mystère des Actes des Apôtres* (Paris, BnF, RES-YF-21 et RES-YF-22), pour autant il n'a pas été représenté avec le *Mystère des Actes des Apôtres* à Bourges ou à Paris.

sans la présence de la Semaine sainte – destinés à illustrer un temps liturgique ou une célébration christique particulière, sont composés et joués. Ces épisodes sont soit un extrait d'un *mystère de la Passion*² connu, soit une dramatisation originale, mais demeurent liés à la Passion du Christ en étant les prémices ou les conséquences.

Les travaux d'É. Roy³ puis G. A. Runnalls⁴ se sont attachés à analyser les liens qui unissaient les textes des *Passions* entre eux, dégagant les influences, les paternités et les filiations des uns par rapport aux autres. Ce qui caractérise ces textes en partie, est qu'ils sont souvent manuscrits (mais pas tout le temps : la *Passion* de Jean Michel est connue uniquement sous la forme d'un imprimé par exemple) et originaires d'une zone géographique connue ; leur époque de rédaction est par ailleurs souvent bien établie. En outre, certains textes contiennent parfois des indications de leur déplacement pour une représentation (la *Passion* de Gréban composée à Paris mais achetée pour une représentation à Abbeville), d'autres indiquent qu'ils contiennent le texte qui a servi à une représentation (l'imprimé de la *Passion* de Jean Michel à Angers en 1486).

En face de ces éléments textuels, on possède des éléments historiques que sont les attestations de représentations, constituées pour certaines d'un nombre non négligeable d'informations : outre le lieu et la date, sont parfois conservés un titre particulier, une durée de jeu, des budgets pour les *feintes* et la nature de celles-ci, des traces de tradition textuelle, un nombre ou des noms de personnages, un nombre de *rolets* copiés. Nous aimerions, à partir de tous ces éléments, nous demander quel texte, quelle famille de textes, ou quelle structure narrative d'un texte manifestement disparu, ont pu servir pour les représentations qui concernent le récit de la Rédemption dans l'Ouest de la France. Ce questionnement provient de plusieurs constats :

- certaines représentations de *Passion* – comme à Rennes en 1430 – ont lieu alors qu'aucun texte n'est recensé comme se diffusant *nationalement* (en particulier la *Passion* d'Eustache Mercadé) ;

- les attestations de représentations démontrent des variétés de durées de jeu, de titres ou même de traces de traditions textuelles, qui invitent à se demander quelle est la place de la *Passion* de Gréban dans ces dernières alors que l'on ne connaît pas les conditions de sa diffusion dans l'Ouest avant sa réécriture par Jean Michel pour la représentation d'Angers en 1486 ;

- des traditions textuelles entièrement indépendantes de Gréban, comme la *Passion* d'Amboise dont il sera question, apparaissent çà et là.

² Avec quelques remaniements parfois.

³ Émile Roy, *Le mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle : étude sur les sources et le classement des mystères de la Passion*, Dijon, Damidot, 1904.

⁴ Graham A. Runnalls, « Les *Mystères de la Passion* en langue française : tentative de classement », *Romania*, 114, 455, 1996, p. 468-516.

À partir de 1486, la question de l'influence de la *Passion* de Jean Michel se posera dans des termes différents puisqu'il s'agit de la première *Passion* à bénéficier d'une diffusion imprimée : les représentations de *Passions* dans l'Ouest à partir de cette date se fondent-elles uniquement sur le texte de Jean Michel (puis Gréban-Michel dans la *Passion cyclique*) ou continuent-elles à témoigner de traditions textuelles qui leur sont propres ? Le même questionnement sera opéré pour les épisodes autonomes du schéma de la Rédemption dont on conserve une tradition textuelle manuscrite ou imprimée. En effet, pour ne prendre qu'un exemple, la Nativité du Christ – en dehors des *mystères de la Passion* – est dramatisée au moins de trois manières différentes⁵ et l'on possède pour l'Ouest de la France au moins deux attestations de représentations (Laval en 1495 et Amboise en 1497) qui semblent employer chacune d'une part un texte différent, d'autre part un texte autonome qui ne serait pas un extrait d'un *mystère de la Passion*.

L'émission des hypothèses textuelles – c'est-à-dire la tentative d'association d'une représentation à un texte conservé ou disparu mais dont on connaît l'histoire – doit être menée avec prudence et circonspection. En effet, lorsqu'un manuscrit ou un imprimé indique que le texte qu'il contient a servi à une représentation précise et que l'on trouve la trace de cette représentation dans les archives, on peut accorder un certain crédit à la correspondance entre le texte et la représentation⁶. La mention d'une représentation en tête d'un imprimé sans que l'on en trouve la trace dans les archives, si elle demeure assez sûre semble-t-il, ne doit pas laisser oublier que cette mention est un argument de vente. Le cas n'est pas encore recensé mais un libraire-imprimeur a pu prendre le risque d'inventer une représentation comme argument de vente – on pense évidemment au cas de la fausse attribution par Antoine Vêrad à Jean Michel du *Mystère de la Résurrection*, qu'il imprime en 1492⁷. Une partie de notre analyse, en dehors des lieux, dates, titres, *feintes*, se fonde sur la durée de représentation du mystère quand on la connaît. On sera aussi prudent à sujet : d'une part il n'y a pas une norme qui établit un nombre défini de vers à dire pour un jour de représentation⁸, d'autre part G. A. Runnalls a émis l'hypothèse d'une moyenne de 3000 vers joués par jour⁹. À ces deux éléments viennent s'ajouter la division en « journées » des pièces. Seulement cette division ne reflète pas la réalité de la représentation et un exemple suffira à s'en convaincre : le *Mystère de la Passion* de Jean Michel est divisé en quatre journées, or la représentation d'Angers dure six

⁵ Un peu plus même, mais ces versions ne peuvent correspondre à la période et à l'aire de la présente étude.

⁶ Même si le texte conservé n'est probablement pas exactement le même, ne serait-ce que par l'ajout de didascalies ultérieures par exemple.

⁷ « Cy finist le *mistere de la resurreccion de nostre seigneur ihesus crist* composé par maistre Jehan Michel » (Paris, BnF, Rés. Yf 15, feuillet [s6]).

⁸ Lorsqu'une représentation dure plusieurs jours, on ne sait généralement pas comment le jeu se déroule dans la journée (joué uniquement le matin ou l'après-midi, ou les deux etc.).

⁹ Voir par exemple *Compte du Mystère de la Passion - Châteaudun 1510*, [Chartres], Société archéologique d'Eure-et-Loir, 1991, p. 41.

jours à suivre du dimanche 20 août au vendredi 25 août 1486¹⁰. Si la *Passion* de Jean Michel était jouée en quatre journées, il faudrait dire presque 7500 vers par jours tandis que lors de la représentation d'Angers – en admettant que le texte de l'imprimé est celui qui a servi à la représentation – la moyenne des vers joués par jour est de 5000, soit 2000 de plus que l'estimation de G. A. Runnalls. La correspondance entre le nombre de journées d'un support textuel et le nombre de jours de représentation est à manier avec précaution. Enfin les modalités de diffusion des mystères imprimés dans l'Ouest de la France sont difficiles à envisager précisément. Elles n'ont pas dû être différentes des autres provinces, d'autant qu'Antoine Vérard était originaire de la Touraine et y trouvait peut-être les textes manuscrits des pièces de théâtre qu'il imprimait ensuite¹¹. Une représentation de l'Ouest de la France – qui peut de plus nous être inconnue – a pu servir de manuscrit de base à une édition parisienne (la *Passion* de Jean Michel en est un exemple), elle-même vendue ensuite dans l'Ouest et offrant une probable large diffusion du théâtre imprimé.

Les pièces de théâtre¹² qui ont pour sujet le récit de la Rédemption seront l'objet de ce chapitre. Pour chaque étape du récit¹³, on s'interrogera d'abord sur la tradition textuelle à laquelle un mystère joué a pu se rattacher – utilisation d'un texte déjà employé pour une autre représentation ou texte créé spécialement pour la représentation –, ensuite on analysera le plus souvent possible les structures narratives des pièces ainsi que leurs particularités par rapport aux autres pièces de la même famille thématique. Enfin, représenter soit seulement la Semaine sainte, soit l'histoire de l'humanité, soit un élément particulier de cette histoire procède d'une conception édificatrice et théologique différente à chaque fois qu'il convient de mettre en évidence.

VII.1 Nativités, Passions et Résurrections : de la Semaine sainte et la vie publique du Christ aux Passions cycliques

La Résurrection constitue le premier noyau dramatique recensé du drame liturgique¹⁴ mais n'est pas l'élément principal – même si elle en fait souvent partie – de la dramaturgie des *mystères de la Passion* qui rapportent plutôt la vie publique du Christ. Avant 1486 et la représentation du *Mystère de la Passion* de Jean Michel à Angers, presque aucun texte de *Passion* dramatisée n'est connu comme étant spécifiquement originaire de l'Ouest de la

¹⁰ Angers, BM, ms. 976 (858), fol. 37, *journal de Guillaume Oudin*.

¹¹ Voir à ce sujet : G. A., *Les mystères français imprimés...*, *op. cit.*, p. 27 et *infra* la conclusion de ce chapitre.

¹² La *Passion* et *Résurrection* bretonnes de 1530 ne sera pas évoquée dans ce chapitre car d'une part on ne connaît pas de représentations en Basse-Bretagne de *mystère de la Passion*, d'autre part les rapports entre ce texte et les autres pièces de théâtre (bretonnes et françaises) ont déjà été envisagés précédemment (voir *supra* VI.2 Production théâtrale en langue bretonne).

¹³ On abordera en premier le noyau central que constituent la Nativité, la Passion et la Résurrection, ensuite les prémices avec les mystères à sujets vétérotestamentaires ou apocryphes antérieurs à la Nativité, enfin les mystères qui se déroulent après la Résurrection.

¹⁴ K. Young, *The drama...*, *op. cit.*, t. I, p. 210.

France. Bien sûr, il est possible que les représentations de *Passion* qui ont eu lieu après 1450 se soient servies du texte d'A. Greban, d'autant que l'auteur est un temps au service du comte du Maine, mais il a pu exister des traditions textuelles parallèles que révèle par exemple le fragment de *Passion* originaire d'Amboise (voir *infra*) dont le support date du dernier quart du XV^e siècle. Par ailleurs, la notoriété de la *Passion* d'Eustache Mercadé (composée vers 1420-1430) n'est pas attestée dans l'Ouest de la France mais on ne peut exclure définitivement que son texte n'ait pu se trouver un moment ou un autre dans cette aire¹⁵.

VII.1.1 Avant 1486, des traditions textuelles hypothétiquement multiples

a. Avant Arnoul Gréban

Avant les années 1450 et qu'A. Greban ne compose sa *Passion*, quatre représentations de *Mystères de la Passion* sont recensées dans l'Ouest de la France. La première a lieu à Tours en 1406, la seconde à Rennes en 1430, la troisième à Angers en 1446 et la dernière à Bressuire en 1448. Peu ou pas d'éléments transparaissent quant au support textuel et au contenu précis de ces représentations. La représentation de Tours est désignée sous le titre *Mystere de la Passion de nostre Sauveur*¹⁶, celle de Rennes sous le titre *Mistere de la Passion* dans les archives municipales¹⁷ et *Mistere de la Passion et Resurrection de nostre Sauveur* dans les comptes ducaux¹⁸. La représentation angevine est uniquement attestée par le prologue du *Mystère de la Résurrection* joué en 1456¹⁹, elle est désignée sous le titre de *Passion*. Quant à Bressuire, il s'agit de *Jeux de la Passion*²⁰. Les éléments adventices autres que la dénomination « *Passion* », donnent une idée de l'importance du spectacle : à Rennes on construit un échafaud spécialement pour le duc et on utilise 14 livres de poudre à canon²¹, il s'agit donc vraisemblablement d'un spectacle de relative ampleur tandis qu'à Bressuire, l'utilisation du pluriel (*jeux*) peut laisser envisager un spectacle qui dure plusieurs jours. C'est finalement la représentation connue par une source théâtrale et non archivistique, celle d'Angers en 1446, qui fournit le plus de détails :

...car du procès,
De la Passion et decés

¹⁵ Toutefois, la représentation du *Mystère de la Vengeance nostre Seigneur Jhesu Crist* (d'E. Mercadé aussi) n'est pas attestée dans notre aire d'étude, or ce dernier est souvent lié à la *Passion* dans les représentations des territoires septentrionaux (Metz 1437, Lille 1484). En matière textuelle, seule une pièce en breton est recensée, *La destruction de Jérusalem* (voir *supra* Théâtre en Basse-Bretagne VI.3.3 Récit biblique).

¹⁶ Tours, AM, AA 4, *Fêtes et cérémonies...*

¹⁷ Rennes, AM, CC 801/2, fol. 100, *compte des miseurs*.

¹⁸ Morice, *Preuves...*, t. II, col. 1232.

¹⁹ Pierre Servet (éd.), *Le Mystère de la Résurrection – Angers 1456*, Genève, Droz, 1993, v. 112-139.

²⁰ Niort, AD 79, E 1641, fol. 45v^o, *expédition des causes du procureur de la cour*.

²¹ Probablement pour les *feintes*. Pour donner un ordre d'idée, des canons sont achetés pour le château de Fougères et 3,5 livres de poudre sont utilisées pour les essayer (Rennes, AM, CC 801/2, fol. 100), 14 livres de poudre pour le mystère sont une quantité assez importante.

Dudit Jhesus, le Saint Prophete,
Fut lors ample mencion faicte,
Jusqu'à tant que le corps de ly
Fut ou tombel ensepvely,
Laquelle extension se cesse
De present...²²

Le procès dont il est question ici n'est pas le Procès de Paradis mais celui du Christ. Évidemment, le prêcheur qui dit ces paroles a pu choisir de ne pas rapporter des épisodes qui auraient pu être représentés avant le procès, d'ailleurs il n'existe pas à notre connaissance une *Passion* dramatique dont le premier épisode se situerait juste après l'arrestation du Christ²³. Pour autant la liturgie du Vendredi saint correspond – sauf en ce qui concerne l'arrestation – au schéma dramatique des paroles du prêcheur puisqu'elle rapporte l'intégralité de la Passion du Christ, de son arrestation au Jardin des oliviers à sa mise au tombeau à travers la lecture de l'évangile de Jean²⁴. Si la représentation d'Angers a bel et bien commencé de cette façon, elle témoignerait d'une volonté dramaturgique et théologique de mettre en scène exclusivement la liturgie du Vendredi saint, en se concentrant sur les tortures et la mort du Christ – la pièce en elle-même laisserait la place à une occasion brève et intense de méditation pour le spectateur en s'attachant plutôt à dépeindre le caractère nécessaire et inéluctable d'une mort violente pour le Christ. À l'inverse, à Rennes en 1430, adjoindre la *Résurrection* à la *Passion* révèle une conception dramatique plus étendue de la représentation de la Rédemption.

La représentation de Rennes en 1430 peut s'inscrire sur le modèle dramatique de la *Passion* d'E. Mercadé en mettant en scène la Passion et la Résurrection. Cependant la probable faible notoriété du texte de Mercadé dans l'Ouest et le peu d'écart entre la date de composition estimée de ce mystère et la date de représentation, invitent à penser que le texte de la représentation de Rennes appartient à une tradition textuelle qui lui est propre, d'autant que l'on ne relève pas dans les villes voisines proches de traditions textuelles particulières ou de représentations – si ce n'est la représentation de Tours en 1406 dont on ne peut rien dire : en effet, les textes de *Passions* identifiés comme écrits à l'époque de cette représentation, appartiennent à des aires géographiques éloignées²⁵. Le texte ayant servi à Angers manifeste lui aussi une tradition textuelle originale, il pourrait être une dramatisation dont la source serait l'Évangile de Jean au regard du schéma narratif fourni par le prêcheur du *Mystère de la Résurrection*. Quant aux *Jeux de la Passion* de Bressuire, il n'est pas évident d'en déterminer

²² *Le Mystère de la Résurrection*, *op. cit.*, v. 128-135.

²³ En l'état, cette *Passion* d'Angers correspondrait aux épisodes de la fin de la deuxième journée et de l'intégralité de la troisième journée de la *Passion* de Mercadé.

²⁴ XVII, 1-27 et XIX, 1-42.

²⁵ « Les *Passions* de la famille *Palatinus-Semur* circulaient surtout en Bourgogne entre le XIV^e et le XV^e siècle » (G. A. Runnalls, « Les *Mystères de la Passion* en langue française... », *op. cit.*, p. 479) tandis que la *Passion Nostre Seigneur* de la bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 1131) datée de ca. 1380 est probablement restée cantonnée à Paris.

la tradition : la ville est au Moyen Âge sur la route commerciale qui relie la Bretagne et le Poitou²⁶, le texte qui sert aux *Jeux de la Passion* vient-il de l'une de ces deux régions ? Par ailleurs les barons de Bressuire – en particulier Jacques de Beaumont – sont une famille influente en Poitou et fréquentant la cour de France, le texte est-il issu d'une tradition septentrionale ou est-il l'œuvre d'un auteur local ?

b. De 1455 à 1486 : des *Passions* sous l'influence de Greban ou autonomes ?

Entre 1455 et août 1486 – date de la représentation de la *Passion* de Jean Michel à Angers –, sept représentations d'un *Mystère de la Passion* ont lieu dans l'Ouest de la France : deux à Tours (1455 et 1485), une à Rennes (1456), deux à Nantes (ca.1460 et ca. 1468), une à Saumur (1462) et une à Poitiers (août 1486). Ces représentations ont toutes lieu alors que le *Mystère de la Passion* d'A. Greban est composé et utilisé pour des représentations en dehors de notre aire d'étude (Paris et Abbeville). Au cours de ce laps de temps (1455-1486), le texte a forcément pénétré l'Ouest puisqu'il sert à Jean Michel avant 1486. Par ailleurs, la première journée du mystère se trouve dans un manuscrit du XV^e siècle conservé au Mans²⁷, ayant appartenu au moins à partir de 1718 à l'abbaye Saint-Vincent du Mans²⁸. Comme le relèvent H. Chardon²⁹ et F. Levillain-Angoulvant³⁰ à sa suite, ce manuscrit témoigne d'un texte lié à une mise en scène par les didascalies originales qu'il contient et les possibilités offertes de pauses pour scinder la journée en trois épisodes³¹. Toutefois, on ne connaît ni d'attestations de *Mystère de la Passion* joué au Mans ni les conditions d'arrivée au Mans ou d'élaboration du manuscrit et les indications scéniques de ce dernier peuvent être le fruit d'une représentation extérieure à l'Ouest, consignées avant son transport au Mans, s'il n'a pas été copié dans cette ville. En outre le prologue et l'explicit de la journée sont les mêmes que ceux de la première journée du mystère dans son intégralité en annonçant la représentation de la Passion du Christ dans son entier :

Monstrez voulons par parsonnaiges
Auchuns des principaulx ouvraiges
Que fist noustre Sauveur pour nous

²⁶ Niort, AD 79, E 1226, *fragments d'enquête 1432-1439*, cité dans Alfred Dupond, Séverin Canal, Gabriel Loirette, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790, Deux-Sèvres, série E, articles 1219-2119*, Niort, Nicolas, 1920, p. 5.

²⁷ Le Mans, BM, ms. 6.

²⁸ *Ibid.*, fol. 1 « *Monasterii Sancti Vincentii Cenomanensis, congregationis Sancti Mauri 1718* ». Le manuscrit, s'il est rédigé dans une écriture du XV^e siècle, ne comporte pas d'autres mentions d'appartenance que celle de 1718. Soit le manuscrit était au Mans dès le XV^e siècle et son arrivée dans la ville coïncide par exemple avec la présence de Simon Greban dans les années 1470, soit il est acquis effectivement en 1718 par l'abbaye.

²⁹ Henri Chardon, « Les Gréban et les mystères dans le maine », *RHAM*, 5, 1879, p. 138-139.

³⁰ F. Levillain-Angoulvant, *Le théâtre religieux dans le Maine...*, thèse de doctorat, *op. cit.*, t. I, p. 46.

³¹ Le Mans, BM, ms. 6, fol. 39v^o : « *Hic poterit pro prima die sufficere* » et fol. 81 : « *Et hic poterit fieri secunda pausa* ».

Les paines, travaulz et oultraiges
Temptacions et grefz domaiges
Qu'ilz veult endurez pour nous tous...³²

La journée conservée au Mans ne se révèle pas comme une pièce autonome – après tout, les éléments qu'elle relate auraient pu faire office de *Mystère de la Nativité* –, les trois autres journées ont probablement été perdues au fil des siècles³³. La qualité du manuscrit (écriture soignée sur une colonne, pas ou peu de taches) en fait plutôt soit un original, soit une copie de consignation après une représentation mais dont il n'est pas possible de déterminer le lieu et la date³⁴.

Concernant les représentations de l'Ouest de la France de la période 1455-1486, est-il possible d'affirmer que le texte de base utilisé est celui de Greban ? La représentation de Tours en 1455, désignée sous le titre *Mistere de la Passion Nostre Seigneur* ne dure qu'une journée³⁵ ; par ailleurs les membres du conseil de ville précisent qu'« il y a longtemps qu'il ne fut veu jouer en ladictte ville³⁶ », cette indication réfère-t-elle à la *Passion* de 1406 ? En tout état de cause le texte de la représentation n'appartient pas à la ville puisque le conseil n'est informé de l'entreprise qu'une fois les rôles distribués par « des gens de bien » qui viennent solliciter une aide financière et matérielle. Habituellement, l'emprunt ou la commande de textes de théâtre s'effectuent plutôt dans le cadre officiel urbain or dans ce cas-ci, il s'agit d'une entreprise isolée d'un groupe d'habitants que l'on voit mal dépenser de l'argent pour un texte étant donné qu'ils n'en ont déjà pas assez pour les costumes et les *feintes*. Le texte de cette *Passion* est sans doute une œuvre locale ou appartenant à une tradition textuelle antérieure à celle de la *Passion* de Greban. Pour la représentation de 1485 dans la même ville, désignée comme une « *representation[em] mysterii passionis Domini nostri Jesu Christi*³⁷ », l'aide matérielle, financière et morale du chapitre de Saint-Martin est bien documentée³⁸ mais on ne sait quasi rien de la représentation en elle-même, si ce n'est que la suite de Marguerite d'Autriche loue un échafaud pour assister au spectacle³⁹ et que la représentation est le fait « *pro parte gentium hujus civitatis*⁴⁰ ». Le texte utilisé pour cette représentation diffère très probablement de celui de 1455 ou en est une version nettement amplifiée car la représentation

³² *Ibid.*, fol. 2.

³³ Le catalogue de 1718 de la bibliothèque de l'abbaye Saint-Vincent aurait été bien utile pour s'en assurer...

³⁴ Une étude des filigranes permettrait peut-être d'apporter des éléments nouveaux.

³⁵ Tours, AM, BB R. 10, fol. 281v^o et 284.

³⁶ *Ibid.*, fol. 281v^o.

³⁷ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 384.

³⁸ Voir *ibid.*, fol. 382 et 383v^o.

³⁹ Paris, AN, KK. 80, fol. 81v^o, *argenterie de la reine*, cité dans Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Plon, 1867, p. 942.

⁴⁰ Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 382.

paraît durer plusieurs jours⁴¹ – peut-être que les organisateurs ont réussi à se procurer une copie du mystère de Greban.

En Haute-Bretagne entre 1456 et ca. 1468 trois représentations de *Passion* ont lieu : la première à Rennes, sous le titre de *Mistere de la Passion Nostre Seigneur*⁴², les deux autres à Nantes, vers 1460 sous le titre *Mistere de la Passion*⁴³ et vers 1468 sous le même titre⁴⁴. Encore une fois, rien ne transparaît quant à la structure épisodique de ces spectacles, la représentation de Rennes coûte 50 livres en *chaffaux* et suit d'à peine quelques semaines une autre représentation d'ampleur nantaise, la *Moralité de Bien Avisé et Mal Avisé*. L'attestation de la *Passion* nantaise de ca. 1468 est primordiale en ce qu'elle fournit la trace d'une tradition textuelle de la *Passion* dans le duché de Bretagne en permettant d'apprendre qu'un « livre où est faicte decleracion desdicts personnaiges et des choses pertinentes et requises⁴⁵ », est conservé à Rennes et servira pour la représentation. On ne recense pas de représentations à Rennes entre 1456 et ca. 1468 et une représentation de la *Passion* à Nantes a lieu vers 1460, il est alors surprenant de trouver ce *livre* à Rennes. Plusieurs hypothèses peuvent être émises : une attestation de théâtre peut ne pas nous être connue et un *Mystère de la Passion* a pu être joué à Rennes entre ca. 1460 et ca. 1468 sans qu'on le sache, ce qui expliquerait la présence du *livre* dans cette ville ; autrement le texte du mystère pourrait s'inscrire dans la lignée de celui utilisé pour la représentation rennaise de 1430 et à tout le moins de celui utilisé pour la représentation de 1456⁴⁶, il s'agirait d'un original, récrit et amplifié au fil des représentations que la ville de Rennes garderait précieusement ; enfin il pourrait s'agir d'une acquisition récente faite par le pouvoir ducal ou par la ville d'un texte de *Mystère de la Passion* dont l'auteur pourrait être Greban. La deuxième hypothèse – un original conservé à Rennes – est la plus envisageable pour diverses raisons : d'une part dans le mandement du duc, il est précisé sa volonté « qu'il y eust les personnaiges acoustummez⁴⁷ », c'est la marque d'une habitude de spectateur et étant donné que le duc François II a très probablement assisté à la représentation de 1456 à Rennes, il est possible que les trois représentations se servent du même texte de base, d'autre part des éléments – évoqués précisément plus avant –, liés à

⁴¹ En effet, une des délibérations capitulaires emploie le pluriel de *ludus* au moment de signifier un laps de temps, « ...durante tempore ludorum repraesentationis mysterii passionis... » (*ibid.*, fol. 383v^o-384), alors qu'elle utilise le singulier quand il s'agit de parler du spectacle de manière abstraite.

⁴² Rennes, AM, AA 1/16.

⁴³ Nantes, AM, CC 92, fol. 28v^o.

⁴⁴ Nantes, AM, CC 94, fol. 17.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Si ce n'est pas celui de Gréban qui est utilisé, mais l'écart entre d'un côté la date et le lieu estimés de composition du mystère (1450, Paris) et de l'autre la date, le lieu et l'aire d'influence politique de la représentation bretonne (1456, Rennes, duché de Bretagne) nous invitent à penser qu'il ne s'agit pas du texte de Gréban.

⁴⁷ *Idem.*

des représentations de *Passion* à Vitré en 1492 et à Nantes en 1493, révèlent une possible tradition textuelle de *Mystère de la Passion* propre à la Haute-Bretagne.

À Saumur en 1462, c'est le *Mistere de la Passion et de monseigneur saint Jehan Baptiste*⁴⁸ qui est joué. Là encore, le texte et sa structure sont inconnus. La mention de saint Jean-Baptiste dans le titre est une des premières du genre, en 1426 une *Décollation de messire saint Jean-Baptiste* est représentée à Saint-Jean-d'Angély⁴⁹ mais il faut attendre réellement la fin du XV^e siècle (Bressuire en 1492) pour voir des représentations de mystères consacrés uniquement à ce personnage. Évidemment ce dernier occupe une place primordiale dans la vie du Christ et sa décollation est mise en scène dans les *Passions* de Mercadé et Greban. Dans la *Passion* de Mercadé, le sermon de Jean-Baptiste, le baptême du Christ et la décollation du saint occupent environ 600 vers tandis que ces mêmes étapes occupent un peu plus de 1 000 vers dans la *Passion* de Greban, au début de la seconde journée dans les deux cas. Quant à la représentation de Saumur en elle-même, elle semble être un spectacle d'ampleur – sans doute du fait que le roi de France, Louis XI, y assiste⁵⁰ – puisque René d'Anjou accorde une remise d'impôt de 600 livres aux habitants pour la financer et encore cette dernière ne suffit pas à couvrir tous les frais. Quelle peut être la genèse probable de ce texte ? Arnoul Greban entre au service du comte du Maine en 1455 et gravite donc non loin de la cour d'Anjou. Pour autant René d'Anjou a à sa disposition des hommes de plume tout à fait capables d'écrire ce genre de mystère, en particulier Jean du Prier. On peut penser qu'il a alors soit fait composer ce mystère par un de ces hommes, soit – comme ce sera le cas pour le *Mystère des Actes des Apôtres* – demandé que le *Mystère de la Passion* soit remanié pour y laisser une plus grande place à l'histoire de saint Jean-Baptiste, le texte de base pouvant être celui d'A. Greban⁵¹.

Enfin, en août 1486, fut joué « par mysteres et personnages à Poitiers, *la Nativité, Passion et Resurrection de nostre Seigneur Jesus-Christ*⁶² ». Avant cette date, aucune représentation n'est attestée à Poitiers d'un *Mystère de la Passion*, on ne peut savoir s'il existait une tradition textuelle propre à la ville mais au regard des autres attestations connues qui relatent la représentation de vies de saints, il serait étonnant qu'il n'y ait jamais eu un *Mystère de la*

⁴⁸ Paris, AN, P//1334/6, fol. 119 cité dans A. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes...*, *op. cit.*, p. 328, n° 740.

⁴⁹ Louis-Claude Saudau, *Saint-Jean d'Angély, d'après les archives de l'échevinage et les sources directes de son histoire*, Saint-Jean d'Angély, Ollivier, 1886, p. 117.

⁵⁰ Angers, AD 49, 9 D 1.

⁵¹ Après cette époque, vers la fin des années 1470, il est très probable que le texte de la *Passion* de Greban soit détenu par la cour d'Anjou mais celle-ci ne réside plus à Angers mais en Provence (voir sur ce point la démonstration de Rose-Marie Ferré-Vallancien, « De la théâtralité des images : l'exemple du retable du *Portement de croix* de Francesco Laurana pour le Roi René (1478) », dans Chantal Connochie-Bourgne et Valérie Gontero (dir.), *Les arts et les lettres en Provence au temps du roi René*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, p. 202.

⁵² J. Bouchet, *Les annales d'Aquitaine...*, *op. cit.*, p. 296.

Passion représenté avant cette date. En tout état de cause, il s'agit ici d'une représentation d'ampleur, le public est fort nombreux et composé de quelques personnalités nobles⁵³ et « il [n']est memoire d'avoir veu mieulx faire ne si grande magnificence pour ung tel mistere⁵⁴ ». Par ailleurs la structure donnée par J. Bouchet correspond en grande partie au mystère de Greban – le terme « Nativité » peut recouvrir un grand nombre d'épisodes, notamment issus de l'Ancien Testament⁵⁵. Il semblerait bien que cette représentation ait utilisé le texte de Greban et c'est la seule dans l'Ouest de la France pour laquelle on puisse envisager avec assurance cet emploi.

c. La *Passion* d'Amboise

Un *Mystère de la Passion* est consigné dans un manuscrit⁵⁶ dont le filigrane permet d'affirmer qu'il est postérieur à 1474 et qu'il provient d'une région proche d'Amboise (papier recensé à Châteaudun) ; par ailleurs, l'écriture est typique du dernier quart du XV^e siècle⁵⁷. Les marques du possesseur du manuscrit (Nicolas Laisné, élu maire d'Amboise en 1566) et des détails historiques concernant la ville d'Amboise, consignés sur ce qui paraît être un ancien feuillet de garde⁵⁸, permettent d'affirmer que le mystère est originaire de cette ville.

Le texte conservé est relativement court (997 vers) et lacunaire par endroits. Il présente en grande partie les épisodes de la Semaine sainte, en commençant par l'onction du Christ par Marie-Madeleine avec la colère de Judas pour le gaspillage de l'onguent et en terminant par la garde du tombeau du Christ par les chevaliers envoyés par Pilate⁵⁹. Le récit présente ses épisodes de façon linéaire contrairement aux mystères de de la seconde moitié du XV^e siècle qui ont tendance à les entrelacer de plus en plus. Cette linéarité pourrait être le témoin d'une dramatisation plus ancienne que 1474 qui ne serait alors qu'une date de copie⁶⁰. Quant à la

⁵³ Voir *idem*.

⁵⁴ Poitiers, AC, carton 42, registre 11, fol. 1v^o.

⁵⁵ Voir par exemple le *Mystère de la Nativité* conservé dans le Paris, Sainte-Geneviève, ms. 1131 (A. Jubinal [éd.], *Mystères inédits du XV^e siècle...*, op. cit., t. II, p. 1-78), qui commence par des épisodes de la Création (voir également *infra*, les *Mystères de la Nativité*).

⁵⁶ Paris, BnF, ms. Naf. 1445.

⁵⁷ Tous ces détails sont issus de : Graham A. Runnalls, *Le Mystère de La Passion à Amboise au Moyen Âge, représentations théâtrales et texte*, Montréal, CERES, 1990, [*Le Moyen Français*, n° 26], p. 24 *sqq.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁹ Structure du mystère (voir également *ibid.*, p. 27-28) : prologue avec exhortation à prier la Vierge, onction de Marie-Madeleine et colère de Judas qui jure de se venger, recherche de l'ânesse et son ânon par Pierre et Jean, entrée dans Jérusalem, début de conspiration des juifs contre Jésus, Judas reçoit trente pièces d'argent et rejoint le lieu de la Cène, Jésus ligoté et battu par les soldats de Pilate puis mené devant les prêtres juifs qui refusent l'offre d'échange avec Barrabas, préparation des trois croix, Jésus mis en croix, le bon et le mauvais larrons, paroles de Jésus à Dieu pour le pardon des juifs, dispute entre Pilate et Caïphe au sujet de l'écriteau, robe de Jésus jouée aux dés, lamentation de la Vierge, dernières paroles de Jésus, descente de croix, les chevaliers envoyés par Pilate pour garder le tombeau.

⁶⁰ Par ailleurs, Nadine Henrard relève des similitudes textuelles dans l'épisode de la recherche de l'ânesse et son ânon entre la *Passion* rouergate et la *Passion* d'Amboise, qui sont peut-être la marque d'un ancêtre textuel commun (*Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998, p. 150-

longueur de la pièce même, bien que son état soit fragmentaire, il semblerait qu'il s'agissait dans son état initial d'un mystère assez court, peut-être 2000 ou 3000 vers⁶¹.

Avant la représentation de la *Passion*⁶² de 1507 à Amboise, pour laquelle il est fortement supposé un assemblage des *Passions* de Greban et Michel⁶³, une représentation de la *Passion* est attestée en 1494⁶⁴. Pour autant, ce n'est pas le texte dont il est question dans ce paragraphe qui a dû être utilisé puisqu'un des acteurs de cette représentation, Michel Laloue a dû interpréter son rôle « par l'espace de demy an⁶⁵ », au cours de diverses répétitions. Il est alors très probable que cette représentation ait déjà utilisé un texte issu de la tradition textuelle Greban-Michel.

Pour en revenir au texte qui nous intéresse ici, malgré son caractère lacunaire, les intentions du *fatiste* de la *Passion* d'Amboise, sont bien perceptibles. Il s'agit avant tout de montrer plutôt que de dire la Passion, les dialogues au contenu édifiant étant absents de la pièce. L'accent est mis sur la violence des juifs : au-delà des scènes traditionnelles de passage à tabac, on relèvera par exemple leurs injonctions à Pilate, directement inspirées des évangiles : « Ouste le et le cruciffie ! » (v. 481) ou « Cruciffiez ! Cruciffiez ! » (v. 521). La trahison et la cupidité de Judas sont particulièrement bien traitées lorsque ce dernier reçoit ses trente deniers pour livrer le Christ :

Or gardés bien qu'il soit rangié !
Ne laissés pas pour Magdalene.
Ferez sur lui comme sur laine,
xvij, xviii, xix et xx.
D'autres oignemens vous serés oint,
Qui vous garderont de süer.
Bien le vous promis avant hier,
xxj, xxij, xxiiij, xxiiiij.
Trai seras, faulx ribaut natre !
Ne lairay ja par enchantement
A me vangier de l'oignement
Que faulcement perdu m'as fait.
xxv, xxvj et xxvij.
Il soit pendu au grant gibet,
Qui ne le rompra tout de cops,
Affin qu'il en soit mieux absolz !
Car bien doit avoir penitence,
Qui de mon droit m'a fait niance.
xxviii, xxix et sont xxx.
Ce n'est que pour croistre ma rente.
Seigneurs, or suis je bien paieez...⁶⁶

151).

⁶¹ *Ibid.*, p. 31.

⁶² Texte divisé en huit journées.

⁶³ Voir *infra*.

⁶⁴ On écarte la *Passion* qu'un bateleur « montre » en juillet 1501 (Amboise, AM, CC 116, fol. 22), sa pratique n'est pas inscrite dans une tradition textuelle mais vraisemblablement orale (voir *supra* I.2.1. *Du bateleur à l'acteur*).

⁶⁵ Amboise, AM, CC 109, fol. 26v^o, *comptes du receveur Léon Barré (1494-1495)*.

⁶⁶ v. 324-344.

Le début de la tirade est coupé à cause de l'état du manuscrit mais on se doute qu'il est question du pot d'onguent, d'ailleurs tout le discours est concentré sur les raisons de la vengeance : l'onguent et son gaspillage. Ainsi Judas commence ironiquement en conseillant d'éloigner Marie-Madeleine de l'onguent pour éviter qu'elle ne recommence à s'en servir puis évoque à travers la laine – assimilée au Christ –, l'opération que l'on fait subir à cette dernière pour la débarrasser de son suint : la trahison permettra de récupérer la matière grasse perdue à cause du Christ. La parole de Judas se présente d'une part comme un discours de haine intérieure avec des invectives au Christ absent de la scène et des modulations subites qui donnent d'autre part à l'élocution une impression d'agitation. Ces deux sentiments s'expriment par le vocabulaire injurieux et les formules imprécatoires pour la mort du Christ. Enfin, l'originalité de cette tirade réside dans le compte que fait Judas des deniers qu'il reçoit, entrecoupant son discours, et qui laisse imaginer des possibilités de jeu d'acteur nombreuses.

Par ailleurs, les paroles prononcées par la Vierge Marie lors du *planctus* bénéficient dans cette pièce d'un statut particulier. Il s'agit d'une longue tirade (probablement plus de 100 vers dans l'état non lacunaire de la pièce, ici 96 vers du v. 732 à 828) dont la versification diffère de tout le reste de la pièce :

Beau filz, beau filz, beau pere,
 Que voy en la croix pendre,
 A ta dolente mere
 Veille ung peu entendre,
 Qui en nulle maniere
 Je ne te puis deffendre;
 Et voy ta char tant clere
 A tort a ces clous fendre.⁶⁷

Cette première strophe en ouvre une série de douze dont les 9 premières sont construites à partir de vers de 6 syllabes à rimes embrassées, la dixième alterne vers de 7 syllabes et octosyllabes, les deux dernières strophes sont composées en octosyllabes, toujours à rimes embrassées⁶⁸ ; le reste du mystère est écrit en octosyllabes à rimes suivies. Ces paroles sont caractérisées par une « rhétorique de la déploration funèbre⁶⁹ », mettant en exergue l'amour maternel de la Vierge Marie en faisant commencer les 6 premières strophes par une apostrophe directement adressée à son fils : « Beau filz, beau filz, beau pere, » (v. 732), « Beau chier filz, bien dois estre... » (v. 740), « Beau filz, doux, chier et vray, » (v. 748), « Beau filz, moult m'as amee. » (v. 756), « Beau filz, la départie... » (v. 764), « Bel chier filz gracieulx, » (v. 772). L'essentiel du discours de la Vierge porte sur sa douleur de mère et sur le martyre de son fils mais ce sentiment de tristesse se trouve justifiée dans la bouche même de la Vierge Marie :

⁶⁷ v. 732-739.

⁶⁸ Les strophes 4, 6 et 7 comportent de nombreuses lacunes mais on devine bien qu'il s'agit de la même construction que celles qui les entourent.

⁶⁹ J.-P. Bordier, *Le jeu de la Passion. Le message chrétien*, op. cit., p. 635.

Je suis creante et ferme.
Ne doys estre blasmee
Se je pleure de lerne...⁷⁰

Il s'agit ici de légitimer le chagrin, la Vierge ressent la douleur de la perte de son fils malgré sa connaissance dès l'origine du sacrifice auquel il doit consentir. Cette douleur n'est pas le rejet de l'accomplissement du sacrifice (« Je suis creante et ferme ») mais son accompagnement : la *compassio*.

Conclusion

Mises à part les représentations de Saumur (1462), Tours (1485) et Poitiers (1486), ce qui caractérise en partie les attestations de *Passion* entre 1406 et 1486 est leur relative brièveté, du moins leur organisation ne semble pas témoigner d'un spectacle dont la mesure pourrait correspondre à la mise sur la scène du texte d'A. Greban dans son intégralité pour les représentations postérieures à 1450. Au regard du texte de la *Passion* d'Amboise, on peut supposer que ces spectacles – et donc les textes qu'ils emploient – s'attachent plus à montrer qu'à dire la Passion du Christ. En effet, sur un cours laps de temps, il s'agirait de représenter le corps souffrant du Christ sans discours exégétique et prêchant que pourraient constituer des dialogues adventices dits par le Christ ou tout autre personnage : « les formes que revêt le corps supplicié de Jésus dans les *Passions* constituent une rhétorique, qui effectue l'exégèse chrétienne du sens de la Passion.⁷¹ »

Si le texte de Greban semble utilisé à Poitiers en août 1486 et a pénétré l'Ouest avant cette date puisqu'il sert de base au travail de Jean Michel, il semblerait qu'il ait été utilisé plus tardivement dans l'Ouest que dans les régions du Nord de la France. En outre, on ne connaît pas l'histoire du manuscrit n° 6 de la bibliothèque du Mans, qui consigne la première journée du mystère de Greban, et son catalogage en 1718 par l'abbaye Saint-Vincent peut très bien référer à une date d'acquisition ; à titre de comparaison, le manuscrit n° 927 de la bibliothèque de Tours contenant l'*Officium sepulchri seu resurrectionis*, n'est acquis par l'abbaye de Marmoutiers qu'en 1716.

VII.1.2 Après 1486 : Greban-Michel et persistance de traditions textuelles diverses

a. Une tradition textuelle propre à la Haute-Bretagne ?

En 1493, un *Mystère de la Passion* est joué au cours de deux dimanches à Nantes⁷². L'année précédente, en 1492, la *Passion* est jouée à Vitré, le Vendredi saint. Il semblerait que cette représentation se soit servie d'un texte à 90 personnages puisque l'année suivante Jean Columbel reçoit 100 sous pour le travail qu'il a eu à « doubler et escrire le nombre de quatre

⁷⁰ v. 757-759.

⁷¹ V. Dominguez, *La scène et la Croix...*, op. cit., p. 100.

⁷² Nantes, AM, CC 271, fol. 141.

vingts dix rolles du *mystere de la Passion Nostre Sauveur Jhesu Crist*, que on avoit nagueres deliberé jouer en nostredicte ville de Vitré.⁷³ » La durée de la représentation nantaise – et a *fortiori* celle de Vitré qui a duré un jour, peut-être deux – et le nombre de rôles copiés par J. Columbel, qui semblent bien correspondre à un nombre de personnages, laissent penser qu'il existait une tradition textuelle propre à la Haute-Bretagne. Cette hypothèse est corroborée par la comparaison entre ces indices et les mystères que nous connaissons : on aurait pu penser que seules les journées 2 et 3 du mystère de Greban pouvaient être utilisées à Vitré mais au-delà du nombre de vers (plus de 17000) qui rend la représentation impossible en un à deux jours, le nombre de personnages est loin de correspondre également : plus de 120 personnages en tout pour les journées 2 et 3 du mystère de Greban. Le même constat peut être fait avec le mystère de Jean Michel, même en faisant commencer la représentation de Vitré par le début de la seconde journée, nombre de personnages (plus de 120) et nombre de vers (plus de 22000) incitent à penser que les textes utilisés à Nantes et Vitré n'appartiennent pas à la tradition textuelle Greban-Michel. Il faut ajouter à ces considérations textuelles, des remarques concernant les attestations de représentations. Bien que les sources archivistiques soient lacunaires par moments, aucune attestation de *Mystère de la Passion* n'est connue dans l'aire d'influence des comtes de Laval (Laval et Le Mans), en revanche – et malgré le contexte politique du processus de rattachement de la Bretagne à la France –, les comtes de Laval, également barons de Vitré, fréquentent assidûment la cour de Bretagne : la proximité politique et géographique de Vitré avec Rennes laisse penser que le texte de la *Passion* de Vitré en 1492 provient de Rennes où l'on sait qu'un texte est conservé et utilisé aussi à Nantes au moins depuis ca. 1468 (Robin de la Houssaye étant chargé d'aller chercher le *livre* de la *Passion* à Rennes pour une représentation à Nantes à cette époque). Enfin, les *Passions* vitréenne et nantaise de 1492 et 1493 sont les dernières attestées en Haute-Bretagne⁷⁴ : est-ce la marque d'un texte trop ancien remontant avant le milieu du XV^e siècle, et d'une diffusion quasi nulle des textes de Greban et Michel dans cette aire ? On note par ailleurs que le théâtre des mystères – contrairement aux autres villes de l'Ouest – marque le pas dans les deux grands centres urbains que sont Rennes et Nantes : un seul mystère semble représenté à Nantes au XVI^e siècle (en 1539⁷⁵) et il faudra attendre 1565 pour retrouver la trace de représentations à Rennes et ses alentours⁷⁶.

⁷³ ⁷³ Arthur de la Borderie, « Représentations dramatiques en Bretagne aux XV^e et XVI^e siècles », *Bulletin de la Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne*, t. I, 1877, p. 52.

⁷⁴ Il y a sans doute eu des représentations rurales en Haute-Bretagne, en témoignent l'activité du prêtre Noël Georges à Bréal et Maxent à la fin du XVI^e siècle et l'interdiction de jouer le *Mystère de la Passion* en 1575 dans l'évêché de Rennes (*Constitutions synodales pour l'evesché de Rennes, ville capitale des pays et duché de Bretagne*, Rennes, Julien du Clos, 1575).

⁷⁵ Un *Mystère de saints Donatiens et Rogatiens* (Jean de Langle, *Otium semestre*, Rennes, Julien du Clos, 1577, p. 562).

⁷⁶ Rennes, AD 35, 1 Bb 23, fol. 6, *arrêts sur remontrance*.

b. Saumurois, Poitou, Anis, Touraine : Jean Michel puis Greban-Michel

La fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle sont marqués, hormis pour les villes de Bretagne, par une série de représentations d'ampleur du *Mystère de la Passion* qu'inaugure la représentation d'Angers en août 1486. La durée de représentation (6 jours) du spectacle angevin fournit une indication quant à l'ampleur du texte utilisé pour les représentations de La Rochelle en 1492 (8 jours), Saumur en 1493 (6 jours), Amboise en 1494 (durée de représentation inconnue mais temps de répétition de 6 mois pour un des acteurs) et en 1507 (nombre de journées et structure de la pièce connus : 8 journées, de la Création à la Mise au tombeau), Poitiers en 1508 (9 jours). Toutes ces représentations ont lieu dans le contexte de diffusion des imprimés de la *Passion* de Jean Michel, tout en coïncidant de fait avec la présence assurée du texte de Greban dans l'Ouest.

La représentation de La Rochelle est connue par des annales qui donnent un nombre non négligeable de détails sur l'organisation du spectacle qui est décrit comme « la *Passion* la plus triomphante dont il fut jamais mémoire⁷⁷ » ; la *Résurrection* n'est donc pas évoquée. Le public des représentations de Poitiers et Angers (Greban pour la première, Michel pour la seconde) de 1486 est décrit dans les deux cas. Jean Bouchet à Poitiers indique que s'y trouvent « plusieurs gentils-hommes et demoiselles du païs de Poictou, et lieux circonvoisins⁷⁸ » tandis que Guillaume Oudin est plus précis quant à l'origine du public à Angers, venant « des pays de Lyon, de La Rochelle, Bordeaux, Poictiers, Paris, Tours, Normandie, Bretagne...⁷⁹ ». Les « lieux circonvoisins » mentionnés par J. Bouchet peuvent, il est vrai, désigner La Rochelle et sa région mais le témoignage de G. Oudin nous assure que des gens de La Rochelle étaient présents à la représentation d'Angers. Entre la mention seule de « *Passion* » – donc sans évocation de la *Résurrection* – dans un document au contenu très détaillé et cette présence de Rochelais à Angers en 1486, on peut penser que c'est le texte⁸⁰ de Jean Michel qui a été utilisé à La Rochelle en 1492.

La mention de la *Passion* en 1493 à Saumur est assez laconique : « La *Passion de Nostre Seigneur* fut jouée à Saulmur le 4^e jour d'aoust 1493 et dura six jours⁸¹ ». Néanmoins, la proximité géographique entre Saumur et Angers, la désignation du spectacle par le mot « *Passion* » seul⁸² et la durée de représentation identique à celle d'Angers en 1486 invitent à penser que c'est aussi le texte de Michel qui a été utilisé pour cette représentation.

⁷⁷ La Rochelle, BM, ms. 61, p. 343.

⁷⁸ J. Bouchet, *Annales d'Aquitaine...*, *op. cit.*, p. 296.

⁷⁹ Angers, BM, ms. 976 (858), fol. 37v^o, *journal de Guillaume Oudin*.

⁸⁰ Probablement pas le manuscrit qui a servi à la représentation d'Angers mais un exemplaire imprimé après.

⁸¹ *Ibid.*, fol. 63v^o.

⁸² On a vu précédemment qu'au cours du XV^e siècle, un mystère mettant en scène la Passion et la Résurrection pouvait être désigné seulement par « *Mystère de la Passion* » mais G. Oudin – et malgré le caractère lapidaire de ses propos pour le coup – a tendance à donner un grand nombre de précisions, ce qui nous pousse à penser qu'il s'agit bien ici uniquement de la Passion seule qui a été représentée.

La *Passion* est jouée deux fois en l'espace de treize ans à Amboise, en 1494 et en 1507. La représentation de 1494 est désignée par « *mistere de la Passion Nostre Seigneur*⁸³ » et la représentation de 1507 utilise cette même désignation à plusieurs reprises, sauf une fois, où l'on apprend qu'il s'agit d'un « *mistere de la Passion et Resurrection Nostre Seigneur*⁸⁴ ». G. Runnalls a émis l'hypothèse que le *Mystère de la Passion* représenté en 1507 à Amboise (mystère composé de huit journées⁸⁵), pourrait ressembler dans sa structure à celui de la *Passion* de Mons, c'est-à-dire un amalgame entre les quatre journées de la *Passion* de Michel et la première et la dernière journées de Greban⁸⁶, associé à des vers d'un ou plusieurs *fatistes*. Cette hypothèse est fondée sur le fait que l'on connaît d'un côté relativement bien la structure et les textes de base de la *Passion* de *Mons* jouée en 1501, de l'autre la structure de la *Passion* jouée à Châteaudun en 1510 – semblable à celle de *Mons* – et pour laquelle c'est le texte de la *Passion* d'Amboise de 1507 qui sert de base⁸⁷. Au regard du temps de répétition de Michel Laloue (« l'espace de demy an⁸⁸ »), un des acteurs pour le *Mystère de la Passion* joué en 1494, on suppose que déjà à cette date, on utilisait un texte semblable à celui de 1507.

En 1508, « le *mistere de la Passion* [...] dura par neuf jours⁸⁹ » à Poitiers, Jean Bouchet et Jean Maignen sont les « entrepreneurs » de cette pièce. Le texte de la *Passion* de Greban est vraisemblablement bien connu à Poitiers depuis 1486 mais une des premières éditions du mystère de Jean Michel est par ailleurs imprimée dans cette ville. En outre, dès 1500, il a vraisemblablement existé des imprimés contenant la *Passion cyclique*, c'est-à-dire un assemblage de la première et la quatrième journée de la *Passion* de Greban et des quatre journées de la *Passion* de Michel⁹⁰. Jean Bouchet témoignera, il est vrai ultérieurement, de sa connaissance des textes de Greban et de Michel avec un peu plus d'enthousiasme pour le second⁹¹. Il est possible, au vu du temps de représentation, qu'il s'agisse d'une *Passion*

⁸³ Amboise, AM, CC 109, fol. 26v^o.

⁸⁴ Amboise, AM, CC 208, pièce 73.

⁸⁵ Amboise, AM, BB 4, fol. 2.

⁸⁶ Graham A. Runnalls, *Le Mystère de la Passion à Amboise au Moyen Âge, représentations théâtrales et texte*, Montréal, CERES, 1990, [Le Moyen français, n° 26], p. 23-24 et « La Passion de Mons (1501) : étude sur le texte et sur ses rapports avec la Passion d'Amiens (1500) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 80-4, p. 1162-1164.

⁸⁷ Le duc de Longueville, comte de Dunois, demande à emprunter le texte de la *Passion* d'Amboise : « J'ay esté adverty que avez le livre du *mistere de la Passion* qui a esté jouée à Amboise, qui est comme l'on dit le plus beau qu'on puisse trouver... » (Amboise, AM, BB 4, fol. 1v^o). Voir aussi : Marcel Couturier et Graham A. Runnalls, *Compte du Mystère de la Passion - Châteaudun 1510*, [Chartres], Société archéologique d'Eure-et-Loir, 1991.

⁸⁸ Amboise, AM, CC 109, fol. 26v^o, *comptes du receveur Léon Barré (1494-1495)*.

⁸⁹ Poitiers, AC, carton 42, registre 11, fol. 50.

⁹⁰ La première édition recensée d'une *Passion cyclique* date de 1507 mais les *Passions* jouées à Amiens et Mons en 1500-1501 semblent utiliser un seul texte, un imprimé, dans lequel se trouvait ce type de texte (voir G. A. Runnalls, « Les *Mystères de la Passion* en langue française : tentative de classement », *op. cit.*, p. 492-495).

⁹¹ Dans l'épître familière CVII (Jean Bouchet, *Epistres Morales & Familieres du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545, feuillet 72), il évoque seulement la technique de versification de Greban tandis que dans l'épître familière XXII (*ibid.*, feuillet, 33v^o) : « Voy par après ce maistre Jehan Michel / Qui fut d'Angiers

cyclique ici. Quelques années plus tard, vers la fin de 1513 ou le début de 1514, un autre *Mystère de la Passion* est joué à Poitiers, dans lequel J. Bouchet ne semble pas intervenir – il n'en parle pas non plus –, rien n'est connu au sujet de la durée de la représentation⁹², il est impossible d'émettre une hypothèse sur le texte utilisé pour cette représentation.

En 1534, le *Mystère de la Passion* est joué à Poitiers et à Saumur. La représentation poitevine met en scène « l'Incarnation, Nativité, Passion, Resurrection, et Ascention et Nostre Seigneur Jesus Christ et la mission du saint Esprit⁹³ » et dure onze jours, quant à celle de Saumur, moins de détails structurels sont connus si ce n'est qu'il s'agit d'une *Passion et Résurrection*⁹⁴ et que ce sont les mêmes acteurs à Poitiers et Saumur :

par l'estimation
De ceulx, lesquelz joueront la *Passion*
Tant à Poictiers qu'à Saumur ceste année
Si la saison n'est par Mars condamnée,⁹⁵

Il doit y avoir une communauté de texte entre ces deux représentations, mais pas similitude exacte, puisque les bourgeois de Saumur embauchent Thomas Le Prevost comme *fatiste*. Les rôles principaux ont dû être joués par les mêmes acteurs et non modifiés tandis que des rôles et des épisodes secondaires ont dû être ajoutés ou soustraits pour faire jouer des acteurs locaux ou répondre à divers impératifs personnels et techniques. En tout état de cause, la durée du spectacle poitevin (11 jours) et les contenus épisodiques des deux représentations – moins connus pour Saumur, il est vrai – invitent à penser que les deux représentations utilisent un texte de *Passion cyclique*⁹⁶. Si dans ces représentations, la vie de la Vierge Marie n'apparaît pas, elle se trouve dans une représentation donnée à Tours en 1540 :

a esté joué la creation de l'homme et de la femme semblablement la conception, nativité, mariage et annunciation de la benoïste vierge Marie, avec la nativité et passion de nostre sauveur et redempteur Jesus Christ...⁹⁷

Une des premières éditions connues de *Passion cyclique*⁹⁸ correspond à cette structure en rassemblant le schéma intégral de la Rédemption grâce aux textes de Greban, Michel et d'autres fatistes pour un ensemble de 50000 vers environ, c'est probablement ce texte qui a été utilisé à Tours en 1540.

evesque et patron tel / Qu'on le dict saint, il fait par personnages / La *Passion*, et aultres beaux ouvrages. »

⁹² Le mystère est principalement organisé par Guillaume Rouatin, un échevin de la ville, marchand drapier (Poitiers, AC, reg. 13, p. 47).

⁹³ J. Bouchet, *Annales d'Aquitaine...*, op. cit., p. 474.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ *Epistre familiere LXXXIX*, feuillet 59v^o.

⁹⁶ On a vu par ailleurs que ce texte a probablement été révisé par J. Bouchet.

⁹⁷ Thibault Lespleigney, *La Décoration du pays et duché de Touraine, et de la fondation d'icelle*, S.I.s.n., 1541 (Paris, BnF, Rés. LK2 1761), publié par Augustin Galitzin (Tours, Bouserey, 1861), p. 37.

⁹⁸ *Le mistere de la conception et nativité de la glorieuse vierge Marie avecques le mariage d'icelle, la nativité, passion, resurreccion et assension de nostre sauveur et redempteur Jesucrist, jouée à Paris l'an de grace mil cinq cens et sept*, Paris, pour Jehan Petit, Geuffroy de Marnef et Michel Le Noir, 1507 ; Paris, BnF, RES-YF-16 et RES-YF-17.

c. Une tradition textuelle rurale dans le Bas-Maine au XVI^e siècle ?

Parallèlement à la diffusion des *Passions cycliques*, il semblerait qu'une tradition textuelle rurale se développe au nord de Laval, à Vautorte et Montsûrs, au XVI^e siècle. C'est en 1527 que la *Passion* est représentée à Vautorte⁹⁹, tandis qu'à Montsûrs, elle est jouée au moins deux fois au XVI^e siècle, en 1530¹⁰⁰ et 1579¹⁰¹. Toutes ces représentations sont désignées par le titre « *Passion* » uniquement tout en étant jouées et organisées par les habitants du lieu¹⁰² ; d'autre part, il est vraisemblable qu'aucune *Passion* n'ait été représentée à Laval dans la première moitié du XVI^e siècle, au regard du témoignage précis que constituent les *Annales et chroniques* de G. Le Doyen, de même le *Mystère de la Passion* ne semble pas non plus représenté au Mans à cette période. Quel texte est alors utilisé pour ces représentations ? Les deux représentations de Montsûrs ont assurément dû utiliser un même texte conservé dans le village même, mais ce témoin est peut-être issu de la représentation de Vautorte en 1527, les deux villages étant distant d'une trentaine de kilomètres l'un de l'autre. En tout état de cause l'aspect rural des représentations incite à écarter des textes d'une grande ampleur qui multiplient dialogues et personnages, il a dû s'agir alors de *Passions* dans la tradition du XV^e siècle, les épisodes s'enchaînant les uns après les autres sans entrelacement, œuvre(s) probable(s) d'un ecclésiastique local.

d. Quelles mutations dramaturgiques et théologiques d'A. Gréban à la *Passion cyclique* ?

La représentation d'Angers en 1486 – le texte de Jean Michel donc – marque une tentative de changement dans ce que l'on cherche à montrer de la Passion du Christ et du sens qu'elle manifeste. Le texte de Greban se démarquait déjà de traditions textuelles plus brèves dans lesquelles le geste et l'image possédaient une prépondérance manifeste tout en se focalisant principalement sur les événements de la Semaine sainte. Greban s'efforce de mettre en scène le mythe chrétien sous sa forme de cycle, celui de la Rédemption. L'ampleur de la tâche le cantonne néanmoins en grande partie à ne donner qu'une nouvelle fois une image de la Rédemption sans l'accompagner d'un appareil exégétique qu'auraient pu constituer certains dialogues. De toute façon, la volonté première de l'auteur n'est pas orientée vers la conception d'un théâtre interprétatif, le spectateur doit faire en grande partie le travail de réflexion par lui-même, le texte de Greban et sa représentation n'étant qu'un support et un point de départ à la méditation :

Monstrer voulons par parsonnages
aucuns des principaux ouvrages
que fist nostre seigneur pour nous,

⁹⁹ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 214.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 227.

¹⁰¹ Alphonse Angot, « Quelques mystères joués au Bas-Maine », *RHAM*, 26, 1889, p. 120.

¹⁰² Pour la représentation de 1579, on ne peut que le supposer.

les paines, travaux et outrages,
temptacions et griefs dommages,
qu'il vould endurer pour nous tous.
[...]
Prenez ce que bon vous sera
et le surplus l'en laissera,
car tout ne poons pas attaindre ;¹⁰³

La première intention de Greban n'est pas de donner une profondeur théologique à son œuvre mais de fournir les causes factuelles de la Passion qui résident dans la faute première de l'homme :

Si verrez en briefve sentence
le fait de la creation
et la noble plasmacion
du ciel, terre, anges et humains,
en brief (car cecy, c'est du mains),
et comme incident litteral
à nostre propos principal ;
nostre espediale matere
est de traictier le hault mistere
de Jhesus et sa passion
sans prendre aultre occupassion.
Mes la creacion du monde
est ung mistere en quoy se fonde
tout ce qui deppend en apprés¹⁰⁴

En ne reprenant que les deux journées centrales du mystère de Greban pour en faire quatre, Michel se donne la possibilité d'introduire un contenu herméneutique focalisé sur les actes de la vie publique du Christ, le Christ en tant qu'homme¹⁰⁵. Ainsi l'objet du mystère n'est pas tant dirigé sur la Passion en elle-même que sur les actions du Christ et des personnages qu'ils croisent, objets de développements moraux et exemplaires, à l'image du personnage de Marie-Madeleine par exemple. Pour mieux envisager la mutation du discours théâtral et idéologique qui s'opère entre Greban et Michel, il suffit de comparer un même épisode présent dans chacun des deux mystères, comme celui de la Tentation au désert par exemple. J. Michel reprend les vers de d'A. Greban pour débiter l'épisode :

Quarante jours ay jeuné pleins
dont aucunement me complains,
car la fain me commence à prendre.¹⁰⁶

Mais l'intégralité de la scène chez J. Michel – de l'intervention de Satan au retour de Jésus auprès de Marie à laquelle il narre son épreuve au désert – compte 614 vers¹⁰⁷ tandis que la même scène chez A. Greban ne compte que 168 vers¹⁰⁸. Cette amplification ne consiste pas à insérer des éléments dramaturgiques mais bien à créer un discours exégétique de la scène.

¹⁰³ v. 111-116 et v. 123-125.

¹⁰⁴ v. 228-241.

¹⁰⁵ Maurice Accarie, *Le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge. Étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, Genève, Droz, 1979, p. 116.

¹⁰⁶ JM, v. 2725-2727, ces vers correspondent aux vers 10564-10566 de Greban.

¹⁰⁷ v. 2725-3339.

¹⁰⁸ v. 10564-10732.

Ainsi par exemple la première intervention de Satan engageant le Christ à transformer les pierres en pain devient le lieu d'interrogations sur la conduite exemplaire du Christ :

De quoy te peult servir ce jeune ?
Est-ce pour refraindre ou dompter
ta chair ou pour plus hault monter
par tes merites envers Dieu ?¹⁰⁹

Mais avant tout, c'est la nature humaine du Christ qui est mis en exergue dans cette première intervention de Satan :

Mais toy, tu as si employé
ton temps en jeune trop estrange,
[...]
c'est œuvre de Dieu ou du dyable,
mais je ne sçay pas bien lequel
puisque tu es homme mortel
et que tu te sens mat et vuyde.¹¹⁰

ou bien encore :

Or, sces tu que ce n'est pas blasmé
ne peché de prendre substance
quelque peu pour sa souffisance,
car Dieu veult que humaine nature
ait son estre pour nourriture ?¹¹¹

La suite de la scène se déroule de la même manière, chacune des deux autres tentations donnant l'occasion de développements, absents du texte de Greban. Ces derniers jusqu'à ce que Satan doive s'avouer vaincu, n'émanent pas du Christ mais, paradoxalement, du diable dont les paroles invitent le spectateur à la réflexion par les remarques et les questions soulevées. Finalement, toute la scène se trouve signifiée par le discours de Jésus juste avant qu'il ne retrouve sa mère – propos encore une fois inédits par rapport à l'œuvre de Greban :

Sathan, le dyable cauteleux,
faulx incitateur de tous maulx,
m'a tempté par troys grans assaulx.
Humainement ay resisté
à sa maulvaise volonté :
ne soient donc mes imitateurs
impuissans contre les tempteurs ;
Dieu ne permect point de sa grace
que la tentation se face
oultre le pover singulier
de chascun en particulier...¹¹²

Les paroles ici ne sont pas destinées à un autre personnage mais bien au public de la pièce, le Christ commente ce qui vient de se passer et quels enseignements il est possible d'en dégager. Afin de rendre cet enseignement accessible et applicable à soi en tant que spectateur, l'accent est mis sur l'humanité christique, c'est sous cette nature que le Christ n'a

¹⁰⁹ v. 2746-2749.

¹¹⁰ v. 2774-2775 et 2777-2781.

¹¹¹ v. 2818-2822.

¹¹² v. 3285-3295.

pas cédé à la tentation (« Humainement ay resisté ») et il exhorte le public à en faire de même, en suivant son exemple, grâce notamment à la persévérance dans la foi et au libre arbitre de chacun (« le povoir singulier / de chascun en particulier »). Ce passage se présente comme une relation personnelle entre le personnage du Christ et le spectateur, que le *fatiste* crée et exploite pour mettre en œuvre son dessein exégétique. Cette relation est renforcée par la mise en scène, Satan vient de retourner, vaincu, en Enfer, les anges ont regagné le Paradis et « Jhesus descend de la montaigne¹¹³ » ; le déplacement scénique appuie le propos : Jésus est homme parmi les hommes. C'est donc grâce à ce procédé d'amplification exégétique que le texte de J. Michel s'attache à expliquer le sens de la Passion, en entourant les *images* de la Passion – qu'il conserve néanmoins dans sa pièce – d'un appareil explicatif destiné à l'édification.

Pour autant, ce centrage sur la vie publique du Christ – jusqu'à sa mise au tombeau – semble correspondre assez peu aux intentions des organisateurs qui, s'ils souhaitent conserver les développements édifiants de Michel, conçoivent difficilement de ne pas représenter un cycle ou du moins l'aboutissement de la Passion. C'est pourquoi, la *Passion cyclique* semble devenir une *norme* de représentation dès la fin du XV^e siècle. On peut se demander dans quelle mesure cette volonté ne procède pas d'une façon de relier plus intimement l'homme à sa religion et au monde qui l'entoure. En effet, c'est lors de la Pentecôte que l'Église se fonde et de fait cette fondation est une des causes du spectacle : ne pas représenter cet épisode revient d'abord à annihiler le lien entre le mystère et sa raison d'être, puis à effacer l'intention première du *Mystère de la Passion* qui est la célébration du Salut par l'accomplissement du cycle de la Rédemption.

La volonté de représentation des origines et de l'aboutissement du mythe chrétien fait naître de nouveaux sujets de représentation au sein du *Mystère de la Passion* : au-delà de la Création, c'est la vie de la Vierge Marie qui importe. La dramatisation de ce sujet s'inscrit comme élément préparatoire et nécessaire de la vie du Christ, mais aussi des scènes de *planctus*. En effet, le personnage de Marie ayant pris une importance non négligeable chez Greban et surtout chez Michel, la dramatisation de sa vie paraît naturelle et évidente, d'autant qu'elle vient s'inscrire en contrepoint de la Création, comme origine positive de la construction du mythe chrétien en étant la mère du Christ, conçue sans péché :

GABRIEL [s'adressant à Joachin]
[Tu] ne doys estre douteux
Que Dieu est puissant et sera
Notté que Anne, ta femme, aura
Une fille que appelleras
Marie, et la presenteras
Au temple comme l'as promis
Car ainsi est de Dieu permis.

¹¹³ Après le v. 3229.

Il luy plaist, la chose est certaine,
 Qu'el sera du saint esperit plaine
 Dedens le ventre de sa mere
 [...]
 D'elle sera né sans deffault
 Jesus le seul filz du treshault
 Qui donnera, par charité,
 Salut à toute humanité...¹¹⁴

La dramatisation de cet épisode réfère inévitablement à la scène de l'Annonciation à Marie qui aura lieu plus tard dans le mystère, elle prépare la mise en scène de cet épisode par le redoublement du motif de la conception pure et virginale, celle de Marie et celle du Christ. C'est là une des caractéristiques des *Passions cycliques* qui, en plus des développements exégétiques inhérents à la composition de J. Michel, procèdent de la même manière que les textes dont ils se servent comme sources¹¹⁵ : ils utilisent le procédé de réitération de mêmes motifs qui se reproduisent, s'annoncent et se muent pour s'adapter aux lieux et aux époques du récit de l'histoire de la Rédemption.

VII.1.3. Mystères de la Nativité et Mystères des Trois Rois

La Nativité du Christ est jouée au moins trois fois à la fin du XV^e siècle¹¹⁶ : en 1475 à Fougères¹¹⁷, en 1495 à Laval où il s'agit d'un *Mystère de la Nativité et des trois Rois*¹¹⁸ et en 1497 à Amboise où la pièce est appelée « *Nativité Nostre Seigneur*¹¹⁹ ». L'auteur du texte de Laval est Guillaume Le Doyen (« *La Nativité jouee à Saint Dominicque par moy, composee et assemblee à quarante personnaiges*¹²⁰ »), tandis que rien n'est connu quant à la tradition textuelle des représentations de Fougères et d'Amboise.

En dehors des *Passions* de Mercadé et de Greban, qui mettent en scène la Nativité du Christ, le *Mystère de la Nativité* comme pièce autonome est connu par au moins trois témoins textuels différents¹²¹ : *La Nativité Nostre Seigneur* suivi du *Geu des trois Roys* du ms. 1131 de la bibliothèque Sainte-Geneviève¹²², *L'incarnacion et nativité de nostre sauveur et redempteur*

¹¹⁴ *Le mistere de la conception et nativité de la glorieuse vierge Marie avecques le mariage d'icelle, la nativité, passion, résurrection et assension de nostre sauveur et redempteur Jesucrist...*, op. cit. (Paris, BnF, Rés. Yf 16), feuillet c1v^o.

¹¹⁵ Sur les sources des *Mystères de la Passion*, autres que les Évangiles canoniques, voir J.-P. Bordier, *Le jeu de la Passion. Le message chrétien*, op. cit., p. 48-57.

¹¹⁶ Le « *mistère des Trois Roys* » de la procession de la Fête-Dieu à Fougères en 1459 est vraisemblablement une représentation mimée, il n'est donc pas question d'un texte de théâtre.

¹¹⁷ Rennes, AD 35, 2 G 120/223, fol. 15v^o, *comptes de fabrique de la paroisse Saint-Sulpice de Fougères*.

¹¹⁸ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 77.

¹¹⁹ Amboise, AM, CC 112, fol. 28, *compte du receveur Guillaume Daniau*.

¹²⁰ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 77.

¹²¹ Sont écartés volontairement de ce recensement, puisque composés après les représentations de Laval et d'Amboise, la *Comédie de la Nativité de Jésus-Christ* de Marguerite de Navarre et le *Mystère de la Nativité par personnages* de Barthélemy Aneau.

¹²² Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1131, fol. 1-37 (*Nativité* fol.1-21 et *Trois Roys* fol. 21-37), éd. par Achille Jubinal, *Mystères inédits du XV^e siècle*, Paris, Téchener, 1837, t. I, p. 1-138.

Jesuchrist représenté à Rouen en 1474¹²³, et la *Nativité de nostre seigneur Jhesuchrist par personnages. Avec la digne accouchee* conservée dans un imprimé à la bibliothèque du château de Chantilly¹²⁴. À ces trois versions différentes, il faut ajouter une tradition textuelle dans la région de Laval puisqu'un archiviste de la Mayenne, Victor Duchemin, a signalé à Paul Piolin des fragments d'un *Mystère de la Nativité* ayant servi à la reliure d'un registre de remembrances daté 1489, mais ces fragments demeurent introuvables pour le moment¹²⁵. Enfin, le *Mystère du Viel Testament* contient le *Mistere de Octovien et de Sibille Tiburtine, touchant la conception, et autres Sibilles*¹²⁶ qui ne dramatise pas la Nativité elle-même mais ses conséquences politiques et religieuses à Rome.

Les trois pièces de *Mystère de la Nativité* mentionnées présentent de grandes différences thématiques et structurelles bien qu'elles abordent le même épisode biblique. Le *Mystère de la Nativité et des trois Roys*¹²⁷ du ms. 1131 comporte environ 3700 vers et 39 personnages. Il s'étend de la Création au retour de la Sainte famille à Nazareth, en évoquant ou en mettant en scène de nombreux épisodes : la création d'Adam et d'Ève, le péché originel, la mort d'Adam et la branche de pommier sur sa tombe, le mariage de Marie et Joseph, l'Annonciation, le recensement ordonné par l'empereur, l'adoration des bergers, l'adoration des Rois, le massacre des Innocents, la fuite en Égypte. *L'incarnacion et nativité de nostre sauveur* de Rouen est d'une toute autre ampleur avec deux journées, environ 12500 vers et 78 personnages. Mais contrairement au mystère du ms. 1131, une grande partie de l'action se déroule à Rome autour de l'empereur et de la sibylle, et évoque les « marqueurs » liés à la naissance du Christ¹²⁸ : l'effondrement du temple d'Apollon, la chute des idoles du Capitole, l'eau de la fontaine de Rome changée en huile et l'établissement pour finir de l'église Notre-Dame *in Ara caeli*... Outre les scènes romaines, le mystère dramatise un long Procès de

¹²³ Édition sans lieu ni date [ca. 1495-1496 ?] : Paris, BnF, Rés-Yf-12 et Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève, OEXV 203 Rés, éd. par Pierre Le Verdier, *Mystère de l'Incarnation et Nativité de Notre Sauveur et Rédempteur Jésus-Christ représenté à Rouen en 1474*, Rouen, Société des bibliophiles normands, 1885, 3 vol.

¹²⁴ Édition sans lieu ni date : Chantilly, bibliothèque du château, Cabinet des livres, IV-D-122 : édition en *fac simile* de cet exemplaire par Auguste-Alexandre Veinant, *Nativité de nostre seigneur Jhesuchrist par personnages. Avec la digne accouchee*, Paris, Silvestre, 1839, « Collection de poésies, Romans, Chroniques, publiée d'après d'anciens manuscrits et d'après des éditions des XV^e et XVI^e siècles »

¹²⁵ Paul Piolin, « Le théâtre chrétien dans le Maine », *RHAM*, 29, 1891, p. 26-27, n. 1. L'auteur écrit « Chemiré-le-Roi », nous avons consulté trois registres de remembrances de Chéméré-le-Roi aux AD 53 (1 J 11, 1 J 12 et 1 J 13) mais sans succès. Nous avons également consulté des papiers de recherches de V. Duchemin aux AD 72 (cote 9 F 17), sans résultat. La graphie du village employée par Piolin laisse présager une confusion, il pourrait s'agir des villages de Chemiré-sur-Sarthe (Maine-et-Loire) ou Chemiré-en-Charnie (Sarthe), nos recherches dans les inventaires des AD 49 et des AD 72 sont restées vaines pour le moment.

¹²⁶ James de Rothschild (éd.), *Le mistere du Viel Testament*, Paris, Firmin-Didot, 1891, t. VI, v. 48260-49386.

¹²⁷ Les pièces peuvent être jouées ensemble à la suite, le dernier épisode de la première – l'adoration des bergers – est relié au premier de la seconde.

¹²⁸ Voir à ce sujet : Jacques Poucet, « Les “marqueurs” de la nativité du christ dans la littérature médiévale », *Folia Electronica Classica*, 29, 2015, [en ligne].

Paradis, le mariage de Marie et Joseph, l'Annonciation, le recensement de l'empereur, l'annonce aux bergers et leur adoration ; la source principale de ce mystère est la *Légende Dorée* de J. de Voragine qui est régulièrement citée en gloses marginales de l'imprimé. La *Nativité de nostre seigneur Jhesuchrist* de la bibliothèque de Chantilly est la pièce la plus courte des trois avec 896 vers et ses 7 personnages. Son action débute immédiatement à Bethléem et les personnages principaux de la pièce sont les bergers qui occupent la plupart des dialogues. Ils discutent de l'art d'être berger, chantent, dansent et finalement, une fois avertis de la naissance du Christ, rendent visite à la Sainte famille et offrent leurs dons pour la naissance qui consistent essentiellement en de la nourriture. Les 118 derniers vers de la pièce – intitulés *La digne acouchee* – ne sont pas dialogués mais résument en grande partie la pièce tout en évoquant l'adoration des Mages, le massacre des Innocents ordonnés par Hérode et la présentation de Jésus au temple.

La pièce représentée à Laval en 1495 ressemblait peut-être à celle du ms. 1131, le nombre de personnages est pratiquement le même (40 pour la pièce de Le Doyen et 39 pour celle du ms. 1131) et la longueur (3700 vers) s'adapterait à une représentation d'un jour. G. Le Doyen avait-il un modèle sous les yeux de la famille textuelle de la *Nativité* du ms. 1131 ou a-t-il créé une dramatisation à partir des textes saints ou de textes de théologiens ? La *Nativité* signalée par P. Piolin et V. Duchemin est vraisemblablement antérieure à celle de Le Doyen mais apparemment originaire de la même région. Des personnages de cette pièce sont connus, il y avait « Deus, Pietas, Veritas, Raphaël, Beelzebuth¹²⁹ ». La présence de Pietas et Veritas invite à penser que la pièce mettait en scène un Procès de Paradis, or cet épisode est absent de la *Nativité* du ms. 1131. La tradition textuelle signalée par P. Piolin et V. Duchemin s'était peut-être déjà perdue depuis longtemps pour que Le Doyen n'en ait pas connaissance et doivent en composer une nouvelle.

La mention de la *Nativité* à Fougères en 1475 est trop laconique pour avoir une idée précise de son contenu¹³⁰. En revanche, si le texte de la représentation d'Amboise n'est pas conservé, il est raisonnable de penser qu'il devait mettre en scène des épisodes similaires à la *L'incarnacion et nativité de nostre sauveur* de Rouen. La présence d'un personnage d'empereur est assurée¹³¹ et le clou du spectacle a dû être les treize fusées « emplies de pouldre de canon » dont « douze desdictes fuzées furent mises en ung ydolle et l'autre fuzée en Paradis laquelle fut gectée dudict lieu à ladicte ydolle pour icelle brusler¹³² » : l'idole en question paraît être la statue de Romulus, qui selon la prédiction, resterait en place jusqu'à ce

¹²⁹ P. Piolin, « Le théâtre chrétien dans le Maine », *op. cit.*, p. 27, n. 1.

¹³⁰ Cette pièce étant jouée dans l'église et probablement la nuit de Noël, il a pu s'agir d'une dramatisation de la lecture de l'Évangile du jour, c'est-à-dire Luc II, 1-20.

¹³¹ Amboise, AM, CC 112, fol. 33v^o.

¹³² *Ibid.*, fol. 33.

qu'une vierge enfante¹³³. Enfin un dernier détail matériel incite à penser que Rome occupe une place de premier choix dans cette représentation. La liste des fournitures nécessaires pour la représentation mentionne « deux grans tableaux faiz pour mectre deux grans myrouers¹³⁴ », or le miroir est connu pour être un des outils de protection de Rome dans la littérature du Moyen Âge¹³⁵. Même si Rome paraît être le lieu principal de la représentation, il n'en demeure pas moins qu'elle a tout de même mis en scène une adoration des bergers puisqu' « ung lys qui portoit lesdicts anges par dessus le parc à porter les nouvelles aux pastoureaux¹³⁶ » est conçu.

La dramatisation de la Nativité – en dehors du drame liturgique ou du théâtre processional – offre deux visions de l'Incarnation. La *Nativité* du ms. 1131 – dont le texte de la représentation de Laval est peut-être proche – se concentre sur une chaîne d'éléments sous forme cyclique. En effet la représentation de l'Incarnation ne peut avoir lieu que si le Pêché originel est également dramatisé, l'intention de la pièce, qui se clôt par le retour de la Sainte famille à Nazareth, est en premier lieu d'illustrer la liturgie et les textes bibliques, et de préparer en second lieu au cycle pascal à venir. Quant à la *Nativité* de Rouen – auquel le texte de la représentation d'Amboise est sans doute apparenté du point de vue du centrage de l'action – , c'est la représentation de Rome comme lieu central de la foi catholique, où l'empereur Octovien s'impose comme figure idéalisée de monarque¹³⁷, qui domine. La dramatisation sous cet angle à Amboise trouve sa justification à travers le contexte politique des Guerres d'Italie et aussi sans doute à travers la réception récente (1495) de la titulature de « fils aîné de l'Église¹³⁸ » de Charles VIII ; les échafauds sont à ce titre décorés d'une multitude de fleurs de lys¹³⁹ comme le mécanisme de *volerie* de l'ange évoqué précédemment, conçu sous forme d'un lys. Le motif sacré et religieux du texte au départ se double alors d'un motif politique, destiné à illustrer les désirs de puissance française dans les conquêtes italiennes.

¹³³ « *In palatio Romuli sunt duae [h]aedes Pietatis et Concordiae, ubi Romulus posuit statuam suam auream, dicens : "Non cadet, donec virgo pariat". Statim ut virgo Maria peperit, illa corruit.* », *Mirabilia urbis Romae*, chap. 6.

¹³⁴ Amboise, AM, CC 112, fol. 29.

¹³⁵ Voir Jacques Poucet, « Des statues aux clochettes et un miroir : deux instruments magiques pour protéger Rome », *Folia Electronica Classica*, 26, 2013, [en ligne].

¹³⁶ Amboise, AM, CC 112, fol. 30.

¹³⁷ Sur Rome comme centre du pouvoir catholique dans le théâtre médiéval, voir Denis Hüe, « La Sibylle au théâtre », dans Monique Bouquet, Françoise Morzadec (dir.), *La sibylle, parole et représentation*, Rennes, PUR, 2004, p. 177-195.

¹³⁸ Didier Le Fur, *Charles VIII*, Paris, Perrin, 2006.

¹³⁹ « huit mains de pappier [...] pour servir audict mistere » et « six livres colle et ung boisseau de farine de seigle pour servir à coller le papier à faire des lys », Amboise, AM, CC 112, fol. 32 et 33v^o.

VII.1.4. Le Mystère de la Résurrection

Le *Mystère de la Résurrection* comme pièce autonome est joué au moins deux fois dans l'Ouest de la France, à Angers en mai 1456¹⁴⁰ et à Tours en août 1486¹⁴¹. La représentation tourangelle dure plusieurs jours¹⁴² mais la structure de la pièce n'est pas connue tandis qu'un manuscrit¹⁴³, vraisemblablement une copie de la consignation partielle du spectacle¹⁴⁴, est conservé pour la représentation d'Angers. À ce manuscrit, il faut en ajouter un autre plus récent (daté de janvier 1492)¹⁴⁵ dont la copie aurait été effectuée à partir d'un témoin textuel intermédiaire ou voisin du manuscrit de Chantilly¹⁴⁶. Par ailleurs, ce témoin textuel intermédiaire a également servi de base à une édition du mystère, pour le compte d'Antoine Vérard, datée de ca. 1492¹⁴⁷. Les différences entre d'un côté le manuscrit de Chantilly et de l'autre, le manuscrit de la BnF et l'imprimé, résident principalement dans l'état de la langue et la teneur des didascalies. Le Paris, BnF, ms. fr. 972 et l'imprimé Vérard modernisent la langue en réduisant tous deux les hiatus – encore nombreux dans le manuscrit de Chantilly – et présentent des vers refaits en conséquence pour obtenir le bon nombre de syllabes. Par ailleurs, l'imprimé semble plus se destiner à la lecture par la suppression d'un grand nombre d'indications scéniques tandis que le ms. fr. 972 témoigne du travail d'un remanieur qui a écourté ou augmenté certaines scènes par rapport au manuscrit de Chantilly, tout en modifiant des indications scéniques. Ainsi, pour donner un exemple, là où le manuscrit de Chantilly écrit « Icy Cerberus crie à haulte voix dessus la porte d'enfer ce que s'ensuit :¹⁴⁸ », le ms. fr. 972 donne : « Icy Cerberus corne de son cor sur le portal d'Enfer et puis crye bien hault ce qui s'ensuit¹⁴⁹ » ; Cerberus bénéficie d'un accessoire supplémentaire dont il doit se servir avant de parler, dénotant ici un texte destiné à la scène ou bien issu d'une représentation. Entre la représentation d'Angers et la date de copie du manuscrit de la BnF, seul le spectacle de Tours est attesté à notre connaissance comme ayant représenté un *Mystère de la Résurrection* sur cette période. Une étude de la langue du manuscrit de la BnF ne permettrait sans doute pas de mettre en évidence des traits dialectaux propres à l'Ouest et l'unique filigrane recensé par P. Servet indique certes un papier utilisé dans l'Ouest de la France mais aussi bien au Nord

¹⁴⁰ Angers, AM, CC 4, fol. 165.

¹⁴¹ Tours, AM, BB R. 13, fol. 77.

¹⁴² Voir Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 384v^o : « ... *dominica proxima et diebus subsequentibus...* ».

¹⁴³ Chantilly, bibliothèque du château, ms. 615, manuscrit non daté mais très probablement proche de la date de représentation au vu de ses traits linguistiques archaïques.

¹⁴⁴ D'après P. Servet, le manuscrit de Chantilly n'est pas le manuscrit archétype du mystère mais est issu d'un témoin textuel antérieur (*Le Mystère de la Résurrection – Angers 1456*, Genève, Droz, 1993, t. I, p. 24).

¹⁴⁵ Paris, BnF, fr. ms. 972.

¹⁴⁶ Voir le stemma fourni par P. Servet (*Le Mystère de la Résurrection – Angers 1456*, *op. cit.*, p. 24).

¹⁴⁷ *C'est le mistère de la résurrection de nostre seigneur Jésusrist...* (Paris, BnF, Rés. Yf 15).

¹⁴⁸ Après le v. 505.

¹⁴⁹ Paris, BnF, ms. fr. 972, fol. 8.

(Châteaudun, Angers, Le Mans...) qu'au Sud (Toulouse, Tulle...). Il n'est évidemment pas possible de relier entre eux la représentation de Tours et le manuscrit de la BnF mais le fait qu'un même mystère soit conservé par plus d'un seul témoin démontre déjà une tradition textuelle assez forte. On peut émettre l'hypothèse que la représentation de Tours a utilisé un texte de la même famille que ceux conservés par les manuscrits de Chantilly et de la BnF.

Le *Mystère de la Résurrection* est une pièce d'envergure constituée de 19895 vers et de 105 personnages. Divisée en trois journées, elle dramatise des événements qui s'étendent de la descente du Christ aux enfers à la dispersion des apôtres à la suite de la Pentecôte. La première journée se concentre essentiellement sur la descente aux enfers, l'arrestation de Joseph d'Arimathie et la préparation dramatique de la Résurrection par son annonce à la Vierge Marie :

GABRIEL
Royne Mere en verité
De la divine auctorité,
Bonne nouvelle vous apporte :
Brefment sera resuscité
Vostre filz, car sa déité
Si a d'enfer rompu la porte¹⁵⁰

et par l'achat du parfum à un marchand par les Trois Maries (v. 5175-5318). La seconde journée est quant à elle centrée sur la Résurrection en elle-même et son annonce au monde. Enfin, la troisième journée s'attache à rendre effectif le rassemblement des apôtres déjà amorcé dans la seconde journée, afin de mettre en scène la fondation de l'Église, en particulier par la scène de Pentecôte à la toute fin de la pièce, qui se solde par le départ des apôtres à travers le monde pour prêcher la parole de l'Évangile.

L'intention principale du *Mystère de la Résurrection* est de mettre en scène un accomplissement, un avènement, celui en lequel toute la foi catholique se fonde. Deux grands procédés sont alors mis en place par le *fatiste* pour accomplir ce dessein : le rappel des raisons et des origines de l'Incarnation et de la Passion d'un côté, la répétition par divers personnages du fait même de la Résurrection de l'autre.

Outre le prologue dans lequel le *portecolle* évoque un *mystère de la Passion* joué dix ans auparavant et en cela appose la marque d'une forme cyclique sur la pièce, c'est dans l'épisode de la descente aux enfers, à partir de v. 2855, que se révèle la nécessité de la Passion et ses causes. Adam et Ève ouvrent la célébration de la venue de l'âme du Christ tout en rappelant qu'ils sont les responsables du Pêché originel :

[ADAM]
Helas, j'estoye en bonne trace
D'innocence et de paradis,
Quant ma femme si vint jadis
Me tempter du fruit desfendu

EVE
Je feis que faulce femme et mal,
Quant au serpent qui me tempta
J'obéï, qui me presenta
Du fruit desfendu à mengier.¹⁵¹

¹⁵⁰ v. 4701-4706.

¹⁵¹ v. 2883-2886.

Mengier, dont j'ay Dieu offendu,
De quoy pardon je luy requier
Comme celuy mercy quier
De ma faulte et de mon mesfait,
Et si luy rens grace de fait
De ma noble créacion...¹⁵²

Les paroles d'Adam rappellent l'état initial de bonheur dans lequel l'homme se trouvait et les circonstances de sa chute, qui se trouvent également rappelées par Ève à sa suite. En outre, l'évocation de « la noble créacion » inscrit les paroles d'Adam au seuil de la Genèse, il s'agit donc par la suite pour le *fatiste* de dérouler toute une généalogie-chronologie de l'Ancien Testament. Il donne alors la parole entre autres à Abel, Mathusalem, Noé, Sem, Job, Abraham, Moïse, Judith, Ester, Isaïe, Daniel, Joachim et Anne... pour finir par quatre Innocents, Joseph et les âmes de Carinus et Leoncius, fils de Siméon. À travers les paroles de chaque personnage qui rappelle son histoire propre, c'est une image globale de l'Ancien Testament qui est dépeinte et en ce sens, il s'agit de donner à entendre les prémices de la Passion dont le point d'orgue est la prise de parole des quatre Innocents (v. 3275-3302). Parallèlement, toutes ces interventions successives constituent en partie une généalogie du Christ qui se clôt par les dires des parents de la Vierge Marie, Anne et Joachim. Si la Passion du Christ est régulièrement évoquée au cours de la première journée de la pièce à travers différents dialogues, qu'il s'agisse des Pères aux Limbes ou des diables par exemple, elle le sera plus précisément lors de l'intervention de Jean l'Évangéliste au cours de la deuxième journée, juste avant la Résurrection. Mais avant que la Passion ne soit décrite par cet apôtre, c'est la mise au tombeau qui est en réalité relatée à travers l'arrestation et l'emprisonnement de Joseph d'Arimathie. En effet, les échanges entre Caïphe et ce personnage rapportent le rôle de ce dernier :

C'est assavoir que vous alastes
À Pilate et luy demandastes
Le corps Jhesus à despendre,
Et puis l'alastes sans actendre
Ensevelir en beau linceul ;
Et, en pleurant et menant deul
De sa mort, l'aslastes poser
En ung tombeau pour reposer...¹⁵³

Cette accusation donne l'occasion à Joseph d'Arimathie de se défendre longuement en justifiant sa conduite par l'invocation du bon droit de ses actions, tout en rappelant l'innocence du Christ malgré sa condamnation à mort (v. 4038-4167). L'orientation de la première journée du mystère sur ce personnage crée une focalisation plus importante sur la Descente de croix et la Mise au tombeau que sur la Passion en elle-même, moyen pour le *fatiste* d'annoncer plus fortement la Résurrection à venir dans la seconde journée tout en spécifiant qu'elle appartient

¹⁵² v. 2869-2878.

¹⁵³ Caïphe, v. 4023-4030.

à un cycle. Ce cycle se trouve illustré aussi par les paroles de Jean se lamentant au cours de la deuxième journée, qui narrent les événements autour de la Passion. Ainsi, il évoque l'institution de l'Eucharistie (« Et si m'a voulu sur le pas / De la Cene donner repas / de son precieulx corps...¹⁵⁴ ») ou bien le fait d'être chargé de veiller sur la Vierge Marie :

Quant, luy estant
En la croix, m'a honnoré tant
Qu'il m'a fait de sa mere enfant
Et sa garde jusques atant
Qu'il luy suffise...¹⁵⁵

Ces différentes prises de paroles qu'il s'agisse de celles des Pères aux Limbes, de Joseph d'Arimathie ou de Jean l'Évangéliste sont le moyen de ne pas mettre en scène uniquement la Résurrection mais bien le récit entier de la Rédemption, du premier homme et sa chute à son rachat.

Ce rachat n'est rendu effectif que par la Résurrection que le *fatiste* ne cesse de faire répéter à ses personnages par divers procédés destinés à renforcer la réalité et la réalisation de celle-ci. Inévitablement, la première journée est parsemée de prédictions à ce sujet¹⁵⁶ jusqu'au moment où Gabriel annonce à la Vierge Marie la Résurrection (v. 4701 *sqq.*). Puis, une fois celle-ci accomplie, en-dehors des apparitions du Christ jusqu'à la Pentecôte lors de la troisième journée, la réitération comme affirmation de la Résurrection est particulièrement employée lors de l'interrogatoire séparé des quatre gardes chargés de veiller sur le tombeau du Christ. Ainsi du vers 9176 au vers 9949, Sabilon, Sophar, Senephus et Guischart, – gardes du tombeau – doivent répondre aux questions de Caïphe principalement qui s'enquiert du moment de la journée où la Résurrection a eu lieu et des divers protagonistes qui y ont pris part. Les quatre gardes ont vu la même chose et racontent les faits identiquement : les paroles du Christ, la pierre du tombeau poussée du côté droit, l'ange Gabriel, les Trois Maries et la Vierge Marie puis Pierre et Jean venant au tombeau, le retour une nouvelle fois des quatre femmes au tombeau où Gabriel les attend encore, et pour finir le *Noli me tangere*. Sur plus de 800 vers, ils décrivent la scène à laquelle les spectateurs ont assisté quelques heures auparavant au cours des vers 6236-7926. Cet interrogatoire crée un jeu d'échos dans la structure de la deuxième journée du mystère, en verbalisant la scène de la Résurrection. En contrepoint de cette verbalisation, renforcée par l'itération, le *fatiste* se sert du personnage de Thomas pour illustrer en creux que la Résurrection a bien eu lieu. Les doutes de l'apôtre sont mis en scène dans les deux derniers tiers de la deuxième journée, pour ne se résoudre qu'au début de la troisième. Le public connaissant l'histoire et sachant que l'apôtre devra se rendre

¹⁵⁴ v. 5920-5922.

¹⁵⁵ v. 5947-5951.

¹⁵⁶ v. 2904-2905, 3596-3597, 4580...

à l'évidence, il ne peut qu'être amené par contrecoup à se remémorer la Résurrection et y adhérer pleinement comme élément fondateur de sa pratique religieuse.

Le *Mystère de la Résurrection* met en scène plus d'épisodes que son titre ne laisse présager. Au-delà de la Résurrection, les différentes apparitions du Christ jusqu'à l'Ascension sont les moments préparatoires et fondateurs de l'établissement de l'Église. Pour dramatiser cette fondation, le *fatiste* multiplie les moments prédicants et didactiques à travers la parole du Christ destinée à ses apôtres au cours de la troisième journée. Il s'agit alors de donner à entendre au public un enseignement qu'il reçoit en même temps que les apôtres attentifs, rassemblés au Cénacle (v. 14749-15169) ou sur le mont Tabor et sur le mont des Oliviers (15932-16480 et 17267-18051). Ainsi, lorsque le Christ s'adresse à l'assemblée des apôtres, il leur demande le silence et toute leur attention :

Or paix, et vous sées la
Et m'escoutez songneusement
Car je vous dy certainement
Que je me donne grans merveilles,
Mes freres, comme vos oreilles
Si ont en si peu de temps mis
En oubly ce que je vous dys
Avant ma mort...
[...]
Si retenez bien la matiere
Et la pratique et la maniere
Que je vous baille entre vos mains
Pour le salut des gens humains¹⁵⁷

Ces adresses agissent évidemment sur les apôtres mais également en réalité sur le spectateur qui est invité à prêter une attention toute particulière lorsque le Christ délivre son enseignement.

Ces différents aspects du *Mystère de la Résurrection* révèlent une œuvre à la conception élaborée, destinée à représenter le schéma de la Rédemption dans son intégralité tout en ne focalisant pas l'action sur la Passion mais sur ses répercussions. Pour autant, peu d'attestations de ce mystère sont connues, probablement du fait que la Résurrection apparaît déjà dans le mystère de Greban qui sert de base aux *Passions cycliques*. De plus, la Résurrection bénéficie d'un grand traitement dramatique à travers le drame liturgique bien que les deux dramatisations soient sans commune mesure et n'entretiennent pas de liens dramatiques entre elles.

Conclusion

Le *Mystère de la Passion* dans l'Ouest de la France démontre une grande variété de traditions textuelles jusqu'à la représentation du *Mystère de la Passion* de Jean Michel à Angers en août 1486. Avant cette date et à partir des années 1450, on aurait pu penser que

¹⁵⁷ v. 16615-16622 et v. 16696-16699.

le texte du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Greban était employé mais les données archivistiques des représentations laissent entrapercevoir que ce texte semble se propager très modestement dans l'Ouest. C'est finalement par l'intermédiaire de la *Passion* de J. Michel que le texte de Greban va se diffuser non pas par le fait de la réécriture qu'en fait le *fatiste* angevin mais par l'avènement de la *Passion cyclique* à la toute fin du XV^e siècle. En effet, le choix de J. Michel de se focaliser sur la vie publique du Christ, de son baptême jusqu'à sa mise au tombeau, ne semble pas correspondre à la conception que se font les organisateurs d'un *Mystère de la Passion*. Ainsi, ils engagent des *fatistes* qui s'emploient à rattacher les journées du mystère de Michel à celles du mystère de Greban pour en faire un théâtre qui embrasse l'intégralité de la Rédemption.

S'il est raisonnablement possible de rattacher un texte ou du moins une famille de textes à un grand nombre de représentations de la toute fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle, les représentations de *Passion* qui ont lieu avant 1486 et *a fortiori* avant les années 1450 donnent lieu à de nombreuses conjectures, qu'il s'agisse des traditions textuelles ou même du contenu structurel de la représentation. Ainsi pour les représentations qui ont lieu entre les années 1450 et 1486, il est uniquement possible de procéder par exclusion en affirmant qu'il ne s'agit pas du texte de Greban qui est utilisé (sauf peut-être pour Saumur en 1462 et Tours en 1485, et sûrement Poitiers en 1486), et pour les représentations ayant lieu entre 1406 et 1450, qu'il ne s'agit pas du texte d'E. Mercadé. Néanmoins, pour certaines régions, il est possible d'être un peu plus précis quant aux textes utilisés ; ainsi un faisceau d'indices – constitué d'un *original* conservant la *Passion*, d'attestations consignnant soit un nombre de personnages, soit une durée de représentation – indique qu'il a vraisemblablement existé une tradition textuelle de *Mystère de la Passion* à 90 personnages et en deux journées, propre à la Haute-Bretagne. De même, les vastes fragments de la *Passion* d'Amboise démontrent une tradition textuelle vivace en Touraine au sujet de laquelle on peut se demander quels liens elle entretient avec les attestations de *mystères de la Passion* de la ville de Tours pour lesquelles on ne connaît pas de texte.

Si la *Passion* sous sa forme cyclique devient une *norme* de représentation à la toute fin du XV^e siècle, des traditions textuelles plus courtes se développent néanmoins à l'image de celle qui prend naissance dans le Bas-Maine à partir de 1527 à Vautorte puis trois ans plus tard à Montsûrs.

Trois attestations de *Passion* n'ont pas été évoquées dans ce paragraphe. Il s'agit d'un bateleur montrant « le *mistère de la Passion nostre Seigneur*¹⁵⁸ » à Amboise durant quatre jours en juillet 1501, d'une douzaine de jeunes acteurs jouant des scènes de la *Passion* en juillet 1545 à Saint-Maixent¹⁵⁹ et des artisans de Guingamp qui « jouent le *mistère de la*

¹⁵⁸ Amboise, AM, CC 116, fol. 22.

¹⁵⁹ A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche...*, *op. cit.*,

Passion et eslevent en une haulte croix au milieu de ladite ville, ung homme nud et estendu¹⁶⁰ » en 1602 à l'occasion de la Fête-Dieu. S'il est bien question de la *Passion* dans ces représentations, la question du texte est incertaine. En effet, à Amboise, il s'agit sans doute d'un jeu avec des images peintes, tandis qu'à Saint-Maixent, le nombre réduit d'acteurs et le non engagement de la ville invitent à supposer un mode représentationnel inspiré peut-être de la batellerie : soit il s'agit d'une tradition textuelle propre à la troupe d'acteurs, soit de scènes tirées d'un imprimé de la *Passion* de Jean Michel, d'Arnoul Greban ou de tout autre dramatisation dont on aurait perdu la trace depuis. Pour finir, la représentation de Guingamp en 1602 se déroule lors des fêtes de la procession de la Fête-Dieu, il est possible que la *Passion* ne soit qu'en réalité des scènes mimées sans texte et s'il y a eu un texte, la question de la langue (français ou breton) n'est pas complètement résolue¹⁶¹.

La *Nativité* (incluant parfois les *Trois Rois*) et la *Résurrection* sont peu représentées (deux fois chacune) au regard des traditions textuelles conservées, qu'il s'agisse du nombre de versions pour un même thème (la *Nativité*) ou du nombre de supports pour un même texte (la *Résurrection*). La représentation de la *Résurrection* à Angers en 1456 et Tours en 1486 semblerait apporter la confirmation de la propagation tardive de la *Passion* de Greban dans l'Ouest de la France puisque les épisodes de la *Résurrection* d'Angers en 1456, sont présents dans la quatrième journée du mystère de Greban, or la *Résurrection* d'Angers ne s'inspire absolument pas du mystère de Greban. Le peu de représentations attestées pour ces deux thèmes s'explique en partie sans doute qu'au même titre que les *Passions*, la conception de la représentation se conçoit comme un cycle étendu de la Rédemption. Or, même si les *fatistes* s'attachent à rappeler l'ensemble du mythe chrétien par des personnages ou des scènes spécifiques (les Pères dans les Limbes dans la *Résurrection*, la Genèse dans la *Nativité* par exemple), il n'en demeure pas moins que ces pièces ne laissent pas le sentiment de représenter un tout, une intégralité, en cela elles ne correspondent pas à une esthétique représentationnelle forgée par les *mystères de la Passion* ou même les vies de saints dramatisées.

VII.2 Les prémices de la Passion : le Procès de Paradis ; Abraham, Job, Joseph ; la conception de la Vierge

Hormis dans les entrées solennelles qui usent d'un nombre important de motifs vétérotestamentaires, dans quelques drames liturgiques et dans quelques défilés dramatiques de la Fête-Dieu, la représentation de mystères ayant pour sujet des personnages ou un épisode de l'Ancien Testament est relativement rare dans l'Ouest de la France. Ainsi, avant 1600, seules sont recensées les représentations d'un mystère intitulé *Le sacrifice d'Abraham*

p. 64.

¹⁶⁰ Rennes, AD 35, 1 Bf 229, pièce 78, *arrêts du parlement de Bretagne, 18 mai 1602.*

¹⁶¹ Voir *supra* VI.2.3. Quelles sont les attestations d'un théâtre en langue bretonne ?

à Laval en 1508¹⁶², un autre appelé *La vendition de Joseph* aux alentours de 1598 à Bréal¹⁶³ et enfin une *Pacience de Job* en Haute-Bretagne, probablement aux environs de Rennes ou de Maxent, avant la fin du XVI^e siècle¹⁶⁴.

À côté de ces thèmes proprement canoniques, on recense au XVI^e siècle la mise en scène comme pièce autonome du Procès de Paradis dans la *Première histoire par personnages sur quatre évangiles de l'Advent* de François Briand (jouée dès 1508 probablement), un *Mystère de la Rédemption de nature humaine* à Angers en 1506¹⁶⁵ qui pourrait être la mise en scène d'un Procès de Paradis, et *La conception de la très Sainte Vierge* représentée au Mans en 1556¹⁶⁶.

Ces pièces entretiennent un lien étroit avec la Rédemption en ce qu'elles constituent un préalable à cette dernière en préfigurant des épisodes de la vie du Christ, ou en mettant en scène la vie d'un personnage proche du Christ.

VII.2.1 Le Procès de Paradis

Les quatre histoires par personnages de François Briand s'inscrivent dans le cycle de l'Avent et en cela entretiennent un lien liturgique entre elles, elles se présentent néanmoins chacune de manière autonome. La première pièce¹⁶⁷ met en scène les personnages du Prince des Anges (Gabriel), Miséricorde, Paix, Justice, *Rex Sapientiae* (Dieu) et Marie¹⁶⁸ sur 332 vers pour jouer le Procès de Paradis et l'Annonciation. Les gloses marginales révèlent la source de Briand pour composer son texte, les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* du pseudo-Bonaventure.

L'Annonciation occupe un peu moins d'une centaine de vers dans la pièce qui se concentre plus sur les débats du Procès de Paradis. La pièce s'ouvre sur les paroles du Prince des Anges, Miséricorde et Paix dont les strophes respectives commencent et se terminent alternativement par les deux mêmes vers : « Prestant monarque, régent de la cité » et « Pourquoi faits l'homme pour après le damner ? »¹⁶⁹. L'enjeu de la pièce se résume à travers ce dernier vers, il va s'agir des conditions du rachat de l'humanité mais pour instaurer la dramaturgie du Procès de Paradis, Briand fait intervenir immédiatement le personnage de

¹⁶² G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶³ Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 21v^o, *manuscrit de Noël Georges*.

¹⁶⁴ Il s'agit de la liste des mystères auxquels Noël Georges a assisté sans qu'il donne de dates et de lieux précis (Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 23).

¹⁶⁵ Angers, AM, BB 13, fol. 137, *registre des conclusions municipales*.

¹⁶⁶ Le Mans, BM, ms. 257, p. 113.

¹⁶⁷ *La première hystoire est « de adventu Cristi in carnem », sur l'évangille « Missus est ».*

¹⁶⁸ On remarque que le personnage de Vérité est absent de la pièce.

¹⁶⁹ Henri Chardon (éd.), *Quatre histoires par personnages sur quatre évangiles de l'Advent à jouer par les petits enfans les quatre dimanches dudit advent : composées par maistre François Briand, maistre des escolles de Saint-Benoist, en la cité du Mans*, Paris, Champion, 1906, p. 3 et 4.

Justice qui commence à parler en utilisant le même vers que les personnages précédents (« Prestant monarche, régent de la cité ») mais en concluant par :

Tu le creas par singularité
À ton semblant et à ta propre ymage ;
Il a péché, ce n'est mal ne dommaige
Qu'il soit puny : tu es chief de justice.¹⁷⁰

Les débats entre Miséricorde et Paix d'une part et Justice d'autre part mènent inévitablement à la décision de l'Incarnation par Dieu :

Sus ! Gabriel, ouay ma legation,
Va à fille de la tour de Sÿon
[...]
... et luy dy de par moy
Qu'el concepvrà ung enfant, qui l'emoy
De tous humains osterà et moleste ;
Et pour plusieurs sera sa seulle teste
Abandonnée à mort, luy estant Dieu
Et homme ensemble.¹⁷¹

Si le Procès de Paradis occupe les deux-tiers de la pièce, il n'en reste pas moins le préambule à l'Annonciation dont la scène se conclut par la descente du Saint-Esprit sur la Vierge Marie¹⁷² – d'autant que la pièce s'inscrit dans le contexte cyclique de l'Avent dont le point culminant est la Nativité. Pour autant, la longueur du débat par rapport à la scène de l'Annonciation appuie le discours théologique de la faute et de son rachat qui, s'il ne peut se faire que par la mort d'un innocent, n'a pas été accordé de droit.

Le Procès de Paradis est une scène déjà présente dans le *Mystère de la Passion* de Greban où elle permet d'expliquer au public les origines de l'Incarnation, tout en articulant la trame narrative du mystère en liant entre eux les épisodes du Péché originel et de l'Annonciation. La dramatisation de Briand est avant tout initiée par le motif liturgique et par le cadre scolaire puis par son jeu d'interrelation avec les trois autres pièces à jouer pour les trois dimanches suivants de l'Avent. Néanmoins elle constitue un témoin original de la dramatisation du Procès de Paradis comme pièce autonome destinée à donner à voir un épisode précis et primordial du schéma de la Rédemption.

Le contenu exact du *Mystère de la Rédemption de nature humaine* représenté à Angers en 1506 peut paraître énigmatique de prime abord. On ne connaît pas d'autres représentations en France qui portent ce titre. Néanmoins on peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit de la représentation d'un Procès de Paradis au regard d'une pièce imprimée portant le titre *Le procès que a fait Misericorde contre Justice, pour la redemption humaine*¹⁷³. Seul le début de la pièce est original, puisqu'à partir du folio 6, il s'agit d'une reprise d'une partie de la première

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷² « Lors soit faicte la faincte du saint esprit... », *ibid.*, p. 15.

¹⁷³ S.l., s.n., s.d. (Paris, BnF, RES-YF-101). G. A. Runnalls (*Les mystères français imprimés...*, *op. cit.*, p. 149) émet l'hypothèse de Jean Trepperel, ca. 1507-1511.

journée du *Mystère de la Passion* de Gréban (v. 1741- 3704)¹⁷⁴, c'est-à-dire le Procès de Paradis jusqu'à l'Annonciation. En ce qui concerne la partie originale, il s'agit d'abord d'un monologue de la Terre¹⁷⁵ puis d'un dialogue entre cette dernière et deux personnages appelés L'Un et L'autre. La Terre dans son monologue évoque les conditions de la création du monde par Dieu :

Tout n'etoit qu'une masse informe
Où les elemens confondus
Sembloient, dans leur course eperdus,
Combattre et s'agiter sans forme.
L'affreux cahos dans ses prisons,
Au fond de ses gouffres profonds
Tenoit la nature enchainee,
Lorsque du haut de l'empyree,
Voulant accomplir ses decrets,
Dieu dit un mot.¹⁷⁶

L'évocation du chaos rappelle le début de l'*Ovide moralisée* : « Tout iere envolepez en tasse / Li mons en une obscure masse. / « Chaos » avoit non li monciaux, / Dont Dieux traist la terre et les eiaux.¹⁷⁷ ». Après avoir rapporté que l'homme lui est nécessaire¹⁷⁸, la Terre explique comment elle l'accueille puis les personnages de L'Un et de L'Autre prennent la parole en se demandant pourquoi ils viennent nus au monde, puis doivent mourir et retourner à la terre. La Terre commence alors le récit du Paradis terrestre (fol. 6) mais ses paroles sont coupées par celles d'Adam, en Enfer, qui rapporte le Pêché originel – le début de la première journée du mystère de Gréban. La jonction entre la partie originale et la partie constituée du mystère de Gréban se fait difficilement. En effet, les répliques sont construites partout en utilisant le principe de la rime mnémonique, sauf à cet endroit. Par ailleurs le récit de la Terre, s'il est correct syntaxiquement, paraît inachevé : « L'omme [...] Qui pouoit choisir à la main / Tout le plaisir de cueur humain. » puis Adam enchaîne aussitôt : « O souveraine majesté / Mon Dieu

¹⁷⁴ Si le texte correspond à peu près entre les deux pièces, les répliques des personnages sont écourtées ou déplacées, David et Adam interviennent par exemple au cours du Procès de Paradis (fol. 12v^o-13v^o).

¹⁷⁵ Le personnage de Terre intervient dans d'autres pièces de théâtre, des moralités : la *Moralité nouvelle des IIII [Quatre] éléments*, [Paris, veuve Trepperel et Jean Jannot, 1511-1522], (Paris, BnF, RES-M-YF-149 (22)) et la *Moralité du Lymon et de la Terre*, [Paris, atelier de Jean Trepperel, av. 1525], (Paris, BnF, RES-M-YF-149 (19)) ; voir l'édition critique des deux pièces : Marielle Devlaeminck (éd.), *La moralité du Lymon et de la Terre et La moralité des quatre éléments : édition et étude esthétique, historique et sociale de deux pièces du Recueil Trepperel*, mémoire de master sous la direction d'Estelle Doudet, université Grenoble-Alpes, 2016. Le personnage de Terre est aussi présent dans la moralité de *L'omme pecheur par personnages, joué en la ville de Tours*, Paris, Antoine Vérard, ca. 1494, (Londres, British Library, I.B. 41213). Le texte de ces pièces n'est pas repris dans le texte qui nous intéresse ici, néanmoins il s'agit dans toutes les pièces du même développement à partir de Genèse III, 19 : « À la sueur de ton visage tu mangeras du pain jusqu'à ce que tu retournes au sol car c'est de lui que tu as été pris. Oui, tu es poussière et à la poussière tu retourneras. »

¹⁷⁶ Fol. 2v^o.

¹⁷⁷ Cornelis De Boer (éd.), *Ovide moralisé*, Amsterdam, Müller, 1915, t. 1, premier livre, v. 151-154.

¹⁷⁸ « Moi seule, inculte et sans honneur, / Du cahos presentois l'horreur. / De l'homme, la sage industrie / Me donne une nouvelle vie. » (fol. 2v^o), cf. Genèse I, 28 : « Dieu les bénit et Dieu leur dit : "Soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre et dominez-la." ».

qui en trinité... » (fol. 6). Le compilateur-*fatiste* semble ne pas avoir trouvé le moyen scriptural pour assembler harmonieusement sa composition et le texte de Gréban qu'il emprunte.

Ces deux textes, le premier représenté au Mans, le second conservé à la BnF mais qui témoigne d'un titre ressemblant à celui de la représentation d'Angers en 1506, exposent le Procès de Paradis comme séquence dramatique autonome. Cette autonomie par rapport à la Passion est néanmoins relative, les deux textes se terminent par l'Annonciation, conséquence du jugement rendu lors du Procès de Paradis.

VII.2.2. Le Sacrifice d'Abraham, la Patience de Job et la Vendition de Joseph

La représentation de ces trois pièces est attestée une seule fois pour chacune dans l'Ouest avant 1600 : le *Sacrifice d'Abraham* à Laval en 1508¹⁷⁹, la *Patience de Job* en Haute-Bretagne, probablement aux environs de Rennes ou de Maxent, dans la seconde moitié du XVI^e siècle¹⁸⁰ et la *Vendition de Joseph* aux alentours de 1598 à Bréal¹⁸¹. Les représentations ont lieu alors que le *Mystère du Viel Testament* est imprimé, dans lequel chacun des épisodes est présent. Par ailleurs, pour le *Sacrifice d'Abraham* et la *Vendition de Joseph*, il existe des remaniements imprimés issus du *Mystère du Viel Testament*, qui constituent en quelque sorte des extraits de ce dernier¹⁸². La *Patience de Job* témoigne en prime d'une tradition textuelle quasi indépendante du *Mystère du Viel Testament*¹⁸³.

L'origine du texte de la représentation de Laval en 1508 est inconnue mais G. Le Doyen n'en est probablement pas l'auteur¹⁸⁴. La pièce est jouée par le clergé de Saint-Tugal, elle peut soit être le fruit d'une dramatisation réalisée par l'un de ses membres (la représentation a lieu pour la nouvelle année, elle a pu alors s'apparenter à un drame paraliturgique à la dramaturgie relativement simple), soit être une représentation conçue à partir d'un remaniement des vers 9365-10598 du *Mystère du Viel Testament*, remaniement à 10 personnages et imprimé à Paris chez Jean Trepperel en 1504¹⁸⁵ par exemple. Toutefois, G. Le Doyen précise en marge de ses *Annales* – donc sans être contraint par la versification – « *Le sacrifice d'Abraham et*

¹⁷⁹ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 124.

¹⁸⁰ Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 23, *manuscrit de Dom Noël Georges*.

¹⁸¹ *Ibid.*, fol. 21v^o.

¹⁸² Voir le répertoire de G. A. Runnalls, *Les mystères français imprimés*, *op. cit.*, p. 182-183.

¹⁸³ Seules quelques éditions empruntent des passages du *Mystère du Viel Testament*, voir *ibid.*, p. 135.

¹⁸⁴ Le Doyen prend bien soin dans ses *Annales* de s'attribuer les faits dont il est l'auteur, ce n'est pas le cas ici.

¹⁸⁵ *Moralité nouvelle du sacrifice d'Abraham Ysaac son filz à dix personnages*, Paris, BnF, rés. m. Yf 149 2/33 (1). L'édition des différentes versions et l'analyse des relations entre les éditions successives (1504, 1512 et 1539) et le *Mystère du Viel Testament*, sont établies par Barbara M. Craig, *The evolution of a Mystery Play: a critical edition of Le sacrifice d'Abraham of Le Mistère du Viel Testament, La moralité du sacrifice d'Abraham, and the 1539 version of Le sacrifice d'Abraham of Le Mistère du Viel Testament*, Orlando, French Literature Publications Co., 1983. La datation de 1504 pour l'édition est fournie par B. Craig.

*l'Ignoscent*¹⁸⁶ ». Si l'innocent désigne assurément Isaac, on remarque que les éditions ne contiennent pas cette précision dans leur titre : il se peut qu'on ait affaire à une tradition textuelle complètement différente des imprimés parisiens.

Concernant les représentations de la *Pacience de Job* et de la *Vendition de Joseph*, Noël Georges – prêtre et maître d'école – en est spectateur pour la première et initiateur pour la seconde. Noël Georges est un homme de théâtre (voir sa volonté de récrire le *Mystère de saint Maxent*) et il cite en outre les noms d'autres pièces qu'il a fait jouer lorsqu'il a exercé comme maître d'école entre 1600 et 1618 : le *Mystère de sainte Suzanne* à Auray, le *Sacrifice d'Abraham* à Baud, la *Delivrance d[es Hebreux] hors d'Egypte* (sans précision de lieu)¹⁸⁷. Tous ces sujets apparaissent dans le *Mystère du Viel Testament*¹⁸⁸, et Noël Georges se rend à Paris en 1599 : s'est-il procuré une édition du *Mystère du Viel Testament* – ou des extraits de celui-ci – qu'il a ramené en Bretagne¹⁸⁹ ? C'est une hypothèse que l'on peut envisager. Quant à la représentation de la *Pacience de Job* mentionnée en tant que spectateur par Noël Georges, sa tradition textuelle est plus hypothétique que celles des autres mystères à sujets vétérotestamentaires évoqués précédemment. En effet, comme le note G. A. Runnalls, « la *Pacience de Job* (n° 12) et *Sainte Barbe* (n° 21) étaient de loin les mystères les plus souvent édités après 1550 – douze éditions de la *Pacience de Job* [...] entre 1550 et 1630.¹⁹⁰ » Par ailleurs, un manuscrit de la *Pacience de Job* (Paris, BnF, ms. fr. 1774) daté de 1478, contient, comme l'a montré A. Meiller, des traits dialectaux propres à l'Ouest¹⁹¹. La tradition textuelle de la représentation mentionnée par Noël Georges est donc difficile à cerner précisément.

Le *Sacrifice d'Abraham* et la *Vendition de Joseph* possèdent une forte valeur de préfiguration de la vie du Christ et s'inscrivent dans une lecture typologique entre Ancien et Nouveau Testaments. Ainsi, Dieu, dans le *Sacrifice d'Abraham*, après avoir rappelé qu'il enverra son fils en sacrifice pour le rachat de l'humanité indique au sujet d'Abraham et Isaac :

Je le feray
Et mesme le figureray
De cest heure sus les humains :
Ung pere de ses propres mains
Pour me obeir sera d'acort
Livrer son propre filz à mort ;
Le pere me figurera,

¹⁸⁶ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 124.

¹⁸⁷ Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 21v^o-22, *manuscrit de Dom Noël Georges*.

¹⁸⁸ Sur l'incorporation du *Mystère de sainte Susanne* dans le *Mystère du Viel Testament*, voir Graham A. Runnalls, « La compilation du *Mystère du Viel Testament* : Le *Mystère de Daniel et Susanne* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 57, 1995, p. 345-367.

¹⁸⁹ La *Vendition de Joseph*, jouée avant le départ de Noël Georges pour Paris, a été imprimée dans sa version remaniée au moins une fois à Paris par Pierre Sergent dans les années 1532-1538 (*La Moralité de la vendition de Joseph filz du patriarche Jacob*, Paris, BnF, RES-YF-28). Une telle édition aurait-elle pu être entre les mains de Noël Georges et motiver l'achat d'un exemplaire du *Mystère du Viel Testament* ensuite ?

¹⁹⁰ G. A. Runnalls, *Les mystère français imprimés*, op. cit., p. 94.

¹⁹¹ *La Pacience de Job, mystère anonyme du XV^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1971.

Qui son filz de gré offrira
À mourir.¹⁹²

Sur cette même idée de préfiguration de la Passion, c'est Miséricorde qui indiquera un peu plus loin dans le mystère que le sacrifice d'Isaac n'est qu'un prélude à celui du Christ : « Vous sçavez que Abraham entent / Le tuer [...] / Mais c'est figure monstrative / De la passion Jhesucrist » (v. 10340-10345). De même, le titre de l'imprimé de la *Vendicion de Joseph* de 1532-1538 est explicite quant à la perception que doit avoir le spectateur du personnage de Joseph : « Et est ledict Joseph, figure de la vendition de nostre sauveur Jhesucrist¹⁹³ » et l'on retrouve au cours du mystère, des propos de même teneur que ceux tenus au sujet d'Abraham et Isaac :

Mais, pour ceste heure, il est licite
De figurer dessus son corps [le corps de Joseph]
Les grandes injures et tors
Que Jesus, mon filz, souffrera
Quant entre ses freres sera,
Car par l'un d'eux sera vendu¹⁹⁴

La différence notable entre la version de la *Vendition de Joseph* du *Mystère du Viel Testament* et son remaniement réside dans la présence dans ce dernier du personnage d'Envie qui tente les frères de Joseph¹⁹⁵, à la lecture typologique et préfigurative, s'ajoute alors dans cette version une forte valeur édificatrice.

Si le rapport de sujétion de la créature à son Créateur est l'un des ressorts de la dramaturgie du *Sacrifice d'Abraham* et de la *Vendition de Joseph*, ce rapport est le point central de la *Pacience de Job*. Job est une figure de la constance dans la foi malgré la dureté des épreuves qu'il endure et le public doit en tirer un exemple édifiant. Il n'est plus question en premier lieu d'une lecture typologique entre Ancien et Nouveau Testaments mais d'une lecture comparée entre la vie du spectateur et la vie de Job.

VII.2.3 La conception de la Vierge

Le *Mystère de la conception de la Sainte Vierge* est représenté au Mans pendant 3 jours en 1556 (4 et 11-12 septembre)¹⁹⁶ ; la durée de cette représentation incite à penser que le texte utilisé a été assez long. Déjà en 1540 à Tours, la représentation de la *Passion* mettait en scène la vie de la Vierge Marie, puisqu'avant la Passion et après la Création, « *la conception*,

¹⁹² *Le mystère du viel testament*, James de Rothschild (éd.), Paris, Firmin-Didot, 1879, t. 2, v. 9465-9472.

¹⁹³ *Moralité de la vendition de Joseph filz du patriarche Jacob*, *op. cit.*, feuillet a1.

¹⁹⁴ Dieu dans *Le mystère du viel testament*, *op. cit.*, t. 2, v. 17239-17244. Voir aussi dans le remaniement *Moralité de la vendition de Joseph filz du patriarche Jacob*, *op. cit.*, feuillet e1v^o.

¹⁹⁵ Sur les différentes versions de la pièce, voir Marie Jennequin, « L'Épisode biblique de la vendition de Joseph, du mystère à la moralité », *Les Lettres Romanes*, 58, 1-2, 2004, p. 7-16, en particulier p. 13, n. 13.

¹⁹⁶ Le Mans, BM, ms. 257, p. 113.

*nativité, mariage et annunciation de la benoïste vierge Marie*¹⁹⁷ » étaient joués. Le *mistère de la conception et nativité de la glorieuse vierge Marie avecques le mariage d'icelle* est une partie constitutive du texte de la *Passion cyclique*, imprimée au moins dès 1507¹⁹⁸. On conserve également une série d'imprimés ayant pour titre *Le mistère de la conception, nativité, mariage et annunciation de la benoïste vierge Marie. Avec la Nativité de Jesucrist et son enfance*¹⁹⁹, régulièrement imprimé à partir des années 1510 et au moins jusqu'en 1547²⁰⁰. Si l'on compare le contenu de ces imprimés et celui de la première journée de la *Passion cyclique* de 1507²⁰¹, on se rend compte que c'est à peu de chose près le même texte. Celui-ci se compose d'environ 11 800 vers, la première partie²⁰² (environ 4 800 vers) est originale mais à partir du Procès de Paradis²⁰³, il s'agit d'un remaniement de la première journée de la *Passion de Gréban*. En tout état de cause, le nombre important de réimpressions et la durée de la représentation (3 jours), laissent penser que c'est un texte de cette famille qui a servi au Mans en 1556²⁰⁴.

Dans le *Mistère de la conception, nativité, mariage et annunciation de la benoïste vierge Marie*, l'accent est mis sur une lecture typologique²⁰⁵ : les événements concernant la Vierge Marie annoncent, en s'y apparentant, ceux à venir concernant son fils. Ainsi, outre le « Procès – ou supplication – pour la redemption humaine » en ouverture du mystère, qui prépare le Procès de Paradis inaugurant les épisodes concernant la vie du Christ plus avant dans la pièce, apparaissent entre autres, l'annonciation à Joachim et Anne de la naissance prochaine de Marie par l'ange Gabriel, la conception virginale de cette dernière, sa présentation au temple par ses parents, etc. Enfin le point évident mais essentiel qui est mis en scène lorsque la vie de la Vierge Marie est représentée, est sa fonction maternelle : sa naissance permet l'Incarnation prochaine de Jésus et s'inscrit dans le schéma de la Rédemption voulue par Dieu :

DIEU
Le temps aproche que reparation
D'humain lignaige, sans contrediction,
Sera faicte de mon consentement.

¹⁹⁷ Thibault Lespleigney, *La Décoration du pays et duché de Touraine, et de la fondation d'icelle*, S.I.s.n., 1541 (Paris, BnF, Rés. LK2 1761), publié par Augustin Galitzin (Tours, Bouserey, 1861), p. 37.

¹⁹⁸ *Le mistère de la conception et nativité de la glorieuse vierge Marie avecques le mariage d'icelle, la nativité, passion, résurrection et assension de nostre sauveur et rédempteur Jesucrist, jouée à Paris l'an de grace mil cinq cens et sept*, Paris, pour Jehan Petit, Geuffroy de Marnef et Michel Le Noir, 1507, (Paris, BnF, RES-YF-16 et RES-YF-17).

¹⁹⁹ Paris, Veuve Trepperel, 1512-1519 (Paris, BnF, RES-YF-1604). Sur les différentes éditions de ce mystère, voir G. A. Runnalls, *Les mystères français imprimés*, op. cit., p. 122-126.

²⁰⁰ Paris, Pierre Sergent, (Paris, BnF, 8-RF-479).

²⁰¹ Fin de la première journée au feuillet [L8] (Paris, BnF, RES-YF-16).

²⁰² Les épisodes de cette partie évoquent l'Immaculée conception, l'enfance puis le mariage de la Vierge.

²⁰³ Feuillet e4v^o de la *Passion cyclique* ou feuillet 38v^o de l'édition d'Alain Lotrian en 1540 (Paris, BnF, RES-YF-1603).

²⁰⁴ On écarte la possibilité d'utilisation du texte du *Mistère de la conception* de Chantilly [(Chantilly, ms. Condé 616), Xavier Leroux (éd.), thèse de doctorat sous la direction de Gilles Roussineau soutenue en 2003] qui est originaire du Sud de la France.

²⁰⁵ La lecture typologique en théologie est l'établissement des correspondances entre l'Ancien et le Nouveau Testament, ce n'est pas exactement le cas ici mais le procédé est le même.

Je suis pere de la redemption
 Et le seigneur de consolation
 Qui à l'homme veulx donner saulvement.
 Se Joachin a esté longuement
 Avecques Anne sans qu'ilz aient eu semence,
 Desormais vueil que eulx deux, ensemblement,
 Engendrent fruit de treshaulte excellence.
 Ilz sont justes, ilz me font reverence,
 De jour en jour, ont demandé ma grace.
 Fruit de eulx viendra pour reparer l'offence
 D'Eve et d'Adam : je vueil que ainsi se face.²⁰⁶

Par ailleurs, les enjeux théologiques de la représentation mancelle sont évidents au regard de la progression du protestantisme dans le Maine²⁰⁷. Il s'agit de rappeler la place et la qualité de la Vierge Marie, conçue virginalement et exempte de péché ; le texte, dès 1507, le rappelle à nombreuses reprises²⁰⁸ uniquement dans le cadre du culte marial mais sa teneur permet de le réutiliser dans le contexte des enjeux théologiques opposant catholiques et protestants plus avant dans le XVI^e siècle.

Conclusion

Les représentations de théâtre qui marquent les prémices de la Passion, qu'il s'agisse de sujets vétérotestamentaires ou apocryphes antérieurs à la Passion, sont peu nombreuses dans l'Ouest malgré des traditions textuelles d'ampleur comme celle de la *Pacience de Job*. Il faut noter que de manière générale, les mystères à sujets vétérotestamentaires sont beaucoup moins nombreux que ceux à sujets néotestamentaires, et que l'apparition de l'imprimerie entraîne une pratique lectoriale unipersonnelle des textes de théâtre – l'impression de mystères à sujets vétérotestamentaires n'a pas forcément provoqué un développement des activités dramatiques. Enfin, le culte marial ne suscite pas un grand nombre de dramatisations autonomes, la Vierge Marie étant plutôt le plus souvent célébrée au sein des *mystères de la Passion*, en particulier dans la première journée de la *Passion cyclique* où son Immaculée conception, son enfance et son mariage sont dramatisés. Néanmoins, cette première journée

²⁰⁶ *Le mistere de la conception et nativité de la glorieuse vierge Marie...*, *op. cit.*, feuillet [b8v^o].

²⁰⁷ La répression contre les protestants débute dans le Maine dès 1535 suite à l'affaire des Placards (1534) et l'arrivée de l'évêque René du Bellay au Mans. Celui-ci interdit la chaire aux prédicateurs et demande aux curés de son diocèse de recenser tous les paroissiens qui ne vont plus à la messe en 1539. La même année, lors des Grands Jours de l'Anjou et du Maine, les « blasphémateurs du nom de Dieu et des Saints » commencent à être poursuivis, sous cette dénomination, sont évidemment visés les Réformés. Les villes alentours entre le Maine et l'Anjou sont le théâtre d'arrestation et d'exécution de Réformés comme à Craon, le 9 juin 1557 où Jean Buron, originaire du Bas-Poitou, qui avait commencé par prêcher et recruter des nouveaux adeptes dans la population en 1545 et s'était exilé pendant douze ans à Genève pour pratiquer librement sa religion revint à dans sa ville en février 1557 : il fut jugé et exécuté sur le champ. Voir sur le protestantisme dans le Maine : A. Bouton, *Le Maine : histoire économique et sociale*, *op. cit.*, t. II, p. 814-816.

²⁰⁸ L'ange Gabriel rappelle par exemple à Joachim toutes les fois où Dieu a permis à des couples stériles d'avoir des enfants pour lui spécifier que c'est ce qu'il va se passer pour Marie (feuilles [b8v^o-9]) ; Dieu indique par ailleurs : « Est descreté par ma bonté haultaine / Qu'elle sera de mon saint esprit plaine / Encor estant au ventre de sa mere » (*ibid.*).

est régulièrement imprimée dans la première moitié du XVI^e siècle, comme un mystère autonome dont le sujet principal est la Vierge Marie.

VII.3 Après la Résurrection

Le *Mystère de la Résurrection* évoqué précédemment comporte en son sein un aspect essentiel qui sera abordé dans ce paragraphe : l'établissement de l'Église lors de la Pentecôte. Mais à cet élément, viennent s'ajouter d'autres épisodes du schéma de la Rédemption que sont le devenir des apôtres, de la Vierge Marie, et de l'humanité à travers le récit de l'Apocalypse (règne des forces du mal, Parousie et Jugement dernier). La Vierge Marie apparaît soit par la mise en scène de sa mort, soit dans les miracles qu'elle accomplit.

VII.3.1 Les Actes des Apôtres

Le *Mystère des Actes des apôtres* établit un lien géographique et historique entre l'histoire du Christ et le monde contemporain du spectateur. Certes, la pièce n'est pas un mystère local et historique, les personnages qui y prennent place ne sont pas des personnages contemporains du spectateurs et les lieux de l'action se situent en Orient, en Afrique du Nord ou à Rome. Mais la pièce explique au spectateur comment l'Église est arrivée jusqu'à lui par la dispersion des apôtres dans le monde. Cette dispersion est précédée et mue par un acte important, dont le résultat est bien connu du spectateur : l'élaboration du Credo lors de la première journée du mystère. La suite de la pièce montre le martyre des différents apôtres alors qu'ils essaient de convaincre les habitants des différentes contrées où ils se rendent. Comme on l'avait entraperçu pour le *Mystère de la conception de la Vierge Marie*, une lecture *typologique* du mystère peut être réalisée, les actes et les épreuves des apôtres s'apparentent à ceux du Christ : aveuglement des païens, guérisons miraculeuses, annonce par Dieu du martyre prochain, arrestations, crucifixions etc. Comme les mystères qui mettent en scène le martyre d'un saint unique, le martyre des apôtres est une actualisation de la Passion sur scène. Enfin, si on peut associer des événements passés à ceux qui arrivent aux apôtres, d'autres font figure de préfiguration, en particulier l'Assomption de la Vierge, qui rappelle en filigrane le Jugement dernier. En effet, lors de la mort de la Vierge, non seulement son âme est emportée au Paradis mais aussi son corps. Or cette union ne se fait pas automatiquement dans le mystère, mais à la requête de Miséricorde :

il semble aux habitans des cieulx
qu'il fust bien loisible et licite
que Jhesus, en grant excercite
de noblesse celestialle,
de la région mondiale
eslevast en corps et en ame
la haulte et excellente dame

où il print incarnation.²⁰⁹

Dieu répond alors : « Il nous fault sçavoir qu'en diront / Justice, Paix et Verité²¹⁰ ». Les protagonistes du Procès de Paradis sont tous réunis mais cette fois-ci, ils seront tous en accord ; il n'empêche, ils doivent tous donner des arguments recevables à Dieu, qui rendra un jugement favorable (fol. 180v^o) pour que le corps de la Vierge soit réuni à son âme.

La Croix du Maine mentionne la représentation de ce mystère à Angers et au Mans sans précisions de date²¹¹ et les archives ou les annalistes ne consignent pas la trace de ces représentations. Par ailleurs, le prêtre Jean Glaumeau, dans son journal, cite une représentation de ce mystère à Tours en 1542²¹². J. Glaumeau assiste à trois ou quatre jours du mystère dont la représentation a pu durer plus longtemps puisque le but du prêtre est d'arriver au Mont-Saint-Michel pour la Pentecôte. Deux représentations du *Mystère des Actes des Apôtres* de Simon Gréban sont attestées avant celle de Tours : une à Bourges en 1536 et une à Paris en 1541²¹³. Par ailleurs, à la suite de la représentation de Bourges, trois éditions successives du mystère paraissent²¹⁴. Entre la proximité de Bourges et Tours (J. Glaumeau vient de Bourges), et les diverses éditions du mystère, il y a de fortes chances que le texte ayant servi à Tours soit celui de Simon Gréban consigné dans l'une des trois éditions répertoriées.

VII.3.2 L'Assomption de la Vierge Marie

Dans les *Miracles de Notre-Dame par personnages*, ce n'est pas la Vierge en tant que telle qui est célébrée mais son rôle d'avocate du genre humain en intercédant auprès de Dieu pour sauver les âmes des pécheurs. Le culte marial dans le théâtre se développe plutôt en partie par le rôle grandissant dévolu à la Vierge dans les *Passions*. C'est surtout à partir de la fin du XV^e siècle²¹⁵ que l'on voit apparaître des pièces autonomes²¹⁶ qui relatent exclusivement ou quasi exclusivement des épisodes de la vie de la Vierge Marie. Ainsi, comme on l'a vu précédemment, des représentations ont pour sujet la conception de la Vierge et sa vie avant la naissance du Christ, d'autres s'attardent sur sa mort et son assomption. À Amboise en 1520,

²⁰⁹ S. Gréban, *Le Mystère des Actes des Apôtres*, *op. cit.*, [en ligne] URL : < <https://eserve.org.uk/anr/rep.htm> >, 5^e journée, fol. 176v^o.

²¹⁰ *Ibid.*, fol. 177.

²¹¹ *Les bibliothèques françaises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier*, *op. cit.*, t. II, p. 410.

²¹² *Journal de Jehan Glaumeau, Bourges, 1541-1562*, Hiver de Beauvoir (éd.), Bourges, Just-Bernard, 1867, p. 4-5. On ne trouve pas la trace de la représentation dans les délibérations ou les comptes municipaux.

²¹³ Voir S. Gréban, *Le Mystère des Actes des Apôtres*, *op. cit.*, [en ligne] URL : < <https://eserve.org.uk/anr/rep.htm> >.

²¹⁴ Paris, Nicolas Couteau, 1538 ; Paris, Angeliers, 1540 et Paris, Arnoul et Charles et Angeliers, 1541.

²¹⁵ Voir par exemple le *Mistère de la conception* (Chantilly, ms. Condé 616), Xavier Leroux (éd.), thèse de doctorat sous la direction de Gilles Rousseau soutenue en 2003.

²¹⁶ Dans le sens où elles ne sont pas directement pensées, écrites ou jouées avec des épisodes de la vie du Christ.

on représente le *Trespassement Notre-Dame et Vie monseigneur Saint-Denis*²¹⁷ ; on ne connaît pas le texte utilisé pour la représentation, néanmoins G. A. Runnalls a démontré de quelle manière la mort de la Vierge et la vie de saint Denis étaient liées entre elles : le mystère imprimé *l'Assumption de la glorieuse Vierge Marie*²¹⁸ constitue la deuxième partie de la troisième journée du *Mystère de saint Denis en 6 journées*²¹⁹.

Une des paroisses d'Amboise est dédiée à saint Denis, il n'est donc pas étonnant que le saint soit honoré dans la représentation ; par ailleurs, la conversion de saint Denis dans le *Mystère des Actes des Apôtres* a lieu juste avant la mort de la Vierge Marie au cours de la cinquième journée du mystère – l'assomption de la Vierge a donc probablement été jouée lors de la représentation du *Mystère des Actes des Apôtres* à Tours en 1542.

Concernant exclusivement les épisodes qui ont trait à la mort de la Vierge Marie, ils suivent, quelle que soit la version²²⁰, le même enchaînement destiné à démontrer et célébrer la place particulière de la Vierge Marie dans le culte catholique. La mort prochaine de la Vierge lui est annoncée par l'ange Gabriel qui lui apporte par la même occasion un rameau de palme – en cela, elle se différencie du reste de l'humanité en connaissant à l'avance le jour de sa mort. Elle meurt entourée des apôtres qui se sont réunis alors qu'ils étaient dispersés dans le monde entier pour prêcher. L'enterrement de la Vierge se pare de divers événements extraordinaires (dans la vallée de Josaphat, un ou plusieurs juifs qui veulent mettre le corps à terre demeurent les mains collées au corps ou au cercueil, d'autres deviennent aveugles ou meurent, certains se convertissent, etc.). L'âme et le corps de Marie sont emportés au Paradis²²¹ – à la différence des hommes pour qui c'est seulement l'âme –, mais saint Thomas n'ayant pu assister à l'Assomption, la Vierge laisse alors tomber sa ceinture du Paradis, tandis qu'elle est couronnée au ciel. Toute la trame dramatique tend vers ce dernier point, le couronnement de la Vierge démontre qu'elle est un être à part et supérieur à tout autre.

VII.3.3 Les miracles de Notre-Dame

Dans les *Mystère de la conception de la Sainte Vierge* et *Mystère de l'Assomption de la glorieuse Vierge Marie*, c'est la Vierge Marie même qui est célébrée. Dans les miracles de

²¹⁷ Émile Cartier, « Représentations Dramatiques à Amboise aux XV^e et XVI^e siècles », MSAO, 1841, p. 254.

²¹⁸ Paris, (veuve Trepperel) impr. par Alain Lotrian, ca. 1520 ou 1512-1517 ; Paris, BnF, RES-YF-2908.

²¹⁹ Les trois dernières journées sont perdues. Le mystère est conservé dans deux manuscrits différents : Paris, BnF, fr. ms. 1041 et Paris, BnF, fonds Rothschild, ms. 1075. Voir sur tous ces points G. A. Runnalls, « Un siècle dans la vie d'un mystère : *Le Mystère de saint Denis* », *Le Moyen Âge*, 1991, p. 415-426.

²²⁰ On peut ajouter à ces deux versions, le texte breton *Tremenuan an Ytron guerches Maria* [*Le trépas de Dame vierge Marie*], dont la dramatisation s'effectue peut-être par l'intermédiaire d'un sermon mimé, voir dans le présent travail : VI.3.1. d. *Le Tremenuan an Ytron guerches Maria*.

²²¹ Successivement dans les versions en français, simultanément dans la version bretonne du *Tremenuan an Ytron guerches Maria*.

Notre-Dame, c'est son rôle d'avocate du genre humain qui est mis en avant. Ce rôle est évidemment fortement souligné dans le *Mystère de l'Advocacie Notre Dame*, conservé sous forme de fragments à la bibliothèque d'Angers²²². On ne sait pas si cette pièce a été représentée, bien que plusieurs hypothèses aient été émises à ce sujet, notamment autour de la cour d'Anjou au regard du début de la *Farce de Maître Pathelin*²²³. Le rôle de Marie dans le *Mystère de l'Advocacie Notre Dame* a une portée générale puisque c'est le genre humain qui est défendu face à Satan. À l'inverse, dans les *Miracles de Notre-Dame*, ce sont des cas particuliers, des hommes et des femmes livrés au péché.

Dans l'Ouest, quatre miracles de Notre-Dame sont recensés : le « *mystere de la Bourgeoise de Rome*²²⁴ » à Laval en 1498 en trois jours, le « *mystere de l'Ermite meurtrier*²²⁵ » en 9 jours à Laval en 1532, un *Miracle de Notre Dame* le 18 octobre 1534 sans précision de sujet, à Saint-Maixent²²⁶, le *Miracle de Théophile* en 2 jours au Mans en 1539²²⁷. Le texte du *Mystère de la Bourgeoise de Rome* n'est pas conservé et n'apparaît pas dans le recueil des *Miracles de Notre Dame par personnages*. Ce mystère a dû s'inspirer du *Miracle de une noble fame de Rome*²²⁸ de Gautier de Coinci. Dans ce récit, une riche femme de Rome, incestueuse avec son fils, est sauvée grâce à sa dévotion à la Vierge. Quant au *Mystère de l'ermite meurtrier*, il s'agit sans doute de la mise en scène de saint Jean le Paulu, l'ermite des *Miracles de Notre-Dame par personnages*²²⁹, qui viole, tue et jette dans un puits la fille d'un roi, puis se repent en priant la Vierge. Le miracle du recueil contient environ 1700 vers, il est difficile de penser qu'un texte de la même famille ait pu servir pour une représentation de neuf jours. Enfin la représentation du *Miracle de Théophile* au Mans a dû s'inscrire dans lignée de celle de Caen entre 1502 et 1510. En effet, il ne s'agit certainement pas du *miracle* de Rutebeuf mais d'une dramatisation postérieure, signalée par Eugénie Droz qui possédait quelques feuillets d'une impression parisienne due à Jean Trepperel²³⁰. Le fragment conservé

²²² Angers, BM, ms. 572, (édition : Graham A. Runnalls, « The *Mystere de l'Advocacie Notre Dame*: a Recently-Discovered Fragment », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 100, 1984, p. 41-77).

²²³ Bruno Roy, « Écrire pour le théâtre à la cour d'Anjou - Provence : Triboulet et Du Prier », *Memini. Travaux et documents*, 15, 2012, p. 97-114. Sur la dramatisation de la pièce à travers sa source, l'*Advocacie Notre Dame*, voir Denis Hüe, « Autour de l'*Advocacie Notre Dame*, de la narration à la dramatisation », dans *De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, Corinne Denoyelle (dir.), Orléans, Paradigme, 2013, p. 141-168, et « La Vierge et la Loi, Marie avocate », dans *La Permission et la Sanction. Théories légales et pratiques du théâtre (XIV^e-XVII^e siècle)*, Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 249-269.

²²⁴ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 83.

²²⁵ *Ibid.*, p. 273.

²²⁶ *Journal de Guillaume Le Riche*, A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *op. cit.*, p. 5.

²²⁷ Le Mans, BM, ms. 257, p. 81, *extraits des registres de délibérations du chapitre cathédral*.

²²⁸ Gautier de Coinci, *Les miracles de Notre Dame*, Frederic Koenig (éd.), Genève, Droz, 1961, t. II, p. 130-157.

²²⁹ *Cy commence un miracle de Notre Dame de saint Jehan le Paulu, qui par temptacion d'ennemi occist la fille d'un roy et la jetta en un puiz...*, dans Gaston Paris, Ulysse Robert (éd.), *Miracles de Notre-Dame par personnages*, Paris, Firmin Didot, 1880, t. V, p. 89-151.

²³⁰ Eugénie Droz, « Fragment d'un *miracle de Théophile* », *Bulletin de la Société des historiens du*

(env. 130 vers) consiste en la fin de la pièce, lorsque Théophile se repent de ses péchés auprès de l'évêque ; l'*explicit* de l'édition fournit l'attestation de la représentation de Caen :

Ci finist l'exemple tressinguliere de Theophile a l'exaltation de la Vierge glorieuse nouvellement composee a Caen, redigee en personnages et sens moral, jouee audit lieu. Imprimé à Paris par Jehan Trepperel, demourant à la rue neuve nostre dame, à l'enseigne de l'escu de France.²³¹

Au regard de la facilité de circulation du théâtre imprimé, la représentation mancelle a très probablement utilisé un texte similaire à celui de la représentation de Caen.

Les correspondances entre les représentations de miracles de Notre-Dame dans l'Ouest et le recueil des *Miracles de Notre-Dame par personnages* sont minces, voire absentes. Le recueil est cantonné à la région parisienne, d'ailleurs il n'est pas recensé comme imprimé aux XV^e-XVI^e siècles, tout comme les *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci mais qui témoignent néanmoins d'une tradition textuelle manuscrite beaucoup plus vaste que le recueil des *Miracles de Notre-Dame par personnages*. En outre, Gautier n'est pas le seul à avoir composé des *Miracles de Notre-Dame*, les sources narratives des dramatisations et représentations recensées dans l'Ouest peuvent être nombreuses et variées.

La glorification de la Vierge dans ces pièces de théâtre s'appuie sur sa miséricorde. En effet, il n'est plus question du schéma de la Rédemption à travers les actes du Christ aux alentours du moment de sa Passion, mais de l'homme vivant et agissant dans ce schéma. Les pièces mettent en scène tous types de personnages (hommes et femmes, ecclésiastiques et laïcs, nobles et roturiers) cédant au péché dans des conditions extrêmes : viols, meurtres, inceste, avarice. La miséricorde de la Vierge n'en est que plus exaltée puisqu'elle n'abandonne jamais celui ou celle – quelle que soit sa condition – qui lui voue une sincère dévotion, comme le rappelle Théophile de la représentation de Caen :

Vien à elle qui de ces amours doeult
Soit bea[u], soit laid, d'aucun ne soit desgoust,
Vielz et jeunes egallement recueult,
Mais que de bon cueur à elle on se adjoust.

Povre, riche suffisamment engouste,
Il ne s'en va ame d'elle escondit
Ne son amour or nē argent ne couste,
Tous ont gratis qui a elle ont redit. (v. 13-20)²³²

Pour finir, une remarque s'impose quant à la fréquence de représentations de miracles de Notre-Dame dans l'Ouest de la France. On voit qu'à part sa durée²³³, on ne sait rien de la représentation de Saint-Maixent : ni son sujet, ni ses acteurs. L'intrigue d'un miracle est simple, nécessite peu d'acteurs et peu de décor, tout comme la farce. Peut-être faut-il envisager,

théâtre, 1-2, 1934, p. 15-21.

²³¹ *Ibid.*, p. 21.

²³² *Ibid.*, p. 17.

²³³ Pas plus d'une journée, mais cela ne veut pas dire la journée entière.

comme pour le théâtre des farces, une importante sous-estimation du nombre réel de représentations des miracles du fait de la nature même des pièces. En effet, la majeure partie des attestations de théâtre que l'on connaît, émane des pièces d'archives produites par les organisateurs d'un théâtre qui demande une débauche de moyens. Or les attestations de représentations du théâtre comique apparaissent à cause d'évènements qui leur sont extérieurs et concomitants (des rixes pendant les représentations le plus souvent). Des *Miracles de Notre-Dame* peuvent être appris et joués facilement par des troupes professionnelles itinérantes, et la représentation de Saint-Maixent en est peut-être le témoin²³⁴.

VII.3.4 La sainte Hostie

L'institution de l'Eucharistie a lieu au moment de la Cène qui a été le sujet d'un mystère représenté à Laval en 1524²³⁵ mais pour lequel on ne conserve pas de texte²³⁶. Cette institution donne matière au miracle des Billettes en 1290 à Paris, dramatisé dans le *Mystère de la sainte hostie*²³⁷. Ce mystère se présente comme une actualisation de la Passion du Christ, tout en rendant apparent – le temps de la représentation – le mystère eucharistique. D'un côté, les tortures que fait endurer le juif à l'hostie s'apparentent aux tortures et leurs conséquences subies par le Christ – flagellation, transperçement par des clous puis saignement abondant²³⁸ et *résurrection* lorsque le juif jette l'hostie dans la chaudière et qu'un crucifix s'en élève à la place²³⁹ –, de l'autre, le sang jaillissant régulièrement de l'hostie, au-delà de raconter le miracle des Billettes, dramatisé la transsubstantiation.

Quatre représentations de ce thème sont recensées dans l'Ouest de la France : deux dans les années 1470 et deux dans les années 1530. Le texte du mystère est quant à lui conservé dans des imprimés remontant au plus tôt à 1512²⁴⁰. La première représentation a lieu à Nantes en 1473, sous le titre de « *mistere du juif de Paris*²⁴¹ », l'hostie n'est donc pas désignée ici mais on se doute qu'il s'agit de la dramatisation du miracle des Billettes. À Poitiers en 1476,

²³⁴ Cette façon de jouer rappellerait en partie ce que l'on observe à Amboise lorsque des bateleurs montrent régulièrement la *Passion*.

²³⁵ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 192-193

²³⁶ Ce mystère a très bien pu être un extrait de la *Passion* de Gréban ou Michel.

²³⁷ Sur le récit primitif du miracle des Billettes et sa dramatisation, voir Camille Salatko Petryszcze (éd.), *Le Mistere de la Sainte Hostie*, mémoire de master, Rennes, université Rennes 2, 2005, [en ligne] URL : < <https://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/Edition%20Hostie/ostie.html> >, « Introduction ».

²³⁸ Sur cette actualisation de la Passion voir aussi, Clément Saliou, « Disloquer pour renaître : la torture et ses effets dans les vies de saints dramatisées des XV^e et XVI^e siècles », dans *Corps béants, corps morcelés : altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, Julie Postel, Marie Garré Nicoară (dir.), Louvain-la-Neuve, EME éditions, 2018, p. 179-180.

²³⁹ « *Icy appert ung cruxifix en la chaudiere contre la cheminee* » (apr. v. 484), C. Salatko Petryszcze (éd.), *Le Mistere de la Sainte Hostie*, *op. cit.*.

²⁴⁰ *Le Mistere de la sainte hostie*, Paris, veuve Jean Trepperel, ca. 1512-1520 (Paris, BnF, RES P-YF-564), sur les différentes éditions voir : C. Salatko Petryszcze (éd.), *Le Mistere de la Sainte Hostie*, *op. cit.*, « Les textes imprimés ».

²⁴¹ Nantes, AM, CC 250, fol. 91, *compte des miseurs de Nantes*.

le mystère est appelé par le titre qu'on lui connaît dans l'imprimé le « *jeu [...] de la sainte Hostie*²⁴² ». Rien au sujet du texte n'est connu pour ces pièces. La représentation de Nantes coûte 12 livres en *feintes* tandis que la représentation de Poitiers nécessite des répétitions. En 1533 à Laval, la « *saincte Hostie*²⁴³ » est jouée deux jeudis consécutifs (12 et 19 juin) ; à Angers en juillet 1535, le mystère est appelé « *Jeuz de la sainte Hostie* » et « des pieczes d'artillerie et [...] de la pouldre de canon²⁴⁴ » sont utilisées pour la mise en scène. Quelle tradition textuelle envisager pour ces deux dernières attestations alors que le mystère bénéficie d'une diffusion imprimée ? La représentation de Laval s'étend sur deux jours, ce qui peut paraître long si c'est le texte de l'imprimé qui a été utilisé, puisqu'il ne fait que 1580 vers. Néanmoins, étant donné qu'il n'existe pas de prescriptions ou de normes régissant un nombre déterminé de vers pour un nombre déterminé de jours, on ne peut exclure que le texte de l'imprimé n'ait pas servi pour cette représentation. D'ailleurs le déroulement de la pièce peut être scindé en deux parties, d'un côté tout ce qui concerne l'hostie étant donné que le premier jeudi de la représentation est celui de la Fête-Dieu, ce serait une manière appropriée de la célébrer²⁴⁵, de l'autre tout ce qui a trait aux jugements et aux exécutions du juif et de la femme infanticide qui lui a procuré par ailleurs l'hostie. À Angers en 1535, la représentation semble se jouer en une journée ; la destination des pièces d'artillerie et de la poudre à canon n'est pas précisée, elles ont pu soit servir à rendre très spectaculaires certaines scènes (apparition du crucifix au-dessus de la chaudière, mise à feu du bûcher du juif), soit mettre en scène un Enfer, par des scènes ajoutées à la version imprimées que l'on connaît²⁴⁶, soit servir à la réalisation de *feintes*, en particulier la projection abondante de sang²⁴⁷. En tout état de cause, sans qu'on puisse l'affirmer avec certitude, la proximité géographique (entre Laval et Angers) et temporel (1533 et 1535) invite à penser que les deux représentations ont utilisé un texte semblable, peut-être issu de l'imprimé. Enfin, le choix de la représentation des effets du

²⁴² Paris, AN, JJ//201, n° 85, fol. 67v°, *registre de la Chancellerie* (publié dans dans P. Guérin (éd.), *Recueil des documents concernant le Poitou...*, *op. cit.*, t. XII, p. 87-90).

²⁴³ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 278.

²⁴⁴ Angers, AM, BB 20, fol. 88v°-89, *registre des conclusions municipales*.

²⁴⁵ Cette célébration de l'hostie – en tant que corps du Christ sous l'espère du pain – était déjà au cœur de la célébration de la Fête-Dieu à Laval en 1524 avec la représentation du *Mystère de la Cène* mentionné en introduction de ce paragraphe (G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 192-193).

²⁴⁶ L'imprimé du mystère ne fait ni intervenir de diables, ni ne mentionne la mise en scène de l'Enfer, seule la dernière réplique du juif sur le bûcher invoque les diables : « Deables, venez hastivement / Et m'emportez a ce besoin ! » (v. 1315-1316). Néanmoins, certaines représentations iconographiques, comme *Le Miracle de l'hostie profanée* (Galerie nationale des Marches d'Urbino), une prédelle peinte par Paolo Uccello, font intervenir des diables. On peut imaginer l'âme du juif traîné en Enfer par les diables comme ils le font pour les païens dans les vies de saints dramatisées. Sur les représentations du miracle de l'hostie profanée, voir les travaux de recherches de Camille Salatko Petryszcze que je remercie pour certaines informations qu'elle m'a communiquées ici.

²⁴⁷ Voir la relation de Philippe de Vigneulles qui assiste à la représentation du mystère à Metz en 1513, dans Jelle Koopmans, « L'équarrissage pour tous ou la scène des mystères dits religieux », *Littératures classiques*, 73, 2010, p. 113.

mystère de la transsubstantiation n'est peut-être pas un hasard d'un point de vue idéologique au regard des dates des représentations, puisque depuis les années 1520, la transsubstantiation est remise en cause par les Réformateurs protestants²⁴⁸.

VII.3.5 L'Antéchrist et l'Apocalypse

Trois représentations dans l'Ouest ont pour sujet la fin des temps. Un *Mystère de saint Jehan l'évangéliste* est joué au Mans en 1476²⁴⁹, la *seconde ystoire [...] pour le second Dimenche de l'Advent sur l'évangile* : « *Erunt signa* ». Luc XXI, à quatre personnages²⁵⁰ de François Briand, jouée probablement à partir de 1508 au Mans, et un *Jeu de l'Antéchrist* joué à La Poôté (Saint-Pierre-des-Nids) en 1516²⁵¹.

Pour les représentations de 1476 et 1516, on ne connaît rien des textes ni même de la durée des représentations, et les textes conservés de ces thèmes sont à la fois très postérieurs aux représentations et extérieurs à l'Ouest. En effet, le *Mystère de l'Apocalypse saint Jehan Zebedee* de Louis Choquet n'est imprimé qu'en 1541 dans le même volume que le *Mystère des Actes des Apôtres*²⁵², et le *Mystère du jour du Jugement*²⁵³ qui relate en grande partie la vie de l'Antéchrist est originaire du Sud-Est de la France. En tout état de cause, la représentation mancelle de 1476 a dû mettre en scène les visions de saint Jean exilé sur l'île de Patmos comme le fait une partie du mystère imprimé en 1541 (feuillet 21-38).

La dramaturgie de la *seconde ystoire [...] pour le second Dimenche de l'Advent sur l'évangile* : « *Erunt signa* ». Luc XXI de François Briand repose sur l'énoncé du déroulement de l'Apocalypse par quatre personnages différents : la Sibylle, l'Apocalypse, l'Évangéliste (Luc) et le Prophète (Ézéchiël). Ainsi sont rappelés le règne de l'Antéchrist, la venue d'Élie et Enoch pour le combattre, les signes de la fin des temps, pour finir par la Parousie et le Jugement dernier :

Ciel et terre sera refaict ;
Et puis sonnera la trompette,
Et là viendra le saint prophète,
Le vray Crist et Emmanuel,
Le Messias, le vray Noël,
En lyvre proférer la sentence.
A tel lieu et tel assistance
Puissions nous saintement venir,
Si que nous puissions parvenir
Devant la sainte Trinité

²⁴⁸ Sur l'histoire du protestantisme en Anjou à cette époque, voir François Lebrun (dir.), *Histoire d'Angers*, Toulouse, Privat, 1975, p. 51 : dès 1523, l'évêque François de Rohan ordonne aux ecclésiastiques du diocèse d'Angers, de brûler les livres de Luther qu'ils possèdent.

²⁴⁹ Le Mans, AD 72, 111 AC 246, fol. 23, *compte du receveur Jaquet Vaujon*.

²⁵⁰ H. Chardon (éd.), *Quatre histoires par personnages...*, op. cit., p. 16-25.

²⁵¹ Paris, AN, JJ//242, fol. 304, *registre de la Chancellerie*.

²⁵² Paris, Arnoul et Charles les Angeliers, 1541 (Paris, BnF, RES-YF-22).

²⁵³ Jean-Pierre Perrot, Jean-Jacques Nonot (éd.), *Le mystère du Jour du Jugement : texte original du XIV^e siècle*, Chambéry, éditions Comp'Act, 2000

Sous le di[c]tum de : *Venite,
Benedicti patris mei.*²⁵⁴

Le personnage du Prophète rappelle ici au public ce qu'il adviendra des hommes au moment du Jugement dernier, en souhaitant que celui-ci leur soit favorable à travers la citation de l'Évangile de Matthieu (XXV, 34) : « Venez, les bénis de mon Père ».

Conclusion

Au même titre que les mystères qui ont pour sujet les prémices de la Passion, on n'assiste pas à une profusion des dramatisations (textes et représentations) ayant pour sujet les conséquences directes de la Passion. Ainsi le *Mystère des Actes des Apôtres*, malgré sa probable origine de l'Ouest de la France, ne paraît représenté qu'une seule fois dans notre aire d'étude²⁵⁵ à Tours en 1542. Cependant, il faut mettre en regard le sujet du *Mystère des Actes des Apôtres* – l'établissement de l'Église dans le monde et le devenir des apôtres – avec le théâtre des vies de saints : en plus des personnages qui ont évolué dans l'entourage direct des apôtres et qui bénéficient de pièces de théâtre qui leur sont dédiées (saints Étienne, Denis...), une multitude de vies de saints est écrite et jouée, constituant un prolongement perpétuel de la Passion du Christ.

Le cas de la Vierge Marie est particulier, son devenir après la Passion est dramatisé par le récit de son assomption (jouée une fois de manière quasi autonome²⁵⁶ à Amboise en 1520, incluse dans le *Mystère des Actes des Apôtres* à Tours en 1542), mais ce qui semble le plus avoir de succès dramatiquement est son rôle d'avocate du genre humain à travers la représentation de miracles de Notre-Dame.

Les *Passions* montrent l'institution de l'eucharistie lors de la Cène, et le spectateur retrouve ce sacrement à l'église lors de la messe et de la communion, sans naturellement pouvoir observer l'accomplissement de la transsubstantiation. La dramatisation du miracle des Billettes que constitue le *Mystère de sainte Hostie* est une mise en image de la transsubstantiation et le sujet rencontre un relatif succès dans l'Ouest avec quatre représentations recensées, deux au XV^e siècle dans le but simplement de célébrer l'eucharistie, deux au XVI^e siècle s'inscrivant plus probablement dans les controverses religieuses du moment, opposant catholiques et protestants.

Les représentations dont le sujet est la fin des temps sont peu nombreuses. Si le concept de la séparation de l'âme et du corps après la mort et de leur union lors du Jugement dernier

²⁵⁴ H. Chardon (éd.), *Quatre histoires par personnages...*, *op. cit.*, p. 24, propos prononcés par le Prophète.

²⁵⁵ Évidemment, la délimitation de notre aire d'étude implique de ne pas inclure la représentation de Bourges en 1536 ; une étude sur le théâtre du Centre-Ouest de la France incluant les villes de Bourges, Tours, Poitiers, Orléans et Blois permettrait sans doute d'arriver à des conclusions différentes.

²⁵⁶ Accompagné tout de même de la vie de saint Denis.

est régulièrement évoqué dans les mystères, il semblerait que la représentation d'un mystère dont le sujet n'a pas encore eu lieu, n'emporte pas l'adhésion des initiateurs du théâtre.

Conclusion

Associer une attestation de représentation à un texte connu, n'est pas toujours possible ou évident : soit les éléments historiques sont trop peu nombreux pour qu'une association texte-représentation soit possible, soit les éléments historiques sont singuliers et ne peuvent être rattachés à une tradition textuelle connue. Dans le second cas, la façon de travailler d'un *fatiste* étant relativement bien connue²⁵⁷, on peut émettre au moins deux hypothèses : une tradition textuelle originale et inconnue de nous ou un remaniement d'une tradition textuelle existante – possiblement connue de nous. Au-delà de ces conjectures, il est tout de même possible d'émettre des hypothèses solides sur les textes ou les familles de texte qui ont pu servir aux représentations de la Rédemption de l'humanité sur scène dans l'Ouest de la France.

Le point central de la foi est la Passion et c'est naturellement le sujet le plus représenté dans l'Ouest. Les différentes traditions textuelles connues démontrent que sous cette dénomination, seuls les éléments de la Semaine sainte peuvent être dramatisés ou alors l'ensemble de l'histoire de l'humanité à l'exclusion de la fin des temps. La dramatisation de la Passion relie le spectateur au fondement de sa religion, à son Dieu, en la rendant actuelle par le jeu des acteurs sous ses yeux. Avant 1450 – date de la composition du *Mystère de la Passion* par A. Gréban –, on ne sait rien des textes utilisés pour les représentations et on ne recense pas par ailleurs la diffusion de la *Passion* d'E. Mercadé (ca. 1420-1430) dans l'Ouest de la France. Après 1450 et jusqu'en 1486, les différentes attestations de représentations semblent révéler que le texte de Gréban se diffuse lentement dans l'Ouest et que des traditions textuelles locales ont existé dans ce laps de temps comme le montrent par exemple la *Passion d'Amboise* et sans doute les traces d'une tradition textuelle propre à la Haute-Bretagne dont le point de départ serait la représentation de la *Passion* à Rennes en 1430. Néanmoins, le texte de Gréban est arrivé dans l'Ouest avant 1486 puisque Jean Michel l'utilise pour sa *Passion*. Cette dernière semble rencontrer un succès important grâce à sa diffusion imprimée mais elle est rapidement amplifiée lors des représentations par l'ajout de la première et de la dernière journée du mystère de Gréban (la représentation d'Amboise en 1507 par exemple). Ces ajouts vont aussi être constitués par des épisodes écrits par d'autres *fatistes* (notamment ce qui a trait à la vie de la Vierge) pour constituer la *Passion cyclique* (imprimée probablement dès 1500), vraisemblablement représentée à Tours en 1540.

Assez logiquement, qu'il s'agisse des prémices ou des prolongements de la Passion, les dramatisations autonomes par rapport à la Passion (textes et représentations) prennent réellement leur essor à partir de la fin du XV^e siècle. Mais cet essor demeure en général

²⁵⁷ Voir *supra* : II.1.2 *Le fatiste ou le fabricant du texte de théâtre*.

modéré, il ne se substitue pas aux représentations de la Passion, en revanche il constitue un prolongement textuel des *Passions* : en effet les *Passions* prenant une forme « cyclique » en compilant les *Passions* de Gréban, Michel et même Mercadé²⁵⁸, elles ne témoignent plus de profondes mutations textuelles comme cela avait pu être le cas entre la *Passion* de Gréban et celle de Michel. Les changements textuels proviennent en réalité de l'écriture, la réécriture et l'amplification des épisodes qui composent les prémices et les prolongements de la Passion.

L'état de la tradition textuelle pour chaque séquence dramatisée du schéma de la Rédemption, démontre de grandes disparités. Ainsi, ce qui a trait à la conception ou l'assomption de la Vierge se révèle relativement varié avec des dramatisations plus ou moins longues. En revanche, le Procès de Paradis, s'il est assez original dans la version écrite par François Briand pour ses écoliers du Mans, est essentiellement un remaniement de la *Passion* de Gréban dans *Le procès que a fait Misericorde contre Justice, pour la redemption humaine*²⁵⁹. En outre, des traditions textuelles sont difficiles à établir du fait de la singularité d'une représentation comme le *Jeu de l'Antéchrist* en 1516 à La Poôté par exemple.

Enfin, l'apparition du théâtre imprimé pose question : un même sujet peut être dramatisé de plusieurs façons puis imprimé et diffusé dans l'Ouest, c'est particulièrement le cas pour la *Pacience de Job*, dramatisée dans le *Mystère du Viel Testament*, mais aussi dans une toute autre version, imprimée tout le long du XVI^e siècle. À l'inverse, la diffusion de l'imprimé permet de comprendre quel texte a pu servir dans certaines représentations, on pense en particulier au *Miracle de Théophile* joué Mans en 1539, pièce pour laquelle on conserve des fragments imprimés issus d'une représentation caennaise du début du XVI^e siècle.

La réflexion a été menée sur des représentations et des textes qui ont trait au schéma de la Rédemption car ils forment une unité cohérente et organisée autour du point central qu'est la Passion. Cette unité thématique est à l'origine de traditions textuelles relativement bien connues qui permettent d'émettre des hypothèses assez argumentées sur les textes utilisés lors des représentations. Le cas des vies de saints et des moralités est sensiblement différent²⁶⁰. Certes, la passion d'un saint sur scène n'est que l'actualisation de la Passion du Christ et de fait l'histoire d'un saint s'inscrit dans la représentation du schéma de la Rédemption. Mais un problème se pose quant aux textes des vies de saints dramatisées : elles sont conservées soit dans des manuscrits dont l'origine géographique est bien établie mais qui ont peu ou pas circulé d'une région à une autre²⁶¹, soit dans des imprimés dont on

²⁵⁸ Pour les *Passions* jouées dans le Nord de la France au cours du XVI^e siècle.

²⁵⁹ S.l., s.n., s.d. (Paris, BnF, RES-YF-101).

²⁶⁰ Le cas du théâtre des farces et des sotties est encore plus problématique car notre connaissance spectaculaire et textuelle est très lacunaire : soit on possède un texte sans que l'on sache s'il a été joué, soit on possède une attestation sans que l'on en sache le sujet.

²⁶¹ Bien sûr des traditions textuelles de vies de saints dramatisées appartiennent à l'Ouest de la France, comme le *Mystère de saint Vincent* joué à Angers en 1471 puis peut-être au Lude ensuite en 1476 (voir à ce sujet : Xavier Leroux, « Étude génétique d'un manuscrit de création. Le cas du ms. Paris,

ne connaît pas l'origine des textes de base qui ont servi à leur élaboration. Néanmoins, une réflexion reste probablement à mener à partir d'une hypothèse émise par G. A. Runnalls au sujet de l'approvisionnement en textes de théâtre de l'imprimeur parisien Antoine Vérard. En effet, ce dernier, originaire de Tours, s'est peut-être fourni en textes manuscrits chez un marchand-libraire de Tours²⁶² dont on conserve le catalogue²⁶³. Celui-ci, bien connu, contient une liste de textes dont une partie est du théâtre. D'où proviennent les pièces mentionnées ? Sont-ce des compositions produites dans toute la France acquises au fil des années ou des compositions plus locales, originaires de l'Ouest ? L'ampleur de la liste invite à considérer que l'origine des pièces est mixte, à la fois de toute la France, et de l'Ouest en particulier.

Mais le cas de la *Moralité de Bien avisé Mal avisé* est particulièrement intéressant : la représentation de la pièce n'est attestée que dans notre aire d'étude (Rennes en 1439, Laval en 1448 et Nantes en 1456), et le catalogue du marchand-libraire en mentionne justement un exemplaire sous le titre « *Bien avisé*²⁶⁴ ». Or la pièce est imprimée pour la première fois dans les années 1488-1499 par Pierre Le Caron pour Antoine Vérard²⁶⁵. L'imprimé – contrairement au manuscrit, l'autre témoin textuel de la pièce – présente un texte directement jouable ou la consignation d'une représentation à travers des didascalies nombreuses qui concernent aussi bien le décor, la mise en scène que le jeu des acteurs²⁶⁶. En outre, il contient trois gravures qui représentent Fortune et sa roue (feuillet g3), une Gueule d'Enfer (feuillet i1v^o), *Bien avisé* parvenant à Bonne Fin et *Mal avisé* emmené en Enfer (feuillet [i7]).

Par ailleurs, concernant la représentation de Nantes en 1456, l'attention des organisateurs réside essentiellement sur l'élaboration de deux éléments de décor : la Gueule d'Enfer et la roue de Fortune²⁶⁷, en particulier la Gueule d'Enfer doit bénéficier d'effets sonores, le bruit du tonnerre (« deux grandes peaux de parchemin et deux cordes de boyeau pour faire le tonnerre²⁶⁸ »), comme le précise quasi similairement la didascalie située à côté de la gravure dans l'imprimé : « Et là doit on faire grant tempeste ». Certes, en soi la représentation de ces éléments n'est pas inédite : la Gueule d'Enfer se trouve à la fois dans de nombreux mystères, avec les mêmes mentions de vacarme à produire, et régulièrement dans les arts figuratifs.

BnF, fr. 12538 », *Le Moyen Âge*, CXX-3, 2015, p. 651).

²⁶² G. A. Runnalls, *Les mystères français imprimés*, op. cit., p. 27 ; voir également Graham A. Runnalls, « The Catalogue of the Tours bookseller and Antoine Vérard », *Pluteus*, 2, 1984, p. 163-174.

²⁶³ Achille Chéreau, *Catalogue d'un marchand libraire du XV^e siècle tenant boutique à Tours*, Paris, Académie des bibliophiles, 1868.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 54.

²⁶⁵ Le manuscrit qui conserve la moralité est probablement copié simultanément à cette édition, il n'y a pas de liens de filiation entre les deux témoins textuels (voir *La moralité de Bien avisé Mal avisé*, dans *Recueil général de moralités d'expression française – t. 3*, Jonathan Beck (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 15-17).

²⁶⁶ Par exemple, lors de la réception et du repas des damnés en Enfer : « Adonc chascun face son office et boutent la table et frappent sur la table d'un baston. Et devez savoir que la table doit estre noire et la nappe peinte de rouge. » (feuillet i3v^o).

²⁶⁷ Nantes, AM, CC 244, fol. 166-170, *compte des miseurs*.

²⁶⁸ *Ibid.*, fol. 167v^o.

Mais la présence simultanée entre d'un côté le soin apporté à ces éléments de décor et de mise en scène à Nantes, de l'autre leur représentation dans l'imprimé, est étonnante ; d'autant que les autres éditions de textes de théâtre par A. Vérard ne présentent pas habituellement de gravures illustratives²⁶⁹.

Pour en revenir à A. Vérard et au catalogue du marchand-libraire de Tours, on voit que ce dernier divise en deux catégories les textes de théâtre qu'il possède : « autres livres en mistaires » et « moralitez »²⁷⁰. Or, en plus de *L'homme pécheur* présent dans la liste²⁷¹, *Bien avisé* ne se trouve pas dans la catégorie « moralitez » mais dans la catégorie « autres livres en mistaires » parmi une majorité de vies de saint dramatisées et de *Passions*. *L'homme pécheur* est aussi une pièce imprimée par A. Vérard, pour laquelle la seule indication générique fournie réfère au théâtre : « par personnages²⁷² ». Quant à l'imprimé de la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, ce n'est pas sous le genre de la « moralité » qu'il désigne son contenu – le terme « moralité » a été ajouté ultérieurement par la critique – mais sous le genre du « mystère » : « Cy finist le *mistere de Bien avisé et Mal avisé* imprimé à Paris... » (feuillet [i7]). Que nous disent les archives concernant les représentations de la pièce et son attribution générique ? À Rennes en 1439, il s'agit du « *Jeu de Bien avisé*²⁷³ », à Laval en 1448, il n'y a pas d'indication de genre (« Celuy jour fut joué *Bien avisé et Mal avisé*²⁷⁴ »), tandis qu'à Nantes en 1456, les dépenses sont effectuées pour le « *mistere de Bien avisé et Mal avisé*²⁷⁵ ». Certes, les attributions génériques peuvent être mouvantes mais ici on voit par trois fois que la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* est désignée ou classée sous l'appellation « mystère » : à Nantes en 1456, à Tours dans la seconde moitié du XV^e siècle et à Paris dans les années 1488-1499.

Quel support textuel a bien pu avoir A. Vérard entre les mains pour faire réaliser son impression de la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* par Pierre Le Caron ? Une partie de notre raisonnement repose, il est vrai, sur une hypothèse, celle d'A. Vérard s'approvisionnant en textes de théâtre chez le marchand-libraire de Tours. Mais en même temps qu'elle vient la corroborer, notre démonstration, à travers le faisceau d'indices que nous venons de détailler, nous laisse penser qu'A. Vérard a très vraisemblablement eu le texte (ou une copie de consignation) de la représentation nantaise de 1456 pour réaliser son édition de la *Moralité de*

²⁶⁹ Voir par exemple : *La vengeance nostre seigneur par parsounages* en 1491 (Paris, BnF, Rés Yf 72) ou le *Mystère de la Résurrection* en 1492 (Paris, BnF, Rés. Yf 15).

²⁷⁰ A. Chéreau, *Catalogue d'un marchand libraire...*, *op. cit.*, p. 52 et 57.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 53.

²⁷² « L'omme pecheur par personnages, joué en la ville de Tours », pour une autre moralité imprimée par Vérard, la mention du caractère dramatique de l'œuvre n'apparaît pas : « L'homme juste et l'homme mondain nouvellement composé et imprimé à Paris » de Simon Bourgoïn (Paris, BnF, Rés. Yf-125, feuillet a1).

²⁷³ Rennes, AM, CC 803, fol. 18v^o, *compte des miseurs*.

²⁷⁴ Laval, AD 53, H dépôt 1 E / 16, [fol. 61], *comptes de l'Hôtel-Dieu Saint-Julien*.

²⁷⁵ Nantes, AM, CC 244, fol. 166.

Bien avisé et Mal avisé. Ce texte devait être associé au livre de conduite de la représentation, dans lequel était consigné les éléments techniques pour la réalisation de cette dernière, en particulier la Gueule d'Enfer et la roue de Fortune. Une question demeure cependant : comment ce manuscrit, avant de se trouver à Paris grâce à A. Vérard, est-il arrivé de Nantes jusqu'à Tours

CHAPITRE VIII.

REPRESENTER LE MONDE CHRETIEN : ANALYSE COMPAREE DE SIX TEXTES DE THEATRE

Introduction

L'établissement d'une relation entre un texte conservé et une attestation de représentation d'une vie de saint ou d'une moralité est une entreprise vouée à l'échec dans la plupart des cas. Nous avons d'un côté des attestations (lieu et date, quelques détails sur les personnages et la durée du jeu ou les décors), de l'autre le plus souvent des éditions parisiennes pour lesquelles on ne connaît pas la provenance des pièces manuscrites qui ont servi à leur élaboration. Au-delà de cet horizon indépassable, on recense tout de même des textes de mystères et de moralités originaires de l'Ouest de la France. Ce rattachement provient soit de la connaissance du lieu de production, d'indices textuelles et adventices contenus dans le support, de traits linguistiques qui permettent d'affirmer que telle ou telle pièce provient de l'Ouest. Nous aurions pu faire cet inventaire des pièces¹ d'une part, et parallèlement évoquer des représentations pour lesquelles on ne connaît pas le texte et supposer des sources et des sujets. Seulement, cet inventaire atteint vite ses limites en ce qu'il ne permet pas de parcourir les textes, de comprendre ce qu'ils ont cherché à proposer aux spectateurs de l'Ouest.

¹ En réalité, il est effectué dans ce travail, dans sa forme la plus sommaire : voir la bibliographie « Textes de théâtre originaires de l'Ouest ».

La majeure partie des attestations de notre aire d'étude d'un côté, des textes identifiés comme originaires de l'Ouest de l'autre, est constituée de vies de saints dramatisées et de *Passions*, dans une moindre mesure, de moralités religieuses. Les *Passions* ont largement été étudiées dans les travaux de Maurice Accarie, Jean-Pierre Bordier et Véronique Dominguez, les moralités et jeux moraux ont bénéficié d'une étude récente par Estelle Doudet², mais de larges champs d'étude concernant les vies de saints dramatisées restent à explorer³, tendant à fournir une vue d'ensemble de ces textes. C'est une partie de l'enjeu du présent chapitre. Bien sûr, le cadre de notre travail exclut un projet d'une telle ampleur et nous aimerions poser simplement des jalons à partir de quelques textes originaires de l'Ouest. En effet, notre travail a consisté jusqu'à présent à parler des hommes de l'Ouest qui créaient le théâtre et dans une moindre mesure de ce que contenait ce théâtre – en nous demandant par exemple par qui il était écrit. Mais nous n'avons pas encore évoqué de façon thématique le contenu de ce théâtre (quelle partie du message de l'Évangile, quels dogmes, quels concepts, quels personnages) et sa dramatisation. De fait ces éléments ont été véhiculés et reçus par des hommes de l'Ouest par l'intermédiaire d'un théâtre joué et possiblement écrit dans l'Ouest. Mais à travers cette étude, l'enjeu est aussi de se demander si des spécificités propres à l'Ouest peuvent se dégager dans le théâtre des mystères et des moralités ou s'il s'inscrit dans le courant général des pièces à sujet religieux des autres provinces.

Pour rendre l'étude significative, il a fallu choisir des textes à la fois originaires d'une même aire d'influence mais d'époques différentes pour essayer de voir si cette proximité pouvait être source de reprises de motifs entre pièces, mais choisir aussi des textes *excentrés* qui reflètent la diversité de notre aire d'étude, et des textes encore peu étudiés du fait de leur édition critique en cours. Notre choix s'est porté sur six textes : cinq mystères et une moralité. Parmi ces six textes, trois sont originaires de l'aire d'influence angevine (Maine compris) : le *Mystère du roy Advenir*⁴, le *Mystère de saint Vincent*⁵ et le *Mystère de sainte Barbe*⁶ en cinq journées. Un autre texte de mystère choisi est vraisemblablement originaire de Tours : le *Mystère de saint Martin*⁷, nous avons aussi sélectionné un texte en breton, le *Mystère de sainte Nonne et de*

² *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

³ Des études thématiques sont néanmoins régulièrement produites, voir par exemple : Élyse Dupras, *Diabes et saints : rôle des diabes dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, 2006 ou bien la thèse de Marie-Emmanuelle Simon-Walckenaer, *La confession dans le théâtre de la fin du Moyen Âge : farce, mystère, moralité*, soutenue en 2015, sous la direction de Jean-Pierre Bordier.

⁴ Jean Du Prier, *Le Mystère du roy Advenir*, Albert Meiller (éd.), Genève, Droz, 1970.

⁵ Xavier Leroux (éd.), *Le Mystère de saint Vincent*, Paris, Classiques Garnier, à paraître. Nous remercions M. Xavier Leroux de nous avoir communiqué son travail de transcription du mystère avant sa parution. Les numéros de vers indiqués dans la présente étude sont ceux qu'il nous a fournis.

⁶ Mario Longtin, Jacques Charles Lemaire, Laurent Brun (éd.), *Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, à paraître. Nous remercions MM. Mario Longtin, Jacques Charles Lemaire et Laurent Brun de nous avoir transmis la transcription du texte. Les numéros de vers indiqués dans la présente étude sont ceux qu'ils nous ont communiqués.

⁷ Katharine Anne Knutsen (éd.), *Le Mystère de la vie et hystoire de monseigneur saint Martin*

son fils *Dévi*⁸. Enfin, nous étudierons en même temps le texte de la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*⁹, pièce jouée trois fois dans l'Ouest au XV^e siècle et dont nous pensons que le texte conservé a de forts liens avec la représentation nantaise de 1456¹⁰.

La préoccupation des hommes est leur salut après la mort, conditionné par la façon dont ils mènent leur vie terrestre. Ce salut passe d'abord par l'adhésion au christianisme et à ses dogmes, fondés sur l'avènement du Christ et sa Passion. Dans les *Passions*, le message théologique par la mise en scène de cet avènement est tout de suite perceptible pour le spectateur. Si le saint est un membre du corps mystique de l'Église, sa passion sur scène réfère à celle du Christ, mais dans le cas des *vitae*, comment transposer dramatiquement le message de l'Évangile, concentré sur le récit de la Passion, sans que le théâtre devienne une chaire à prêcher ?

Le théâtre à sujet religieux s'inscrit dans le corpus de la littérature morale et religieuse du Moyen Âge en ce sens qu'il délivre au spectateur un enseignement des vices et des vertus, soutenu par les dogmes de la foi chrétienne que nous venons d'évoquer. Il fournit des modèles de conduite à suivre ou à rejeter, déterminés par le libre arbitre de chacun, menant à un modèle de vie permettant le salut. Comment ces modèles de conduites (bonnes ou mauvaises) sont dramatisés ? Est-ce toujours les païens qui font l'objet d'une dramatisation des vices ? Quel rôle jouent les diables dans la mise en scène de ces modèles de conduites ? Quelles conceptions théologiques sous-tendent la mise en scène de ces comportements ?

Enfin, les mystères relatent un récit qui a eu lieu quelque 1000 ou 1500 ans avant leur représentation. Comment associer cette différence temporelle pour rendre actuel le message de l'Évangile ? Consciemment ou inconsciemment comment les *fatistes* associent les éléments sacrés du message à des éléments profanes ? Les sources d'inspiration des éléments profanes sont nombreuses (théâtre comique, littérature romanesque, monde contemporain des *fatistes*) mais comment les associer d'une part entre elles et d'autre part au message de l'Évangile pour construire une œuvre cohérente ? Certains éléments de ces aspects profanes sont-ils propres au Nord-Ouest de la France ?

Ce chapitre sera organisé d'abord autour des fondements de la foi et leur dramatisation, nous nous demanderons comment les pièces transmettent ces fondements à travers ce qui la

(édition critique), University of Massachusetts, 1976. Ce mystère n'a aucune parenté avec le *Mystère de saint Martin* d'Andrieu de la Vigne comme le relève André Duplat dans sa thèse de doctorat dont est issue son édition du texte (*Le Mystère de Saint-Martin*, Droz, Genève, 1979). Bien qu'Andrieu de la Vigne soit originaire de La Rochelle, son mystère est inscrit dans une zone géographique extérieure à notre aire d'étude puisqu'il est représenté à Seurre en Bourgogne.

⁸ Yves Le Berre (éd. et trad.), Bernard Tanguy (préface) ; Yves-Pascal Castel (préface), *Buez Santez Nonn. Mystère breton : Vie de Sainte Nonne*, Brest, C.R.B.C. - Minihy Levenez, 1999

⁹ Jonathan Beck (éd.), *La moralité de Bien avisé Mal avisé*, dans *Recueil général de moralités d'expression française* – t. 3, Paris, Classiques Garnier, 2014.

¹⁰ Voir la conclusion sur précédent chapitre.

constituent, c'est-à-dire le récit de la Passion du Christ, ses textes fondateurs, ses concepts. Ensuite nous étudierons les différents modèles de conduites mis en scène et leur dramaturgie en examinant entre autres la nature des personnages qui exposent ces modèles. Enfin il sera question des différents mondes qui se côtoient dans les pièces, aussi bien des mondes imaginaires inspirés de la littérature narrative ou du théâtre que du monde contemporain des *fatistes*.

VIII.1. Exposer les fondements de la religion sur la scène

Introduction

Les fondements du christianisme reposent sur l'Évangile et son message ; l'avènement du Christ et sa Passion sont le point central de la doctrine chrétienne duquel procède une grande partie de son élaboration dogmatique et conceptuelle. Cette élaboration est d'abord consignée dans le texte fondateur que constitue la Bible puis dans son exégèse patristique et dans les travaux des théologiens médiévaux. De fait, les actes et les paroles du Christ forment le socle de la doctrine chrétienne, mais ses fondements se construisent sous la forme de ramifications qui érigent des préceptes de foi (tel le Credo), des principes conceptuels (l'éternité de Dieu par exemple) et spatiaux (l'Enfer, le Paradis, la Terre sainte), et des préceptes moraux.

Ces fondements de la foi se retrouvent naturellement sur la scène dans les *Passions* dramatiques, mais aussi dans les vies de saints dramatisées et les moralités. Or ces dernières ne mettent pas en jeu fondamentalement les évangiles puisque le Christ en est absent en tant que personnage, pourtant le but primordial assigné à ce théâtre est bien de diffuser les fondements de la foi. Il est vrai que les saints – comme tout chrétien – sont des membres du corps mystique que représentent le Christ et l'Église, leur martyre est assimilable à la Passion du Christ comme une transposition de cette dernière. Toutefois, les fondements de la foi sont aussi présents dans les vies de saints dramatisées qui mettent en scène seulement des *vitae*. Dès lors, comment élaborer une dramaturgie faisant place à la transmission de ces fondements au public, sans que le théâtre ne devienne uniquement une chaire à prêcher ? Dans les *Passions* dramatiques, la dramatisation des évangiles théâtralise de fait les fondements de la foi : l'histoire du Christ – écrite – et ses interprétations théologiques sont imbriquées et passent naturellement à la scène ensemble. Comment retracer cette histoire et les enseignements qui l'accompagnent dans un théâtre qui n'a pas pour sujet le Christ ? À plus forte raison, cette histoire est fixée par une tradition scripturale sainte ; l'écrit possède, en plus de sa valeur intrinsèque, cet aspect saint supplémentaire. Les *fatistes* cherchent-ils alors à mettre l'écrit (la source) en avant et tel quel comme preuve indubitable des fondements de la foi, quitte à paralyser temporairement la marche de l'action théâtrale, ou trouvent-ils des moyens d'insérer l'écrit en le modelant pour en faire un élément dramatique ? C'est là tout le défi du travail dramatique face aux fondements de la foi : des pièces dont le sujet n'est pas le

Christ et sa Passion (et son exégèse), se doivent tout de même d'en diffuser le message au public, message connu par les textes fondateurs, donc écrits, que les *fatistes* doivent réussir à incorporer aux pièces sans en rompre définitivement l'équilibre dramatique.

L'évocation des fondements de la foi au théâtre repose d'abord sur leur légitimation aux yeux du spectateur par l'élaboration d'une dramaturgie de la nécessité inéluctable du christianisme – les païens organisent en vain la destruction du christianisme et tout concourt en réalité à démontrer leur erreur et leur impuissance. Les fondements de la foi, c'est aussi la profession de foi que représente le Credo, texte fondateur de la foi chrétienne probablement le plus évoqué et répété dans les mystères et dont la fonction dans la dramaturgie des pièces est plurielle. Dans le Credo, une grande partie de la vie du Christ est retracée mais demeure de l'ordre du récit, dit par les personnages ; si le Christ est absent en tant que personnage dans les pièces, des épisodes fondamentaux de sa vie sont rejoués, transposés à travers celle des saints. La mise en scène de païens et de chrétiens agissant mal ou bien, rejetant ou recherchant le salut de leur âme, sera explorée dans le chapitre suivant, mais ces comportements se fondent d'abord sur un discours énumératif des péchés capitaux, des vertus et des dix commandements. Quant au discours sur le devenir de l'âme après la mort, il s'élabore de façon plus théorique et théologique en établissant d'abord la distinction entre l'âme et le corps tout en gardant une place sur la nature des relations entre l'homme et Dieu (créature-Créateur). Aussi, la préoccupation du devenir de l'âme se manifeste par la peinture de son lieu de séjour : Paradis, Enfer et ses occupants. Enfin, l'Église en tant que garante de la foi est montrée comme une institution réglée et raisonnée à travers son personnel qui établit le lien entre Dieu et les fidèles.

VIII.1.1. Inéluctabilité et supériorité : la foi chrétienne est la seule qui doit et puisse exister

Les saints, en tant que membres du corps mystique de l'Église, actualisent la Passion du Christ sur la scène à travers les supplices qu'ils endurent. À ce titre, la représentation de leur vie se nourrit des mêmes aspects envisagés par J.-P. Bordier au sujet de la nécessaire violence des bourreaux pour que la Rédemption puisse avoir lieu :

il n'y a de salut pour l'humanité que grâce à ceux qui le refusent. Les incrédules font erreur sur l'identité et sur la mission de Jésus, et Jésus ne remplit sa mission que grâce à cette erreur.¹¹

Les *fatistes* des vies de saints s'attachent à construire une dramaturgie dans laquelle les bourreaux – au sens large, c'est-à-dire les incrédules, les païens – font tout ce qui est en leur pouvoir pour empêcher l'expansion de la foi chrétienne. Les motifs et la conception de la

¹¹ Jean-Pierre Bordier, *Le jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français*, Paris, Champion, 1998, p. 485.

commission de l'acte violent à l'encontre des chrétiens sont au cœur du théâtre pour démontrer l'inéluctabilité de la foi chrétienne. Les motifs de la violence résident devant l'évidence pour les païens que leur foi est en danger, danger qu'ils perçoivent lorsqu'ils se trouvent face aux personnages saints dont l'esprit supérieur représente une menace par son aptitude à démontrer la fragilité théologique du paganisme. La conception de l'acte violent consiste dans l'élaboration par les *fatistes* d'une théâtralité de l'inéluctabilité : à la fois celle des préparatifs de la violence et celle du triomphe du christianisme sur le paganisme. Mais cette théâtralité de l'inéluctabilité de la foi chrétienne ne peut reposer que sur les actes. Ainsi, elle se double d'un discours apologétique fondé sur la caducité de la foi païenne et sur les preuves rationnelles de l'existence de Dieu que l'esprit supérieur des saints ne cesse, inlassablement, de répéter.

a. Les païens résolus à empêcher la propagation de la foi chrétienne, mais inexorablement vaincus

La puissance de la foi chrétienne est démontrée par sa victoire inexorable et éclatante sur les diverses actions violentes décidées puis exécutées par les païens pour en empêcher la propagation. Perpétuellement représentés échafaudant des plans de persécution ou d'emprisonnement des chrétiens, les païens et la cruauté qui leur est propre, contribuent en réalité à l'exaltation de la foi chrétienne.

La première partie du *Mystère de saint Vincent* s'attache à articuler les moyens mis en place par les empereurs Dioclétien et Maximien pour enrayer l'accroissement du nombre de personnes acquises au christianisme. Le *fatiste* élabore un discours de la menace, à commencer par l'instauration d'un portrait peu flatteur du sénateur Dacien que les empereurs recrutent pour la persécution des chrétiens. Nombre de personnes le qualifient d'homme idéal pour accomplir cette tâche, mais avant même que son nom soit évoqué, les membres du conseil des empereurs recommandent d'engager un homme « pour en faire pugnicion / et cruel execution » (v. 1318-1319) et « plain de terribilité » (v. 1339), puis une fois son nom cité le décrivent ainsi :

Il a la face de lyon
pour pugnir la rebellion
[...]
et vers chrestiens est horrible
et en ses faiz cruel, terrible.
Il a les yeulx resplendissans
comme chandelle reluisans ;
il est hastif homme et bouillant.
Le cueur luy va tout tressaillant
dedans le ventre tant est chault. (v. 1394-1395 et v. 1400-1406)

Cette description est complétée par d'autres interventions de conseillers : « Sachez qu'il n'a point de vergongne / de les occire et mectre à mort » (v. 1411-1412), « Je ne scey plus espouventable / ne deça mer ne dela mer / pour les crestiens assommer » (v. 1425-1427), et :

Par noz dieux, il les mengera
touz au persil et au vin aigre :
en tout le monde n'a plus aigre
ne plus felon, com il me semble. (v. 1437-1440)

Le *fatiste* brosse le portrait de l'incarnation de la cruauté¹² en instillant l'idée que quoi qu'il advienne, les chrétiens sont voués à disparaître sous les assauts de Dacien, homme instable et féroce¹³.

Le discours de la menace destiné à annoncer les persécutions est aussi établi par un nombre non négligeable de formules funestes à l'intention des chrétiens depuis le début du mystère, que ce soit de la part des diables :

Et, que que soit, moy, je me peine
de chrestiens incessamment
tempter et mectre à dampnement.
(Baron, v. 495-497)

Sathan, tu t'en iras à Romme
pour adviser, s'en est la somme,
l'empereur Dioclicien
et son adjoinct Maximien
de destruire chrestienté. (Lucifer, v. 564-568)

ou de la part des empereurs et de leur cour : « ... il fault prendre / ung homme pour executer / chrestiens et les rebuter » (v. 1333-1335), « ... ilz mectront touz à saqueman / chrestiens... » (v. 1384-1385), « pour mectre chrestiens à mort » (v. 1474), « Destruiez touz ses chrestiens mauldiz » (v. 1742), ou encore de la part de Dacien qui doit entretenir sa réputation :

Touz chrestiens, grans, moyens et petiz,
je pugniray à mes bons apetiz
de gref martire et tourment furial ;
j'en vuideray villes, champs et pastiz,
et leur feray courir leur apastiz
du hault du ciel jusque ou centre infernal.
(v. 1763-1768)

Galans, je vous jure mon chef
et voue aux dieux et aux deesses
qu'à chrestiens feray tel gref
que touz mouront à grans destresses.
(v. 2965-2969)¹⁴

Enfin, pour compléter le panorama des supplices à venir, ce sont les soudards que Dacien emploie pour la persécution des chrétiens, qui bénéficient des vices les plus abjects :

... leur nature est si mauvaïse
et sont si plains d'iniquité
qu'en eulx n'y a point d'equité,
tant sont cruelz, felons, terribles,
aspres, pervers, fiers et orribles. (v. 2197-2201)

Après l'énumération de la palette de tortures dont ils sont capables (v. 2202-2208) et après la rencontre entre ces derniers et Brisevent (le messager) au cours de laquelle il se fait tabasser

¹² S'il s'agit de dépeindre un personnage sanguinaire, la scène n'en demeure pas moins comique dans son ensemble. En effet, après avoir affublé Dacien de tous les vices, les conseillers se ravisent immédiatement : « En luy a de la loyauté / bien largement, n'y faictes doute » (v. 1443-1444), « À mon ymaginacion, / c'est ung homme bien entendu » (v. 1451-1452), « C'est ung homme d'entendement, / bon clerc, expert en toutes choses » (v. 1457-1458). Ces vertus étant énoncées aussitôt après l'évocation de la cruauté de Dacien, elles créent un fort effet de contraste.

¹³ Des propos du même type sont réitérés par les conseillers une fois que Dacien a accepté sa mission, exemple : « Par luy maint a esté pendu / et a eu la teste tranchee / à grant douleur et à hachee » (v. 1843-1845), « Si chrestiens davant sa face / se treuvent, je dy sans remort / que ja n'auront respit de mort » (v. 1875-1877).

¹⁴ Voir également jusqu'au vers 3015 toutes les menaces proférées par les soudards de Dacien, son chevalier et son écuyer.

avant même d'avoir pu dire la raison de sa venue, le chevalier de Dacien conclut ainsi à leur propos :

Ce sont gens de divers affaire ;
il ne fault point o eulx jouez.
Je puisse Apolo advouez,
si je croy qu'en toute l'empire
y ait generacion pire... (v. 2455-2459)

D'ailleurs, les soudards eux-mêmes ne sont pas modestes quant à leur perfidie : « Par ma cautelle ay maint homme deffait, / tant suys subtil, malicieux et faulx » (Bavart, v. 2568-2569). L'épisode de sacrifice aux dieux qui suit ce déchaînement verbal haineux (v. 3586-5111) est destiné à démontrer l'allégeance des personnages païens à leur religion, et la litanie des menaces directement proférées envers les chrétiens marque une pause. Mais à partir du v. 5112, Dacien recommence à concevoir le moyen d'éliminer les chrétiens et les menaces des soudards reprennent de plus bel (v. 5214-5261).

L'élaboration du discours des menaces annonce en premier lieu l'inéluctabilité des supplices que les chrétiens vont devoir subir, puis de fait, elles deviennent une réminiscence de l'inexorabilité et de la nécessité de la Passion du Christ en devenir. Mais l'inéluctabilité du triomphe de la foi chrétienne se nourrit du semblant d'inévitabilité de sa destruction par les païens. Cette violence longuement préméditée puis longuement exécutée lors des martyres, rend, par jeu de contraste, le triomphe de la foi chrétienne d'autant plus éclatant. Ce triomphe prend la forme de l'humilité dans le *Mystère de saint Vincent*, en effet, les bourreaux de Vincent disparaissent de la scène sans que l'on sache ce qu'ils deviennent, tandis que le saint est enterré par une femme et deux pauvres (v. 14873 *sqq.*) alors que son âme est déjà depuis longtemps au paradis (v. 14289). À l'inverse dans le *Mystère de sainte Barbe*, les bourreaux de la sainte, dans la bouche desquels le même discours de la menace était apparu avant la mise à exécution des supplices¹⁵, se trouvent tués soit par la foudre pour Dyoscorus (apr. v. 19518), soit par des chrétiens au cours de la prise de Nicomédie pour le prévôt Marcién (apr. v. 22803) ; quant aux reliques de la sainte, elles bénéficient d'une châsse richement ornée (v. 20615 *sqq.*) puis d'une sépulture à Rome (v. 23408 *sqq.*).

Le caractère irrésistible de l'avènement la foi chrétienne est exprimé aussi par le motif de l'enfermement. Les païens cherchent à se prémunir de la propagation de la foi chrétienne en emprisonnant préventivement des personnages susceptibles de se convertir. Barbe est sans doute la plus connue des chrétiennes enfermées pour éviter qu'elle ne se convertisse définitivement. La raison de son placement dans une tour est la même que celle de Josaphat dans le *Mystère du roy Advenir*, Arrachis conseillant au roi Advenir : « Faictes faire sans nul

¹⁵ Et même après, Dyoscorus, alors qu'il vient de décapiter sa fille, continue de proférer des menaces : « Ha Crestiens ! Vous charéz soubz ma main ! / Je vous meptera touz a confusion ; / Je vous seray crüel et inhumain / Et sans pitié et sans compassion » (v. 19483-19486).

delay / Une grant tour hors de la voye, / Affin que crestiens ne voye » (v. 4785-4787). Dans le *Mystère de sainte Barbe*, c'est Lucifer qui indique à Satan d'aller tenter le père de Barbe pour

Qu'i luy face faire une tour
Ou elle sera solitaire,
Affin qu'aucun ne la repaire
Ne aucun crestien qui l'enorte,
Qui l'amonnestë ou supporte
En la créance crestienne (v. 2283-2388)

Les tours sont construites dans les deux mystères à l'initiative des pères de Josaphat et Barbe mais la construction de celle de Josaphat répond à une prédiction d'astrologues faite à sa naissance tandis que la construction de celle de Barbe s'effectue indirectement : Dyoscorus n'est que l'instrument de Satan, ce dernier lui conseillant pendant son sommeil de construire une tour pour « solacïer » Barbe (v. 2388) ; la construction est doublement motivée en réalité, Dyoscorus a peur qu'un homme approche de sa fille pendant son absence mais aussi :

Par aulcun mauvais appareil,
Aussi par quelque exortement,
Elle pouroit bien aulcunement
Hors de noustre loy estrangier.
Je ne vueil que nul estrangier
A elle vienne flageoller. (v. 3898-3903)

Dans les deux mystères, la conversion des personnages enfermés à tout de même lieu en suivant le même processus : les prisonniers, à l'esprit supérieur, méditent et étudient, se rendent compte de la fausseté de la foi païenne, puis par un subterfuge, se trouvent convertis à l'intérieur de leur prison par un tiers. La mise en scène du *Mystère du roy Advenir* appuie par ailleurs cette représentation de la conversion inéluctable par la nuée de Paradis qui entoure à plusieurs reprises la tour dans laquelle Josaphat se trouve, avant même qu'il ne soit converti par Barlaam (après les v. 7193, 7279). L'enfermement dans le *Mystère de sainte Barbe* est travaillé par le *fatïste* par l'intermédiaire de plusieurs scènes de maçonnerie qui évoquent la largeur des murs de la tour et sa qualité de forteresse, Barbe le dit elle-même :

Voy cy une tour merueilleuse,
Large, parfonde, vertüeuse,
Droïcte, haulte, de bonne sorte,
Careë, de faczon bien forte. (v. 4969-4972)

Dans le *Mystère du roy Advenir*, il s'agit d'une « terrible et forte tour » (v. 4796). Les païens s'échinent à construire des ouvrages fortifiés qu'ils espèrent assez solides pour résister à la propagation du christianisme mais la démonstration de ces efforts sur la scène et de leur inefficacité finale ne rend que plus évidente l'inéluctabilité de la foi chrétienne.

Si dans le *Mystère du roy Advenir*, l'enfermement de Josaphat répond à une prédiction d'astrologues indiquant dès sa naissance qu'il deviendra chrétien (v. 4748-4764), cette action n'aura néanmoins aucun effet sur sa conversion inéluctable. La prédiction est aussi un motif employé dans le *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévi* : un tyran et ses trois devins

s'escriment à proférer des menaces de mort contre Dévi (pas encore né) lorsqu'ils apprennent qu'il sera un être supérieur à eux par son pouvoir spirituel (v. 901-976), le tyran termine ainsi cette série de menace :

*Men toe da doe ha pep noeant
me yel voar an maes a presant
hac ameux hoant de tourmantaf
rac me a gray tru e buhez
men guedo de ja nos ha dez
dran doe euez mar gouezaff
Me a gray alarm hac armaff
hac a clezef noaz ho lazaff
a mennaff hep differaf quet
me gray euezhata en stat man
me ham comun guitibunan
oz an mab man na ve ganet (v. 965-976)*

Je le jure devant Dieu et devant tous les hommes,
Je vais me mettre incontinent en campagne,
Et je suis résolu à le persécuter ;
Afin de rendre son existence misérable,
Je l'attendrai dorénavant nuit et jour,
Par Dieu, aussi sérieusement que j'en suis capable.
Je vais crier alerte et aux armes !
De mon épée le tuer impitoyablement,
Sans plus attendre, telle est ma résolution.
À présent je monterai la garde,
Avec tous mes hommes, sans en excepter aucun,
Afin d'empêcher que cet enfant ne vienne au monde.

À la détermination du tyran répondent les forces célestes contre lesquelles il ne peut rien : au moment de l'accouchement de Nonne, lui et sa suite seront repoussés par de violentes intempéries (v. 995-1012). La prédiction est perçue dans tous les cas par les personnages païens comme un élément qu'il est possible de modifier, d'éviter. Ils mettent alors en œuvre tout un arsenal de résolutions en pensant qu'il suffira à en arrêter ou modifier la réalisation.

Les devins ou les astrologues délivrent un discours perçu immédiatement comme véridique et inévitable par le public et comme sujet à caution par les personnages païens de la pièce. Mais ces derniers peuvent être à l'origine d'actions et de propos prémonitoires qui révèlent déjà que la foi chrétienne va triompher. C'est particulièrement le cas lorsqu'un parent confie son enfant à un précepteur, il met toujours en garde ce dernier afin qu'il l'instruise dans la foi païenne. Ainsi dans le *Mystère de sainte Barbe*, Dyoscorus enjoint aux précepteurs de Barbe :

Maistres, pour myeulx vous advertir,
Gardéz bien qu'elle ne desvoye
Hors noustre loy, la droicte voye.
Faictes luy tenir en son estre
Comment Apolo nous fist naistre
Et nous donne vie et santé. (v. 551-556)

Cette précaution est réitérée de manière plus précise aux vers 603-605 : « Garder que d'elle ne soit prinse / La faulce loy des crestiens, / Quar vous sçavéz qu'el ne vault riens. ». Ce genre de mise en garde apparaissait déjà dans le *Mystère du roy Advenir*, Advenir s'adresse au maître d'école de son fils ainsi :

De nostre loy l'endoctrinez
Et bien en serez estrinéz.
Si crestiens viennent prescher,
Ne les lessez pas aproucher.
[...]
Nostre loy bien lui ensaignez,
De lui monstrier ne vous faignez,
Et vous serez bien contenté. (v. 4816-4824)

Ces mises en garde se révèlent prémonitoires et créent chez le spectateur un sentiment de connivence qui tend vers le comique : il n'attend plus la victoire de la foi chrétienne mais la réaction du païen face à cette victoire.

Cette connivence est voulue par le *fatiste* : il fait dire ou faire à des personnages païens des éléments qui prennent un sens particulier pour le spectateur chrétien. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, Dyoscorus donnant ses consignes aux maçons pour la construction de la tour de sa fille, indique bien qu'il ne faut que deux fenêtres :

Quar je ne vueil point qu'on en face
Vers Orient, car, de prime face,
Le solleil donneroit lumiere
Au matin parmy la verriere,
Qui empescherait le doulx somme
De ma fille... (v. 4054-4059)

Hormis le fait que cette troisième fenêtre sera l'expression de la Trinité appréhendée par Barbe¹⁶, son orientation dirigée vers l'Est, donc vers le lever du soleil, symbolise la rencontre future de Barbe avec le Christ¹⁷. La volonté exprimée de Dyoscorus est de protéger le sommeil de sa fille mais les spectateurs comprennent autre chose : sa volonté, sans qu'il le sache lui-même, est de la conserver dans le sommeil de l'ignorance de la religion chrétienne. De même, au début du mystère, alors que Dyoscorus souhaite fournir une éducation de haute valeur à sa fille, l'un des deux précepteurs choisis s'exclame : « Aussi parfaite que Sibille / Je vouldroyë qu'elle peust estre » (v. 539-540), rejoint aussitôt par Florimond et Laomedon, deux des chevaliers de Dyoscorus, reprenant le refrain du rondeau « Aussi parfaite que Sibille ». Voulant faire de Barbe une nouvelle Sibylle, c'est déjà annoncer l'avènement de la foi chrétienne, comme la Sibylle annonçait l'avènement du Christ.

La nécessité de la foi chrétienne est évidemment présente dans les sources narratives des mystères et les *fatistes* établissent une dramaturgie fondée d'abord sur l'élaboration d'un vaste discours de la menace constitué à partir de personnages cruels et des supplices qu'ils envisagent de faire subir aux chrétiens. La mise à exécution des supplices n'est qu'une étape – fondamentalement indispensable néanmoins – du processus qui vise à démontrer la force de la foi chrétienne qui finit toujours par l'emporter. En dehors des actions violentes et du discours qui les préparent, l'inéluctabilité de la foi chrétienne s'appuie sur des actions destinées au départ à se prémunir de sa propagation : enfermements préventifs, admonition à la conservation de la foi païenne aux précepteurs des enfants. Ces différentes actions n'ont

¹⁶ Voir v. 10609-10614 : « Qu'esse je suys apercevant ? / Qu'en ceste tour, sans plus, n'y a / Que deux fenestres ! Comment dea ! / Elle n'est point du tout parfaite / Si la troysiesme n'y est faite / Pour la Trinité figuréz ! ».

¹⁷ Elle exprimera d'ailleurs cette notion au moment où elle souhaitera construire la troisième fenêtre. Elle dira qu'elle veut l'orienter vers l'Est « Car selon le commentateur, / Le siege du premier meteur / En Orient est assigné » (v. 10622-10624), de plus elle nomme Dieu « Vroy Orient » (v. 10627) et « lumiere orientelle » (v. 10630).

que peu d'effets, bien au contraire, elles soulignent la puissance du christianisme, capable de surmonter n'importe quelle épreuve.

b. Préfiguration de conversion : l'esprit supérieur des saints, proche de l'omniscience, participe à l'inéluctabilité de la foi chrétienne

Les personnages saints sont des esprits supérieurs, choisis par Dieu pour accomplir une mission d'évangélisation sur terre. Cette supériorité apparaît dans les textes qui servent de sources aux mystères mais les *fatistes* développent cet aspect par des moyens lexicaux et théâtraux : glorification de l'esprit supérieur du saint par d'autres personnages de la pièce, déploiement du savoir et des capacités intellectuelles sur la scène.

L'éloge de la qualité intellectuelle supérieure des saints est un motif récurrent servant de support à la mise en place de la théâtralité de l'inéluctabilité de la foi chrétienne : l'appropriation du savoir permet d'acquérir par la suite la connaissance de Dieu. Ainsi dans le *Mystère de sainte Barbe*, l'esprit de la sainte, avant qu'elle ne rencontre ses maîtres d'école, est fortement loué par son père Dyoscorus :

... el a ung si dur engin
Et si parfait entendement
Que c'est grant esbahissement.
Son intelligence est capable
De toute science honorable. (v. 293-297)

Il est aussitôt rejoint par ses chevaliers qui allient aux qualités mentales, des qualités physiques. Florimond dit de Barbe que

C'est ung chef d'œuvre [de] nature
En fait de grant formosité
Et de grant preciosité
De veoir tant belle portraiture. (v. 357-360)

Laomedon ajoute que « Oueil humain prent sa nourriture / En voyant son habilité, / Son maintien, sa maturité » (v. 365-367), tandis qu'Adrascus constate qu'elle « est de beaulté l'excellence » (v. 378). Au-delà du *topos* habituel de la beauté féminine, la beauté du corps prochainement supplicié de la sainte n'est en réalité ici qu'une manifestation supplémentaire de l'esprit supérieur du personnage¹⁸. La supériorité intellectuelle de Barbe est d'autant plus significative qu'elle se déploie à un jeune âge : à l'issue de la *disputatio* que les deux précepteurs ont menée avec Barbe, bien qu'ils doivent reconnaître leur incompetence face à la sainte, s'émerveillent de son savoir pour son âge : « Elle n'a mye encore dix ans / Et si a (bon) si bon sentement » (maître Alphons, v. 2059-2060).

Le mot « engin » accompagné de divers adjectifs est un moyen lexical habituel pour mettre en valeur l'esprit supérieur d'un saint. Josaphat, dans le *Mystère du roy Advenir*, « est d'un

¹⁸ Voir également la description de Barbe faite par son père aux v. 3850-3891, qui se conclut par « Si est elle belle en tous poins ! ».

engin fondé / Comme savez tres engingneux » (Arrachis¹⁹, v. 9293-9294), dans le *Mystère de saint Vincent*, Bavart rapporte n'avoir jamais vu « engin si agu / ne si ouvert » (v. 10447-10448) au sujet de Vincent, « l'engin » de Barbe est considéré comme « moult habille » (v. 501) et « comprehensible » (v. 504).

Les capacités de discernement hors du commun des personnages saints et les critiques qu'ils émettent sur l'enseignement qu'ils reçoivent sont aussi un moyen de préfigurer leur conversion imminente au christianisme en instillant des notions chrétiennes dans leur discours alors même qu'ils ne sont encore ni convertis, ni touchés par la grâce de Dieu. Dans le *Mystère du roy Advenir*, avant toute conversion et discussion critique de l'enseignement qu'il reçoit, Josaphat scrutant la ville du haut de la tour dans laquelle il est enfermé avec son maître d'école et Zardain, commente la facture et la disposition de la « synagogue » (apr. v. 6588) :

Comment elle fu departie
Mechanment du commencement !
Je n'ay pas congnu en ma vie
Ouvraige fait si meschanment. (v. 6589-6592)

Il ajoute ensuite : « Le dessus du moutier ne tent / Pas bien contre soleil levant. » (v. 6595-6596). Si dans de rares cas, « moustier » peut désigner un temple, ici dans la bouche de Josaphat, le mot caractérise bien une construction chrétienne puisque son maître d'école ne le comprend pas²⁰. Ce qu'a en tête Josaphat en réalité, ce sont les plans et l'orientation traditionnels d'une église chrétienne dont l'entrée doit se situer du côté Ouest et l'autel « contre soleil levant », c'est-à-dire du côté Est. Josaphat exprime des pensées déjà toutes chrétiennes, préfigurations de sa conversion future.

Dans le *Mystère de sainte Barbe*, la critique de l'enseignement est aussi l'occasion de révéler la préfiguration de la conversion par la démonstration d'un esprit aiguisé. Alors que Barbe termine d'étudier les livres que ses deux précepteurs – chargés de lui enseigner la foi païenne – lui ont donnés à lire, elle se montre d'abord très critique vis-à-vis de leur contenu et des enseignements tirés de ceux-ci par les précepteurs :

Maistres, j'apersoy trop grant blasme,
Quar voz dictz sont contradictoires
Et cestes sciences notoires.
Je suys en grant suspicïon
Qu'il y ait opposicïon
De verité en ce que dictes. (v. 1110-1115)

Mais l'esprit critique et supérieur de la sainte apparaît d'autant plus dans les vers qui suivent, puisque d'elle-même, elle évoque déjà les quatre sens de l'Écriture²¹ :

¹⁹ Voir également v. 7902-7913, le compte rendu fait au roi par Arrachis : « le plus sage », « le plus subtil », « le plus gracieux en parler »...

²⁰ « Quel chose appellé vous moustier ? / Pas vostre parler n'entendons. » (v. 6597-6598).

²¹ Alors qu'elle n'a pas encore communiqué avec Origène d'Alexandrie (un des personnages du mystère) considéré comme le premier chrétien à avoir élaboré la doctrine des quatre sens de l'Écriture (voir à ce sujet : Henri de Lubac, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'écriture*, Paris, Aubier, 1959,

... il convient anczoys que j'aye
Aultre sens et plus principal
Que n'est voustre sens licteral.
Quant est du sens methaforique,
Anagogicque, alegoricque,
Vous ne m'en bailléz pié ny alle. (v. 1124-1128)

Barbe reproche à ses précepteurs la transmission d'un enseignement seulement factuel qui s'intéresse trop peu à « la significacion / Des motz et dirivacion » (v. 1131-1132). Ces remarques préfigurent déjà la conversion de Barbe, son esprit supérieur ne peut que s'orienter logiquement vers la foi chrétienne.

Il serait possible d'arguer que ces éléments chrétiens dans la bouche de personnages ni encore convertis, ni touchés par la grâce de Dieu proviennent d'un mode de pensée exclusivement chrétien des *fatistes* au moment de la composition du mystère et de l'élaboration des dialogues des personnages. Pour autant, il semble bien que ces paroles dans la bouche de personnages païens soient un procédé destiné d'une part à démontrer que la supériorité intellectuelle alliée au savoir mènent inexorablement à la connaissance de Dieu, d'autre part, à créer une dramaturgie de la conversion qui ne s'effectue pas instantanément mais par paliers.

L'instruction païenne devient finalement un remède à l'aveuglement spirituel que constitue le paganisme car elle permet aux saints de comprendre que la foi païenne est une erreur par le contenu même de son enseignement. L'acquisition progressive d'un savoir et son évaluation critique délivrent l'accession à la connaissance de Dieu. Dans le *Mystère du roy Advenir*, l'esprit supérieur de Josaphat parvient à cette connaissance en analysant de manière critique l'enseignement qu'il lui est prodigué au sujet des dieux païens (v. 7648 *sqq.*). Dans le *Mystère de sainte Barbe*, c'est Lucifer qui s'inquiète de voir Barbe instruite par ses deux précepteurs :

Més il [Dyoscorus] a, puis troys jours ou quatre,
Baillé sa fille a deux docteurs
Auctentiques, bons disputeurs ;
Et je doubte en ceste partie
Que, par eulx, elle soit convertye. (v. 808-812)

Satan lui indique que les deux maîtres « tiennent la loy des payens » (v. 829) mais cela ne rassure pas pour autant Lucifer :

Comme par [la] philozophie,
S'ellë aprent et c'y affie,
Elle pourroit bien tantost venir
A la congnoissance et tenir
Qu'il est ung Dieu... (v. 839-843)

L'enseignement traditionnel, constitué des arts libéraux, prodigue une connaissance universelle or cette universalité étant le fruit de Dieu, l'accès à cette connaissance donne

1^{re} partie, t. 1, p. 201 *sqq.*)

également accès à Dieu. D'ailleurs Lucifer envoie ses diables tenter les deux précepteurs de Barbe pour qu'ils lui enseignent

... fictions,
Histoires et opinions
Inutiles et les pouëthes,
Mais riens des livres des prophetes,
Et, brief, toutes choses frivoles ;
Ilz luy monstrent en leur escolles
Conclusions non veritables. (v. 849-855)

Berith répond à l'appel de Lucifer en opposant alors aux arts libéraux, préalables à l'apprentissage de la théologie selon saint Augustin, un enseignement parodique composé des « sept ars / D'art magique » (v. 860-861). Cet enseignement dont les deux principales matières sont la magie et la sorcellerie²², est conçu pour que Barbe « Jamais la loy du Filz Marie / Ne tendra » (v. 866-867) et « Que jamais n'aura congnoissance / De Jesus ne de sa créance » (v. 873-874). Les précepteurs de Barbe n'auront pas le temps de mettre en place entièrement cet enseignement, à peine lui auront-ils donné quelques livres à lire qu'elle en discutera leur contenu.

c. *Disputationes* : démontrer l'existence indéniable d'un dieu unique (apologétique)

L'affirmation que la foi chrétienne est la seule qui puisse exister s'organise autour de deux points de vue, le plus souvent complémentaires l'un à l'autre : la démonstration de la non divinité des dieux païens puis la preuve de l'existence – par l'émission d'arguments rationnels – d'un dieu unique. Ces deux facettes prennent place au cours des *disputationes* organisées le plus souvent entre le personnage central du mystère, le saint, et des personnages doctes mais païens²³.

La mise en scène des capacités intellectuelles hors normes des personnages saints ne poursuit qu'un seul but : faire apparaître, de façon évidente, la non divinité des dieux païens, soit au cours de considérations, soit au cours de *disputationes* avec des enseignants païens. Dans le *Mystère du roy Advenir*, Josaphat oppose ses capacités critiques face à l'enseignement que lui dispense son maître d'école. Alors qu'Arrachis s'enquiert des progrès du jeune homme, ce dernier soulève les points cruciaux de l'ascendance et de la vertu des dieux, en particulier de Jupiter :

Quant Jupiter fu en son lieu,
Pas ne s'en velle couroucier,
Ly meïsmes qui estoit dieu,
Vif il estoit grant putenier

²² Voir aussi aux v. 932-934, lorsque Satan énumère les matières, au nombre de 6 cette fois-ci : « persuasions, / Ars magicques, poëtheries, / Charmes, hesars, sorceries ».

²³ Cette mise en scène est probablement inspirée du genre du *dialogue* ou du *débat* qui fait discuter des chrétiens avec des musulmans ou des juifs, dans une perspective d'apologétique chrétienne. Sur ce sujet, voir André Vauchez, Bénédicte Sère, « Les chrétiens d'Occident face aux juifs et aux musulmans au Moyen Âge. XI^e-XV^e siècle », *Recherches de Science Religieuse*, 100, 2012-2, p. 202-205.

Pour avoec les fames couchier,
Qui est chose moult deshonneste. (v. 7773-7778)

Josaphat poursuit sa démonstration en énumérant plusieurs métamorphoses de Jupiter afin de conclure qu'il n'est pas digne d'être honoré. Arrachis, ébahi (apr. v. 7807), qualifie le jeune homme : « C'est une science impareille / A toutes autres que la sienne » (v. 7856-7857). Cet épisode peut être comparé à la seconde rencontre ou *disputatio* de Barbe avec ses précepteurs dans le *Mystère de sainte Barbe*. La première rencontre (voir *supra*) au sujet des livres qu'elle avait à lire, était déjà l'occasion d'entraîner ses qualités intellectuelles hors du commun, mais la seconde discussion s'engage sur l'ascendance des dieux et leur vertu. Alors que Barbe rapporte avoir tiré comme conclusion des mêmes livres qu'on lui avait donnés à lire que les dieux païens « furent tous grans pecheurs, / Enormes meurtriers et facheurs » (v. 1612-1613), elle demande tout de même qu'on lui parle de Saturne ; maître Alphons lui répond alors :

Roy de Grecë et moult subtil,
Qui faisoit mourir ses enffans
Jeunes, avant qu'ilz fussent grans,
Quar par songes il concepvoit
Q'un de ses enffans le devoit
A son royaume propouser
Et de son droict le despouser.
En la fin, son filz Jupiter,
Preservé de son pere auster,
Par force d'armes luy ousta
Les genitoires et les gecta
En la mer, et le fist banir
De Grece, affin qu'il peust venir
A la couronne et estre roy. (v. 1620-1633)

Cette réponse est l'occasion pour Barbe de commenter le comportement de Saturne « qui fut cruel, / N'est point dieu esprituel » (v. 1635-1636) et de Jupiter « plain de crüaulté » (v. 1639) pour avoir « Occis son pere naturel / Sans pitié ne misericorde » (v. 1642-1643). Mais en plus de ce jugement sur Jupiter, Barbe ajoute :

Je treuve que sa vie est orde :
Il fut homicide et ribauld,
Quar il viola de cueur bault
La belle damoiselle Ýo
Et lessoit sa femme Juno ;
Il viola dame Aloëne, (v. 1644-1649)

Les paroles de Josaphat s'organisent de la même manière dans le *Mystère du roy Advenir*, il évoque d'abord Saturne et Jupiter :

Le livre en quoy ma leçon est
Dit que Saturnus l'engendra
En Rea, je crois qu'ainssi est,
Mais l'escript dit qu'il araja.
Puis à en parler plus avant,
Jupiter, qui fu son enfant,
Peur eut quant son pere mena
Ceste vie, car par avant

Qu'il trespassa il fu mengeant
Tous ses freres, ainssi ala.
Or vous m'avez fait lire la
Que Jupiter si luy osta
Les membres que nature assit
Et puis en la mer les jecta (v. 7757-7770)

Puis il enchaîne aussitôt sur la nature de « putenier » de Jupiter (évoquée précédemment) en rapportant diverses relations du dieu avec Europe, Danaé, Antiope (v. 7776 *sqq.*). Si les relations amoureuses de Jupiter évoquées par Barbe ne sont pas les mêmes (Io, *Aloene* – Alcmène ?) et si l'histoire de Saturne et Jupiter n'est pas contée par Barbe mais par maître Alphons, la structure narrative de l'épisode est la même dans les deux pièces : d'abord l'histoire de Saturne et Jupiter puis les relations amoureuses de Jupiter relatées et condamnées par le personnage saint. Ces deux temps du discours permettent aux deux saints d'en arriver à la même conclusion : la fausse divinité des dieux païens et leur indignité. La disposition et les thèmes identiques des deux phases du discours dans les deux mystères, laissent penser à une influence probable du *Mystère du roy Advenir* sur la composition du *Mystère de sainte Barbe*, à moins qu'ils ne s'inspirent tous deux d'un même ouvrage d'apologétique chrétienne dont on n'aurait pas connaissance, autre que l'*Ovide Moralisé*. En effet, la source de l'histoire de Saturne et Jupiter dans les deux mystères – et pour les autres évocations mythologiques d'ailleurs – pourrait²⁴ résider dans cet ouvrage :

Saturnus fu de Crete²⁵ rois (v. 515)
[...]
Saturnus ot de cele [Rhéa] espouse
Trois damoisiaux et une touse.
Jupiter ot non li ains nez. (v. 527-529)
[...]
Ains que cil troi fil fussent né,
Sot li peres que son regné
Li taudroit l'un d'eulz et la terre,
Par force d'armes et de guerre.
Pour la paour qu'il en avoit,
Et pour ce que pas ne savoit
Liquelz d'eulz le despouleroit
De sa terre et l'essilleroit,
Dist qu'il ocirroito tous ses filz : (v. 535-543)
[...]
Jupiter crut et enforça ;
En Crete vint, et par force a
Tout le roiaume en sa main mis.
Au pere fu crueulz anuis :

²⁴ Barbe, dans une de ces interventions, cite Fulgence (reprenant lui-même Diophante de Lacédémone) au sujet de l'origine de l'idolâtrie (v. 1796-1827). Or l'épisode de Saturne et Jupiter est également rapporté par Fulgence (*Mythologiarum libri tres*, livre 1. Voir l'édition récente : Fulgence, *Mythologies*, Étienne Wolff et Philippe Dain (éd. et trad.), Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013, p. 58-59). Il est fort possible aussi que Fulgence soit une des sources consultées par le *fatiste*.

²⁵ Les deux mystères mentionnent quant à eux la Grèce au sujet de Saturne. Le *Mystère du roy Advenir* : « Saturnus, que dieu appelez / Entre vous du país des Grecs » (v. 2457-2458) ; le *Mystère de sainte Barbe* : « Roy de Grecë et moult subtil, » (v. 1620).

Par force d'armes et de guerre
Le desherita de sa terre ;
Les genitaires li trencha,
Et dedens la mer les lança²⁶ ; (v. 643-652)²⁷

Hormis le passage sur les organes génitaux coupés et jetés à la mer, dont le vocabulaire est quasi identique entre l'*Ovide moralisé* et les deux mystères (mais peut-être parce qu'il n'y a pas d'autres moyens de le dire), on retrouve des expressions similaires : « Au pere fu crueulz anuis » renvoie au jugement de Barbe sur Jupiter « plain de crüaulté » (v. 1639), « Sot li peres que son regné / Li taudroit l'un d'eulz et la terre, / Par force d'armes » répond au « Quar par songes il concevoit / Q'un de ses enfans le devoit / A son royaume propouser / Et de son droict le despouser » (v. 1623-1626) mais surtout à « Par force d'armes luy ousta » (v. 1629) du *Mystère de sainte Barbe*, tandis que la peur ressentie par Saturne (« Pour la paour qu'il en avoit ») se mue en peur ressentie par Jupiter pour Josaphat « Jupiter, qui fu son enfant, / Peur eut quant son pere mena / Ceste vie » (v. 7762-7764).

Quels que soient la source de ce passage et les emprunts possibles du *Mystère de sainte Barbe* au *Mystère du roy Advenir*, l'esprit extraordinaire et critique du saint met à mal le paganisme à travers ses discussions. Son discours démontre les contradictions et les absurdités de cette religion. La dramaturgie de ces scènes ne s'appuie alors pas explicitement sur l'opposition traditionnelle entre monde païen et monde chrétien mais uniquement sur la corruption et l'indignité de la foi païenne. Naturellement, cette dramaturgie spécifique n'est que temporaire – on va le voir pour Barbe –, la caducité de la foi païenne prépare l'accueil de la foi nouvelle que les saints embrasseront.

Il n'a été question jusqu'à présent que des dieux païens mais le Dieu chrétien peut faire aussi l'objet de discussions entre les deux camps (païen et chrétien) dans les mystères. Une apparence de *disputatio* prend place à l'issue du sermon du prieur de Sanar dans le *Mystère du roy Advenir*²⁸ (v. 1853 *sqq.*). Zardain – un proche du roi – essaie d'acculer le prieur en lui demandant les origines de Jupiter (« Jupiter, sire, qui est il ? / [...] Qui le consceut ? », v. 2069 et 2074) tout en espérant que son interlocuteur n'aura pas de réponse à lui fournir. Malheureusement pour Zardain, le prieur connaît toute la généalogie des dieux païens et conclut par le rappel de sa mission principale, la prédication :

Je te compteroie sa vie,
Si j'avoie à qui disputer,
Mais pas n'est mestier de semer
Langage qui n'est entendu. (v. 2080-2083)

²⁶ Variante dans *Les œuvres de Philippe de Vitry*, Prosper Tarbé (éd.), Reims, Regnier, 1850, p. 20 : « Et dedans la mer les geta ».

²⁷ Cornelis De Boer (éd.), *Ovide moralisé*, Amsterdam, Müller, 1915, t. 1, premier livre, p. 72-75.

²⁸ Sur les *disputationes* du *Mystère du roy Advenir*, voir Élyse Dupras, « Le saint devant le diable », dans Barbara Selmecci Castioni et Marion Uhlig (dir.), *Saintes Scènes. Théâtre et sainteté à la croisée du Moyen Âge et de la Modernité*, Berlin, Frank & Timme, 2012, p. 91-108.

Cette *disputatio* rapidement interrompue par le prieur, en annonce d'autres beaucoup plus amples et détaillées, notamment celle entre un moine du monastère de Grantmont et les trois astrologues égyptiens au service du duc égyptien (v. 2313 *sqq.*). Le sujet de la discussion est fondé sur l'origine des dieux, qu'il s'agisse du Christ ou des dieux païens. L'objection principale du camp païen est la méconnaissance de l'origine du Christ et son invisibilité contrairement aux dieux païens révéérés à travers les idoles :

Tu ne congnois ne ne viz oncques
Ton dieu : tu ne scez quel il est.
[...]
Noz dieux congnoissons
Aussi leur lignie.
Pour ce les aourons (v. 2345-2363)

Cette objection va servir à construire toute la réponse du moine qui va d'abord rappeler toute la Rédemption, en particulier la conception de la Vierge et la Nativité, puis conclure en rappelant l'ascendance des dieux païens et comment Saturne a été traité par ses enfants pour en déduire que : « Puis que le chief fut confondus, / Tout le demourant n'en vault rien. » (v. 2477-2478). Au-delà du sentiment d'aporie suscité chez les adversaires du moine, la *disputatio* incite à la conversion un certain nombre de personnages²⁹ et non des moindres, puisque se trouvent parmi eux le comte d'Alagonne, son premier chevalier, le second chevalier égyptien, le second chevalier grec, en somme, une partie de la noblesse du mystère dans sa diversité hiérarchique et territoriale.

Barbe a déjà été évoquée précédemment au sujet de l'issue de sa première leçon et de sa consultation des livres conseillés et du début de sa seconde rencontre avec ses précepteurs. À l'issue de la première leçon, la sainte reprochait d'abord à ses précepteurs la vacuité et les contradictions que contenait leur enseignement, elle les interrogeait alors de façon déductive (« Je vueil avoir probacion / De chascune allegacion. », v. 1143-1144) sur l'origine des dieux et leur contribution à la création du monde. Il s'avérait évidemment que les dieux païens n'y étaient pour rien et que même leur nature divine pouvait – pour Barbe – être remise en question puisqu'ils s'étaient déifiés eux-mêmes et les uns les autres (v. 1148-1251). La discussion entre Barbe et ses précepteurs était interrompue abruptement par sa suivante, Galathée, qui leur donnait alors rendez-vous au lendemain pour la seconde rencontre :

Bon fust qu'on lessast en cest estre
Ma damë ung peu repouser.
Demain luy pouréz vous pousser
Vos re[p]licques et arguemens.
Vous sçavéz assez si je mens,
Més docteurs rempliz de vertu,
Elle a longuement debatu. (v. 1252-1258)

²⁹ Après le v. 2538.

Lors du début de cette seconde rencontre, le thème de la première partie de *disputatio* était sensiblement le même que celui de la *disputatio* du *Mystère du roy Advenir* entre le moine du monastère de Grantmont et les trois astrologues égyptiens (v. 2313-2522)³⁰ évoquée précédemment : l'ascendance des dieux païens pose la question de leur réelle nature divine. Mais pour Barbe, l'examen de cette ascendance va permettre d'adjoindre à cette *disputatio*³¹, un deuxième temps apologétique : si elle se concentrait d'abord sur la nature des dieux païens, elle énumère ensuite les arguments de l'existence d'un dieu unique. Seulement, là où une *disputatio* en bonne et due forme est attendue, c'est une *disputatio* avortée qui est mise en scène entre le personnage de Barbe maîtrisant la scolastique et tous les artifices de la dialectique et de la rhétorique³², et ses précepteurs lui opposant d'abord uniquement sa folie puis cherchant à l'abandonner ensuite, effrayés par son esprit brillant.

Barbe commence par juger que les dieux païens ne sont pas de nature divine (v. 1634-1667) au regard de leur ascendance et de leur absence de vertu (v. 1634-1667). Maître Amphoras entame alors la série de réponses courtes, sans fond, ou hors de propos des précepteurs en lui conseillant de ne pas répéter ce qu'elle vient de dire « Quar ce n'est chose point honneste » (v. 1670). Elle pose ensuite la question du moment de la conception des dieux par rapport à la création du monde (v. 1676-1679), la réponse de maître Alphons – l'antériorité de la création du monde – entraîne comme conclusion de la part de Barbe qu'il y a eu « ung premier homme / Qui a tous les aultres fondéz. » (v. 1688-1689). L'acquiescement de maître Alphons à cette conclusion, amène Barbe à lui demander qui a créé le premier homme, étant entendu que celui-ci ne peut se créer lui-même : elle répond elle-même à sa question qu'il ne peut y avoir qu'un « seul formateur, qui resoit / En soy estre par son essence / Et par la bonté et clemence » (v. 1704-1706). Maître Amphoras, encore une fois, ne répond pas sur le fond de la démonstration de Barbe, il lui conseille seulement de révéler les dieux païens tout en lui spécifiant que ses paroles sont folles et hérétiques (v. 1710-1723). Barbe saisit alors l'occasion pour évoquer la forme même des dieux : des idoles. Apparaissent les *topoi* habituels à leur sujet : étant façonnées de la main de l'homme, les idoles ne peuvent être de nature divine, elles demeurent par ailleurs impuissantes du fait de la privation de tous leurs sens, cette privation d'« ame sencitive » (v. 1752) témoigne en réalité de l'absence absolue d'âme dans les idoles. Or l'absence d'âme montre en réalité l'absence d'humanité, humanité faite à l'image de Dieu et caractérisée par sa croyance en Dieu. Les idoles sont donc à

³⁰ D'ailleurs, le rendez-vous fixé au lendemain du *Mystère de sainte Barbe*, n'est pas sans rappeler la fin de cette *disputatio* : « LE PREMIER CHEVALIER ASTROLOGIAN : Monseigneur, je regarderé / En mes livres et eulx aussi : / Demain retourneront icy / Sauver ce qu'ilz ont propousé. / LE SECOND ASTROLOGIAN : Frere, c'est tres bien avisé : / A demain la conclusion ! » (v. 2511-2516).

³¹ Du v. 1595 au v. 2024.

³² Voir par ailleurs la façon dont Origène juge la lettre qu'il reçoit de Barbe (v. 5715-5728), notamment : « Voy cy sentence bien ournee, / Bien dateë, bien auctentique, / Couloureë de rethorique. » (v. 5719-5721).

l'extrême opposé de Dieu, uniquement des statues sans effet (v. 1724-1761). Maître Alphons commence alors par crier : « A ! Barbe ! Barbe, tu te tues ! » (v. 1762) puis indique que les dieux païens invitent les fidèles non pas à faire pénitence par le jeûne, le pèlerinage ou en étant nu-pieds, mais à se livrer à la luxure (v.1766-1779). Cette réponse est à contre-temps puisqu'elle répond à la première remarque de Barbe plus d'une centaine de vers auparavant sur la dépravation des dieux. Qu'à cela ne tienne, Barbe juge immédiatement les propos de son précepteur : « Vos parolles ne sont point nettes, / Mais sont tresordes et très viles. » (v. 1780-1781) puis réoriente la *disputatio* vers le sujet de l'idolâtrie :

Je le dy familièrement,
A mon premier propos venant,
Que vous, adourans maintenant
Vos ydolles comme follatres,
Estiéz appelléz ydolatres (v. 1786-1790)

Elle cite ensuite Fulgence pour expliquer l'origine et le caractère infondé de la pratique à travers l'histoire de Sirophane (Syrophanès) l'Égyptien³³. La seule réponse de maître Amphoras, dans la même veine que les précédentes, est : « Grande malice en vous aborde, / Barbe, vueillez vous revocquéz ! » (v. 1828-1829), Barbe réutilise immédiatement sa remarque : « Garde n'avéz qu'a vous m'acorde, / Grande malice en vous aborde. » (v. 1830-1831), tandis que maître Alphons reprend le thème de la folie de Barbe « La grant dë>e<sse de discorde / Vous fait >voz< sens equivocquer. » (v. 1832-1833).

Le deuxième temps de la *disputatio*, dirigée par Barbe qui se soucie peu des remarques stériles de ses adversaires, est organisé autour des arguments en faveur de l'existence d'un dieu unique : « Je vueil prouver et repliquer / Qu'il est ung Dieu en simple essence. » (v. 1838-1839). Pour ce faire, elle annonce l'emploi de trois procédés argumentatifs : « par voyë d'eminance, / Par voyë de remotium, / Et aussi par causacion » (v. 1840-1842). Il s'agit des trois voies traditionnelles utilisées par la théologie chrétienne pour démontrer l'existence de Dieu : *via remotionis*, *via causalitatis*, *via eminentiae*, décrites d'abord par le Pseudo-Denys l'Aréopagite et reprises ensuite par Thomas d'Aquin dans sa *Summa theologica*³⁴. La première démonstration de Barbe (v. 1843-1863, la « voyë d'eminance ») est un développement de l'argument ontologique de l'existence de Dieu : chaque homme peut posséder au moins une

³³ Syrophanès est un homme riche qui voue une affection inconditionnelle à son fils, or ce dernier meurt brusquement. Pour essayer d'apaiser l'immense tristesse que provoque cette perte, le père fait ériger chez lui une statue de son fils. Les esclaves de la maison, pour plaire à leur maître, déposent des fleurs, font brûler de l'encens régulièrement devant cette statue. Certains esclaves coupables se mettent à ses pieds pour échapper à la colère de leur maître, et la remercient par des offrandes, comme si leur sauvegarde lui était imputable (*Mythologiarum libri tres*, livre 1. Voir l'édition récente : Fulgence, *Mythologies*, Étienne Wolff et Philippe Dain (éd. et trad.), Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013, p. 56-59).

³⁴ Sur le lien entre les trois voies du Pseudo-Denys l'Aréopagite et les cinq voies de Thomas d'Aquin, voir Leo Elders, *The Philosophical Theology of St. Thomas Aquinas*, Leyde, Brill, 1990, p. 132-133.

vertu³⁵ mais pas toutes en même temps, leur possession simultanée, expression de la perfection, est propre à Dieu or cette perfection ne peut s'entendre sans existence :

Si conclu par raison visible
Qu'il est ung Dieu tout clerement
Ou quel plus eminentement
Reluysent toutes ses vertus
Qu'es hommes. (v. 1859-1863)

La réponse de maître Amphoras laisse voir son ébahissement (« Trop tu t'ever(u)tues. / Ou as tu peu cecy trouver ? », v. 1863-1864). La deuxième démonstration de Barbe (v. 1865-1889) emploie la *via remotiois* : la connaissance de Dieu s'acquiert par ce qu'il n'est pas. Ainsi, à l'opposé de la précédente démonstration, Barbe énumère tous les vices propres aux hommes³⁶ pour conclure :

Par remocion, je conclus,
De ces imperfections cy,
[1884a . . .cy]³⁷
Qui est tressimple, tresparfait,
Tresbon, tressaige et de ffait,
Tresnoble, eternal, immanable,
Omnipotent, inmeasurable,
Du quel sont hors toutes les faultes. (v. 1883-1889)

Encore une fois, maître Alphons n'oppose rien aux arguments de Barbe, si ce n'est un savoir hypothétique :

Vous cuydez avoir raisons haultes,
Més elles nous sont bien petites.
Nous pourions faire replicques
Que jamais ne pouriez souldre. (v. 1890-1893)

La dernière démonstration de Barbe (v. 1900-1925), la *via causalitatis*, est l'argument de la cause première : tout être contingent est mû par un autre être contingent dont la cause première est Dieu³⁸, organisateur du monde. Les exemples que prend Barbe évoquent le cycle des saisons, le mouvement du soleil et des planètes, pour conclure que Dieu « Ces choses mondaines gouverne » et « qu'il est causeur / De toutes choses et créeur. » (v. 1922 et v. 1924-1925). Maître Amphoras réitère son accusation de folie à l'encontre de Barbe tout en lui enjoignant une nouvelle fois de croire aux dieux païens, chacun puissant dans son domaine

³⁵ Les vertus citées par Barbe : *contenance, force, abstinence, liberalité, vroye humilité, patience, magnificence, mananimité, virginité, compassion, constance, devocion, atemperance, courtoisie, amitié.*

³⁶ Les vices cités par Barbe : *froit, challoureux, impotent, boyteux, aveugle, gouteux, dessolé, bault, abille, lourdault, pouvre, inutile, meschant, inabille, orgueilleux, furibondeux, criminel, rabricondeux, luxurieux, impatient, pas cÿent, l'autre les biens d'aultry ravyst.* Aux infirmités spirituelles que sont les vices, s'ajoutent ici les infirmités physiques, images de la privation d'équilibre et d'ordre pour le corps, comme les péchés infligent les mêmes privations à l'âme.

³⁷ Le vers – dont la présence est rétablie par les éditeurs du texte – a probablement été omis par le copiste mais on se doute du sens ici : Dieu est exempt de toute imperfection.

³⁸ Dans sa première prière adressée à Dieu (v. 5042-5109) lorsque Barbe entrera dans sa tour, la cause première sera fortement évoquée une nouvelle fois (« Simple intelligence premiere, / Immobile premier moteur », « Cause des causes infinie ») tout comme dans sa lettre à Origène (v. 5610 *sqq.*).

(v.1935-1946). En réponse à cette remarque, Barbe nomme et cite Aristote (v. 1947) – assurément à partir des travaux de Thomas d'Aquin³⁹, au regard de la teneur chrétienne contenue dans ses évocations du philosophe grec. Cet appel à une autorité est un procédé classique du discours rhétorique destiné à confirmer la valeur des arguments émis précédemment⁴⁰. Elle commence par la « *Philosophie* » (la *Physique*) et le concept de « premier moteur » et de « cause des causes » (v. 1949-1960) puis évoque à partir du v. 1962 la *Métaphysique* et la confusion que provoquerait la pluralité des causes premières. Enfin à partir du v. 1970, ce sont les « *Ethiques* » (*l'Éthique à Nicomaque*) dont il est question, Barbe en rappelle le contenu :

... il dit par motz auctenticques
 Qu'il est une daraine fin
 Ou l'homme, qui est pelerin
 En cestuy monde et viateur,
 Doibt tendrè, et de tout son cueur.
 Toutes noz actions pousees
 Doibvent estre ycy dispousees
 Pour a ceste fin parvenir (v. 1971-1978)

Il s'agit ici de la pratique des vertus entendue comme chemin menant au bonheur⁴¹. Elle ajoute plus loin sur la même thématique et à partir du même ouvrage :

Qu'il est ung souverain bien
 Qui est le salaire et loyer
 De cil qui se veult employer
 En ce monde a faire merite. (v. 1983-1986)

Le *souverain bien* en question n'est pas le bonheur terrestre en tant que tel mais bien entendu :

C'est celui qui forma le ciel,
 La terre et tout leur ornement.
 Cestuy, en aultre entendement,
 Est de premiere intelligence
 Incréé. En ma consequence,
 Apert donc qu'il est ung Dieu seul. (v. 1999-2004)

La réponse de maître Alphons à cette conclusion démontre la limitation de son esprit et l'aveuglement traditionnel du païen devant l'argumentation logique que vient de lui livrer Barbe :

Cecy pas croire je ne veul,
 Quar c'est contre la volonté
 De noz dieux, esquelz est planté

³⁹ Le didactisme l'emporte sur la chronologie : le *fatiste* se soucie peu ici du fait que Thomas d'Aquin ait vécu une dizaine de siècles après Barbe...

⁴⁰ Ce renforcement se manifeste par le déplacement de celui qui tire les conclusions des arguments : jusqu'à présent c'était Barbe qui inférait l'inexistence des dieux païens et l'existence de Dieu (« Je juge que dieux ne sont point, / Quar en dieu n'a de point en point / Vicè », v. 1659-1661 ; « Si conclu par raison visible / Qu'il est ung Dieu tout clerement », v. 1859-1860), désormais, ce sont les conclusions d'Aristote dont il est question : « Aristote, sans longue pauses, / Conclut en sa *Methaphisicque* / Qu'il est ung prince deificque, » (v. 1961-1963), « La pareille conclusion / Faict il encor en ses *Ethiques*, » (v. 1969-1970), « Sa conclusion n'est point malle. » (v. 1981).

⁴¹ Leo Elders, *L'éthique de saint Thomas d'Aquin*, Paris, Presses universitaires de l'IPC - L'Hamattan, 2005, p. 25 et 35.

Tout bien, tout honneur, tout plaisir. (v. 2005-2008)

Devant son obstination, Barbe reformule la *via eminentiae* de manière simplifiée, à l'aide d'une comparaison avec les dieux païens, en espérant convaincre le précepteur :

Escouter moy tout a laisir !
S'il est plussieurs dieux, il faudroit
Qu'ilz feissent qu'autre ne feroit :
L'un auroit une abillité,
L'autre une aultre subillité.
Ilz seroient doncques tous imparfaictz
Par equalitéz ou parfaictz,
Quar tous ilz ne (ne) pouroient pas estre
Parfaictz. Il nous convient donc mectre
Ung Dieu tout parfaict et tout bon. (v. 2009-2018)

Cette intervention marque la fin de la *disputatio*. Les précepteurs estiment qu'ils prennent du retard à écouter Barbe et surtout, ils l'avertissent : « Ces materes vous sont trop grosses. / Jamais n'en vendriez au fons. » (v. 2023-2024). Cet avertissement cache surtout leur incapacité à répondre aux arguments⁴² que la sainte leur oppose. Si le déploiement du savoir est un moyen dramaturgique destiné à signifier le caractère extraordinaire du personnage saint, il est avant tout une séquence hautement didactique pour le public : les précepteurs étant définitivement sourds à la teneur des propos qu'on leur oppose, leur surdité devient un support supplémentaire aux paroles de la sainte, renvoyées directement aux seules personnes capables de l'entendre : les spectateurs de la pièce.

Le discours apologétique est plus ou moins détaillé suivant les mystères. Dans le *Mystère du roy Advenir*, il se perçoit seulement en filigrane lors de la *disputatio* (v. 12484-12657) organisée entre Nator, un enchanteur qui ressemble fortement à Barlaam – l'homme qui a converti Josaphat – et trois princes de la loi⁴³, tandis que la démonstration de Barbe est

⁴² D'un point de vue formel, les paroles de Barbes sont strictement organisées pour raisonner, déduire et convaincre. Aux nombreux connecteurs argumentatifs, s'ajoutent régulièrement les verbes « conclure » et « juger » : « Parce doncques je concluray / Que Saturnus, qui fut crüel, / N'est point dieu espiritüel. » (v. 1634-1636), « Je juge que dieux ne sont point, / Quar en dieu n'a de point en point / Vicè » (v. 1659-1661), « Je concluré doncques sans faulte / Qu'il convient » (v. 1686-1687), « Je conclu qu'il convient qu'il soit / Ung seul formateur, » (v. 1703-1704), « Si conclu par raison visible / Qu'il est ung Dieu tout clerement » (v. 1859-1860), « Par remociõn, je conclus, / De ces imperfections cy, » (v. 1883-1884), « Je conclu donc evidanment / Estre ung Dieu qui tant saigement / Ces choses mondaines gouverne » (v. 1920-1922). Par ailleurs, Barbe juge de la valeur des arguments qu'elle émet : « Le premier hom, qui le forma ? / En l'argument bonne forme a : / Luy mesmes ne se peult former, » (v. 1691-1693). L'organisation même du discours est un point essentiel de ses paroles par l'annonce des moyens mis en œuvre (exorde) : « Je vueil prouver et repliquer / Qu'il est ung Dieu en simple essence. / Premier, par voyë d'eminance, / Par voyë de remotium, / Et aussi par causacion, » (v. 1838-1842) ; les trois voies de démonstration font chacune à peu près le même nombre de vers (22, 24 et 25 vers). Enfin, Barbe émet diverses adresses aux précepteurs, tantôt signalant leur savoir ou leur ignorance, tantôt exigeant des réponses ou des réactions : « Vous sçavéz que divinité / En soy n'a que benignité. » (v. 1637-1638), « Respondéz moy a mes obgetz ! » (v. 1676), « Doncques respondéz, / Le premier hom, qui le forma ? » (v. 1690-1691), au sujet des idoles : « Vous les pouéz anychilléz, / Brisséz, rompre soubz piedz, pilléz » (v. 1733-1734), au sujet de l'idolâtrie : « Mais sçavéz vous dont elle est nee ? » (v. 1793), « Qui fut ce qui fist cest honneur / Premier aux ydolles sçavéz ? » (v. 1796-1797).

⁴³ À la suite d'un accord tacite avec Advenir, Nator devra renier la foi catholique devant Josaphat

l'œuvre d'un *fatiste* versé en théologie. Le propos ne se détermine jamais *ex nihilo* mais toujours en prenant appui sur l'inexistence des dieux païens.

d. Une théâtralité de l'impuissance du paganisme et de ses idoles

Au discours apologétique s'adjoint l'élaboration d'une théâtralité de l'impuissance du paganisme et de ses idoles qui se construit sur la ridiculisation du camp païen par son incompetence intellectuelle avérée, sur la profanation des idoles et sur la démonstration de leur inefficacité.

L'incompétence du camp païen à répondre lors des *disputationes* a déjà été envisagée précédemment lorsque Barbe discute avec ses précepteurs, ceux-ci ne cessent de répondre à contre-temps ou absurdement aux arguments de la non divinité des idoles païennes. La ridiculisation du camp païen dans ce genre de situation sert à démontrer que le paganisme est une religion fragile dont les fondements théologiques sont quasi absents. Si l'incompétence des païens à répondre peut être due à leur intellect peu développé, elle est aussi le fruit du peu de matière philosophique et théologique que leur religion met à leur disposition dans les mystères. Cette ridiculisation par manque de fondements théologiques se retrouve dans la première *disputatio* organisée dans le *Mystère du roy Advenir* entre le premier moine de Grantmont et les trois astrologues égyptiens au service du duc égyptien évoquée précédemment. Son sujet concentré sur l'origine du Christ et des dieux païens suscite l'argument principal des païens qui consiste à opposer au moine la méconnaissance du Christ, qu'il s'agisse de sa représentation ou de son origine. Si la première remarque se justifie par des pratiques religieuses différentes (« De lui n'as enseignes quelzconques », v. 2347) liées à l'adoration des images, la seconde laisse voir la volonté du *fatiste* de dépeindre des personnages peu à même de mener une *disputatio* : « Quel corps d'omme avoit ton prophete ? / Alloit il droit ou de cousté, / Que tu nous en foys tant de feste ? » (v. 2354-2356). Finalement, la longue réponse du moine organisée autour du rappel du schéma de la Rédemption puis autour de l'impuissance des idoles, provoque la confusion des trois astrologues égyptiens et révèle le peu de fondement théologique que ces derniers ont à leur disposition, puisque tout a déjà été dit par le moine mais de façon délétaire. Ainsi, lorsqu'il leur est demandé de répondre, chacun intime l'ordre à l'autre de répliquer et ils finissent par différer leur réponse – qui n'aura jamais lieu – au lendemain en disant qu'ils vont consulter leurs livres (v. 2511-2516).

pour que ce dernier en fasse autant ; Advenir ayant pris soin de faire jurer à son fils d'abjurer devant l'évidence. Lors de la *disputatio*, Nator et ses contradicteurs se rendent compte que la foi catholique et la seule qui vaille grâce aux observations de Nator qui s'apparentent à la *via causalitatis*. En effet, celui-ci, après avoir observé « La terre, le ciel et la mer, / Les estoilles, les elemens, / La lune et touz les aornemens » (v. 12578-12580) pose la question rhétorique « Lequel faisoit plus à prisier : / L'ouvrage ou le parfait ouvrier ? » (v. 12597-12598), à laquelle il répond que « c'estoit une erreur / De deguerpir le createur / Pour honnorer sa creature » (v. 12599-12601). Dieu organisateur du monde est ici le sujet des propos de Nator même si cela n'est pas explicitement dit.

La faiblesse du paganisme est représentée par l'impréparation comique des interlocuteurs à réfuter les arguments que les chrétiens leur opposent. Ils apparaissent alors sur la scène comme vacillant, que ce soit par leur élocution, par la teneur de leurs propos ou même parfois par leurs convictions religieuses chancelantes.

Cette impuissance contamine aussi les personnages les plus forts physiquement mais dont l'intelligence est traditionnellement peu développée : les bourreaux. Malgré la violence des scènes de tortures dont ils sont les auteurs, les suppliciés parviennent à les ridiculiser, affirmant de cette manière la supériorité du christianisme. Dans le *Mystère de saint Vincent*, alors que les quatre soudards de Dacien s'escriment à flageller Vincent, l'un d'entre eux (Bavart), lui demande : « Si ne regnyes ton Jhesu, / tu seras batu tost et court, / [...] / Respons moy ! Tu ne sonnes mot ? » (v. 8662-8665) ; ce à quoi lui répond aussitôt Vincent : « Chascun voit bien que tu es sot, / puis que tes tourmens rien ne crains » (v. 8666-8667). Ce « chascun » interpelle évidemment le spectateur, pris à témoin de l'incapacité du bourreau païen à faire renoncer Vincent à sa foi.

À la ridiculisation des païens s'ajoute celle des idoles mêmes qui consiste à insulter directement les dieux et la foi païenne. Dans le *Mystère de saint Vincent*, lorsque Valère, évêque de Valence, et Vincent sont arrêtés par Dacien, ce dernier leur demande pourquoi ils prêchent contre la religion païenne. Valère répond aussitôt : « Tes dieux ne vallent une pomme, / voire tresmauvaise et pourrye » (v. 6898-6899), ces dieux, il les qualifie un peu plus loin de « marmousez » (v. 6907) « et [qui] ne vallent pas ung festu » (v. 6912). Il est aussitôt épaulé par Vincent – qui au passage emploie la même versification⁴⁴ que Dacien, une manière pour lui de se mettre à égalité – qui décrit la loi païenne comme une « meschante loy », ses dieux comme de « faulx dieux », « meschans dieux », « faiz de pierre ou de bois⁴⁵ », « mors et infaiz » et « Aultres sont mensonges et fables / mal controuvees » (du v. 6924 à 6945). L'insulte et le dénigrement de la foi païenne et de ses idoles ne provoquent jamais de châtiments divins – seulement ceux des hommes païens par vengeance –, c'est une théâtralité de l'absence qui se fait jour en contrepoint des interventions des anges ou de la Vierge par exemple.

Le point extrême de la théâtralité de l'impuissance des idoles réside dans leur chute à terre ou dans leur inertie dans une situation où les païens auraient besoin de leur aide. Dans le *Mystère de saint Vincent*, Dacien conduit au temple Valère et Vincent pour leur démontrer l'efficacité des dieux païens. À la fin de la scène, Vincent prie le Christ devant les idoles et termine sa prière par :

⁴⁴ Alternance de vers de 4 et 8 syllabes, et rimes croisées.

⁴⁵ La matière inerte dont les idoles sont faites, est un des moyens habituels de démontrer que les dieux païens sont des faux dieux, voir par exemple dans le *Mystère de sainte Barbe* : « Leur oppinion est bien follastre / D'ainsi adouréz les methaux, / Ces boys, ses pierres, ses tuffeaux, / De quoy sont les ydolles faictes. » (v. 3748-3751).

Quant je feray le signe de la croys
que je voys faire,
te plaise toutz les abatre et deffaïre
et ma priere acomplir et parfaire, (v. 7140-7143)

ce qui s'accomplit immédiatement. Étonnement, si Vincent prie le Christ, l'abattage des idoles est réalisé par un diable : « *le deable vient qui fait tresbucher les ydolles à terre* » (apr. v. 7144). De même, dans le *Mystère de sainte Barbe*, la sainte sur le point de recevoir les supplices indique : « Mon cueur a plus forte vigueur / Que vous n'avéz en voz ydolles. » (v. 14648-14649), mais surtout, elle démontre leur impuissance en rappelant un épisode de la vie du Christ :

Bien y parut quand Dieu le Filz,
Jesus, le benoist filz de Dieu,
Lequel d'eage n'avoit q'un peu
Vint de Beth[el]ëam en Egipte.
Toute ydolle, grant et petite,
Tresbucha a terre et versa
L'une vers la, l'autre vers sa. (v. 14654-14660)

La chute des idoles, si elle est recensée dans les sources, est un procédé théâtral frappant pour démontrer l'impuissance du paganisme.

Dans le *Mystère de saint Martin*, l'impuissance des idoles est démontrée par l'intermédiaire d'une situation périlleuse dans laquelle les païens auraient eu besoin d'une aide divine. Le comte de Milan à qui Martin a donné sa couronne de roi de Hongrie, combat avec son armée le prince d'Acherance, usurpateur de cette couronne. Alors que la bataille fait rage, les hommes du comte en appellent à Dieu et la Vierge (v. 1795-1799 et apr. v. 1799 : « *Alors le conte et ses chevaliers en criant contre les autres Nostre Dame...* »). La réponse du camp païen à cette invocation est effectuée par le prêtre :

La belle image de Venus
Present la porteray sans faille :
Quand ilz la verront en bataille,
Chrestiens grand paour en aurent
Tant que devant nous s'enfuyront (v. 1816-1820)

Il est immédiatement tué par Godandart, le capitaine du comte de Milan, et un chevalier du prince d'Acherance (Roger), demande tout de même l'aide de Vénus (« À l'ayde de la deesse Venus / Qui à la terre est cheut tout plat », v. 1835-1836) mais est tué peu après. Finalement, l'armée du comte de Milan est victorieuse et le comte nouvellement couronné s'exclame : « Payennië est destroussee / À ceste fois j'en suis le maistre ! » (v. 1858-1859). Toutes les paroles du camp chrétien dans ce passage n'évoquent aucunement l'aide de Dieu ou de la Vierge, la seule mention est l'invocation citée précédemment au cours de la bataille. De même, alors que les deux camps s'invectivent au moment de combattre, les chrétiens n'évoquent pas l'impuissance des dieux païens, mais dans ce combat, le résultat de l'action (la mort des païens et la victoire des chrétiens) constitue la preuve même de l'impuissance des idoles,

révélée par les paroles antithétiques du prêtre (« Chrestiens grand paour en auront ») et significatives de Roger : « à la terre est cheut tout plat », c'est-à-dire sans vie et sans pouvoir.

Conclusion

Les tortures dont sont l'objet les chrétiens, ont peu été évoquées. Elles sont une étape nécessaire à la preuve de l'inéluctabilité et de la supériorité du christianisme par la démonstration de leur inefficacité – aucun chrétien n'abjure sa foi, quelles que soient les tortures que les bourreaux promettent puis exécutent. Mais si elles occupent une place non négligeable sur la scène par leur durée et leur spectacularité, c'est l'opposition qu'elles créent entre leur inéluctabilité et la nécessité du christianisme, qui importe. Leur inéluctabilité n'est qu'un semblant – le public sait que c'est un passage obligé et que la foi chrétienne triomphera – mais sans cette violence et sa dramaturgie, il ne peut y avoir l'avènement du christianisme. Cette inéluctabilité passe par un discours nourri de la menace, par des mesures préventives qui répondent soit à une prémonition soit à une prédiction. Mais la violence est aussi mue par la fragilité du paganisme : les païens voient sous leurs yeux, leurs idoles profanées, piétinées, les fondements de leur foi bafoués et s'ils ne veulent le reconnaître ouvertement, constatent que ces fondements sont fragiles, voire inexistantes. Du côté des chrétiens, ces divers aspects ne révèlent qu'une chose : le christianisme est la seule religion qui puisse exister par la solidité de ses fondements théologiques et sa résistance aux assauts dont ses membres sont l'objet.

La haute valeur intellectuelle de ces membres revêt une importance primordiale : ne pouvant que constater l'existence de Dieu par cette intelligence, leurs agissements sont mus par ce constat. Barbe et Josaphat sont décrits comme des esprits proches de l'omniscience, du moins, leur capacité intellectuelle leur permet d'atteindre la connaissance de Dieu quasi exclusivement par eux-mêmes – et évidemment par la grâce de Dieu.

VIII.1.2. Évoquer et invoquer les textes fondateurs du christianisme

Le théâtre religieux en tant que théâtre didactique oscille toujours entre jouer et dire les textes fondateurs du christianisme – on entend par « textes fondateurs », la Bible (Ancien et Nouveau Testament), le Credo et les textes des Pères de l'Église. Naturellement, le jeu du texte fondateur s'accomplit entièrement dans les *Passions* dramatiques. Dire les textes fondateurs, c'est soit les nommer sans décrire leur contenu, soit les nommer en les expliquant, soit en donner un résumé sans les nommer⁴⁶. Ce sont les deux premières observations qui importent ici, en effet, les mystères et moralités en tant que théâtre didactique renferment en leur sein l'évocation des textes fondateurs sous une forme apparentée à celle qui constitue généralement les *Doctrinaux*, c'est-à-dire « les douze articles de la foi, les dix

⁴⁶ Le cas le plus typique est le récit du schéma de la Rédemption (au cours de sermons par exemple) sans qu'il ne soit fait référence à la Bible.

commandements de la loi, les sept sacrements, les sept dons du Saint-Esprit, les douze œuvres de miséricorde, les huit béatitudes, les sept vertus principales et les sept vices opposés, les joies de paradis et les peines d'enfer.⁴⁷ » Dans les faits, de cette liste, seuls les articles de la foi, les dix commandements, les vertus et les vices opposés, les œuvres de miséricordes sont verbalisés dans notre corpus d'étude, le reste faisant l'objet d'une théâtralisation⁴⁸ ou étant simplement inemployé.

La mention du texte fondateur apparaît dans deux contextes. Le premier contexte est celui de l'action où il s'agit de montrer qu'un personnage est sur le chemin de l'adhésion au christianisme lorsqu'il en assimile la profession de foi que constitue le Credo. Le second est celui du didactisme : au cours de prédications, de messes ou d'un enseignement particulier, le texte fondateur apparaît sous la forme d'inventaires plus ou moins détaillés et amplifiés, à première vue adressés aux autres personnages de la pièce mais en réalité destinés, à divers degrés, au spectateur.

a. Le Credo

Le Credo (le Symbole des Apôtres⁴⁹) constitue le socle de la foi du chrétien et à ce titre se trouve être le texte fondateur du christianisme le plus répété dans les mystères⁵⁰. Symboles et essences de la foi chrétienne, il est établi en trois parties : la première concerne « Dieu le père, seigneur de tout, créateur du ciel et de la terre » ; la seconde s'intéresse à « Jésus-Christ, son fils unique, l'Incarnation, la naissance, la Passion, la mort, la Résurrection, seconde venue comme juge » ; enfin la troisième s'attache à exprimer « L'Esprit, l'Église et la vie éternelle »⁵¹. L'allusion à cette profession de foi dans le théâtre se fonde évidemment sur le verbe « croire », employé à la fois à la première personne comme affirmation de l'adhésion au

⁴⁷ Geneviève Hasenohr, « La littérature religieuse », dans Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der romanischen literaturen des mittelalters – La littérature Française aux XIV^e et XV^e siècles*, Heidelberg, C. Winter, 1988, vol. 8, t. I, p. 267.

⁴⁸ C'est-à-dire que le propos du texte fondateur se mue en saynète ou en épisode, exemple : l'une des œuvres de miséricorde corporelle est de vêtir les nus, le *fatiste* a le choix de ne faire que dire à l'un de ses personnages en quoi consiste cette œuvre de miséricorde sans la lui faire accomplir ou, à l'inverse, de la lui faire accomplir sur scène (voir par exemple dans le *Mystère de saint Martin*, l'épisode au cours duquel il donne la moitié de son manteau au Pauvre nu, v. 260-385).

⁴⁹ Même si le Symbole de Nicée-Constantinople est connu dans notre aire d'étude, c'est manifestement le Symbole des Apôtres qui sert de références aux auteurs de théâtre. Sur ces deux Symboles voir : Bertrand de Margerie, *Les Pères de l'Église commentent le Credo*, Paris, Cerf, 1998, p. 7-17.

⁵⁰ La mention du Credo dans le théâtre religieux évoque inmanquablement le Credo en différentes langues de la fin du *Mystère de la Résurrection* (Angers 1456, après le v. 19492) et la première journée du *Mystère des Actes des Apôtres* lorsque les apôtres élaborent les douze articles de foi qui constituent le Credo (Simon Gréban, *Mystère des Actes des Apôtres*, Paris, BnF, ms. fr. 1528, fol. 14v^o *sqq.*, édition : CNRS-Villejuif, LAMOP (UMR 8589), [en ligne] eserve.org.uk/anr). Pour une étude de la place du Credo dans quelques textes de théâtre, voir l'article de Pierre Servet, « Le Credo dans les mystères : dire, lire ou montrer ? », dans Jean-Frédéric Chevalier (dir.), *Les mondes théâtraux autour de Guillaume Coquillart*, Langres, Dominique Guéniot, 2005, p. 115-134.

⁵¹ B. de Margerie, *Les Pères de l'Église...*, *op. cit.*, p. 29, 53 et 119.

christianisme⁵² et à la deuxième personne à titre d'injonction et de prescription comme préalable nécessaire pour qui veut y adhérer. Ces deux possibilités énonciatrices créent des situations théâtrales (sermon à la population, enseignement particulier, baptême) plus ou moins didactiques qui servent à l'enseignement du public et à l'élaboration de l'action théâtrale en même temps. Le public peut soit s'identifier et s'associer aux autres personnages qui reçoivent la prédication, soit, bien qu'il puisse assimiler des points nouveaux par des développements annexes au Credo divulgués par les personnages, reprendre sa place de spectateur à proprement parler, observant seulement l'effet de l'enseignement que le personnage reçoit sur la scène.

Le Credo lors des prédications, messes et baptêmes

Les scènes de prédications s'adressent à deux types de personnages, soit des personnages païens, soit des personnages chrétiens. Dans les deux cas, le prédicateur insiste sur la nécessité du Credo pour l'adhésion au christianisme. Ces deux types de personnages se retrouvent face à Vincent dans le *Mystère de saint Vincent*. La deuxième intervention du saint dans la pièce est à l'intention des deux pauvres païens Contrefait et Morfondu :

Je vous dy et fais assavoir
que qui vieult paradis avoir,
dit vie eueuse et pardurable,
doit croyre tout pour veritable
qu'il n'est qu'un seul dieu tout puissant... (v. 4482-4486)

La suite des paroles de Vincent (v. 4481-4548) est constituée d'un Credo agrémenté de quelques détails supplémentaires par rapport au Symbole des Apôtres⁵³, qui permet ainsi au saint de bien spécifier que la foi chrétienne vaut mieux que la foi païenne. Ce Credo dit par le saint prépare en réalité une autre scène de prédication à destination des chrétiens de la pièce et auxquels le spectateur peut s'associer dans l'enseignement qu'ils reçoivent. Lors de ce sermon (v. 5559-5808), Vincent expose les douze articles de foi du Credo (« Les apostres Jhesus se dispouserent / et d'articles doze ilz en compouserent », v. 5677-5678), mais d'une façon plus élaborée qu'habituellement puisqu'il est précisé que les apôtres les composèrent « en concordant l'Ancien Testament / o le Nouveau... » (v. 5679-5680). De fait, la citation de chaque apôtre va être accompagnée de celle d'un personnage de l'Ancien Testament : saint Pierre et Jérémie, saint André et David, saint Jacques le Majeur et Isaïe, saint Jean et Zacharie, saint Thomas et Osée, saint Jacques le Mineur et Amos, saint Philippe et Sophonie, saint Barthélemy et Joël, saint Macé (Matthieu) et Michée, saint Simon et Malachie, saint Jude et Daniel, saint Mathias et Ézéchiël (v. 5683-5744). Il s'agit du Credo prophétique qui préfigure

⁵² « Ses différentes versions [le Symbole des Apôtres] commencent invariablement par une affirmation de foi, individuelle (*Credo*) ou collective (*Credimus*) : je crois, nous croyons. » (*ibid.*, p. 19).

⁵³ Par exemple, un développement sur la Pentecôte : « Le onziesme jour ensuyvant, / le Saint Esprit leur envoya, / qui tellement les avoya / que toutes sciences conseurent / et toutz langaiges parler seurent. » (v. 4523-4527).

le Credo des apôtres⁵⁴. L'ordre d'apparition des apôtres diffère par exemple de celui du *Mystère des Actes des Apôtres* lorsque les apôtres élaborent le Credo⁵⁵ ou de celui du *Mystère de la Résurrection* (Angers, 1456) pour la même scène⁵⁶. Ainsi, entre le *Mystère de saint Vincent* et le *Mystère des Actes des Apôtres*, les quatre premiers et les trois derniers apôtres apparaissent dans le même ordre mais les cinq autres apparaissent de la façon suivante dans le *Mystère des Actes des Apôtres* : saint Philippe, saint Barthélemy, saint Matthieu, saint Thomas et saint Jacques le Mineur. Ces différences peuvent s'expliquer par la diversité des sources qui peuvent attribuer des articles du Credo à des apôtres différents⁵⁷. En dehors de ces variations, ce que donne à entendre Vincent est un Credo nettement plus élaboré que le Symbole des Apôtres seul. En plus du principe créateur rappelé (« Les apostres Jhesus se dispouserent / et d'articles doze ilz en compouserent », v. 5677-5678) qui permet de mettre en contexte l'élaboration du texte fondateur (et de lui apporter alors une certaine crédibilité), les paroles du saint montrent qu'il ne s'adresse pas à des néophytes mais bien à des personnages auxquels le public s'identifie et s'associe pour recevoir l'enseignement.

Le baptême est le premier des sacrements et le plus important de tous. Lors de cette cérémonie, le parrain et la marraine sont tenus de connaître le Credo et de le dire à la place du baptisé, du fait de son jeune âge⁵⁸. Dans le *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévi*, on assiste à une variation de cette cérémonie. Le prêtre baptisant Dévi, s'adresse à un aveugle parrain de l'enfant qu'il tient dans ses bras :

<p><i>A te cret en roe doe ha den a voue scuiz stanc gant cals anquen beden maru yen oz da prenaff ha goude ez duy en diuez da barn a(n) maru han beo euez pan duy an dezuez diuezaf⁵⁹</i></p>	<p>Toi aussi, aie foi dans le souverain dieu et homme Qui fut accablé par de grandes souffrances Jusqu'à la mort cruelle en te rachetant, Et puis qui viendra à la fin (des temps) Juger les morts ainsi que les vivants, Quand arrivera le dernier jour.</p>
---	---

Ce rappel du Credo n'a rien à voir avec le Credo en breton du *Mystère de la Résurrection* d'Angers en 1456. Ici, le prêtre ne rappelle qu'une partie du Symbole, qui se présente néanmoins comme une exhortation à l'affirmation de la foi, devoir qui incombe au parrain du

⁵⁴ Exemple d'un article de foi dit par Vincent :

Sainct Jehan qui fut du doulx Jhesucrist pres
dit : « Soubz Ponce Pillate souffrit mort,
cruxiffié et ensepvely mort. »
On le verra, comme dit Zacharie,
tout transpersé ; ce n'est pas menterie. (v. 5702-5706)

⁵⁵ Simon Greban, *Le Mystère des Actes des Apôtres*, Paris, BnF, ms. fr. 1528, fol. 14v^o-16 (édition : CNRS-Villejuif, LAMOP (UMR 8589), [en ligne] eserve.org.uk/an).

⁵⁶ v. 19344 sqq., (P. Servet [éd.], *Le Mystère de la Résurrection*, op. cit., t. 2).

⁵⁷ Sur l'ordre d'apparition des apôtres, voir : Henri de Lubac, *La foi chrétienne : essai sur la structure de symbole des apôtres*, Paris, Cerf, 2008 [1^{re} édition : 1969], p. 41.

⁵⁸ Jean-Claude Schmitt, « Du bon usage du "Credo" », *Publications de l'École Française de Rome - Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, 51, 1981, p. 344.

⁵⁹ v. 1081-1086.

baptisé. D'ailleurs, si l'aveugle ne semble pas connaître le Credo, il confirme tout de même sa foi en répondant immédiatement : « *An tra se parfet a credaf*⁶⁰ » (v. 1087). On peut se demander si cette simplification de la cérémonie où le parrain doit juste confirmer son adhésion au Credo sans véritablement le connaître, ne répond pas à une réalité du niveau de connaissance des fidèles⁶¹. Cette hypothèse se confirme en partie dans un épisode précédent du même mystère où saint Gildas officie à la messe (v. 576 *sqq.*). Il exhorte les fidèles à cultiver les vertus théologiques, à respecter les sacrements, à fuir les sept péchés capitaux tout en les décrivant mais pour les articles de foi, il dit simplement : « *Antriclou feiz dit rez pan arvezaf / ho miret crenn dit a gourchemenaff / ennheu soingaf hep bezaff auaffet*⁶² » (v. 772-774). Seulement, saint Gildas n'en dit aucun et demande de fait à son auditoire une « adhésion implicite à la foi de l'Église⁶³ ».

Il n'a été question jusqu'à présent que du Symbole des Apôtres mais dans le *Mystère du roy Advenir*, le prieur de Sanar évoque un autre symbole pour commencer son sermon, celui du *Quicumque* (appelé aussi Symbole d'Athanase) :

*Quicumque vult salvus esse,
Ante omnia est vere
Opus ut teneat veram
Atque catholicam fidem.
Quiconques vieult estre saulvé,
En toutes choses fault qu'il croye
Et tiengne sans qu'en riens mescroye
La tres sainte foy catholique* (v. 1852-1859)

Le sermon du prieur est assez long (211 vers) et se déroule face à la cour païenne du roi Advenir. Le texte du *Quicumque* se concentre en grande partie sur l'unité de la Trinité tandis que le sermon du prieur développe le schéma de la Rédemption, non pas de façon chronologique mais dans un ordre qui lui est personnel : Incarnation, prophéties de l'Ancien Testament sur l'avènement du Christ, péché originel, Procès de Paradis, Annonciation, Passion, Création. Certains de ces épisodes apparaissent dans les articles de foi du Symbole des Apôtres, d'autres appartiennent uniquement au schéma de la Rédemption, sans intégrer une profession de foi quelconque. Si la référence de départ est le *Quicumque*, le *fatiste* ne s'en sert plus par la suite, si ce n'est peut-être à la fin du sermon dont la dernière phrase est « Et croiez en Dieu fermement / Pour acquerir le sauvement / Des ames sans arrester plus » (v. 2061-2063) et qui s'apparente à la dernière phrase du symbole : « *Haec est fides catholica, quam nisi quisque fideliter firmiterque crediderit, salvus esse non poterit*⁶⁴ ». Le public ne

⁶⁰ « Je crois pleinement cela ! »

⁶¹ Sur la dispense des fidèles de ne pas connaître l'intégralité des articles de foi, voir G. Hasenohr, « La littérature religieuse », *op. cit.*, p. 268.

⁶² « En t'exposant avec précision les articles de foi, / je t'exhorte à les observer scrupuleusement, / et à les garder à l'esprit sans faiblesse. »

⁶³ G. Hasenohr, « La littérature religieuse », *op. cit.*, p. 268.

⁶⁴ « Telle est la foi catholique : si quelqu'un n'y croit pas fidèlement et fermement, il ne pourra être sauvé. »

s'identifie pas dans ce cas aux personnages de la cour païenne qui reçoivent l'enseignement ; les paroles du prieur procèdent des combats oratoires et théâtraux traditionnels entre chrétiens et païens qui visent à mettre en scène la supériorité du christianisme à toute autre religion, cette théâtralité ne demande pas d'approfondissements religieux qu'aurait pu constituer la reprise du texte du *Quicumque*, beaucoup plus pointu théologiquement que les autres symboles.

Le Credo du catéchumène

La conversion d'un païen (saint, roi, etc.) est inévitablement accompagnée du Credo qui lui est enseigné. Avant d'aborder ce point précisément, il faut évoquer le personnage de Bien avisé qui peut être envisagé comme un personnage intermédiaire entre le chrétien qui bénéficie d'un enseignement moral et auquel le spectateur peut s'identifier, et le nouveau converti qui prouve sa conversion par son adhésion au Credo⁶⁵ mais auquel le spectateur ne s'identifie pas du fait de sa sainteté ou de sa noblesse. En effet, si les Credo évoqués jusqu'ici, étaient à première vue destinés aux autres personnages de la pièce, ils s'adressaient bien en réalité au public à travers un enseignement collectif. Or le personnage de Bien avisé en tant qu'homme universel (*Everyman*⁶⁶) invite le public à la fois à s'y identifier et à s'en détacher par sa conduite exemplaire difficile à reproduire identiquement, telle celle d'un personnage saint. Dès lors, dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, lorsque Foy expose à Bien avisé le Credo par l'intermédiaire d'une lanterne, sur les fenêtres de laquelle sont gravés les articles de foi⁶⁷ (v. 516-579) et qu'elle conclut son explication par « Ainsi certez tu le dois croire, / Sans doute, car c'est chose voire », le spectateur a le choix : n'être qu'observant, considérant cet enseignement comme une étape parmi d'autres sur le chemin menant à Bonne Fin, ou agissant intellectuellement en se rappelant à travers le modèle exemplaire que représente Bien avisé devisant avec Foy, le Credo comme fondement essentiel de sa religion.

Le Credo est la condition *sine qua non* de la conversion du païen. L'enseignement de cette profession de foi à ce dernier, qui a pour but de le mener au baptême, prend différentes formes sur la scène et oscille entre être une étape de l'action dramatique ou bien un enseignement au public en délivrant des éclaircissements sur certains de ses points. Dans le *Mystère du roy Advenir*, la conversion de Josaphat s'effectue grâce à Barlaam à qui il demande le baptême (v. 10769-10770). Les paroles de l'ermite consistent à préparer le catéchumène en édictant plusieurs articles de foi accompagnés du verbe « croire » à l'impératif⁶⁸ : « Croy en Dieu bien

⁶⁵ Certes, Bien avisé est déjà chrétien mais son attitude s'apparente à celle du nouveau converti, toujours désireux d'en apprendre plus afin de se conduire droitement.

⁶⁶ J. Beck (éd.), *La moralité de Bien avisé Mal avisé...*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷ Sur ce sujet voir, Stéphanie Le Briz-Orgeur, « Éclairer la foi : le cas de la *Moralité de Bien Advisé, Mal Advisé* (ms BNF Rothschild 2797) », *Littérales : cahiers du département de français*, 40, 2006, p. 95-115.

⁶⁸ Ce mode diffère de celui employé dans une scène antérieure au cours de laquelle l'abbé de

et fermement », « Croy que Dieu a fait ciel et terre », « Croy qu'il a le monde formé », « Croy qu'en la fin tout desfera », « Croy qu'il tenra son jugement », « Croy qu'il est Dieu en trois personnes » (v. 10788-10806) ; ces conseils se closent par « Croy en ce, come dit je t'ay, / Et batame je te donray » (v. 10820-10821). Le Credo devient un outil dramatique, le spectateur, même s'il s'en doute fortement, attend la réponse de Josaphat pour la résolution de cette scène :

Je croy en Dieu, en lui me fie ;
Je croy en ce que tu m'as dit,
Je croy en lui sans contredit
Et en sa puissance haultaine. (v. 10825-10828)

La profession de foi de Josaphat engendre son baptême peu après (apr. v. 10832). L'énonciation du Credo dans cette scène n'est pas à proprement parler didactique pour le public, elle constitue un levier dramatique destiné à la réalisation de l'action – la conversion du futur saint et l'inéluctabilité de la foi chrétienne. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, ce levier dramatique s'accompagne d'un aspect didactique. Barbe reçoit la lettre (v. 6210-6510) qu'Origène lui a envoyée pour lui expliquer que la foi chrétienne se fonde sur la Trinité car

... l'umaine créature, elle
Doit croire par ferme credence
Qu'il est ung Dieu en simple essence
Et triple par parsonalité,
Voire ung en sa divinité
[...]
En Dieu y a triple personne :
Pere, Filz et Saint Esprit.
Qui ne le croit, il perit. (v. 6303-6311)

Tous les écrits d'Origène, lus à haute voix à Barbe par Ysacar, s'articulent autour d'une définition précise de la Trinité, étayée de nombreux exemples voués à l'appréhension du concept. Cette définition est destinée à être assimilée au Credo comme son préalable nécessaire, nécessité marquée par l'impératif « doit croire », renforcée par une formulation redondante (« croire par ferme credance ») et par le risque encouru à ne pas intégrer le concept (« Qui ne le croit, il perit. »). Cette explication théologique – proche par ailleurs du Symbole d'Athanase par sa focalisation sur la Trinité – n'est pas destinée en premier lieu à l'esprit de Barbe mais bien à celui du public par la mise en œuvre d'images percutantes. Ainsi, la Trinité se conçoit comme les caractéristiques de la pomme :

Voyéz, en une pomme je trouve
Qu'il y a couleur et saveur
Et avec ce souëfve odeur.
Tout cela ne sont pas troys pommes

Grantmont baptise plusieurs catéchumènes en même temps. Ainsi, ce n'est pas l'impératif qui est déployé mais un jeu de questions et réponses qui d'un côté rappellent les articles de foi (« Crez vous bien qu'il soit aombré / En vierge sans corumpement ? », v. 3645-3646 ; « Crez vous qu'il a mort enduré, / En la croiz estandu et mis ? », v. 3659-3660) et de l'autre marquent la profession de foi des nouveaux chrétiens (« Ouÿ, seurement », v. 3656 et 3664 ; « *Credo in Deum* », v. 3669).

Mais une pour totalles sommes. (v. 6367-6371)

ou comme la conception d'une corde :

... en une corde
Il fault qu'il y ait troys cordons,
Ou sinon nous nous recordons
Qu'elle n'est pas bien encordee. (v. 6373-6376)

Ces éclaircissements n'ont que pour but de montrer que la Trinité est le fondement de la religion chrétienne, seule foi valable en laquelle il faut croire pour s'assurer de son salut :

Nulle autre foy est salvable
Ne pour salvacion vallable
Que de ceste trine deïte
Que qui n'y croit, je vous en dite,
Qu'il sera sans redempcion
Dampné par condampnacion
Avec le püant deable inmundé.⁶⁹ (v. 6428-6434)

Le reste de la discussion entre Barbe et Ysacar dans la suite de la pièce, continue d'éclaircir des points du Credo sous la forme d'arguments que Barbe soumet à Ysacar : « Respondéz a cest argument : / Le Pere a engendré le Filz / Le Pere donc fut par espace / Davant le Filz » (v. 6646-6649), « Souléz moy ceste objection : / Pour quoy la personne seconde / De la Trinité vint au monde ? » (v. 6795-6797), « Or me respondéz de rechef. / Si Dieu vould prendre une nature, / Que ne la print Il donc plus pure [...] ? » (v. 6839-6841), « Vous inferéz / Que sans baptesme, par vos dis, / Nul ne peult avoir paradis / N'estre saulvé » (v. 7037-7040). L'apprentissage du Credo pour Barbe constitue l'occasion pour le *fatiste* de déployer un arsenal didactique destiné à expliquer certains articles de foi au public. Le Credo devient un outil dramatique seulement au moment de la conversion effective de Barbe. L'ange Michel est chargé par Dieu d'enseigner la foi chrétienne à Barbe. À peine arrivé auprès de la sainte, l'ange lui révèle ce qu'elle doit croire :

Premier doiz croire en Dieu le Pere,
Du ciel de terre créateur,
Et en Jesus ton redempteur,
Filz de Dieu par divin mistere :
Il fut conceu du Sainct Esprit
Et fut né de la Vierge mere. (v. 10224-10229)

Il s'agit du Credo, les paroles de l'ange Michel le poursuivent dans son intégralité jusqu'au v. 10248 en suivant le même procédé que celui utilisé dans le *Mystère du roy Advenir* entre Josaphat et Barlaam, c'est-à-dire des formules impératives du verbe « croire »⁷⁰. Ensuite, l'ange éclaire divers points de la profession de foi à l'aide de comparaisons ou de métaphores,

⁶⁹ La fin de cette démonstration se rapproche, comme dans le sermon du prieur de Sanar du *Mystère du roy Advenir*, évoqué précédemment, de la fin du Symbole d'Athanase : « *Haec est fides catholica, quam nisi quisque fideliter firmiterque crediderit, salvus esse non poterit* » (« Telle est la foi catholique : si quelqu'un n'y croit pas fidèlement et fermement, il ne pourra être sauvé. »).

⁷⁰ Exemples : « Tu doiz croire l'Esprit Sainct / Et sainte Eglise catholicque » (v. 10240-10241), « Croire doiz la vie eternelle » (v. 10248).

à commencer par le fait de croire même : « Ung aveugle pour certain croit / Que le soulail est et domine, / Que le monde il enlumine, / Et toutesfois point ne le voit », (v. 10252-10255). Il compare ensuite le Christ à « Ung marchant de pays longtain / Qui estrange denree amaine » (v. 10258-10259), la denrée en question étant la grâce et l'Incarnation – procurée grâce à la Vierge Marie (v. 10268-10295). Pour autant le baptême de Barbe n'a pas lieu immédiatement mais environ 700 vers plus loin (à partir du v. 11095) ce qui permet au *fatiste* de multiplier les prières de Barbe en l'honneur du Christ⁷¹ et de montrer ce qui motive sa volonté de construire une troisième fenêtre à sa tour – la figuration de la Trinité⁷² –, la force de l'adhésion au christianisme de la sainte s'illustre alors par un Credo grandement amplifié, notamment par de longues évocations de la Passion mais surtout, non pas par son baptême mais par la volonté de construction de la fenêtre qui est son acte de profession de foi.

Quand uniquement dire le Credo ne suffit plus

La construction de la fenêtre de Barbe est une profession de foi qui théâtralise le Credo. Ce qui motive en partie cette construction, c'est d'abord la visite de l'ange Michel qui lui enseigne le Credo puis celle de Dieu accompagné de tous ses anges (v. 10401 *sqq.*). La sainte se réjouit et s'humilie devant cette présence, et soudain, au cours de son discours, alors qu'une grande partie de la Rédemption lui avait déjà été narrée⁷³, « *Hic apparat Jesus sanguine lentus* » (apr. v. 10552). Cette apparition provoque le saisissement puis l'admiration de Barbe :

Qu'est cecy benedicté ?
Véz cy grant admiracion !
Qu'esse cy Sainte Trinité ?
J'ay de mon Dieu compassion. (v. 10553-10556)

La présence du Christ en sang sur la scène permet d'évoquer le sens de la Passion, révélé par la sainte en montrant le corps supplicié :

Véz cy comme en la Passïon
Il fut les hommes rachetant.
Je Te voy icy tout senglant,
Dont plouréz doy amerement. (v. 10557-10560)

La suite des paroles de Barbe continue sur cette voie⁷⁴, tout en oscillant entre diverses précisions données sur des épisodes de la Rédemption (Adam et Ève, Jésus crucifié par les Juifs) et la compassion ressentie par la sainte (jusqu'au v. 10608). Le *fatiste* s'attache ici à caractériser le Credo en illustrant son point central (la Passion) par son résultat visible (le corps supplicié).

⁷¹ v. 10364-10320, 10441-10490 et 10523-10608.

⁷² v. 10609-10642.

⁷³ L'ange Gabriel, du v. 10491 eu v. 10522, rapporte entre autres : la fermeture des portes du Paradis « Aux humains cinq mille ans ou plus » (v. 10502) par suite de la faute de l'homme (v. 10507-10509), l'évocation du Procès de Paradis (v. 10510-10512).

⁷⁴ Exemple : « O tresdoux Jesus, / Qui es sus et jus, / En sang coulouré, / Dessoubz et dessus, / Tu as les tribus / Pour moy endure. » (v. 10563-10568).

Conclusion

Les fonctions du Credo sur la scène sont plurielles. À sa fonction dramatique d'étape nécessaire à la réalisation de l'action, on peut lui adjoindre une fonction descriptive lorsqu'il sert à désigner les païens : le Credo établit une distinction entre les hommes, entre ceux qui croient et ceux qui ne croient pas. Ainsi dans le *Mystère de saint Martin*, il désigne les païens par le fait qu'ils n'y adhèrent pas. Martin s'enquérant de la foi chrétienne auprès d'un ermite, lui demande si Dieu est plein de « grand bonté » (v. 457) et reçoit comme réponse :

Monseigneur toute la creance
Moult volontiers la vous diroy
Mais je vous pry asseurez moy
Car je doute tant ces payens
Ces faulx sarrazins mescreans
Qui ne croyent pas que descendre
Voulsist dieu et en la croix pendre... (v. 461-467)

La suite des paroles de l'ermite est constituée d'une partie du Credo (descente aux enfers, Création, Parousie) et ici le début se concentre sur le fait de croire ou de ne pas croire, la foi chrétienne allant se dévoiler à travers ses paroles (« toute la creance ») et en s'opposant aux « mescreans / qui ne croyent pas » les articles de foi qu'il édicte.

Le Credo est une étape de l'action dramatique lorsque le personnage saint de la pièce se convertit et plus encore, il peut être la parole qui résout toute l'action d'un mystère. En effet, tout le long du *Mystère du roy Advenir*, Advenir ne cesse de combattre l'évidence de la foi chrétienne par les tortures qu'il inflige aux chrétiens, pour autant il finit par se convertir. S'il commence par regretter sa conduite passée et craint de ne pas bénéficier de la miséricorde de Dieu (v. 14354-14381), étant rassuré par son fils, il déclame ensuite un Credo :

Mon filz, ne te veuilles doubter
Que je ne croie fermement
En Jhesus : si fays seurement
Et croy que de peu nous forma,
Qu'il nous fist, qu'il nous desfera.
Je croy sa sainte passion,
Je croy sa resurrection,
Je croy aussi qu'il s'aombra
En celle c'onques ne pecha,
Je croy que sans corrompement
Le consceut, puis virginalment
L'enfenta du vouloir du Pere ;
Ainsi est vierge, fille et mere.
Je croy q'un jugement tenra
Ou les bons o soy retenra,
Je croy, et les raisons sont bonnes,
Qu'il est seul dieu en trois personnes,
Pere, Filz et Saint Esperiz :
Je croy ce qui en est escript. (v.14412-14430)

Si les paroles d'Advenir reprennent un nombre important des articles de foi du Symbole des Apôtres, elles n'en suivent pas exactement le modèle et il ne s'agit pas non plus du Symbole de Nicée-Constantinople. Advenir évoque avant l'Incarnation, la Passion et la Résurrection

(traditionnellement, l'Incarnation et la Vierge Marie sont citées avant) et ne mentionne pas l'Église. Ce qui compte ici dans les paroles du roi, c'est la répétition de « Je croy » en début de vers associé à un Credo qui lui est personnel, sa conversion en paraît alors d'autant plus sincère et réelle tout en marquant un point d'achèvement dans l'action dramatique : l'arrêt définitif des violences perpétrées contre les chrétiens.

b. Les mentions de la Bible quasi absentes, les péchés capitaux régulièrement énumérés

La Bible, les dix commandements, les œuvres de miséricorde

La Bible et les mots qui servent à en décrire soit ses parties constituantes (l'Ancien et le Nouveau Testament, les Évangiles), soit sa qualité (Saintes écritures ou Écritures saintes), sont relativement peu invoqués et évoqués dans le théâtre. Dans le *Mystère du roy Advenir*, l'allusion à ces textes se pose comme une autorité qui doit être proposée aux païens. Ainsi l'abbé de Sanar envoie le prieur pour « les païens advertir, / Lisant du Nouvel Testament / Par my la terre qui appent / A ce pervers roy Avenir » (v. 1483-1485) et requiert aussi parmi ses moines, pour aller prêcher « devant les payans, / Les Gries et les Esgipsiens, » (v. 1542-1543) « Celui qui plus scet de la Bible » (v. 1536). L'Ancien Testament est mentionné dans le sermon du prieur de Sanar, devant la cour païenne du roi Advenir, comme une autorité incontestable :

Or considerez
Que les prophetes trespaséz,
Mesme en l'Ancien Testament,
Avoient divisé comment
Pas ne tarderoit longuement
Qu'un enffent seroit enffenté... (v. 1894-1899)

L'avènement du Christ est justifié par les prophéties renfermées dans l'Ancien Testament. L'autorité du texte sacré se retrouve lors de l'enseignement de la foi chrétienne à Josaphat par Barlaam (v. 10634-10718), au cours duquel l'ermite rappelle que ce qu'il dit « est escript » (v. 10643) ou issu de « l'Esriture » (v. 10651 et 10655).

À travers les exemples issus du *Mystère du roy Advenir*, on voit que l'évocation de la Bible s'inscrit dans un contexte prédicant. C'est aussi le cas dans le *Mystère de saint Vincent*, les seules évocations directes du texte sacré dans cette pièce, se trouvent dans les sermons de Vincent. Le premier, aux deux pauvres païens, prend comme preuve « la vroye Esriture sainte » (v. 4508) tandis que le second adressé à des chrétiens, commence par une référence à « l'espître [...] aux bons Ephesiens⁷⁵ » (v.5568) puis décrit comment les articles de foi du Credo ont été élaborés, « en concordant l'Ancien Testament / o le Nouveau... » (v. 5679-5680).

⁷⁵ Épître précisément référencée par ailleurs : « *Hec verba / scribuntur in Epistola ad Ephesios, iii^o capitulo.* » (v. 5562-5563)

Si le texte sacré est peu évoqué en lui-même, c'est que son contenu est omniprésent à travers le rappel incessant du schéma de la Rédemption. L'histoire du Christ est inlassablement répétée dans les mystères, sans qu'il soit besoin d'en donner la source. Seul saint Gildas dans le *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévi*, explique ce qu'il s'apprête à faire lors de la messe :

<i>Me eo Gildas, gant guir reson</i>	Je suis Gildas ; avec une foi ardente
<i>aia peur hegar da sarmon</i>	Je vais fort volontiers prêcher
<i>dre predication onest</i>	Par le moyen d'un sermon solennel
<i>an auielou hep saouzan</i> ⁷⁶	Les évangiles, sans déplaisir

Peu après, il évoque encore « *an auiel* » (v. 586, « l'évangile ») comme source d'édification des fidèles.

La Bible devient un élément théâtral dans le *Mystère de sainte Barbe*, évoquée non pas pour son contenu mais pour démontrer les qualités intellectuelles supérieures de la sainte. Origène recevant la sollicitation de Barbe qui souhaite devenir chrétienne, ordonne à Ysacar, un prêtre qu'il a choisi comme émissaire, de lui apporter

une Bible
En quoy le Nouvel Testament
Et le Veil tout entierement
Sont contenuz de mont a val. (v. 5811-5814)

Grâce à l'étude de ces textes, Barbe pourra « Venir par sollicitude / A la tressaincte, large et lee / Verité qui est imcroyee » (v. 5817-5819). L'étude de la Bible est réservée aux clercs et le fait de fournir ce texte à Barbe démontre qu'elle est destinée à devenir un esprit chrétien éminent, seulement par elle-même, sans l'aide d'un maître.

Les dix commandements (Exode XX, 3-17) et les œuvres de miséricorde⁷⁷ sont peu évoqués dans les textes des mystères. Ils sont absents du *Mystère du roy Advenir*, et seuls sont mentionnés brièvement les dix commandements dans le *Mystère de sainte Barbe*, lorsque la sainte interroge le pèlerin Jousquin sur les principes fondateurs de sa foi. Le pèlerin ne pouvant parler longuement du fait de la présence des païens tout autour, parle tout de même d'Origène qui

... ne cesse de racompter
Les articles de grans bontéz.
Je ne sçay plus que vous comptéz.
Je scey bien qu'ilz sont douze en nombre,
En la loy dix commandemens... (v. 3155-3159)

Les dix commandements seront signalés une seconde fois uniquement sous cette formule par Barbe au v. 13446, sans jamais être développés.

Seul le *Mystère de saint Vincent* donne une plus grande place aux dix commandements et aux œuvres de miséricorde. Valère, évêque de Valence, n'étant pas en capacité d'accomplir

⁷⁶ v. 576-579.

⁷⁷ Les sept œuvres de miséricorde corporelles sont issues de Matthieu XXV, 34-45.

sa mission pastorale (« empesché suy de mon langaige. », v. 5409), demande à Vincent de s'en charger à sa place. En vantant les qualités intellectuelles de ce dernier, il rappelle quels sont les textes fondateurs à rappeler lors des sermons :

vous prescherez, je vous commans,
beau filz, les dix commandemens
de la loy, à ce je m'acorde,
les oeuvres de misericorde,
les doze articles de la foy (v. 5416-5419)

Lors de son sermon aux chrétiens, Vincent va effectivement développer tous ces points : « Si vous voulez avoir amendemens, / entendez en les dis commandemens » (v.5653-5654), puis il les énumère (v. 5655-5670) en précisant bien que « Ce sont les dis commandemens que Dieu / a ordonné de garder en tout lieu » (v. 5671-5672). Le même procédé est mis en place peu après au sujet des œuvres de miséricorde, il enjoint à son auditoire d'accomplir ces œuvres, en les énumérant (v.5766-5772), puis conclut ce premier inventaire par : « Ses sept euvres sont corporelles. / Les autres spirituelles / vous diray tout presentement », œuvres spirituelles qu'il égrène immédiatement (v. 5777-5789), suivies de la liste des péchés capitaux et des vertus qui leur sont opposés. Le *fatiste* a peu fait de recherches stylistiques dans ce passage, le sermon de Vincent s'apparente aux « nomenclatures » des *doctrinaux*⁷⁸, comme un passage didactique obligé du mystère.

Discours sur les péchés capitaux

Ni les *Morales sur Job* de Grégoire le Grand, ni les *Sentences* de Pierre Lombard ne sont évoquées lorsque les péchés capitaux⁷⁹ sont énumérés sur scène ; seul importe leur inventaire, le plus souvent illustré par le récit d'exemples concrets et parfois, des vertus qui permettent d'éviter de les commettre. Deux types de personnages se chargent de parler des péchés capitaux sur la scène : des ecclésiastiques⁸⁰ ou des diables. Cette opposition crée un discours des péchés capitaux multiple face auxquels l'imagination du spectateur est amenée à réagir diversement.

La forme la plus simple du discours sur les péchés capitaux consiste en leur simple énumération accompagnée des vertus opposées correspondantes par lesquelles ils doivent être remplacés. Ainsi, dans le *Mystère de saint Vincent*, le premier grand sermon du saint exhorte les fidèles par ces formules antithétiques traditionnelles :

Fuyez orgueil, prenez humilité !
Lessez envie, acuillez charité !

⁷⁸ G. Hasenohr, « La littérature religieuse », *op. cit.*, p. 267.

⁷⁹ Sur la doctrine des péchés capitaux (élaboration, reprise et développements à partir du XII^e siècle), voir Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2003, p. 7-11 et p. 309-319. À la suite de Pierre Lombard, un grand nombre de théologiens (saint Bonaventure, Thomas d'Aquin pour ne citer qu'eux) s'est penché sur les péchés capitaux et a pu servir de source aux *fatistes*.

⁸⁰ Franche Volenté de la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* n'est pas à proprement parler un personnage ecclésiastique mais endosse un rôle didactique similaire.

Yre chacez pour avoir pascience !
 Oustez luxure et amer chasteté !
 Voustre avarice en liberalité
 muez, puis paresce en diligence
 et glotonnie en sobre continence. (v. 5792-5797)

Les mêmes paroles sont émises par Franche Voulenté dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* lorsqu'elle enseigne Bien avisé :

Premier contre pechié d'orguel
 Il nous donna Humilité,
 Affin que nullui sy n'eust l'oeul
 À penser mal ne vanité.
 Contre le pechié d'Avarice
 Jhesucrist nous donna Larguesce,
 Et Diligence la propice
 Il nous donna contre Parresse.
 Et Casteté contre Luxure.
 Contre Glotonnie, Abstinence,
 Contre Envy, Carité la pure.
 Contre Ire donna Pacience. (v. 205-216)

Ces nomenclatures mnémotechniques font peu appel à l'imagination du spectateur, il s'agit de listes plus ou moins figées, inlassablement répétées, peu théâtrales et qui se présentent comme des passages obligés didactiques des pièces auxquels les *fatistes* apportent un soin moindre. Dans le sermon de Vincent, le travail du *fatiste* réside principalement par un emploi nombreux des formes verbales à l'impératif tandis que le *fatiste* de la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* multiplie l'utilisation de la préposition « contre » pour marquer l'opposition entre péchés et vertus.

La forme la plus élaborée du discours sur les péchés capitaux est celle qui fait appel à l'imagination du spectateur par le récit d'exemples édifiants propres à chaque péché. La liste fondamentale se trouve alors glosée, amplifiée, pour que le spectateur l'assimile plus facilement. Évidemment, l'étape suivante de cette assimilation sera la dramatisation de ces péchés par des saynètes édifiantes (voir *infra*).

L'exposé de ces exemples peut être l'œuvre d'un prédicateur. Dans le *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévi*, saint Gildas met en garde les fidèles venus à la messe en citant chaque péché et les vices qui mènent à le comettre, tout en rappelant la vertu correspondante qui permet de s'en garder. Ainsi au sujet de l'avarice par exemple, l'ecclésiastique indique :

<p><i>Mir na vizi re auaricius na ysur quet na vez quet couetus na decefus trompus dre fals musur bez liberal, real dre lealtet hac an peoryen bezent plen soutenet</i>⁸¹</p>	<p>Prends garde que tu ne sois trop avaricieux ; Ne t'adonne pas à l'usure, ne sois pas cupide Ni malhonnête, trompeur par (usage de) fausse mesure. Sois généreux, d'une extrême loyauté, Et que les pauvres soient (par toi) abondamment secourus</p>
--	---

Ces paroles étant prononcées par un représentant de l'Église, elles demeurent relativement pondérées dans le sens où elles ne créent pas d'images percutantes dans l'esprit du

⁸¹ v. 736-740.

spectateur. Il s'agit de mises en garde fondées sur les comportements potentiellement vicieux des spectateurs à l'image du conseil de ne pas céder à l'ivresse concernant la gourmandise (v. 754-759).

À l'inverse, les images suscitées par le discours des diables sur les péchés capitaux sont d'un tout autre effet sur l'imagination du spectateur. Le rôle essentiel des diables dans les mystères est de soumettre à la tentation les autres personnages qui, selon leur rôle et leur statut, y cèdent ou y résistent. Mais avant même de mettre en scène une situation théâtrale destinée à dépeindre le péché ou le vice, les diables endossent le rôle de précepteurs des péchés⁸². Leur discours s'apparente à celui des allégories des vices de la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, qui, avant qu'il ne commette quelque péché⁸³, informent Mal avisé du danger qu'il encourt à les fréquenter.

Vers la fin du *Mystère de saint Vincent*, Lucifer convoque ses diables afin de les envoyer soumettre à la tentation les populations. De fait, il nomme les sept péchés capitaux durant les vers 12860-13003, en évoquant leur nature même de péchés et en donnant pour chacun un exemple du comportement qu'il provoque. Satan est alors chargé de « tenter les gens d'avarice » (v. 12866) et en particulier les usuriers – condamnation courante du prêt à usure par l'Église⁸⁴ – en leur conseillant de remplir « fort leurs greniers » puisque « cherté vient certainement », ainsi « Le pouvre peuple destroyront, / quant en ce point faire voudront » (v. 12868, 12872 et 12875-12876). Le péché d'orgueil est destiné aux jeunes « coquardeaux » qui « ont soulliers à poulaine » (v. 12891), tandis que ceux de colère et d'envie sont plus universels (« À ses deux pechez en foys pestre, / croiez de vroy, plus de cent mille », v. 12906-12907), tout comme la gourmandise (« Tu tempteras de glotonnie, / [...] / ces gens feras boire et lecher », v. 12944-12946). Le clergé est quant à lui la cible de la paresse et de la luxure :

Hanter te fault les gens d'esglise
et devers entr'eulx si t'adresse
Tu les tempteras de paresse ;
coucher les feras o mechines
quant devront allez à matines (v. 12914-12918)

⁸² Les diables peuvent aussi rappeler des dogmes de la religion chrétienne, comme dans le *Mystère de sainte Barbe*, lorsque Lucifer enrage de la conversion de Barbe et se remémore la *disputatio* qu'elle a organisée avec ses deux précepteurs : « El a ja fait probacion / Aux maistres qui l'ont doctrinee / Que Dieu n'est myë chose nee / De créature qui se fine, / Més est une chose divine / Qui n'eut oncques commencement, / Qui n'aura point d'achevement / Et qui n'a point d'autre son estre, / Et que chascun homme terrestre / N'est point dieu comme elle soustient : / De plus fort en plus fort le tient. » (v. 2221-2231) ; ou encore lorsque Lucifer envoie Satan tenter le père de Barbe « Affin auxi qu'elle ne parvienne / A la parfaicte verité / Des personnes de Trinité / Ou elle n'est point parvenue. » (v. 2289-2292). Sur le discours édifiant des diables voir É. Dupras, *Diabes et saints : rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, op. cit., p. 279-282.

⁸³ Si ce n'est le péché initial de paresse.

⁸⁴ Voir également dans le *Mystère de sainte Barbe* : l'un des pauvres remerciant Barbe pour le don qu'elle leur fait, précise : « Chés ses usuriers qui sont riches, / Dont ce leur est honte et diffame, / On ne nous donne point telz miches » (v. 11476-11478).

Le cadre spatial de l'énumération des péchés n'est plus l'enfer ni le pays païen, il s'agit de montrer que tous les hommes, même les spectateurs, peuvent être soumis à la tentation. Cette intégralité se manifeste par l'évocation de personnages de tous états – noblesse (les « soulliers à poulaine »), clergé et tiers-état – et par l'évocation de cas concrets possiblement à même de se produire pour le spectateur. Pour autant, ces péchés sont évoqués au titre d'un futur hypothétique et font du discours des diables un récit édifiant par les comportements qu'il conviendrait d'éviter.

L'aspect didactique de ce passage est renforcé par la dénomination même de « péché ». Lorsque Lucifer ordonne à Satan d'aller susciter l'avarice, celui-ci se plaint « J'en a y assez de cest peché » (v. 12880), tandis que Lucifer commente le fonctionnement ou la place qu'occupent certains péchés. Ainsi au sujet de la colère et de l'envie, il dit que « Ses deux pechez si sont germains : / sans l'un l'autre si ne peut estre. » (v. 12904-12905), tandis que la gourmandise, « c'est ung droit des maistres pechez » (v. 12945). Cette précision au sujet de la gourmandise indique la nature même du péché : ce dernier entraîne d'autres et de fait Lucifer les évoque à travers les exemples qu'il donne ensuite. La gourmandise entraîne l'ivresse (si bien que les gens « auront perdu sens et memoire », v. 12950) qui elle-même provoque la luxure (« femmes se feront hochez », « Fay les bien boyre à desmesure : / par ce point aymeront luxure », v.12952 et v. 12956-12957). L'ivresse mène également au meurtre et au viol : « ... quant tresbien beu ilz auront, / ses meschans si s'entretueront / ou forceront aucune femme » (v. 12959-12961). Sous l'aspect d'ordres donnés aux diables, les paroles de Lucifer témoignent d'un réel didactisme des péchés capitaux, non pas mis en scène mais énumérés et explicités.

De même, sans le *Mystère de sainte Barbe*, la chanson chantée en l'honneur de l'arrivée de l'âme de Dioscorus en enfer se transforme en chanson didactique sur les péchés capitaux à l'intention du public auquel s'adresse Léviathan :

Vous qui ouéz ceste chanzon
Presentement en divers son,
Entendéz bien, car elle commence
En haulte voix, puis fait descence
En bas ; elle commence en liesse
Et puis se descend en tristesse.
Elle signiffie sans doubtance
L'estat de l'humaine plaisance. (v. 19774-19781)

La suite des paroles du diable précise le propos en dénonçant la façon de vivre des *mondains* qui « en grandes delices / Vivre veullent sans craindre vices » « Mais de l'ame ne peuent pencer / Ne de bonne euvre salutaire » (v. 19782-19790). Le résultat en est que vivants, « leur commencement / Est ung grant esjouyssement » (v. 19796-19797), morts, leurs âmes sont conduites en enfer et « la fin en est doloieuse, / Amere, triste et engouesseuse » (v. 19798-

19799). Le discours sur les péchés capitaux se double ici d'un commentaire sur l'issue de leur commission.

Conclusion : les Pères de l'Église en filigrane

Les écrits de Grégoire le Grand ont une influence primordiale dans l'élaboration du discours sur les péchés capitaux, sans jamais pour autant être cités en tant que tels, qu'il s'agisse du texte, les *Morales sur Job*, ou de leur auteur. Les *fatistes* sont des hommes nourris de scolastique et ont parcouru un certain nombre de textes des Pères de l'Église qu'ils incorporent à la matière des mystères sans nécessairement le préciser ni même peut-être s'en rendre compte tout le temps. La nomination des Pères de l'Église, quand elle est explicite, s'impose comme une garantie de conformité théologique, à l'image du *Mystère de saint Vincent* où saint Augustin et saint Ambroise apparaissent dans le prologue de la pièce⁸⁵. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, le contenu théologique est plus approfondi mais pour autant les Pères de l'Église ne sont pas cités, d'une part, la sainte est convertie à la foi chrétienne par Origène d'Alexandrie (la présence d'un Père de l'Église sur scène fait autorité en elle-même⁸⁶), d'autre part les paroles de la sainte lors de la *disputatio* face à ses précepteurs (v. 1595-2024) témoignent de la connaissance patristique du *fatiste*. En effet, ce dernier lui fait employer trois procédés argumentatifs (« par voyë d'eminance, / Par voyë de remotium, / Et aussi par causacion, » v. 1840-1842) décrits par le Pseudo-Denys l'Aréopagite. Cette quasi absence de nomination des Pères de l'Église dans les mystères relève en partie du caractère peu théâtral de la patristique, quand elle apparaît, elle sert principalement de garantie théologique ou à démontrer qu'un personnage est docte et possède un esprit supérieur (Barbe).

Le Credo demeure le texte le plus employé et le plus cité dans les mystères. Ses fonctions plurielles lui confèrent un rôle de premier plan dans la dramaturgie des pièces. S'il marque bien entendu dans l'action dramatique l'adhésion à la foi chrétienne des nouveaux convertis, son évocation par les personnages associe le spectateur chrétien au jeu qui se déroule sous ses yeux. Quant à la mention de la Bible et de ses composantes, son autorité connue et reconnue par le spectateur ne nécessite pas le plus souvent de développements, d'autant que le schéma de la Rédemption qui la compose est sans cesse rappelé au cours des sermons et *disputationes* joués sur la scène.

VIII.1.3. Quelques concepts délivrés sur scène sur les rapports entre l'homme et Dieu

Dans la continuité du chapitre précédent, les textes fondateurs sont à la source des concepts et des dogmes de l'Église, à l'image des articles du Credo par exemple qui en

⁸⁵ « Saint Augustin nous dit, pour abreger » (v. 106) ; « Et saint Ambrois aussi nous fait raport » (v. 112).

⁸⁶ De même, dans le *Mystère de saint Martin*, saint Ambroise fait une courte apparition à partir du v. 3648.

délivrent sur la scène un certain nombre (Trinité, Incarnation, Résurrection...) : ces dogmes sont réitérés et montrés en maintes occasions⁸⁷. Ce ne seront pas des dogmes qu'il sera question ici mais trois concepts qui parcourent les pièces de cette étude : l'homme créé par et à l'image de Dieu, le corps comme enveloppe de l'âme et Dieu sans commencement et sans fin. L'homme créé par et à l'image Dieu ne peut être que verbalisé étant donné que le sujet de nos pièces n'aborde pas la Création tandis qu'il est assez aisé de mettre en scène le concept du corps comme enveloppe de l'âme. Quant au concept de Dieu sans commencement et sans fin, peut-il faire l'objet d'une dramatisation ou n'est-il condamné qu'à une inexorable verbalisation destinée à participer à l'explication du dogme de la Trinité⁸⁸ ?

a. L'homme créé par et à l'image de Dieu

« Dieu dit : "Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance" [...]. Mâle et femelle il les créa⁸⁹ ». Dans les pièces de notre corpus, la *ressemblance* entre Dieu et l'homme est peu évoquée si ce n'est dans le *Mystère du roy Advenir* et le *Mystère de sainte Nonne et de son fils Dévi*. Dans le *Mystère du roy Advenir*, le premier chevalier d'Advenir est interrogé sur sa foi par le roi lui-même lorsqu'il est capturé, après avoir énuméré les créations de Dieu, il finit par : « Après moy qui suis creature, / Qui m'a fourmée à sa figure, / Dont grant graces je ly en rens » (v. 6255-6257). Dans le *Mystère de sainte Nonne et de son fils Dévi*, c'est Dieu lui-même qui indique la qualité de l'homme qu'il a créé :

douue an tat an barados	<i>Dieu le père, dans le paradis</i>
<i>me vo doue // crouer an steret an neuaou an // planedou a netra crouet parfetta hac jues parfet crouet den</i>	Je suis Dieu, créateur des astres, Des cieux, des planètes Formées à la perfection à partir de rien ; Et également de l'homme, créé parfait (v. 49-52)

Cette perfection de l'homme fait référence à l'image de Dieu. Ce rapport de ressemblance entre Dieu et l'homme est en général éludé dans les pièces et seul le Dieu créateur est cité. Il en est ainsi dans le *Mystère de saint Vincent* (« Quant Dieu le Pere forma Adam jadis », v. 5601) tout comme dans le *Mystère de sainte Barbe* (v. 1690-1709).

Le concept de Dieu créateur de l'homme permet en outre de dénoncer la pratique de l'idolâtrie dans le *Mystère du roy Advenir*. Une discussion entre Josaphat, son maître d'école et Zardain, un conseiller d'Advenir, soulève l'incohérence qui provient de cette pratique. Alors que Josaphat demande à Zardain le nom des dieux, ce dernier lui répond de ne pas s'en

⁸⁷ Le dogme de la Trinité s'illustre par exemple une bonne partie du *Mystère de sainte Barbe* à travers la construction de la troisième fenêtre de la tour de la sainte ; celui de la résurrection par les miracles qu'effectuent les saints : saint Patrice ressuscite Runiter dans le *Mystère de sainte Nonne et de son fils Dévi* (v. 199-208) ; saint Martin ressuscite le soudard Penailon (v. 3377 *sqq.*) dans le *Mystère de saint Martin*.

⁸⁸ Voir aussi au sujet de la Trinité et sa difficile mise en scène, V. Dominguez, *La scène et la Croix...*, *op. cit.*, p. 203-205.

⁸⁹ Genèse I, 26-27.

soucier mais seulement d'y croire puisque ce sont eux qui l'ont créé : « Ce sont ceulx qui vous ont formé, / En qui devez avoir creance. » (v. 6605-6606). Josaphat demande alors : « Qui les a fait ne charpenté ? / Vous autres ? » (v. 6607-6608). Devant la réponse affirmative de son maître, il demande alors (question à laquelle il n'obtiendra pas de réponse) :

Et comment ont il dont puissance
De moy former, puis qu'en vous
Les avez faiz à voz semblance
Et chairpentéz, ce ditez vous ? (v. 6609-6612)

Sous la forme du syllogisme, les paroles de Josaphat démontrent que les images des dieux n'ont en elles ni de pouvoir ni de valeur⁹⁰ tout en suggérant le concept de Dieu sans commencement et sans fin, créateur de toutes choses.

Dans nos textes, c'est le concept de l'homme créé par Dieu dans un « rapport de sujétion de la créature au Créateur⁹¹ » qui est mis en avant, plus que le concept de l'homme créé à l'image de Dieu.

b. Le corps enveloppe de l'âme, mort corporelle et mort spirituelle

La distinction entre âme et corps

La distinction entre l'âme et le corps, ce dernier n'étant qu'une enveloppe temporaire destinée à contenir la première, est soit expliquée, soit mise en scène au moment de la mort d'un personnage. Son âme est soit emportée en Enfer soit destinée au Paradis, représentée sur la scène par un corps⁹², les didascalies spécifiant la distinction entre le personnage vivant et le personnage représentant son âme par la formule « *anima* » suivie du nom du personnage. Cette formule indique un travail de mise en scène à réaliser, possible par ailleurs en partie grâce à une convention dramatique tacite avec le public. En effet, l'âme d'un personnage lorsqu'elle a du texte à dire⁹³, a pu être jouée par le même acteur qui jouait le personnage vivant⁹⁴ : assister à la mort du personnage, voir son corps remplacé par un mannequin (supposition : cette précision n'apparaît pas dans les didascalies des textes de notre corpus) et voir le personnage parler en arrivant en Enfer ou au Paradis, ont dû suffire au public pour qu'il comprenne qu'il ne s'agissait pas exactement du même personnage avant et après sa mort.

⁹⁰ C'est en substance ce que reproche Barbe à ses précepteurs dans le *Mystère de sainte Barbe*, lors de la *disputatio* avec ces derniers : « Comme me dictez vous ceulx cy / Estre dieux ? / [...] / Simulacres sont et ydolles. / [...] / Ce sont de voz mains les ouvraiges, / Statues sourdez et voz ymaiges. » (v. 1724-1725, 1727 et 1731-1732).

⁹¹ V. Dominguez, *La scène et la Croix...*, op. cit., p. 293.

⁹² Cela suscite des contradictions théologiques, voir V. Dominguez, *La scène et la Croix...*, op. cit., p. 190-193.

⁹³ Les exemples sont nombreux : *Anima Vicentii* dans le *Mystère de saint Vincent* à partir du v. 14245, *Anima Barbare* à partir du v. 19360 et *Anima Dÿoscori* à partir du v. 19655 dans le *Mystère de sainte Barbe*.

⁹⁴ Une autre solution consiste à faire jouer un acteur différent (voir V. Dominguez, *La scène et la Croix...*, op. cit., p. 195).

La mise en scène de la distinction entre l'âme et le corps est redoublée par son rappel par différents personnages, païens et chrétiens. En effet, dans le *Mystère de sainte Barbe*, c'est bien un personnage païen qui parle de ce concept. Florimond, premier chevalier de Dyoscorus, essaie de ramener à la raison ce dernier qui se lamente pour la perte de sa femme en lui signalant l'inéluctabilité de la mort pour tous les hommes. Il conclut alors son raisonnement par :

Quant est des esperiz vitaux
Espanduz en ung corps humain,
Croyéz qu'ilz n'ont point de demain :
On les pert en clouant son oeil. (v. 106-109)

Florimond étant païen, son discours se doit d'aller à l'encontre des conceptions chrétiennes. Néanmoins, ces quatre vers prennent une tournure contradictoire puisqu'ils rappellent en réalité la distinction entre l'âme (les *esperiz vitaux*) et le corps, ce dernier n'étant que l'enveloppe de la première. Quant au devenir des *esperiz vitaux*, lorsque Florimond affirme « qu'ilz n'ont point de demain », le spectateur perçoit au contraire la doctrine chrétienne. Dans la même pièce, lorsque Jean le Baptiste baptise Barbe, ses premières recommandations portent sur le corps et l'âme :

Telle est tout forsonnable
Qui pense du corps seulement
Et met l'ame en oublyement.
Corps et ame sont non esgaulx (v. 11122-11125)

Il compare ensuite l'âme et le corps aux deux seaux d'un puits (quand l'un monte, l'autre descend) et complète cette métaphore ainsi :

Si ton corps a mal ou il tremble,
L'ame en est trop plus vigoreuse ;
Mais quand la char est trop joyeuse,
La sange (?) de l'ame luy emble (v. 11131-11134)

Ce discours sur la distinction entre le corps et l'âme ne peut être complètement abouti sans allusion à la mort, aux fins dernières. Évidemment, le corps est le point central du dogme de la résurrection de la chair énoncé dans le Credo mais c'est au moment de la torture des saints et de leur mort imminente que la distinction entre corps et âme est le plus rappelée⁹⁵. Ainsi dans le *Mystère de sainte Barbe*, alors que Marcien le prévôt s'acharne sur le corps de la sainte, celle-ci lui précise :

Fay a mon corps paine infinie
Par rigueur furiablement,
Mon ame liberalement
Vendra davant Dieu son facteur. (v. 17344-17341)

⁹⁵ Voir également sur le sujet, Clément Saliou, « Disloquer pour renaître : la torture et ses effets dans les vies de saints dramatisées des XV^e et XVI^e siècles », dans Julie Postel, Marie Garré Nicoara (dir.), *Corps béants corps morcelés - Altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, Louvain-la-Neuve, E.M.E. éditions, 2018, p. 175-186.

De même, dans le *Mystère de saint Vincent*, une fois les tortures temporairement cessées et les anges ayant guéri Vincent de ses blessures, l'ange Michel lui promet en repartant vers le paradis : « Voustre amme en paradis viendra, / quant elle partira du corps » (v. 12774-12775).

La mort spirituelle

La mort spirituelle peut être causée par une absence de liens entre Dieu et l'homme, en particulier le lien du baptême. Ce lien est rappelé par exemple dans le *Mystère de saint Vincent* lorsqu'à la suite du premier sermon de Vincent (v. 5559-5808), deux catéchumènes se font baptiser. Le saint leur précise ce que le baptême leur apporte : « Mors estiez. Or estes vifs / et avez gagné paradis » (v. 5980-5981).

La mort spirituelle est aussi causée par une conduite peccamineuse de l'homme. Elle est le sujet des propos de Houllerie dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, qui explique en quoi consiste son travail à Mal avisé (elle se considère comme la bouchère qui apporte de la chair vive aux diables, v. 2194-2201) : « Je n'ochis pas tant seulement / Le corps, car j'ocis corpz et ame » (v. 2206-2207). En effet, la *houllerie* entraîne les conditions « de faire toute meurtrerie » (v. 2211) mais avant cette mort du corps, ce sont les péchés que provoque la *houllerie* qui sont à l'origine de la mort de l'âme.

c. Dieu sans commencement et sans fin.

La formulation « Dieu sans commencement et sans fin » est la périphrase servant à décrire l'éternité de Dieu. Cette éternité est rappelée sans cesse, que ce soit par le mot même ou par l'adjectif « eternal »⁹⁶. Seulement, l'emploi de ces deux mots s'enrichit de la formule « Dieu sans commencement et sans fin » qui donne lieu à des développements explicatifs et s'associe à la répétition du dogme de la Trinité.

Ainsi dans le *Mystère du roy Advenir*, « Ung dieu sans fin et sans commencement » est le refrain d'une ballade (v. 14642-14676) dont l'objet principal est de donner une description de la Trinité (« Non pas trois dieux, mais ung, car sans distance / Saint Esperit, Pere, Filz en clemence / Sont tout egal », v. 14655-14657).

Dans le *Mystère de sainte Barbe*, ce n'est pas la Trinité à proprement parler qui est abordé à travers la formulation « Dieu sans commencement et sans fin » mais Dieu existant par essence. À l'issue de sa première leçon avec ses précepteurs, Barbe leur reproche l'illogisme du contenu de leur enseignement, en particulier l'idée que si les dieux païens sont bien des dieux, ils devraient avoir créé le monde. Pour autant, comme le précise maître Alphons, depuis la création du monde, « Quinze cens [ans] avoit passé / Que ces dieux estoient engendrez »

⁹⁶ *Mystère du roy Advenir* : « O roy eternal » (v. 5673) ; *Mystère de saint Vincent* : « regnant en vroye eternité » (v. 4488), « Vroy Dieu tout puissant eternal » (v. 7707) ; *Mystère de sainte Barbe* : « Et d'une mesme eternité » (v. 6318), « Pere eternal interminable » (v. 11045).

(v. 1206-1207). Ce décalage entre la création du monde et la naissance des dieux païens, permet à Barbe de rappeler l'éternité du Dieu chrétien :

Puis donc que le monde estoit fait
Avant eulx, qui l'avoit parfaict
Et figuré en sa figure ?
Il fault que soit ung dieu qui dure
Sans fin et sans commencement,
Le quel soit eternellement
Ou hault ciel regnant et vivant. (v. 1209-1215)

Mais dans la *disputatio* qui l'oppose à ses précepteurs peu après (v. 1595-2024), la sainte développe longuement ce concept de l'essence de Dieu (voir *supra*), repris ensuite par Lucifer, enrageant de la conversion de Barbe et de son affermissement dans la foi chrétienne :

El a ja fait probacion
Aux maistres qui l'ont doctrinee
Que Dieu n'est myë chose nec
De créature qui se fine,
Més est une chose divine
Qui n'eut oncques commencement,
Qui n'aura point d'achevement
Et qui n'a point d'autre son estre,
Et que chascun homme terrestre
N'est point dieu comme elle soustient :
De plus fort en plus fort le tient. (v. 2221-2231)

Au concept de l'éternité de Dieu s'ajoute ici l'argument ontologique de son existence (« Et qui n'a point d'autre son estre »).

Que ce soit dans le *Mystère du roy Advenir* ou dans le *Mystère de sainte Barbe*, ces remarques sur la nature de Dieu résultent directement de la scolastique assimilée par les *fatistes* et présentent peu de possibilités dramatiques en s'intégrant dans le réseau des propos didactiques obligés et propres au genre des pièces auxquelles ils appartiennent. Le seul moyen d'insuffler une dramatisation, certes minime, à ces propos, est de les faire dire par Dieu lui-même. Ainsi, ils ne se présentent plus complètement comme une leçon ou une démonstration mais comme un propos introductif destiné à présenter le personnage – même si le public sait bien qui est Dieu... C'est le procédé choisi par le *fatiste* de la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, la seule réplique de Dieu à la toute fin de la pièce commence ainsi :

Je suy celui qui tout affine,
Et qui tout commande ensement.
Je suy en essence divine,
Sans fin, et sans commencement.
Je suy ung Dieu en trinité (v. 7112-7116)

La formulation « Sans fin, et sans commencement » est bien destinée à appuyer l'expression du dogme de la Trinité tout en rappelant l'essence divine mais la verbalisation se double d'une dramatisation par le fait que c'est le personnage concerné par les propos qui parle.

Conclusion

Le mystère de la Rédemption se fonde sur la définition du rapport entre l'homme et Dieu, entre la « créature et son Créateur ». L'homme a été créé par Dieu, à son « image », mais les mystères insistent plus sur le Dieu créateur que sur la « ressemblance » qui de toute façon est perdue par la commission du péché originel⁹⁷. De ce fait, l'homme étant devenu mortel, il convient d'expliquer sa destination après la mort. Si le Credo aborde la fin des temps, ce qui importe au spectateur chrétien, c'est le devenir immédiat de son âme après la mort. Aux explications abstraites s'adjoint la vision rassurante sur scène d'une âme représentée par un corps. Cette finitude de l'homme est mise en évidence par sa contradiction radicale avec la nature de Dieu, « sans commencement et sans fin », que les *fatistes* développent à travers la mention du dogme de la Trinité par exemple.

VIII.1.4. Rejouer les épisodes et les images de la vie du Christ

La dramatisation d'une source hagiographique s'effectue à travers l'adaptation scénique de ses épisodes : reprise exacte, amplification ou réduction, insertion d'épisodes issus d'une autre source. Les sources hagiographiques se sont peu à peu inspirées les unes des autres au cours de leur rédaction⁹⁸, si bien qu'un même événement peut se trouver dans plusieurs vies de saints différentes⁹⁹. Par ailleurs, cette répétition trouve aussi son inspiration dans les évangiles, certains actes des personnages saints s'apparentant à ceux du Christ.

Les évangiles constituent les fondements de la foi du chrétien et en grande partie les sources des *Passions* dramatiques. La vie d'un personnage saint portée sur la scène devient une réminiscence de l'histoire du Christ – quel que soit le type de vie de saint mis en jeu : *vita* ou *passio* –, les paroles et les comportements exemplaires du personnage saint rappelant alors ceux du Christ. Le public ne connaît pas la source hagiographique du mystère auquel il assiste, ce qu'il voit, c'est la vie ou une partie de la vie d'un personnage saint dont certains

⁹⁷ Le péché originel fait partie des dogmes régulièrement rappelés sur la scène. Dans le *Mystère de sainte Nonne et de son fils Dévi*, Dieu, après avoir dit qu'il avait créé un « homme parfait », ajoute aussitôt : « *ma deuas hep sy da // diffia* » (v. 55 « Il vint ensuite à la défier »). La faute d'Adam est souvent évoquée sous la forme de subordonnée causale après le rappel de l'Incarnation et de la Passion, à l'exemple de Valère, évêque de Valence dans le *Mystère de saint Vincent*, qui se plaint que les habitants de la ville n'ont « Congnoissance de Jhesucrist / [...] ne de sa passion / ne de sa resurrection / ne comment il print char humaine » (v. 5378-5381) et qui en donne les raisons : « pour ce qu'Adam, le premier homme, / avoit fait le mors en la pomme / que Dieu luy avoit deffendue. » (v. 5385-5387). De même, dans le *Mystère de sainte Barbe*, lorsque Lancevant arrive auprès d'Origène à Alexandrie, ce dernier le salue en le plaçant sous la protection du Christ mais en rappelant les raisons de son Incarnation : « Celuy qui voulut réparéz / L'offence que Adam compara / Quand de la pomme se para, / De toutes vertuz vous repare ! » (v. 5424-5427).

⁹⁸ Sur ce sujet voir : Pierre Bouet, « Les sources hagiographiques : nature et méthodes d'analyse », dans *Les Saints dans la Normandie médiévale*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000, p. 11-20.

⁹⁹ L'épisode d'un pendu sauvé par un saint est associé aux noms d'une trentaine de saints par exemple (voir Nadine Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998, p. 332, n. 8).

actes ou certaines épreuves rappellent ceux que le Christ a éprouvés. Cette réitération procède de l'exposition incessante du mystère de la Rédemption dans lequel tout chrétien doit placer sa foi.

a. L'Ancien Testament justifié par le Nouveau Testament

Le choix du sujet de certains mystères est guidé par sa teneur de préfiguration : préfiguration de la vie du Christ et de sa Passion. Ainsi le *Mystère du sacrifice d'Abraham* met en scène l'Incarnation par le sacrifice du fils unique, les faits rapportés dans l'Ancien Testament sont la préfiguration des faits écrits dans le Nouveau Testament¹⁰⁰. De fait, un remplacement s'opère entre les deux entités, entre les patriarches et le Christ : la Nouvelle loi se substitue à l'Ancienne.

Les personnages de saint Patrice et de saint Dévi dans le *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévi* sont mis en scène de manière à retracer la substitution de la nouvelle loi à l'ancienne – on verra plus loin que le personnage de Dévi, par l'annonce de sa venue, par sa conception, et par sa naissance, rejoue la venue du Christ. En effet saint Patrice doit quitter le lieu où il se trouve (actuel pays de Galles) sur l'ordre de Dieu pour se rendre en Irlande car la naissance de Dévi est prédite trente ans après, pour lui succéder. Devant le temps qu'il reste avant l'accomplissement de la prédiction (30 ans), Patrice s'étonne de devoir partir aussi tôt et se dit victime d'un bannissement :

*Ma cacc voar jun euit vnan
na duy hoaz an tregont bloaz man
ne vezo ganet, credet glan
ha monet hep span a hanenn
monet voar mar e bro arall
ha bout penn ysel euel dall
Euez caffout goal a gallenn
Petra eo da doe guir roen glen
Euel goas lig en seruichen
guellaff maz gallen ne gren quen
pan eux cusul dam exuly
[e]lux an bro man ma forbany
[Nen] se[ru]jichi muy bizuiquen¹⁰¹*

Me faire partir dans la privation pour un homme
Qui ne viendra pas avant trente ans
Et n'aura même pas été mis au monde !
Et partir d'ici incontinent !
Aller à l'aventure en pays étranger
Et être confus, comme un aveugle !
Sans compter qu'il pourrait m'arriver malheur !
Que veut donc Dieu, vrai roi du monde ?
Moi qui le servais en homme lige,
Du mieux que je le pouvais, exclusivement !
Puisqu'il a décidé de m'exiler,
De me bannir de ce pays,
Je ne le servirai plus jamais !

Les trente ans à attendre pour saint Patrice s'apparentent aux quarante ans d'errance du peuple juif dans le désert. Pour autant, un ange est envoyé à Patrice pour le rassurer (v. 135-144), qui s'apaise et consent à partir pour accomplir sa mission d'évangélisation de l'Irlande. Cette mission commence par le passage risqué de la traversée de la mer (v. 213-234). Saint Patrice, pour cette traversée, invite Runiter, le vieillard qu'il vient de ressusciter, à le suivre avec confiance, tel Moïse guidant le peuple juif à travers la mer des Joncs.

¹⁰⁰ C'est en substance la formule de saint Augustin : « *in Veteri Testamento, est occultatio Novi, in Novo Testamento, est manifestatio Veteris* » (*De catechizandis rudibus*, IV).

¹⁰¹ v. 116-128.

Cette mise en scène de la concordance entre l’Ancien et le Nouveau Testament est assez originale. Elle donne à voir au public que le fondement de la foi chrétienne est établi sur ces deux témoins. D’ailleurs, la structure de la pièce reflète cette construction bipartite puisque saint Patrice à peine débarqué en Irlande fait ses adieux aux matelots mais aussi en réalité au public de la pièce (« *adieu ma tut quere reuerant* »¹⁰²), qui est aussitôt (dès le v. 235) transporté trente ans plus tard dans l’histoire de Nonne et de son fils Dévi.

b. Annonciation, conception de Jésus

Dans le *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévi*, Dieu envoie Gabriel vers le roi Kereticus pour qu’il aille chasser et rencontre Nonne. C’est au cours de cette chasse que Nonne est violée par le roi et que Dévi est conçu. La présence de l’ange Gabriel rappelle ici inévitablement l’Annonciation, mais plus étrangement, du fait de son intervention et de ce qu’en disent les personnages, la conception de Dévi est apparentée à celle du Christ.

L’accent est mis sur une conception hors-norme, en dehors des règles naturelles (formule ambiguë), d’abord par Nonne (« *Me guel knech, tnou burzudou pur // rac dreist natur ezeo furmet*¹⁰³ ») mais aussi par des personnages de la suite du roi Kereticus (sans précision de fonction pour ces derniers). Lorsque Nonne a été violée, immédiatement deux pierres se sont dressées pour la protéger, à la vue de ce fait, l’un précise que « *rac mazoa homan leanes / santes guir merch ha guir guerches*¹⁰⁴ », un autre que « *an mab bihan a diouganat / furmet a enep stat natur*¹⁰⁵ », et un autre conclut :

*ha maz gra certen leuenez
an guizuidiguez an frouez man
so a deffri prenunciet
vng mab bihan e bout ganet
santel meurbet voar an bet man*¹⁰⁶

Aussi est-elle cause de grande allégresse,
La pureté de cette créature
qui est sans aucun doute promise :
Un petit enfant doit naître
Plein de vertu, sur cette terre.

À la conception en dehors des règles naturelles, les suivants du roi considèrent comme saints la mère et l’enfant à venir, apparentant ces derniers à la Vierge Marie et à son fils.

La pureté de Dévi, assimilée à celle du Christ, se retrouve un peu plus loin lors de l’épisode du prêche de Gildas à la messe. Nonne souhaitant écouter le sermon se cache derrière un pilier de l’église mais sa présence – et celle de son fils – rend muet Gildas qui ne peut prononcer une parole (v. 600-629). Il enjoint alors à toute l’assistance de sortir et découvre la sainte restée cachée, il lui demande de sortir pour qu’il puisse prêcher (v. 630-665). L’assemblée de fidèles revenue et le sermon terminé, les fidèles demandent à Gildas les raisons de son mutisme, celui-ci indique :

¹⁰² v. 234 : « Adieu, mes biens estimables amis ! »

¹⁰³ v. 520 : « J’observe partout de pures merveilles, car il est conçu hors des règles naturelles. »

¹⁰⁴ v. 525-526 : « car cette fille était religieuse, / Sainte, fille honnête et authentique vierge... ».

¹⁰⁵ v. 532-533 : « Le petit enfant qui fut promis, / Conçu en dépit des lois naturelles. »

¹⁰⁶ v. 541-545.

*Un leanes pan expresaf
a ioa aman oz ehanaff
brases aessaff an guellaf den
a vn mab vaillant so ganty
brassoch a pep tu a study
eguetoff hep si bizuiquen¹⁰⁷*

Une religieuse, je l'affirme
Se trouvait arrêtée en ce lieu
Très heureuse future mère d'une éminente créature,
D'un vertueux enfant qu'elle porte en elle,
Supérieur à moi par sa sagesse, à tous égards,
Sans défaut, à jamais.

Dévi est considéré comme un être pur, sans défaut, avant même qu'il ne soit né, quasi à l'égal du Christ. Cette affirmation est réitérée maintes fois dans des termes quasi identiques¹⁰⁸ dans le mystère jusqu'à la naissance de Dévi : il est prédestiné à être un être saint, supérieur.

c. Hérode et le massacre des Innocents

Le massacre des Innocents est perpétré sous l'ordre d'Hérode apprenant que les Rois mages se sont joués de lui alors qu'ils lui avaient annoncé auparavant la naissance du roi des Juifs (Matthieu II, 1-18). Le personnage du mage n'est pas un devin, mais par sa connaissance du cours des astres, peut fournir des prédictions à l'image des astrologues du *Mystère du roy Advenir* qui annoncent la supériorité de Josaphat (« Il sera plus grant / Que parent qu'il ait », v. 4708-4709) et sa conversion au christianisme.

Le massacre des Innocents est mû par la peur de la perte du pouvoir et c'est ce qui est mis en scène dans le *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévi*. Trois devins (en réalité, trois Rois mages antithétiques) annoncent à un tyran (assimilable à Hérode) la naissance prochaine de Dévi (v. 901-952). Cette annonce provoque la colère du tyran qui jure, à la suite des devins également, de persécuter l'enfant en le retrouvant et en le tuant. Le premier devin fait une annonce au tyran qui s'apparente à celle que font les Rois mages à Hérode :

*Autrou sur me meus coniuuret
hac ameux euez gouezet
e bout ganet e bro breton
brassoch vezo net eguedot
ganteuy esem quifi sot
languis an cnot hac stroton¹⁰⁹*

Monseigneur, j'ai bien fait une invocation
Et ai effectivement appris
Qu'il doit naître en Bretagne.
Il sera bien plus illustre que toi ;
Tu seras ridiculisé par Dévi,
Anéanti par ce moutard, ce merdaillon.

Les paroles au futur ici s'opposent à celles au présent des Rois mages dans la Bible. La pièce offre une vision réécrite du récit biblique, en substituant la tentative du massacre unique au massacre multiple et effectif : en effet, lorsque Nonne va accoucher, elle va être protégée par une violente tempête qui va repousser le tyran et les devins¹¹⁰ (v. 989 sqq.).

¹⁰⁷ v. 802-807.

¹⁰⁸ Voir par exemple les v. 820-825 ou les v. 901-906.

¹⁰⁹ v. 953-958.

¹¹⁰ Ces devins ont un comportement entièrement contraire à celui des Rois mages : ils restent aux côtés du tyran et n'honnorent pas le nouveau-né mais souhaitent sa mort.

d. Le baptême du Christ

Le baptême du Christ dans le Jourdain par saint Jean-Baptiste est par exemple mis en scène dans le *Mystère de la Passion* d'A. Greban (apr. v. 2123) ou de J. Michel (apr. v. 10414).

Dans le *Mystère de sainte Barbe*, bien que la sainte soit enfermée dans une tour, son baptême s'apparente à celui du Christ. En effet, lors de l'édification de la tour, son père a pris soin de demander la construction d'une baignoire. Cependant, alors qu'il est parti combattre les chrétiens d'Alexandrie, la baignoire demeure sans eau et Barbe désirant se faire baptiser, se lamente de cette carence. Elle prie Dieu pour avoir de l'eau et se trouve exaucée :

Comme de paradis terrestre,
Courans quatre fleuves plaisans,
Quatre sources tressusistans
Sourdent du fons du lavouer. (v. 10930-10933)

L'eau de la baignoire, normalement stagnante, devient une eau vive, une eau issue des quatre fleuves sacrés de l'Éden et c'est dans cette eau que Barbe va être baptisée, à l'image de l'eau vive du Jourdain pour le Christ. Mais la comparaison va encore plus loin, puisque la personne qui va baptiser Barbe, n'est autre que saint Jean-Baptiste envoyé par Dieu (v. 11075 *sqq.*).

La seule différence notable entre le baptême du Christ et celui de Barbe est l'absence de colombe symbolisant l'Esprit saint, mentionnée dans l'évangile de Jean par exemple (« J'ai vu l'Esprit, tel une colombe, descendre du ciel et demeurer sur lui » Jn I, 32) et dramatisée chez Greban et Michel :

Icy descend le saint Esperit en espece de couloun sur Jhesus dans ledit fleuve.
(apr. v. 10414).
Adonc parle Dieu le Pere et le Sainct Esperit descend en forme de coulom blanc sur
le chef de Jhesus, puis retourne en Paradis. (apr. v. 2123)

e. Tentation au désert

Dans le *Mystère du roy Advenir*, J. du Prier reprend deux des trois tentations soumises au Christ lors de sa présence au désert (le pain et le royaume, il écarte la tentation de Dieu), et en ajoute deux autres (la luxure et le polythéisme).

Le premier chevalier du roi, une fois converti, décide de partir vivre en ermite dans la montagne (v. 5673 *sqq.*). À cette occasion, Satan vient le tenter par divers moyens, il lui indique d'abord que le Christ peut être tout aussi bien honoré en même temps que les autres dieux¹¹¹, et que Jupiter le calomnie d'avoir abandonné sa femme mais le pardonne s'il veut bien revenir au monde (v. 5915-5945). Devant l'inefficacité de l'argument, Satan énumère alors d'abord divers plats auxquels le chevalier n'a plus accès, puis le lit confortable et sa femme qu'il aurait auprès de lui, et pour finir lui indique que le roi pourra bien lui donner une terre pour qu'il devienne un puissant seigneur (v. 5962-6003).

¹¹¹ Il propose effectivement d'enfreindre le premier des dix commandements : « Tu n'auras pas d'autres dieux face à moi. » (Exode XX, 3).

f. Décollation de saint Jean-Baptiste

L'image de la tête de saint Jean-Baptiste présentée sur un plateau à Hérode a vraisemblablement inspiré Jean du Prier dans le *Mystère du roy Advenir*. Le roi, après avoir ordonné la décapitation de deux moines, demande qu'on lui apporte un plateau d'argent sur lequel il placera l'une des deux têtes des martyrs afin de l'offrir en sacrifice à ses dieux (v. 7510-7541).

g. Flagellation du Christ

Les différentes tortures infligées à un saint dans un mystère sont une réactualisation de la Passion du Christ, le saint étant un membre du corps mystique du Christ, c'est-à-dire l'Église, les sévices dont il est victime atteignent l'Église et sa communauté de fidèles¹¹². Fréquemment, le martyr infligé au saint lui est propre en ce sens qu'il subit un supplice distinctif qu'aucun autre personnage saint ou divin n'a subi avant lui. Mais à ce supplice spécifique, des tortures supplémentaires peuvent être mises en scène et qui rappellent les martyres du Christ comme celui de la flagellation. Dans le *Mystère de saint Vincent*, le saint se trouve battu à l'aide de « verges, fouetz, bastons » (v. 8607) par les soudards de Dacien alors qu'il vient juste de rappeler sa foi en Dieu (v. 8558-8575). Cette flagellation s'effectue alors qu'il est attaché, dénudé, à un cheval de bois (v. 8644 *sqq.*). De même dans le *Mystère de sainte Barbe*, Marcien, le prévôt chargé d'organiser le supplice de la sainte, ordonne à ses bourreaux :

Despoulliez la moy toute nue,
Aussi nue qu'el est venue
Du ventre de sa mere rousse,
Et la baptéz de bonne escousse
Voire jusques au sang courant ! (v. 14673-14677)

Et effectivement, « *Ligant eam nudam ad postem.* » (apr. v. 14775) et se mettent à la « Batre de verges sur sa peau¹¹³ » (v. 14316).

L'épuisement des bourreaux à force de frapper le Christ n'apparaît pas dans la Bible mais chez ses exégètes¹¹⁴. Dans le *Mystère de la Passion* de Jean Michel, cet épuisement n'est pas mentionné au moment de la flagellation mais un peu avant lorsque Jésus se trouve chez Anne, et que l'un des bourreaux, Dentart, s'exclame : « Je ne puis plus frapper dessus / Tant suis las de peine et despit ! » (v. 21699-21700)¹¹⁵. En revanche, dans la *Passion et*

¹¹² Sur ce point, voir Clément Saliou, « Disloquer pour renaître : la torture et ses effets dans les vies de saints dramatisées des XV^e et XVI^e siècles », *op. cit.*

¹¹³ Il s'agit du conseil donné par Léviathan un peu plus de 450 vers auparavant.

¹¹⁴ Exemple : [Pseudo] Saint Bonaventure, *Meditationes vitae Christi*, Henry de Riancey (éd. et trad.), Paris, Poussielgue-Rusand, 1847, t. 2, p. 201, chap. LXXVI : « *Fluit undique regius sanguis de omnibus partibus corporis, superadditur, reiteratur et spissatur livor super livorem, et fractura super fracturam, quousque tam tortoribus quam inspectoribus fatigatis solvi jubetur.* »

¹¹⁵ Voir par ailleurs la variante dans le *Mystère de la Passion de Troyes* (Jean-Claude Bibolet [éd.], Genève, Droz, 1997, t. 2), pour la même scène mais avec Rouillard comme personnage : « Je ne puis més frapper dessus, / car je ne sens mais sur moy membre / qui de traveil ne se desmembre, / tant suis las de peine et despit » (v. 7881-7884), l'épuisement du bourreau est marqué corporellement par

Résurrection bretonnes, les bourreaux Dragon et Bruyant sont épuisés à force de flageller le Christ :

DRAGON
*Ne fell lesell pez aenezaf
Sus e fustaf e draillaf glan
Ay scuiz ouf gantaf*

BRUYANT
*Me a sembl aman
Quen fat gant poan mazouf manet
2233)*

DRAGON
N'épargnons pas un seul endroit !
Sus ! fouettons-le, mettons-le en pièces !
Aïe ! il m'a épuisé

BRUYANT
Voilà que je défaille
Tellement mes efforts m'ont anéanti ! (v. 2229-

Cet épuisement est une manifestation de la cruauté et de l'aveuglement des païens mais il marque aussi, par la violence qu'il induit et l'inefficacité du passage à tabac qu'il révèle, la défaite du paganisme. L'épuisement des bourreaux à force de frapper se retrouve dans le *Mystère de saint Vincent* et dans le *Mystère de sainte Barbe* lorsque les deux saints sont flagellés, attachés à une colonne ou à un poteau. Les tortionnaires de Vincent – les soudards de Dacien – expriment particulièrement leur fatigue physique, le supplice du saint devenant en réalité une souffrance pour eux. Cruquart se plaint :

Repouser ung pou nous deusson.
Par Jupiter, je suys lassé.
[...]
Si je devoys de mort mourir,
il me convient rebrandre alaine.
Je ne souffry oncq plus grand paine
que j'ay environ ce gars. (v. 8900-8901 et v. 8908-8911)

Il est rejoint sur le même thème par Heurtault : « Je suis tout rompu et cassé. / [...] / Repouser me convient à terre : / sur luy ne pourroys plus ferir. » (v. 8902 et v. 8906-8907). Avant que les soudards tombent d'épuisement, Grimault conclut la scène :

Je vouldroye ung bien pou de pain
avoir : je suis tout estourdy.
[...]
Plus las suys que ne fu du moys ;
je n'en frapperays plus collee. (v. 8914-8919)

L'état de ses hommes provoque la colère de Dacien qui les frappe, colère attisée par les paroles de Vincent sur qui les verges et bâtons sont sans effet :

Avant ! Que dis tu, Dacien ?
De mes persecuteurs me venges
toy mesmes, qui soubz ton lien
m'ont fait pluseurs tourmens estranges ! (v. 8950-8953)

Et Dacien le menaçant, en lui promettant de réussir à remettre ses soudards au travail, reçoit pour réponse :

Felon chien, je te fais savoir
que sur moy n'auront ja victoire
ne toy avec, pour dire voir ;
de cecy me peuz tu bien croire. (v. 8966-8969)

l'expression de ses sensations.

La façon d'être de Vincent – qui devrait normalement être proche de la mort – entre en complète opposition avec l'état de ses tortionnaires qui n'ont jamais été autant épuisés, et la violence des coups des païens, quelle que soit leur intensité, demeure une défaite pour eux. Cette violence est mise en scène par les coups donnés, mais le motif dramaturgique de l'épuisement à force de frapper, renforce l'effet compassionnel produit sur le spectateur. La scène de flagellation est assez similaire dans le *Mystère de sainte Barbe*, toutefois, l'épuisement des bourreaux est signifié d'abord par Marcien, le prévôt chargé d'organiser les tortures de la sainte :

Avant, Garsons ! Il peult sembler,
Par Jupiter qui est lassus,
Que vous estes tous estonnéz.
Vous me ressembler tous confus. (v. 14823-14826)

Et en effet, les bourreaux sont recrues de fatigue :

CONTREFOY
Par Apolin, je n'en puis plus !
El nous a mis jusq'a la lye.
MARINART
Je me rends tout maté et vaincus.
Par Apolin, je n'en puis plus !
CONTREFOYS
Nous n'avons braz, jambes ne culz,
Que tous ne soient las ! (v. 14827-14832)

Devant l'état de ces tortionnaires, Marcien en convoque immédiatement d'autres à qui il enjoint d'écorcher la sainte, qui réagit peu ou prou comme Vincent :

Je me repute bien euree,
Entre les martirs honnouree
Qui ont resné soubz le solleil,
Quant Jesus m'a tant honnouree,
Tant cherie et tant decoree,
Que j'ay tourment a Luy pareil (v. 14855-14860)

Barbe considère son supplice comme celui du Christ : nécessaire et inéluctable.

La flagellation est un supplice antique habituel et on pourrait arguer que sa mise en scène relève du passage obligé sans lien avec la Flagellation du Christ. Néanmoins sa mise en scène se révèle identique des *Passions* aux vies de saints dramatisées, qu'il s'agisse des manières de lier le supplicié nu à un point fixe ou qu'il s'agisse de l'épuisement des bourreaux sous les coups desquels les suppliciés demeurent silencieux. La flagellation d'un personnage saint, qu'elle soit ou non consignée dans la source hagiographique du mystère, s'inscrit dans la continuité de la Flagellation du Christ, d'autant qu'elle est dans tous les cas une étape préalable au martyr en lui-même.

h. La Crucifixion

Deux aspects essentiels organisent la Crucifixion, le premier est le transpercement du corps par des objets pointus, le second est évidemment la mise du corps sur la croix.

Les pointes servant à transpercer le corps apparaissent régulièrement dans les vies de saint comme des *arma christi* réactualisés. Dans le *Mystère de saint Vincent*, c'est une herse « de la longueur d'un homme » composée de « chevilles plus de cent [...] qui soient agües [...] com alesnes » (v. 11951-11959) que l'on demande au *chartrenier* de fabriquer pour y mettre Vincent.

Dans le *Mystère de sainte Barbe*, les marteaux ne servent pas à enfoncer des clous mais à donner directement des coups sur la tête de la sainte¹¹⁶, il s'agit alors d'une mise en scène des *arma christi* d'une façon détournée. Les clous interviennent plus tard dans la pièce lorsque la sainte est roulée par les rues de la ville dans un tonneau percé de clous (v. 18453 *sqq.*), la scène se déroule d'ailleurs en quelque sorte comme le clouage du Christ sur la croix, la sainte est forcée de rentrer dans le tonneau puis Dyoscorus ordonne à ses bourreaux :

Ferméz l'uyset et puis congnéz
Ces grans cloux sans plus eslongnéz
Tout a l'environ du tonneau.
O chascun son tresbon marteau
Si la perséz de oultré en oultre ! (v. 18521-18525)

Si l'intention de départ est de rouler le tonneau par les rues de la ville, la préparation de la torture – le clouage du tonneau avec le corps de la sainte à l'intérieur – est une actualisation de la Crucifixion.

i. Le pressoir mystique

La Fontaine de vie et le Pressoir mystique sont des motifs iconographiques répandus pour illustrer le sens de la Passion du Christ : le sang versé par le Christ est source de vie pour l'homme¹¹⁷.

Dans le *Mystère du roy Advenir*, l'image du Pressoir mystique est directement mise en scène par le personnage supplicié de Gadifer (nom d'un chevalier grec et non d'un bourreau comme on le trouve traditionnellement dans les mystères) :

*Et le lient par les piez en hault et par les cheveux en bas, et le sang li saura de la teste
quant on tournera le vis.*¹¹⁸

L'indication scénique est explicite, à l'image du sang du Christ, signe du rachat de l'homme, le sang du chevalier doit jaillir, couler en quantité, mais l'axe du pressoir n'est pas un élément de bois ou de fer mais bien le corps du supplicié lui-même. En effet, les cheveux étant attachés, le mouvement de rotation imprimé sur le *vis* (le visage) décolle progressivement le cuir chevelu.

¹¹⁶ Marcien : « Liéz la a celle coulombe, / A ce poust illec, tout acoup, / Et baptéz de plat et de tout / Sa teste de marteaux de fer » (v. 16347-16350).

¹¹⁷ Sur la signification du sang versé par le Christ dans les *Passions*, voir V. Dominguez, *La scène et la Croix...*, *op. cit.*, p. 100 *sqq.*

¹¹⁸ Apr. v. 5173.

Dans le *Mystère de sainte Barbe*, la sainte se trouve dans la même position¹¹⁹ que Gadifer dans le *Mystère du roy Advenir*, et les bourreaux s'attachent à l'écorcher à l'aide de peignes de fer et à lui enfoncer des fers rouges dans le corps, le sang qui s'écoule de la sainte lui fait évoquer le Pressoir mystique :

De tant qu'on estraint fort et casse
Ung raisin dedans le pressouer,
Tant plus rent il, matin et souer,
De bon vin et bonne liqueur,
Tant qu'on me fait plus de rigueur
De tant ai ge plus de merite
Et de loyer qui me prouffite
Ou royaulme ou quel n'a que gloire. (v. 16192-16198)

L'intensité des supplices infligés confère une valeur supérieure au sang versé, comparé à un « bon vin et bonne liqueur », et qui mène « Ou royaulme ou quel n'a que gloire » par la façon dont il est répandu.

Conclusion : quelques images de l'Ancien Testament

Les actes du Christ, dans les vies de saints dramatisées, ne sont pas que racontés mais rejoués en usant de variations. Celles-ci s'établissent par l'emploi d'aspects emblématiques propres à signifier au public que la scène à laquelle il assiste, est indéniablement une actualisation de la vie du Christ par les membres du corps mystique que sont les personnages saints.

Si les évangiles constituent les fondements de la foi du chrétien, les *fatistes* peuvent mettre en scène des récits, des épisodes ou des faits inspirés de l'Ancien Testament soit pour les images spectaculaires qu'il procure, soit pour la teneur édifiante que délivrent certains de ses passages.

Dans le *Mystère de sainte Barbe*, le berger Bourle est condamné par Dieu à voir les bêtes de son troupeau changées en sauterelles comme punition de sa dénonciation de Barbe auprès de son père (v. 12622-12628). Même si cet épisode n'est pas propre au *fatiste* qui le prend directement de la source hagiographique, il n'en évoque pas moins les dix plaies d'Égypte par l'amalgame de deux d'entre elles : la mort des troupeaux et l'invasion par les sauterelles.

Le lépreux du *Mystère de saint Martin*, guéri par le saint, rappelle le personnage Job. En dehors des lamentations traditionnelles propres aux malades et aux pauvres demandant l'aumône (« Las ! je ne voy nully passer / Qui me vueille tendre la main. / Las ! je meurs de soif et de fain », v. 2695-2697), il relate que sa condition est un châtement divin (« Je suis pourry, je suis mesel / Dieu m'a donné de son flagel », v. 2698-2699). À la pauvreté financière

¹¹⁹ Marcien : « Tirans, pour elle plus painer, / Pender la moy a ce gibet, / Toute nue, ainsi soit fait : / Les piéz amont pour plus grant honte. » (v. 16048-16051).

s'ajoute la pauvreté relationnelle (« Tout le monde si me despice / Chacun de soy si me dejecte », v. 2708-2709), le tout menant au souhait de la mort comme délivrance :

On m'a jecté sur ce fumier
Comme on feroit une charongne.
J'ay tel dueil que le cueur me saigne
Que la mort ne me vient prendre. (v. 2712-2715)

Tous ces aspects (lèpre, pauvreté, mise à l'épreuve par Dieu, abandon social, désir de mourir) ajoutés à sa situation sur un tas de fumier évoquent inévitablement le personnage de Job. D'ailleurs, à l'image du personnage biblique restauré (Job XLII, 10-17), le lépreux guéri indique que sa « chair comme ung enfant / Est fresche et renouvellee » (v. 2767-2768), comme une réhabilitation corporelle totale, et reçoit cent sous pour se « recouvrer » (v. 2774), c'est-à-dire, se rétablir.

VIII.1.5 Paradis et Enfer : une dramatisation déséquilibrée

En tant que séjours de l'âme humaine après sa vie terrestre et lieux de résidence des forces du bien et du mal, le Paradis et l'Enfer font partie des thèmes essentiels décrits et mis en scène dans le théâtre. Une première remarque s'impose quant à la visibilité scénique de ces deux lieux¹²⁰. Le Paradis, point toujours le plus élevé du jeu, est visible par tous (personnages et spectateurs) et dans son intégralité (extérieur et intérieur), tandis que l'Enfer, s'il peut être sur la scène, n'est jamais le point le plus élevé et se dévoile souvent seulement par intermittence à travers son entrée terrifiante (Gueule d'enfer) ou à travers les diables qui en sortent et investissent la scène. Cette opposition entre un lieu à la visibilité étendue qui rassure et un autre dissimulé qui effraie – gouvernée en partie par le quotidien de l'homme qui peut voir tous les jours le ciel donc l'endroit du Paradis et quasi jamais sous terre –, crée un quasi *silence* dramatique pour le Paradis et de nombreuses variations de représentations pour l'Enfer. Le Paradis céleste, intrinsèquement parfait, ne nécessite pas ou peu de développements scéniques ou narratifs, sa fonction essentielle est d'exister sur scène ; si une dramatisation dans un paradis est créée, il s'agit d'un paradis terrestre. L'Enfer et son infinité de tourments s'établissent quant à eux à la scène et dans la bouche des personnages par la possibilité d'y accéder à des endroits précis du monde, par le récit des peines d'Enfer et par l'esquisse du caractère cruel des diables. Ces aspects narratifs sont parachévés par des éléments scéniques : la Gueule d'enfer comme entrée sinistre du lieu, les âmes des damnés accueillies en Enfer par les chants discordants et lugubres des diables.

¹²⁰ Pour la disposition sur scène (le Paradis à l'Est et l'Enfer à l'Ouest) de ces deux éléments et de ses significations, voir Élie Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, éditions du CNRS, 1975 et É. Dupras, *Diabes et saints : rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, op. cit., p. 35-37.

a. Le Paradis sur terre : translation d'éléments du Paradis céleste et réminiscence du jardin d'Éden

Le Paradis sur terre évoque le jardin d'Éden mais les pièces en parlent peu, seulement par de brèves descriptions comme dans le *Mystère de saint Vincent* par exemple : « Quant Dieu le Pere forma Adam jadis / et qu'il l'eut mis en humain paradis / plain de delitz et plaisances terrestres / et de touz biens... » (v.5601-5604). Cependant, le Paradis sur terre prend une forme particulière dans les vies de saints dramatisées : il apparaît soit lorsque le personnage saint est supplicié et rétabli temporairement dans son intégrité, soit lorsqu'il souhaite se convertir au christianisme. Dans les deux cas, les *fatistes* font appel aux sens du spectateur pour lui donner à voir, entendre ou sentir (et ressentir) ce qu'est le Paradis, en muant des lieux de détention en *loci amoeni*.

Dans le *Mystère de saint Vincent*, alors que le saint est emprisonné, les pieds attachés et le corps allongé sur une herse, Dieu envoie ses anges le soulager de ses tortures en transformant sa cellule de prison en Paradis sur la terre. Il donne ses instructions à ses anges : « En lieu de groys, tresbelles fleurs / dedans la chartre respandrez ; / en cest paradis les prendrez » (v. 12582-12584) ; la beauté des fleurs est complétée par la pléthore des plantes aromatiques : « ... herbes qui bon odouement / sentent et qui tresbon odouent / merveilleusement et fort fleurent » (v.12586-12588). La nature des fleurs est précisée un peu plus loin : « Prenez force de violectes, / de rouses et aussi de palme » (v. 12616-12617), la palme annonce ici la mort prochaine de Vincent tandis que les violettes et les roses instillent une teneur mariale au propos. Pour accentuer le caractère paradisiaque de ces fleurs et de ces herbes, Raphael insiste sur leurs qualités olfactives : « flours / et d'herbes qui bonnes odours / fleurent et si sentent tant bon / que dire ne le pourrait hon » (v. 12689-12692). Cette multitude de végétaux odorants et agréables disposés dans l'endroit clos que constitue la cellule de prison, propose une variation de l'*hortus conclusus* dans lequel Vincent va temporairement retrouver son intégrité.

L'instauration d'un Paradis terrestre se présente aussi sous la forme d'une transposition ou d'un rétablissement du jardin d'Éden. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, la sainte désirent se faire baptiser (v. 10852 *sqq.*), prie Dieu ; en effet, son père a bien pris soin de lui faire construire une baignoire mais l'eau n'y a pas encore été déversée :

Glorieux Dieu, clere fontaine,
[...]
Comme je le suis recordant,
Qui quatre fleuves habundans
En paradis terrestre feistes,
Yceulx alors vous produiseistes
Pour le lieu plaisant arouser,
Veilléz moy cy par vos merites
Donner eau pour moy baptiser ! (v. 10878-10887)

Barbe entre dans la baignoire en faisant au fond un signe de croix avec son pied droit : « ... des quartiers tresbeaulx / De la croix sont quatre russeaulx / De eau clere sours et sailliz » (v. 10923-10925). La sainte le précise elle-même, ces quatre sources sont « Comme de paradis terrestre, / Courans quatre fleuves plaisans » (v. 10930-10931), la baignoire se transforme temporairement en jardin d'Éden.

Le *locus amoenus* que constitue la cellule de Vincent s'élabore également par une attention particulière portée aux chants harmonieux, les chants des anges chargés de chanter l'hymne *Veni redemptor gentium* (apr. le v. 12636). La beauté de ce chant est évoquée par l'un des soudards de Dacien, Bavart : « Gallans, je suis fort esmoyé / et à merveilles esbahy / d'un si doux chant que j'ay ouy » (v. 13004-13006). Cette perfection est de nouveau énoncée par les soudards lorsqu'ils sont devant Dacien pour l'avertir de la guérison inexplicable à leurs yeux de Vincent. Il est alors question « d'un chant melodieux », d'« une chanzon / qui estoit plaisant à merveille », d'« ung beau chant et melodieux ! », d'un « chant si joyeux [...] / que ce sembloit chouse autentique », d'une « tres grant melodie » (v. 13117-13181). Ces commentaires constituent une accentuation du caractère inhabituel donc paradisiaque des chants¹²¹ et concourent à signifier que la cellule de Vincent est un Paradis terrestre temporaire.

Le péché originel condamne l'homme à la souffrance et la mise en place d'un Paradis terrestre s'exprime alors par la guérison totale des blessures du saint supplicié. Cette guérison est mise en scène dans le *Mystère de sainte Barbe* (v. 15439 *sqq.*) mais ne s'inscrit pas dans l'élaboration d'un Paradis terrestre tandis qu'elle parfait la cellule de saint Vincent en tant que *locus amoenus*. En effet, en plus des végétaux agréables et des chants harmonieux, Vincent est « remis en pure santé » (v. 12676), la « chair [...] pure et necte, / toute saine et toute garie » (v. 12658-12659) et « nullement el n'est desrompue. » (v. 16697). Le corps du saint se trouve rétabli dans son intégrité comme une résurrection transitoire. Par ailleurs, aux sens de la vue, de l'odorat et de l'ouïe, s'ajoute ici celui du toucher pour le spectateur : le Paradis est le lieu où la douleur n'est plus.

Le Paradis terrestre apparaît soit sous la forme d'une translation d'éléments issus du Paradis céleste (dans le *Mystère de saint Vincent*, les fleurs prises par les anges pour les mettre sur terre, les chants de ces derniers), soit sous la forme d'une transposition d'éléments propres au jardin d'Éden – dans les *Mystère de sainte Barbe* : les quatre fleuves. Mais finalement, le caractère paradisiaque d'un lieu peut être exprimé par la sensibilité des païens mêmes à son sujet. Les soudards de Dacien dans le *Mystère de saint Vincent*, disent au sujet des chants que « ... c'est chose melodieuse, / la plus douce et la plus joyeuse / que j'ouÿ oncques à ma vie » (Grimault, v. 13015-13017), et au sujet de la cellule de prison : « Il a

¹²¹ Ces chants doivent être réellement exécutés sur scène lorsque la pièce est jouée. Seulement, ils sont connus du public pour qui ils ont essentiellement un aspect liturgique et non paradisiaque. Les paroles des soudards contribuent à la mutation de perception de ces chants.

d'herbes et de flourectes / la charge de quatre charretes ! / Je ne vy oncq si belle chose ! » (Grimault, v. 13057-13059) ; en parlant de Vincent, la même tournure superlative marquant la singularité de la vision, est employée : « Je ne vy oncques si coy homme : / il est tout plain de melodie ; / il demaine joieuse vie » (Heurtault, v. 13072-13074).

b. L'entrée de l'Enfer : situation et matérialisation (la Gueule d'enfer)

L'entrée de l'Enfer est souvent représentée sur la scène par une Gueule d'enfer mais cette matérialisation ne donne pas à voir l'entrée *réelle* de l'Enfer, située à des endroits précis du monde. Cette situation est évoquée dans le *Mystère de saint Vincent* lors de l'appel à tous les diables de Lucifer, l'un d'eux, Barbarin, décrit d'une part tout le chemin qu'il a dû parcourir d'autre part par où il est passé pour entrer en Enfer :

Traversé ay Allemaigne, Bourgongne,
toute Ytallye, Espagne et Cathelongne,
et si m'en voys par Ehtna en enffer. (v. 294-296)

D'un côté, le trajet énoncé démontre le caractère incohérent de l'itinéraire, symbolisant la présence du mal à n'importe quel endroit du monde¹²², de l'autre, l'entrée de l'Enfer est indiquée précisément par un point géographique connu du public, l'Etna, la zone volcanique étant traditionnellement évoquée comme une des entrées de l'Enfer¹²³. Cette allusion rend plus effrayante l'entrée de l'Enfer en ne la montrant pas – contrairement à la Gueule d'enfer – , mais seulement en la désignant par un point que le public connaît mais qu'il n'a jamais vu et n'aura sans doute jamais l'occasion de voir.

Les représentations iconographiques de la Gueule d'enfer (vitraux, enluminures, sculptures) d'une part et les listes recensées¹²⁴ d'accessoires nécessaires à sa réalisation sur scène d'autre part, permettent de se la figurer aisément. À ces éléments de témoignage, s'ajoutent quelques éléments descriptifs fournis par les personnages des pièces, comme Lucifer dans le *Mystère de sainte Barbe*, voyant revenir ses diables d'une mission de tentation qu'il leur a confiée, et qui ordonne : « Gouffre puant, ouvre tes dens, / Et les transglotiz tous dedans » (v. 941-942). Mais cet élément de décor suscite des images nouvelles, liées à sa représentation scénique.

La Gueule d'enfer a probablement inspiré J. du Prier pour en créer une mise en scène antithétique. Une des tortures infligées aux chrétiens par le roi Advenir est de les contraindre à entrer dans un four empli de flammes. Cette torture apparaît comme une réitération du motif

¹²² La présence du mal partout dans le monde est corroborée quelques vers plus loin par les paroles de Satan : « D'orient jusqu'en occident, / de septentrion à mydy, / je t'asseure, promectz et dy, / en mains d'une heure voys souvent » (v. 359-362).

¹²³ Georges Minois, *Histoire des enfers*, Paris, Fayard, 1991.

¹²⁴ Voir par exemple les pièces d'archive correspondant à la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* représentée à Nantes en juillet 1456 ou les propos de Guillaume de Le Doyen pour la représentation du *Mystère de sainte Barbe* en septembre 1493 à Laval. Voir également sur les Gueules d'enfer dans les *Passions*, V. Dominguez, *La scène et la Croix*, op. cit., p. 150-152.

des diables forçant les âmes à entrer dans la Gueule d'enfer d'autant que les chrétiens sont forcés de se dévêtir – état similaire des représentations figuratives des âmes damnées. Tous les chrétiens sont obligés d'y entrer, comme une destinée inéluctable, et le *fatiste* cherche à susciter une émotion intense chez le spectateur, d'une part par la remarque du petit moine pour lequel on aurait pu attendre plus de clémence de la part du roi Advenir :

M'y fault il entré avec vous,
Mes amis ?...
[...]
Helas, hélas, qu'il y fait chault !
Jamais ne senty tel grevance. (v. 4093-4096)

D'autre part, la scène se clôt brutalement par la brusque fermeture du four puis un « silette d'orgues » (apr. v. 4198). La violence est poussée à son paroxysme par le fait qu'il s'agisse d'une torture invisible au spectateur, à qui l'on impose l'imagination de ce qui se déroule dans le four – comme lorsqu'il imagine les peines d'Enfer des damnés poussés par les diables dans la Gueule d'Enfer. Mais il s'agit bien d'une Gueule d'enfer antithétique : à l'inverse des âmes damnées, ici Dieu envoie immédiatement Gabriel reconforter les chrétiens martyrisés pour leur signifier leur place au Paradis.

La Gueule d'enfer se doit d'être non pas une ouverture dans laquelle on tombe par inadvertance mais tel un trou noir dont le champ gravitationnel attire tout, métaphore de l'inclination naturelle de l'homme à faire le mal. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, au sujet des « payens et de Turcs, / Des Juifz obstinéz et durs » (739-740), Satan explique que :

Il n'est ja besoign qu'on les tente
Ne qu'en ce fait on se tourmente.
Mais que enfer ait goulle baïee,
Ilz vendront touz d'une vollee
Comme estourneaulx ou comme maïge. (v. 743-747)

Les diables n'ont pas besoin de pourchasser les païens qui, par leur religion, se dirigent d'eux-mêmes dans la Gueule d'enfer : seule suffit sa béance. Mais cette béance marque par ailleurs que la Gueule d'enfer est à la fois élément de décor et personnage de théâtre. Disposée sur la scène et parée d'accessoires effrayants, elle s'anime en crachant feu et fumée pour s'apparenter à Léviathan, un diable donc, dont la mission comme tous les autres diables est de tenter les hommes.

La relation entre la Gueule d'enfer et la glotonnerie « repose sur la négation profonde de l'ascèse prônée par le Christ, laquelle prend la forme d'une frugale sobriété lors des repas du Sauveur et de ses disciples¹²⁵ ». Ainsi, la Gueule d'enfer engloutit insatiablement et se délecte des âmes des damnés¹²⁶. Cette glotonnerie est allégorisée dans la *Moralité de Bien avisé et*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 150.

¹²⁶ Voir aussi dans le paragraphe suivant, « Des peines d'Enfer *infernales* aux peines d'Enfer terrestres », l'image de la marmite qu'il faut sans cesse alimenter. D'ailleurs, les diables du *Mystère du roy Advenir*, la personnifie en la nommant « madame nostre chaudiere » (v. 948).

Mal avisé sous les traits du personnage de Houllerie qui de fait, s'associe, au point de s'y confondre, à la Gueule d'enfer pour décrire son action – une Gueule d'enfer est en effet déjà présente dans le décor de la moralité – ; ainsi l'allégorie se dépeint-elle : « Je suy du deable le grand sacq / Qui tout engoulle et tout avive » (v. 2200-2201). Avant même cette remarque, elle précise bien qu'elle est « droittement la mamelle / Qui nourrist le deable d'enfer » (v. 2178-2179). Ce renseignement, en plus de la gloutonnerie, avance l'idée qu'Houllerie sert de passeur entre le monde terrestre et le monde infernal, d'autant qu'elle s'occupe, au même titre que les diables, « De tempter touttez povres femmez » (v. 2147) puisqu'elle « samble au grand deable d'enfer » tout en se considérant « sept ytant pire / Que n'est Sathan ne Lucifer » (v. 2140-2142). Comme elle le dit si bien, elle est « bouchiere[,] / La milleure qu'oncquez veïssez » (v. 2194-2195) car à la différence des autres bouchers, la viande qu'elle vend, c'est-à-dire qu'elle fait passer par la Gueule d'enfer, est « trestoutte vive » (v. 2198). Contrairement aux diables qui emmènent en Enfer seulement les âmes des êtres dont la vie terrestre est terminée, Houllerie, par le vice qu'elle incarne, fait passer des hommes encore vivants directement en Enfer en se servant de l'image de la Gueule d'enfer.

c. Des peines d'Enfer *infernales* aux peines d'Enfer terrestres

Lazare fait le récit des neuf peines d'Enfer dans certaines *Passions*, à chaque péché capital correspond un supplice particulier en Enfer¹²⁷. Ainsi ce récit se trouve au tout début de la *Passion et Résurrection bretonnes*, à partir du v. 138, jusqu'au v. 209 – toutefois Lazare ne rapporte que sept peines au lieu des neuf habituelles. Hormis par le personnage de Lazare, les peines d'Enfer sont très peu relatées sur scène¹²⁸. Par ailleurs, elles ont été mises en scène en tant que telles très rarement, si ce n'est très probablement dans la *Moralité des peines d'enfer* jouée à Andouillé en 1530¹²⁹ et dont le texte n'est pas conservé.

De la même manière, le discours des diables sur les peines d'Enfer est relativement succinct dans les pièces et c'est l'image (narrée ou représentée) de la marmite dans laquelle les âmes des damnés sont bouillies qui prédomine. Dans les peines d'Enfer, la marmite pleine de métaux en fusion est spécifiquement associée au péché d'avarice¹³⁰ mais de manière plus

¹²⁷ La source de ce récit se trouve chez Honorius Augustodunensis et son *Elucidarium* (voir G. A. Runnalls (éd.), *Mystère de la Passion Nostre Seigneur...*, *op. cit.*, p. 53-54). La diffusion de ce récit est assurée par exemple par le *Traité des peines d'enfer et de purgatoire* (Paris, Vérard, 1492, voir sur le sujet N. Henrard, *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, *op. cit.*, p. 219-220) et par le succès des *Ars moriendi* dès la fin du XV^e siècle, voir par exemple : Guillaume Tardif (trad.), *L'art de bien mourir...*, [Paris], s.n., 1492, fol. 97v^o sqq. (Paris, BnF, Arsenal, Réserve 4-T-2592).

¹²⁸ Dans le *Mystère de saint Vincent*, Valère, évêque de Valence, conseille à Dacien de se convertir et lui signale : « Enfer est detestable et pire / que jamais dire ne sauroye : / en enfer n'y a nulle joye. / Toutes paines on fait lëans, / qui sont aux mauvais bien seans » (v. 8189-8193). L'ecclésiastique ne précise pas en quoi consistent les peines en question.

¹²⁹ G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 227.

¹³⁰ G. Tardif (trad.), *L'art de bien mourir...*, *op. cit.*, fol. 97v^o : « Avarice. Le 6e chapitre tractera de la sixieme paine de enfer : c'est de grandes chaudrieres plaines de divers metaulx fondus et boullans ainsi que l'eaue sur le feu, dedans lesquelz sont les ames des avaricieux pour les saouler de leur avarice à

générale il s'agit plutôt d'un récipient rempli d'eau bouillante et plein à ras bord des âmes comme dans le *Mystère de sainte Barbe* par exemple :

Noustre chaudiere, j'en suys plege,
Est ja plaine a deux doiz du bort.
O les piedz la fault foulléz fort
Pour faire place aux sourvenans. (Satan, v. 748-751)

Dans le *Mystère du roy Advenir*, la marmite est aussi l'accessoire qu'il faut sans cesse remplir, la première intervention des diables se concentrant sur ce but, Lucifer reprochant à ses diables de ne pas assez l'alimenter : « En cest enfer vous dormez vous ? / Vous deussez mectre paine touz / De ravitailler la chaudiere » (v. 822-824). Mais contrairement au *Mystère de sainte Barbe* où la marmite paraît cachée à la vue du public, celle du *Mystère du roy Advenir* est sur scène et les diables montrent comment ils s'en servent en y plongeant une sorcière (v. 839 *sqq.*). Cette scène est à la fois effrayante et comique car la femme est plongée dans la marmite *ex abrupto* alors que les diables ne sont sur la scène que depuis une vingtaine de vers et qu'aucune scène de violence n'a encore eu lieu depuis le début de la pièce, mais cette cruauté se trouve atténuée par la tournure scatologique que prend la scène, le contenu des intestins de la femme se vidant entièrement dans l'eau de la marmite (« Elle a embrené la chaudiere », v. 845).

Les peines d'Enfer sont peu narrées et peu montrées par les diables, le décor (voir *supra*) et le caractère des diables (voir *infra*) suffisent pour que le spectateur se les remémore. Occasionnellement, certains diables indiquent des tortures qu'ils infligent, sans qu'elles s'inscrivent dans le récit des peines d'Enfer comme Astaroth dans les *Mystère de sainte Barbe* : « J'avoyé la maintenant mis / Dix ribaulx pour roustiz en broche » (v. 5869-5870).

Les peines d'Enfer, comme leur nom l'indique, sont exécutées par les diables et en Enfer. Mais une des principales caractéristiques des païens est de céder immédiatement à la tentation des diables. Ce renoncement est l'occasion pour les païens de se comporter comme des diables, notamment au moment où ils infligent des tortures aux chrétiens, qui s'apparentent aux peines que subissent les damnés en enfer. Cette correspondance est rarement exposée explicitement au public sauf dans le *Mystère de sainte Barbe*, lorsque Lucifer enjoint à ses diables d'aller conseiller le prévôt Marcien sur les tortures à administrer à la sainte :

Nomméz luy les tourmens dampnables
Que vous voier faire en enfer
Et le veiller tant eschauffer
Qu'el en ait tout chargé son bast ! (v. 14261-14264)

En réalité les diables n'exposeront pas les neuf peines d'enfer à Marcien mais uniquement des idées de supplices¹³¹. Toutefois, la corrélation établie dans l'esprit du public entre les

leur grande et miserable damnation. ».

¹³¹ v. 14309-14350 : le passage à tabac, les plaies passées au sel, des tessons de poterie sur le sol

peines d'Enfer et les supplices des païens attribue une dimension édifiante supplémentaire à ces derniers : le monde païen étant un monde inversé, le public comprend alors – en voyant les tortures infligées aux chrétiens – comment la damnation se déroule en Enfer.

d. Fonctionnement administratif : l'âme consignée

L'acte de consignation par écrit revêt un caractère solennel, officiel et administratif. L'écrit est la manifestation d'un pouvoir et d'une supériorité¹³², et lorsque les diables utilisent ce procédé, ils confirment l'inéluctabilité de la damnation de l'âme si l'homme persiste dans sa conduite peccamineuse. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, Lucifer se plaint aux autres diables de la progression de la foi chrétienne et il le sait d'une façon assurée :

Regardé en la librairie
De nos livres en tous escriptz
Ou tous noz suppostz sont escriptz.
Vous en trouverez d'effacéz.
[...]
Qui c'est ? C'est toute la cité
D'Alexandrie et ceulx d'atour
Qu'Origenés par faulx atour
A converty par ses faulx dis. (v. 7317-7328)

Les autres diables ne vont pas effectivement vérifier ses dires dans la *librairie* sur la scène mais l'évocation de registres où sont inscrits les noms des âmes est une image percutante qui peut rappeler celle du Jugement dernier lorsque l'archange Michel tient le livre des élus. Cette image cherche à démontrer que quelle que soit la vocation de l'âme, elle est répertoriée, enregistrée, sans possibilité de se soustraire à un jugement.

e. Le caractère et le tempérament des diables

En dehors du rôle intrinsèque des diables qui consiste à soumettre les hommes à la tentation par différents moyens affectifs, les *fatistes* s'attachent à rendre effroyables les diables, sorte de *devanture* d'un monde inconnu pour le spectateur, qui doit l'impressionner. Si ce sentiment est en outre provoqué par la diablerie qui se caractérise par un jeu d'acteur spécifique (autre le déguisement, les diables doivent sauter, gesticuler¹³³, crier¹³⁴, dire des injures), il est aussi suscité par la description du caractère épouvantable et cruel des diables. Le tempérament de ces derniers dans les diableries est souvent l'expression de ce

de la geôle. D'autres supplices sont soumis à Marcien pendant son sommeil aux v. 15802-15877 : des fers rouges sur les côtes, des coups de marteau sur la tête et l'ablation des seins.

¹³² Sur ce sujet et les nuances et développements qu'il est nécessaire d'y apporter, voir : Joseph Morsel « Ce qu'écrire veut dire au Moyen Âge... Observations préliminaires à une étude de la scripturalité médiévale » *Memini. Travaux et documents de la Société des études médiévales du Québec*, 2000, p. 3-43.

¹³³ Dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, Male Fin convoquant les diables pour emporter l'âme de Mal avisé en enfer s'exprime ainsi : « Entre vous, petis deabletiaux, / Qui estes souppez et isneaulx, / Et qui courés legierement » (v. 4618-4620).

¹³⁴ Voir par exemple dans le *Mystère de sainte Barbe*, apr. le v. 939 : « *Recedant demones et intrent in infernum cum magno ululatu.* » ou bien dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* dans la scène mentionnée dans la note précédente : « Huez ! hurlez ! courez ! cornez / Apres ! » (v. 4636-4638).

caractère¹³⁵, mais l'Enfer étant un lieu lugubre par excellence, les *fatistes* peuvent élaborer une dramaturgie du sinistre lors de l'accueil des âmes damnées en mettant en scène des diables presque impassibles, au comportement funèbre.

Dans le *Mystère de saint Vincent*, Lucifer pose une longue question servant à décrire ce que sont les diables et ce que l'on attend d'eux lorsqu'il les convoque au début de la pièce, tandis que dans le *Mystère de sainte Barbe*, les idoles et la pratique de les adorer sont assimilés aux diables par la sainte :

Mystère de saint Vincent

Où est la faulceté inique,
l'iniquité malle et perverse,
la perversité tresdiverse,
la diversité cautelleuse,
la cautelle tresperilleuse,
le peril mauvais decepvable,
la decepcion miserable,
la misere amere et terrible,
la terribilité horrible,
l'orreur, l'effray, la peurs, la crainte,
la craintive peine contrainte,
la contraignant temptacion,
la dampnee desloyaulté
et desloyalle cruaulté
dont vous ay autrefois veuz plains ? (v. 311-326)

Mystère de sainte Barbe

Ces faulces ymaiges portraites
Sont deables plains d'iniquité.
Les dieux des gens, par equité,
Sont appelléz d'yabolicsques.
O faiz trespersers et iniques,
Iniquité trop curieuse,
Curiosité perilleuse,
Peril qui est desh[o]nnourable !
O deshonneur abhominable,
Abhominacion honteuse,
Honte villaine et favoureuse,
Faveur mal et tresordonnee,
Ordre maudicte et forsonnee,
Et forsonnerië perverse,
Perversité forte et diverse,
Irregulier gouvernement
D'adouréz si communement
Les choussez qui ne peuvent aider,
Qui sont faictes ou d'huy ou d'ier ! (v. 3752-3770)

Le procédé stylistique qui consiste à alterner les formes substantives et les formes adjectivales à partir de mots de même racine, intensifie les caractéristiques diaboliques des personnages, qu'il s'agisse des diables ou des idoles ; il est à la fois question de leur nature même (perverse, injuste, cruelle...) et des sentiments qu'ils sont capables de susciter chez les hommes (peur, honte, impiété...). Outre la similitude du procédé stylistique et du sujet dans ces deux passages, une parenté lexicale apparaît à travers les couples lexicaux *inique / iniquité*, *peril / perilleuse*, *perverse / perversité* présents dans les deux extraits, les vers « la perversité tresdiverse, » et « Perversité forte et diverse, » étant par ailleurs très proches l'un de l'autre. Il est possible que le *fatiste* du *Mystère de sainte Barbe* ait eu sous les yeux ou en tête le passage du *Mystère de saint Vincent*.

Ce que cherchent à décrire les *fatistes*, c'est l'Enfer à travers ses occupants, ceux qui habitent et animent le lieu, ceux par qui l'Enfer est ce qu'il est. L'effroi ne naît plus de la crainte de peines corporelles spécifiques mais du côtoiement éternel de ces personnages épouvantables.

¹³⁵ Voir sur ce point É. Dupras, *Diabes et saints : rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, op. cit., p. 65-66.

Les diables hors de l'Enfer démontrent une grande agitation, à l'inverse, leur tempérament devient lugubre lorsqu'ils sont en Enfer, en particulier lors de l'accueil d'une nouvelle âme. Ce tempérament est particulièrement poussé à son paroxysme dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* car c'est finalement le seul dont témoignent les diables dans cette pièce. Paraissant à la fin de la pièce (à partir du v. 6719), convoqués par Male Fin pour qu'ils viennent s'emparer des âmes des *mal avisés*, les diables commencent par se présenter assez longuement tour à tour (v. 6719-6791) tout en ne s'adressant pas la parole les uns aux autres ; leur discours est policé¹³⁶ au point de ne pas contenir une seule insulte ou de propos scabreux. Ensuite, et malgré l'exhortation « Hullons trestous d'une alenee ! » (v. 6802) de Demon, les salutations entre les diables au moment d'accueillir les âmes des *mal avisés* sont l'expression d'une vision exclusivement lugubre de l'enfer : aux souhaits de « Tenebres, horreur et tempeste / Feu Grigois, pueur et froidure » (v. 6806-6807) ne viennent pas s'ajouter les déluges d'insultes échangés traditionnellement. Ce comportement sinistre ressortit au genre même de la moralité et à la scène qui se prépare : les âmes des *mal avisés*, conviés à un banquet diabolique dont la nourriture est saupoudrée de soufre (v. 6926) – prélude au feu des tortures qui les attend – , vont chacune leur tour se lamenter sur les fautes commises et la damnation éternelle qui débute pour elles (v. 6953-7036).

La dramaturgie du sinistre s'élabore aussi par des chants effrayants et lugubres pour l'accueil d'une âme damnée. À l'inverse du Paradis qui se caractérise par les chants mélodieux des anges, l'Enfer est le théâtre de chants discordants entonnés par les diables. L'arrivée de l'âme de Dyoscorus en Enfer dans le *Mystère de sainte Barbe*, et l'arrivée à Male Fin de Mal avisé dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* bénéficient de ces chants, en suivant un schéma rigoureusement identique dans les deux cas¹³⁷.

Lors de l'arrivée en Enfer de l'âme de Dyoscorus, Lucifer invite ses diables à chanter :

Disons present une chanzon
 Non pas en melodiëux ton
 Ne en esjouÿssant liësse,
 Mais en tout deul et en tristesse.
 Or escoutez sans plus tenséz ! (v. 19741-19745)

Dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, c'est Larechin qui invite tous les personnages que Mal avisé a rencontrés sur son chemin à lui chanter « *la canchon de la chantepleure* » (apr. v. 4463) :

Il fault dire la chantepleure
 À Mal avisé qui cy est.
 Or cha, mez sœurs, or commenchon. (v. 4454-4456)

¹³⁶ Chaque diable rappelle d'où il vient, quelques traits de caractère qui lui sont propres, les peines qu'il a causées dans le monde.

¹³⁷ Les allégories des vices et des péchés dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* se comportent comme les diables par la façon dont elles ont de soumettre à la tentation Mal avisé.

La chanson en elle-même fonctionne de la même façon dans les deux cas. Le nom du damné est sans cesse répété et il lui est bien signifié qu'il a perdu son état alors qu'il bénéficiait d'une place enviable ou confortable. La chanson *en l'honneur* de Dyoscorus a pour refrain « Dyoscorus, tu fuz roy couronné, / Mais tu es cheut en grant ravallement » (v. 19746-19747) dont la première partie est répétée dix fois¹³⁸. La *chantepleure* pour Mal avisé est plus courte (12 vers) :

Mal avisé, Mal avisé,
Tu as en ton chemin trouvé
Povreté et Male Meschance.
Tu souloies estre bien prisié,
Mal avisé, Mal avisé,
Tu souloiez estre bien prisié ;
Or ez mechant et desguisé,
Et si n'as plus nulle chevance. (v. 4464-4471)

La chanson insiste bien sur la perte d'une position honorable en répétant deux fois le vers « Tu souloies estre bien prisié » encadrant le nom du condamné.

Enfin, vient le commentaire, identique dans les deux cas, de la chanson, le premier par Léviathan dans le *Mystère de sainte Barbe* :

Vous qui ouéz ceste chanzon
Presentement en divers son,
Entendéz bien, car elle commence
En haulte voix, puis fait descence
En bas ; elle commence en liesse
Et puis se descend en tristesse.
Elle signiffie sans doubtaunce
L'estat de l'humaine plaisance. (v. 19774-19781)

Le second par Male Fin dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* :

Ce chant est hault au premier,
Et se comenche par liesse ;
Mais il s'abaisse au dernier,
Et chiet en pleur et en tristesse.
Qui s'en peult garder fait que sage
De venir chanter à mon huys. (v. 4484-4487)

La chanson entend délivrer au spectateur une image de ce qui attend les hommes qui ne se préoccupent pas de leur salut : perpétuellement occupés par leur seul plaisir de leur vivant, ils seront perpétuellement tourmentés après leur mort.

Ces chants offrent une mise en scène de l'accueil du damné. Un meneur de troupe invite les autres à encercler le nouveau venu afin de porter à son paroxysme la stigmatisation qui se manifeste en outre par des paroles spécifiques. Le ton lugubre, qui pourrait se suffire à lui-même, est redoublé par une exégèse édifiante fondée sur l'idée qu'un état de liesse éphémère peut mener à un état de tristesse perpétuelle.

¹³⁸ « Mais tu es cheut en grant ravallement » n'est répété que six fois et est remplacé par d'autres vers exprimant aussi bien la chute, les péchés commis que les peines à venir.

L'Enfer sur scène ne se construit pas uniquement à partir de son décor particulier qui montre brièvement puis dérobe à la vue du spectateur ses tréfonds : la description du caractère de ses occupants s'ajoute à celle de leur tempérament – tantôt agité, tantôt lugubre – pour distiller des indices sur ce qu'est l'Enfer.

Conclusion : le Paradis, un lieu théâtral où il ne se passe rien ?

Le Paradis scénique, s'il est entièrement visible de tous (spectateurs et personnages), ne met pas en scène le séjour des âmes élues¹³⁹ – seule la montée de l'âme au Paradis est dramatisée. La perfection du Paradis et sa perception en tant que concept entraînent une dramatisation minimale en son sein, seulement réalisée par la parole, la plupart du temps sacrée. De fait, le Paradis est un élément de décor nécessaire car il signifie la présence de Dieu partout et en tout temps, tout en permettant l'établissement de la « scène du monde » que constitue le lieu théâtral¹⁴⁰. Néanmoins, il est uniquement destiné à accueillir Dieu, ses anges, la Vierge Marie comme le montre cette description du meneur de jeu du *Mystère de saint Martin* par exemple :

Les personnages veulx demonstrier (9)
Comment vous les verrez jouer :
Premier voilla en haut assis
Jesuchrist en son paradis
Et la douce Vierge Marie,
Les anges en sa compaignie (v. 12-17)

Comme le font les diables de l'Enfer, les anges et la Vierge sortiront du Paradis mais les seules scènes qui s'y dérouleront, seront uniquement constituées de paroles, le Paradis au théâtre est uniquement et par essence, le lieu du Verbe.

Lorsque le geste s'adjoint à la parole dans le Paradis, il ne s'agit plus du Paradis céleste mais d'une translation d'éléments de ce dernier sur la terre qui l'apparente au jardin d'Éden. Les *fatistes* font alors appel aux sens et aux souvenirs des spectateurs en multipliant les effets visuels et auditifs (*Mystère de saint Vincent*), les évocations de bien-être corporel et spirituel (effluves agréables des plantes, annihilation de la douleur par la guérison complète du corps) et la mention même des fleuves du jardin d'Éden (*Mystère de sainte Barbe*).

L'Enfer, par sa situation scénique souvent dissimulée, donne lieu à des variations de représentations. Son entrée, la Gueule d'enfer, est la source d'une imagerie terrifiante et s'inscrit comme le début de l'éternité des peines. Mais à cet élément de décor, s'ajoute la caractérisation des diables qui participe de la description de l'Enfer en ce qu'ils en sont une composante élémentaire et nécessaire.

¹³⁹ Pour des exemples de récits rapportant l'activité des occupants du Paradis, voir Jacqueline Verdier-Navlet, *La représentation du paradis dans la littérature européenne d'Homère à Milton*, Paris, Champion, 2014, p. 249-272.

¹⁴⁰ É. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, op. cit., p. 98.

Si la vue est relativement peu sollicitée pour dépeindre l'Enfer, les *fatistes* cherchent à mobiliser les autres sens des spectateurs. Les peines d'Enfer et leur assimilation partielle aux tortures des chrétiens sollicitent les sensations corporelles tandis que l'odeur nauséabonde de l'Enfer est à la fois sans cesse rappelée par les diables et se trouve en partie sentie réellement par le spectateur lors de la représentation par les effets pyrotechniques et leur odeur de soufre. Enfin, on n'a peu évoqué dans ce paragraphe le bruit de l'Enfer ; si les diables participent à ce bruit par les diableries, les indications scéniques donnent un aperçu de ce qu'est l'Enfer théâtral destiné à impressionner le public, comme dans le *Mystère de saint Vincent* par exemple :

Soient faiz en enffer criz et gemissemens et bruiz de deables, tonnerres grans et haulx,
gité feu le plus grant qu'on pourra, tirez canons et faiz touz les tourmens que possible
sera... (apr. v. 646)

VIII.1.6 La Terre sainte

L'évocation de la Terre sainte participe naturellement à l'expression des fondements de la religion chrétienne en ce qu'elle est le lieu des actes et des paroles du Christ mais sa mention est associée aussi aux croisades, au pèlerinage, ou bien encore à l'histoire de Jérusalem.

a. La Terre sainte en devenir : la destruction de Jérusalem

La destruction de Jérusalem a lieu à la suite de la prise de la ville par les légions de Titus en 70 après J.-C. Cet événement endosse progressivement une justification chrétienne : la vengeance de la mort du Christ s'effectue par la destruction de la Jérusalem juive – le concept initial étant consigné dans l'Évangile de Luc :

Quand vous verrez Jérusalem encerclée par les armées, sachez alors que l'heure de sa dévastation est arrivée. Alors, ceux qui seront en Judée, qu'ils fuient dans les montagnes ; ceux qui seront à l'intérieur de la ville, qu'ils en sortent ; ceux qui seront dans les campagnes, qu'ils n'entrent pas dans la ville ! (XXI, 20-21)

La tradition écrite de ce thème¹⁴¹ se trouve également dramatisée par deux versions en français¹⁴² et une en breton¹⁴³.

La destruction d'une ville pour la mort d'un personnage saint se retrouve dans le *Mystère de sainte Barbe*, la destruction de Nicomédie en représailles de la mort de la sainte étant assimilée à la destruction de Jérusalem pour la mort du Christ¹⁴⁴. Avant même que le roi

¹⁴¹ Pour les références, voir dans le présent travail : Théâtre breton VI.3.3 Récit biblique. *Destruction de Jérusalem* a. Une pièce à reconstituer.

¹⁴² Une version à 110 personnages environ, attribuée à Eustache Mercadé, une autre à 177 personnages, consignée dans des imprimés de la fin du XV^e et de la première moitié du XVI^e siècle, notamment : Paris, BnF, Rés Yf 72, *La vengeance nostre seigneur par parsounages*, Paris, [Antoine Vêrad], 1491 ; Paris, BnF, Rés Yf 110, *La Vengeance et destruction de Hierusalem par personnaiges, exécutée par Vaspasien et son filz Titus*, Paris, Alain Lotrian, 1539.

¹⁴³ Voir dans le présent travail : Théâtre breton VI.3.3 Récit biblique. *Destruction de Jérusalem*.

¹⁴⁴ Nous proposons ici une lecture supplémentaire à celle proposée M. Longtin (« Chercher l'intrus : le roi de Chypre et le *Mystère de sainte Barbe cinq journées* », dans M. Bouhaïk-Gironès, K. Lavéant, J. Koopmans (dir.), *Le théâtre polémique français (1450-1550)*, op. cit., p. 123-138) qui identifie le roi

chrétien de Chypre et ses alliés ne s'attaquent à la ville, saint Valère, venu ensevelir le corps de la sainte, en prédit sa destruction par vengeance : « Cité, tu es deshonnorable / Quand en toy fut sa mort songee, / Car ceste mort sera vengée » (v. 19903-19905). Mais l'idée même de vengeance de Dieu apparaît dans la bouche de Cassandra, une habitante de Nicomédie :

Véz cy noustre daraine annee
Et la darreniere journee.
Certes, je faiz suspicïon
Que ceste grant pugnïcion
Nous est piecza predestinee
Pour la douleur exterminée,
Pour le vitupere et murmure,
Pour l'angouesse et passïon dure,
Qu'on fist piecza souffrir a Barbe
Et que pugnïcion rebarbe
Contre nous par ceste grevance
Et qu'el crie a son Dieu vengeance
De la mort honteuse et aperte
Qu'el eut et tresgrande soufferte. (v. 22449-22462)

L'opposition entre la Nicomédie païenne (donc la Jérusalem juive) et la Rome chrétienne¹⁴⁵ se dévoile encore un peu plus après la prise de Nicomédie, le roi chrétien de Chypre voulant transporter les reliques de Barbe à Rome :

Pourtant je veil qu'on la transporte
D'ycy en la cité de Romme ;
Et compterons au pape comme
Ellë est dignë et prisee
De l'Eglise et canonizee. (v. 23319-23323)

La demande de canonisation se double du transport des reliques dont la place ne peut qu'être en lieu sûr et saint, au siège de la chrétienté, Rome, que le roi de Chypre décrit ainsi : « ceste grant cité rommaine / Est le chef et mere du monde » (v. 23491-23492).

b. Pèlerin en Terre sainte et la décrire aux autres

Le pèlerinage de Jérusalem est probablement le voyage le plus réputé dans la vie d'un fidèle chrétien, quelle que soit la raison de ce pèlerinage (pénitence, sanction judiciaire ou quête de salut). Faire apparaître un pèlerin dans un mystère permet de montrer au public un modèle exemplaire tout en lui rappelant la nature des Lieux saints.

Un pèlerin nommé Jousquin paraît dans le *Mystère de sainte Barbe*. Il raconte son périple qui dure depuis plus d'un an (v. 2865) au public pour commencer : parti d'Alexandrie, il s'est dirigé « Vers Jherusalem la garnie » car « C'est la sainte terre fournye / De tout honneur et tresbeniste », il dit par ailleurs y avoir vu le « mont de Calvaire » et visité « Le sepulcre » (v. 2868-2874). L'énumération de ces lieux est un rappel en filigrane de la vie du Christ (plus

de Chypre à Pierre I^{er} de Lusignan et la prise de Nicomédie à la prise d'Alexandrie (en 1366).

¹⁴⁵ Voir également sur cette opposition : Jean-Pierre Bordier, « Rome contre Jérusalem : la légende de la *Vengeance Jhesuscrist* », dans Daniel Poirion (dir.), *Jérusalem, Rome, Constantinople : l'image et le mythe de la ville au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 93-124.

précisément la Passion) et lorsque Jousquin rencontre Barbe juste avant la cérémonie sacrificielle organisée par Dyoscorus, il cite les Lieux saints non pas en les nommant mais en y associant uniquement des épisodes de la vie du Christ :

J'ay veu le lieu ou Il nasquit,
Ou ses amys Le circuncirent,
Ou les roys grans dons Luy ouffrirent,
Ou Il jeuna la quarantaine.
Oultre ay veu, c'est chose certaine,
Ou son corps Il transfigura (v. 3105-3110)

Jousquin offre à Barbe et au spectateur un pèlerinage par procuration à la fois spatial et scriptural, concentré sur des épisodes antérieurs à la Passion ; l'évocation du pèlerinage et des Lieux saints visités devient le support d'un rappel de l'Évangile.

VIII.1.7 L'Église

Les fondements de la foi sont dispensés par l'Église et les mystères s'attachent à mettre en scène cette institution par ceux qui la composent. Ainsi les hiérarchies ecclésiastiques et les devoirs que chaque fonction implique se trouvent soit décrits, soit joués par des épisodes spécifiques.

a. L'autorité du pape et des hautes fonctions ecclésiastiques

L'Église sur la scène n'est pas forcément montrée comme une institution dans laquelle tout se déroule sans difficultés, notamment en ce qui concerne l'ordination des saints qui, par humilité, refusent souvent les charges auxquelles ils sont destinés (voir *infra*). Pour autant, le théâtre montre la résolution de ces problèmes par le respect de la parole délivrée par les instances ecclésiastiques supérieures que sont le pape et l'archevêque.

L'archevêque détient une autorité supérieure lui permettant d'intervenir dans un grand nombre d'affaires, notamment dans le cadre des ordres réguliers, bien que certaines abbayes n'appartiennent pas sa juridiction parfois. L'abbaye de Marmoutier n'est pas placée sous la juridiction de l'archevêque de Tours¹⁴⁶ pour autant dans le *Mystère de saint Martin*, devant le refus du saint de prendre la tête de l'abbaye, le sacristain en réfère à l'archevêque de Tours (v. 2008-2025). Martin convoqué devant ce dernier, se refuse toujours à accepter la charge d'abbé mais l'archevêque lui dit :

Abbé serez Martin beau sire
De Marmoustier sans faillance
Et telle en faictz l'ordonnance
Et le vous commande de fait. (v. 2064-2067)

Il lui remet alors la crosse abbatiale tout en lui conseillant de

garder et multiplier
La loy de Dieu et la deffendre.

¹⁴⁶ Voir : Edmond Martène, *Histoire de l'abbaye de Marmoutier*, Tours, Guiland-Verger et Georget-Joubert, 1875 [TAP de MSAT, t. 25], t. 2, p. 280, 301, 595.

Et les bien temporez despendre
Sagement et les gouverner (v. 2076-2079)

Le *fatiste* met en scène dans cet épisode l'Église dans son fonctionnement. L'archevêque de Tours est chargé de régler le différend entre les moines et Martin et use de son autorité – ce qui ne pourrait pas être le cas dans la réalité – pour y parvenir. Si le conseil de « garder et multiplier / la loy de Dieu » est une formule rituelle, celui concernant l'administration des biens temporels de l'abbaye est la marque d'un discours directif destiné à l'ensemble des ecclésiastiques. La scène se reproduit à l'identique au moment de la mort de l'archevêque de Tours qui souffle à son archidiacre le nom du successeur qu'il aimerait voir à sa place :

Martin l'abbé de Marmoustier
Nul que luy meilleur, beaulx seignours,
Pour estre archevesque de Tours
Ne pourriez trouver sur ma vie. (v. 2454-2457)

L'archidiacre répond immédiatement : « À celui nous ne fauldrans mie / S'il luy plaist prendre la cure ». Évidemment, Martin refuse et l'archidiacre est obligé de s'en remettre au pape (« Devers le pape on yra / Pour vous y faire accorder » (v. 2487-2488) devant l'autorité duquel, Martin est obligé de céder :

Martin vous serez en cest estre
Archevesque de Tours ou lieu.
Je le vous commande de par Dieu
Et de par saint Paul et saint Pierre. (v. 2619-2622)

La répétition de la même scène mais avec deux dignités différentes (l'archevêque puis le pape) est un moyen de montrer au public les hiérarchies de pouvoir dans l'Église et le respect que cela doit inspirer aux fidèles.

Le pape, en tant que chef de l'Église, a le pouvoir de canonisation. Les saints sont élus par Dieu de toute éternité et sont reçus en gloire au Paradis comme saint Martin par exemple :

Quand l'ame aura commandee
De Martin sans demouree
Que nous apporterez en gloire
Car des bons veulx avoir memoire (Dieu, v. 3621-3624)

Cette sainteté est actée par l'Église grâce à la canonisation et celle-ci est particulièrement détaillée dans le *Mystère de sainte Barbe*. En effet, une fois la bataille de Nicomédie gagnée, le roi de Chypre indique bien que la canonisation de la sainte doit être expressément accordée par le pape :

Pourtant je veul qu'on la transporte
D'ycy en la cité de Romme ;
Et compterons au pape comme
Ellë est dignë et prisee
De l'Eglise et canonizee.
[...]
Et pour cecy notifier
Au saint Pere, qui est le chef
De l'Eglise, nous yron bref
Devers luy, si nous voulez croire. (v. 23319-23350)

Une fois la vie de Barbe longuement détaillée au pape, ce dernier accorde la canonisation : « je la canoniseray / Et honneur deuë luy feray » (v. 23558-23559). Ce qui importe dans ce processus, ce n'est pas la canonisation de Barbe en tant que telle, mais c'est l'exposition du fonctionnement de l'Église et de l'autorité suprême du pape. La datation traditionnelle du mystère située au XV^e siècle est sujette à caution selon M. Longtin qui relève des filigranes du XVI^e siècle¹⁴⁷ ; cette insistance sur l'autorité indiscutable du pape (« Au saint Pere, qui est le chef / De l'Eglise ») et le rôle assez étendu que lui construit le *fatiste* pourraient être la marque de premières réactions contre les idées de la Réforme.

b. Évêques (ou archevêques) : ornements sacerdotaux, élection et ordination, missions spirituelles

L'épiscopat (ou l'archiepiscopat) est la dignité qui fait le lien entre le pape à Rome et le clergé local et donc les fidèles. L'autorité spirituelle de l'évêque est mise en scène par ses ornements sacerdotaux et les devoirs qui lui incombent. La présence des ornements sacerdotaux sur scène a d'abord une fonction dramatique en permettant d'illustrer l'action : l'ordination d'un personnage comme évêque se doit de mettre en jeu au moins la crosse et la mitre. Ensuite, ils sont un élément didactique destiné à apprendre au public l'organisation de l'Église et à reconnaître cette dignité particulière qu'il verra peu dans sa vie mais peut-être au moins une fois, lors de la visite pastorale de l'évêque dans la paroisse.

Dans le *Mystère de saint Martin*, l'archevêque de Tours, au moment de sa mort, confie à l'archidiaque le soin d'organiser sa succession en nommant saint Martin à sa place. L'ordination est effectuée par le pape qui décrit le sens des ornements sacerdotaux du nouvel archevêque :

... ceste mittre
Par laquelle est signifiante
Que garder tu doys la creance
Et soustenir en tous estatz
Devant patriarches, prelatz,
Devant empereurs, roys et contes,
Ducz, princes, barons et vicontes
Et tout le peuple entierement.
Et voicy le demainement
Ce baston qui est ainsi croysé,
De tous doit bien estre prisé :
De la vraye Croix est la semblance
Où Dieu pour nous souffrit penance (v. 2635-2647)

En tant qu'archevêque, Martin est le garant de la foi catholique, quelles que soient les personnes qui pourraient s'opposer à lui, fussent-elles « empereurs, roys et contes », et le symbole de cette autorité est la mitre. Quant au bâton épiscopal, il n'a pas la forme d'une houlette de berger mais d'une croix afin de « confondre le Sathanas, / Les dyables et les

¹⁴⁷ « Chercher l'intrus : le roi de Chypre et le *Mystère de sainte Barbe cinq journées* », dans M. Bouhaïk-Gironès, K. Lavéant, J. Koopmans (dir.), *Le théâtre polémique français (1450-1550)*, op. cit., p. 123-138, n. 13 et 14.

incredules / Qui ont les consciences dures » (2649-2651). Cette scène démontre un didactisme de l'ornement sacerdotal, les deux attributs essentiels de l'évêque étant décrits, montrés et expliqués.

La mention des ornements sacerdotaux se retrouve dans le *Mystère de sainte Nonne et de son fils Dévi* lorsque Dévi devient archevêque de Léon :

<p><i>alius achiepiscopus cum benedicendo</i></p> <p>Dalet huy jngal an goalenn an baz pastoral eual henn ha voar hoz penn an mintr quen glan¹⁴⁸</p>	<p><i>un autre archevêque, le consacrant</i></p> <p>Recevez, vous aussi l'anneau La crosse pastorale, également ; Et sur votre tête la mitre fort sacrée</p>
---	--

Si le *fatiste* n'explique pas ici la signification des ornements mais théâtralise l'ordination épiscopale par un pair, il s'applique surtout à dramatiser l'élection de l'évêque. En effet, l'accession à cette dignité intervient à la suite d'un processus formel décrit par le premier chanoine de la ville de Léon : « *hon archescob garu so maru sur / vn arall choasomp entromp pur / dre vng auantur assuret*¹⁴⁹ » (v. 1834-1836). La scène de l'assemblée capitulaire n'apparaît pas mais sa conclusion est rapportée par le troisième chanoine qui annonce à Dévi qu'il est élu archevêque « *rac sascun an moez communaff*¹⁵⁰ » (v. 1878) et devant son refus de prendre la charge qui lui revient, les chanoines répètent que cela le fruit d'un processus formel : « *Huy he quemero gremo gre / pan ouch diuset gant trette*¹⁵¹ » (v. 1885-1886). La légitimation de l'autorité spirituelle d'un évêque est démontrée par son élection canoniale à l'unanimité ; le *fatiste* met en scène ce processus officiel et formel destiné à dépeindre le fonctionnement de l'Église comme raisonné et exempt de corruption.

Les missions spirituelles et pastorales de l'évêque ou de l'archevêque – missions habituelles et propres à tout ecclésiastique – sont exprimées dans les mystères en relation avec son rôle de guide spirituel. Ainsi, Valère, évêque de Valence, se lamentant au sujet des païens dans le *Mystère de saint Vincent*, rappelle son rôle de *pasteur* :

Je doy estre leur vroy pasteur
et leur prescher la sainte foy
et de chrestienté la loy ;
de ce faire je suy tenu
à mon peuple grant et menu. (v. 5368-5372)

De même pour Martin dans le *Mystère de saint Martin*, pour qui il convient de montrer l'exemple, notamment par sa présence en premier aux offices :

J'ay trop dormy icy par mon ame,
Les chanoynes sont au moustier

¹⁴⁸ v. 1891-1893.

¹⁴⁹ « Notre archevêque, hélas est mort et enterré. / Choisissons-en un autre, assemblés en chapitre, / Selon la procédure confirmée. »

¹⁵⁰ « Car c'est en vertu d'un suffrage unanime. »

¹⁵¹ « Vous devez l'accepter, que cela vous plaise ou non ! / Puisque vous êtes élu dans les formes requises. »

Et je dois estre le premier
Moy qui doy estre le pasteur (v. 2843-2846)

L'évêque est le guide spirituel de son diocèse (ou de sa province ecclésiastique lorsqu'il s'agit d'un archevêque), à qui tout le personnel ecclésiastique et les fidèles doivent se fier. L'absence de ce guide spirituel est d'ailleurs la première chose évoquée dans le *Mystère de sainte Nonne et de son fils Dévi* par les chanoines arrivant auprès de Dévi pour lui signifier qu'il a été élu évêque : « *vacant eo placc an prelacy / en archescobdy diffiet*¹⁵² » (v. 1865-1866). Une fois l'ordination épiscopale accomplie, les chanoines se réjouissent et rappellent que Dévi conduira le pays et « *euit doctrina nos ha deiz / ha chrisqui an feiz en breiz man*¹⁵³ » (v. 1907-1908) – les missions spirituelles et pastorales d'un évêque.

La dignité d'évêque mise en scène marque sa place éminente dans la hiérarchie et la vie spirituelle de l'Église. En effet, c'est l'évêque qui régit la vie spirituelle du diocèse dans un sens extrêmement large puisqu'il est l'initiateur de la promulgation des statuts synodaux qui orientent de façon assez ferme la vie morale et quotidienne du clergé et des fidèles.

c. Ordres monastiques et ordres mendiants

La clôture des ordres monastiques implique une vie en dehors du monde, occasionnant de fait très peu de dramatisation ayant pour cadre l'intérieur d'une abbaye. Lorsque le cadre monastique est convoqué, c'est le plus souvent pour en montrer son intégration par des personnages saints (saint Martin et sainte Nonne). Néanmoins, certains *fatistes* prennent tout de même soin d'établir sur la scène les relations hiérarchiques entre membres d'une même abbaye, c'est-à-dire entre l'abbé et les différentes fonctions assignées aux moines.

L'admission d'un personnage dans un couvent peut faire l'objet d'un travail théâtral afin d'en montrer le processus strict et établi. C'est le cas pour Nonne dans le *Mystère de sainte Nonne et de son fils Dévi*. La sainte ayant rencontré l'abbesse à la porte de l'abbaye et lui ayant fait part de sa volonté de devenir religieuse (v. 249-266), l'abbesse lui indique qu'elle doit demander l'avis du chapitre, car c'est la règle de l'abbaye :

*Dre hon reol ret eo dre scol goulenn
ha dren chabistr quent maz ministrenn
cusul pep penn a quement so enhy*¹⁵⁴

Conformément à notre règle, il faut demander dans les formes
En chapitre, avant que je ne t'admette,
L'avis circonstancié de toutes les personnes qui en font partie.

Sur 12 vers (v. 273-284), l'abbesse présente au chapitre les qualités de Nonne afin de le convaincre de la recevoir, les sœurs lui répondent sur 6 vers qu'elles sont d'accord (v. 285-290) puis l'abbesse va enfin chercher Nonne pour la présenter et l'entendre prononcer ses vœux (v. 291-304). Le *fatiste* crée une mise en scène de la réception – ne devient pas religieuse n'importe qui et n'importe comment – mais en même temps ne propose au public comme seule modèle de vie idéale que le monachisme.

¹⁵² « Le siège de prélat est vacant / Dans l'archevêché déserté ».

¹⁵³ « Il évangéliserait inlassablement / Et ferait grandir la foi dans notre Bretagne. »

¹⁵⁴ v. 267-269.

Si la vie recluse des moines ne fait pas l'objet de dramatisation, leur fonction les uns par rapport aux autres est rappelée sur scène afin de représenter les ordres monastiques comme des institutions ordonnées et réglées. Dans le *Mystère du roy Advenir*, deux abbayes et leurs membres sont désignés : l'abbaye de Sanar et l'abbaye de Grantmont (à partir du v. 1359). Dans la première interviennent l'abbé, le prieur et le sous-prieur, montrant ainsi les catégories différentes de moines qui composent l'abbaye. Quant à la seconde, elle met moins l'accent sur les fonctions propres à chaque moine en les désignant seulement par leur numéro d'ordre (« premier », « second » et « tiers »). La distinction entre les différentes fonctions de moines se retrouve dans le *Mystère de saint Martin* : l'admission de Martin à l'abbaye de Marmoutier met en scène l'abbé et non pas une assemblée de moines mais un personnage de sacristain chargé de lui fournir ses nouveaux vêtements (v. 1505-1555).

Le rôle et les attributions des moines mendiants sont exposés dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*. Confession, à la demande de Bien avisé, indique de manière détaillée comment les religieux ont obtenu le droit d'entendre les confessions, de faire des prédications et d'officier aux sépultures. Elle rappelle d'abord qu'

Aultrefois les frerez mineurs,
Et lez aultres freres prescheurs,
En orent grand debat ensamble
Avec lez curés, ce me samble. (v. 2541-2544)

Elle précise ensuite que c'est le pape Clément V qui trancha la question (v. 2562-2587) puis aux questions de Bien avisé au sujet de l'organisation de ces ordres et de la manière dont ses membres doivent procéder pour pouvoir exercer les droits obtenus, elle explique :

... en cez deux religions¹⁵⁵
[...]
Doibt avoir maistrez, generaulx,
Et prieurs et provinciaulx,
Custodez, menistres, vicaires,
Qui sont ad ce moult neccessairez (v. 2595-2600)
[...]
Et si doibvent en leur presence [la présence de « prelas]
Demander congïé et licence
Pour les freres de leur couvent ;
Mais qu'ilz sachent, certainement,
Qu'ilz sont sciens et honnestez (v. 2605-2609)

Les paroles de Confession continuent après en apportant diverses précisions et renvoyant même Bien avisé à la lecture des décrétales de Clément V (v. 2625-2629) s'il veut « veoir ceste matiere / Plus à plain » (v. 2623-2624). Comme souvent dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* il ne s'agit pas à proprement parler d'une mise en scène – si ce n'est une mise en scène du savoir – mais plutôt d'un discours explicatif du monde qui entoure le croyant en particulier et les spectateurs en général.

¹⁵⁵ L'ordre franciscain et l'ordre dominicain.

Conclusion. L'ordination fait du prêtre une figure du Christ : et sur scène ?

L'Église fait partie des fondements de la foi et les dispense par la même occasion. Le personnel qui la compose – en dehors des saints – est représenté hiérarchiquement, agissant avec sagesse et discernement (même si certains de ses membres agissent mal, on le verra dans les chapitres suivants). Cette représentation structurée est le fruit de la qualité des *fatistes* qui, pour certains, sont très probablement des ecclésiastiques (voir les hypothèses du milieu de rédaction du *Mystère de sainte Nonne et de son fils Dévi* par exemple). Ce qui est mis en scène, c'est naturellement l'autorité spirituelle indiscutable propre à la fonction ecclésiastique : le pape dans une moindre mesure mais surtout l'évêque, plus proche du quotidien du spectateur et guide spirituel de son diocèse.

D'un point de vue théologique, la signification de l'ordination sacerdotale ne doit pas être écartée : un prêtre investi est une figure du Christ qui reproduit ses gestes et en actualise la présence par son ministère. Un personnage ecclésiastique sur scène investi des pouvoirs sacrés de la célébration de l'Eucharistie peut être considéré comme une figure christique rappelant les fondements de la foi chrétienne.

Conclusion

La foi chrétienne se fonde sur l'Évangile et son exégèse. Comment l'intégrer et le rappeler dans des pièces qui n'ont pas pour sujet les paroles et les actes du Christ, alors que leur but assigné est d'exalter la foi du spectateur ? Les fondements de la foi s'établissent en premier lieu à travers une apologétique chrétienne dramatisée qui s'appuie d'un côté sur la violence des païens, de l'autre naturellement sur la démonstration de la vérité du christianisme. La violence des païens destinée à empêcher la propagation de la foi chrétienne souligne en réalité par son impuissance l'inéluctabilité et la nécessité du christianisme, quelle que soit l'intensité avec laquelle cette violence est employée (en particulier lors du déploiement démesuré des tortures). La démonstration de la vérité du christianisme, si elle s'appuie au préalable sur un discours théologique d'ordre narratif, est dramatisée grâce aux *disputationes* qui ont lieu entre le personnage saint et ses précepteurs ou des docteurs de la loi ; la théâtralisation du fondement écrit réside dans l'affrontement théâtral rhétorique qui se double du caractère spectaculaire et extraordinaire de l'esprit supérieur du saint – capable de mener une discussion apologétique et de remporter la joute oratoire sur scène.

Naturellement, l'expression des fondements de la foi sur scène ne peut se passer de la citation des textes fondateurs : la Bible, le Credo, le septénaire des péchés capitaux opposé à celui des vertus. Le *fatiste* peut difficilement faire l'économie d'un discours énumératif apparenté à celui des *Doctrinaux* mais qui s'insère en général naturellement dans la marche de l'action dramatique sans la mettre en péril grâce à la nature des personnages qui le déclament, c'est-à-dire des ecclésiastiques en situation de prédication adressée à d'autres

personnages de la pièce. Concernant le Credo en particulier, texte fondateur probablement le plus dit dans les mystères, il est un outil dramaturgique de première importance, signifiant l'inéluctabilité de la foi chrétienne par les personnages le déclamant au moment de leur baptême et déterminant même l'aboutissement du *Mystère du roy Advenir* par l'adhésion d'Advenir qui cessera immédiatement toutes les tortures envers les chrétiens.

La théâtralisation de l'Évangile en tant que telle n'est pas possible dans un théâtre qui met en scène des vies de saint mais le saint étant un membre du corps mystique du Christ, c'est-à-dire l'Église, sa passion sur scène est une actualisation de celle du Christ. Cette actualisation s'effectue de manière étendue par des scènes hagiographiques qui rappellent des scènes de la vie du Christ (Nativité, baptême, tentation au désert...).

Enfin, les fondements de la foi prennent place sur scène de manière tangible par la représentation de leur garant terrestre – l'Église – et par les lieux où résident les forces du bien (Dieu, les anges, la Vierge Marie) et du mal (les diables). La représentation de l'Église sur scène s'effectue par les membres qui la composent (pape, évêques) et les aspects temporels et spirituels qu'ils y jouent. Quant à la représentation du Paradis et de l'Enfer, elle crée une polarisation de la scène tout en dépeignant au spectateur le lieu de séjour de l'âme après la mort.

VIII.2. L'homme libre choisit de croire ou de ne pas croire, le bien ou le mal

Introduction

L'avènement du Christ offre à l'homme la possibilité du salut de son âme. Seulement, l'homme a le choix de l'accepter ou de le refuser, c'est son libre arbitre de la volonté :

Posséder un bien, c'est y adhérer et s'en emparer par un acte du vouloir. Ainsi, créer un être capable du plus haut des biens, c'est-à-dire de participer à la béatitude divine, c'est par là même créer un être doué d'une volonté, et comme vouloir ce que l'intelligence connaît, c'est être libre, on peut dire qu'il était impossible d'appeler l'homme à la béatitude sans lui conférer en même temps la liberté. [...] La vérité, c'est donc que le libre arbitre est un bien, condition nécessaire du plus grand des biens, mais non pas condition suffisante ; tout dépend de l'usage, libre lui-même, que l'homme en fait.¹⁵⁶

La théologie médiévale le répète constamment, l'homme est doué du libre arbitre et il est le seul à pouvoir en user, libre de choisir s'il veut s'associer au Christ – avec l'aide de la grâce de Dieu – ou s'il veut le repousser. La mise en scène de ce choix se retrouve naturellement dans les *Passions* dramatiques :

les mystères affirment aussi ce que la théologie catholique n'a cessé d'enseigner, qu'il appartient à chacun de l'emprunter ou de le délaïsser, d'accepter la grâce ou de lui

¹⁵⁶ Étienne Gilson, *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin, 1998, p. 121-122 et saint Augustin, *De libero arbitrio*, III, 19, 50.

faire obstacle, de s'associer à la Passion du Christ ou de rendre vaine pour lui sa mort.¹⁵⁷

À l'image des *Passions* dramatiques, le libre arbitre de la volonté apparaît dans les vies de saints dramatisées à travers des personnages qui rejettent ou adhèrent au personnage du saint – membre du corps mystique, donc une figure du Christ.

Le rejet est signifié à travers le comportement de la plupart des païens : leur aveuglement devant les miracles qui s'opèrent devant leurs yeux en fait des personnages qui choisissent délibérément de ne pas croire. Mais parmi eux, la grâce opère, et le théâtre des mystères montre ces conversions inattendues, dont la force est accrue par le fait que ces catéchumènes savent ce qu'ils encourent : le martyre. Les infirmes quant à eux, qu'ils soient païens ou chrétiens, sont un exemple d'une mise à l'épreuve de l'homme par Dieu et du libre arbitre de la volonté de croire ou de ne pas croire. En effet, devant la maladie ils font le choix de tenir responsable Dieu de leur état (blasphème) ou de comprendre qu'il s'agit uniquement d'une conséquence du Pêché originel. Devant leur guérison miraculeuse, ils peuvent faire le choix d'accueillir ou de refuser la grâce qui leur est accordée en invoquant des raisons bien particulières.

Le salut de l'âme est conditionné par la détermination au bien mais ce chemin est semé d'embûches. Aux païens naturellement pécheurs s'ajoutent des chrétiens en perdition, mis en scène devant des choix qui peuvent les mener à la damnation. Naturellement, ces choix se manifestent à travers l'opposition structurante des vertus et des vices : comment les personnages cultivent les unes, évitent ou cèdent aux autres. Par ailleurs, les péchés et les vices semblent être des outils dramaturgiques de premier ordre en ce que les pièces peuvent s'élaborer et se dérouler entièrement à partir de leur portée morale. Enfin, si l'homme est doué du libre arbitre de la volonté, il doit en user en fonction des aléas de la destinée, représentés sur scène par la Fortune.

VIII.2.1 Le libre arbitre et la grâce

Le libre arbitre et la grâce¹⁵⁸ gouvernent la conduite des personnages sur la scène face à la possibilité de salut qui leur est offerte. Ainsi, ces notions révèlent au public que « pour être sauvé, l'homme est condamné à vouloir son salut en sachant que, pour réaliser ce désir, sa volonté seule est dépourvue de toute efficacité.¹⁵⁹ » Les *fatistes* montrent alors sur la scène

¹⁵⁷ J.-P. Bordier, *Le jeu de la Passion. Le message chrétien*, op. cit., p. 255.

¹⁵⁸ Bien après saint Augustin (*De libero arbitrio*), un grand nombre de théologiens des XI^e-XIII^e siècles s'est intéressé aux rapports du libre arbitre et de la grâce (voir à ce sujet : Odon Lottin, *La Théorie du libre arbitre : depuis saint Anselme jusqu'à saint Thomas d'Aquin*, Louvain, Abbaye du Mont-César, 1929 ; É. Gilson, *L'Esprit de la philosophie médiévale*, op. cit., p. 284-303, en particulier p. 297-300 sur les liens entre libre arbitre et grâce). Voir par ailleurs au sujet de Bernard de Clairvaux (*De gratia et libero arbitrio*) : Étienne Gilson, *La théologie mystique de saint Bernard*, Paris, Vrin, 1969, p. 64-68.

¹⁵⁹ Damien Boquet, « Le libre arbitre comme image de Dieu : l'anthropologie volontariste de Bernard

deux types d'hommes : des païens s'obstinant volontairement à ne pas se convertir malgré les signes qui se présentent devant leurs yeux, et des païens adhérant au Christ et au salut qu'il offre, par la grâce de Dieu.

a. L'aveuglement volontaire du païen comme expression du libre arbitre

Le refus de croire du païen procède de son aveuglement spirituel devant l'évidence des miracles qui s'opèrent devant ses yeux. S'il perçoit bien le miracle en tant que tel, il n'en tire pas la conclusion qu'il devrait se convertir au christianisme. Cet aveuglement rejoint le sens de la Parabole du semeur, si le cœur¹⁶⁰ n'est pas disposé à recevoir la parole de l'Évangile, il ne se convertira pas et restera dans l'impénitence finale. Cette disposition relève du libre arbitre de ces personnages auxquels les *fatistes* prêtent des paroles propres à illustrer cette volonté de ne pas croire.

Dans le *Mystère de saint Vincent*, la scène des soudards de Dacien découvrant la cellule de Vincent transformée en paradis terrestre¹⁶¹ – le corps du saint étant par la même occasion complètement guéri – est particulièrement caractéristique de l'aveuglement des païens et de leur refus de se convertir malgré les évidences. Le caractère miraculeux est formellement reconnu par les soudards, qu'il s'agisse des fleurs et plantes apparues dans la cellule, des chants mélodieux entendus ou de la guérison complète des blessures infligées à Vincent. Tout le vocabulaire employé par les soudards pour décrire cet événement est concentré sur l'ébahissement, le merveilleux, le singulier, l'incompréhension : « Gallans, je suis fort esmoyé / et à merveilles esbahy / d'un si doulx chant que j'ay ouy », « je ne sçay moy que ce peust estre », « C'est la tresplus grant fantaisie / qu'oncq ouy dire ne pencer ! », « Oncq¹⁶² esbahy plus je ne fu ! / Par noz dieux, je suys esperdu ! », « Le deable d'enffer y ayt part ! / De cecy suys espouenté ! », « Il s'esbat et se desennuye [...] / com il fist onc, c'est chose vroye ! », « Nous ne savons quoy ne comment », « Oncques je n'ouy si grant joye », « Ilz chanterent une chanzon / qui estoit plaisant à merveille », « Galans, je suis en grant esmoy » (v. 13004-13167). Pour autant, tout cet émoi des soudards ne provoque pas de prise de conscience mais une persévérance dans l'aveuglement. Ainsi, une centaine de vers plus loin, ils s'ingénient à interroger Vincent sur les miracles : « Qui t'a de cest sept deslié ? » (v. 13424), « Or nous dy qui a peu porter / le groys qui estoit cy dehors » (v. 13433-13434), « Et qui t'a baillé tant de fleurs ? » (v. 13441) ; la réponse de Vincent à chaque fois est sans équivoque, elle commence

de Clairvaux », *Collectanea Cisterciensia*, 2003, p.180.

¹⁶⁰ Dans le *Mystère de saint Vincent*, la conversion du *chartrenier* est encouragée par son cœur : « J'en dy ce que mon cueur en sent. » (v. 13254).

¹⁶¹ v. 13004 *sqq.*

¹⁶² Le *fatiste* fait également une large utilisation de l'adverbe de négation « oncques » dans ce passage (v. 13004-13183) afin de souligner la singularité du miracle. Il emploie cet adverbe pas moins de quatorze fois.

toujours par « Jhesus » (v. 13425, 13437 et 13445)¹⁶³. Le même phénomène d'ébahissement a lieu dans le *Mystère de sainte Barbe*, lorsque Dyoscorus décide de rouler sa fille dans un tonneau percé de clous par les rues de la ville. La sainte sort indemne du tonneau, provoquant la stupéfaction de son père :

Véz cy grant admiracion,
Véz cy chousse trop merveilleuse,
Véz cy ung art d'illusïon,
Véz cy visïon dangereuse,
Vécy garce malicieuse,
Véz cy euse de fictïon,
Véz cy oupvre pernicieuse,
Véz cy maudicte abusïon ! (v. 18591-18598)

La surprise est signifiée par la répétition de « Véz cy » en début de vers et l'utilisation unique de deux rimes¹⁶⁴, ces deux procédés soulignant le vocabulaire du merveilleux, de l'illusion et de la tromperie. Les bourreaux assistant à la scène disent qu'« El use d'art d'enchanterie » (v. 18623), que « C'est une droictë enchantraïsse » (v. 18642) et Dyoscorus en conclut que « C'est une paillarde sorciere ! » (v. 18658). Mais l'aveuglement des païens se trouve justement dans la répétition de « Véz cy » : s'ils voient bien le miracle, ils en font une erreur de lecture, malgré l'évidence et les enseignements reçus¹⁶⁵, ils persistent dans leur aveuglement volontaire.

Finalement, l'ébahissement des païens ne mène à rien, si ce n'est à la persévérance dans le paganisme, la volonté de s'aveugler. Dans le *Mystère de saint Vincent*, la scène des soudards découvrant Vincent guéri, se redouble lorsque le corps mort du saint est jeté dans un champ, livré aux bêtes sauvages¹⁶⁶, et qu'il n'est pas dévoré grâce à la garde d'un corbeau – envoyé en mission par Dieu (v. 14436 *sqq.*). L'animal provoque l'étonnement des soudards¹⁶⁷ mais pas leur prise de conscience, d'ailleurs après cet épisode il ne sera plus question d'eux, le public ne sachant pas ce qu'ils deviennent, ils sont l'image de l'homme à jamais perdu par son refus de croire. Quant à Dyoscorus, l'aveuglement volontaire face au christianisme le mène à l'aveuglement de la colère qui le pousse à décapiter sa fille : si l'homme est libre de ne pas adhérer au christianisme, sa liberté s'en trouve amoindrie par l'ignorance des comportements peccamineux plus susceptibles d'être commis du fait de refus d'adhésion.

¹⁶³ Aux questions de Dacien sur le même sujet un peu plus loin dans le mystère (v. 13569-13574), il rétorquera la même chose.

¹⁶⁴ Cette surprise est renforcée par la reprise sous forme de vers rétrogrades des paroles de Dyoscorus par son chevalier Florimond immédiatement après.

¹⁶⁵ La scène se passe au cours de la cinquième journée, Dyoscorus et Florimond ont eu maintes occasions d'entendre que les miracles provenaient de l'intervention de Dieu.

¹⁶⁶ « Ce corps mort ycy porterez / aux champs, si en seray vengé, / à celle fin qu'i soit mengé / des oayseaux et bestes sauvaiges. » (v. 14388-14391). Le refus de sépulture aux chrétiens est aussi un moyen d'exprimer la persistance de l'aveuglement des païens.

¹⁶⁷ Bavart au v. 14525 : « Onc mes plus esbahy ne fus ! » et Heurtault racontant la scène à Dacien : « Je vous compteré grant merveille » (v. 14531).

L'aveuglement peut être associé à la surdité et l'entêtement, exprimant le refus d'entendre ou d'écouter l'évidence émise par le personnage saint. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, Marcien, le prévôt chargé d'organiser les tortures de la sainte, lui reproche de ne rien dire malgré l'intensité des supplices et ce silence procède de la surdité du païen selon Barbe :

Enfant du deable mal et lourd,
Quel chose veulx tu que je die ?
Tu as tant la teste estourdie,
Si endurcie et immuable
Que pour quelque chose salvable
Que je die, tu n'en amendes :
Tu en chairas en grant amendes. (v. 15245-15251)

Quoi que dise Barbe, le païen Marcien n'est pas capable de l'entendre pour se convertir. La surdité est associée de nouveau à l'aveuglement et à l'entêtement dans la foi païenne lorsque Marcien découvre Barbe guérie de ses plaies¹⁶⁸ :

Dea ! Qui luy a santé donnee ?
En son corps n'aparest blesseure !
Je n'en suys point, je vous assure,
Bien content. Dea ! Et qu'est ce cy ?
El avoit le corps tout noircy
De son sang ; el est toute saine ! (v. 15973-15978)

L'étonnement de Marcien se traduit par l'interjection « Dea » accompagnée de questions et de constatations sur le changement d'état de Barbe. Il attribue cette mutation aux dieux païens :

Cza, Barbe, je sçay sans doubter
Que noz dieux plains de benefices
T'ont esté ceste nuyt propice.
Ilz ont curé, par leurs douceurs,
Toutes tes plans et tes langueurs ; (v. 15992-15996)

 videmment, Barbe indique le contraire :

Ton erreur vient
D'une tresfolle outrecuydance :
C'est une aveuglee ignorance
De pourpensser qu'ilz m'aint garie ! (v. 16006-16009)

La démonstration de Barbe continue jusqu'au v. 16035, sans effet sur Marcien qui persiste dans son erreur malgré l'évidence de la guérison. Inlassablement, Barbe commente l'état des païens, malgré l'état dans lequel elle se trouve à la suite des tortures subies :

Tes dieux furent plains de pech s
Et toy aussi ; mesmes tous ceulx
Qui les prient debviennent tous telz
Insens z, tous sours et aveugles ! (v. 16495-16498)

Barbe multiplie ainsi les comparaisons ; un peu plus loin dans la pièce, l'aveuglement des païens est suggéré par l'endormissement :

¹⁶⁸ à l'image de Vincent (v. 12693-12695), Barbe bénéficie d'une guérison de ses blessures dans sa geôle par l'intervention de Dieu (v. 15571-15721).

Mais vous qui estes endormis
En peché com ung mauvais housté,
La somme du peché vous ouste
Quatre choses par impuissance. (v. 16563-16566)

Ces « quatre choses » enlevées par le sommeil spirituel sont la raison, le discernement, la possibilité d'accomplir les bonnes œuvres et la possibilité de toute action, que Barbe illustre en citant Samson et Dalila, Loth « Dont en dormant commist luxure » (v. 16576), Élie endormi sous un genièvre et Holopherne.

Les paroles de Barbe sont propres à décrire l'état spirituel des païens, mû par l'entêtement (« la teste estourdie, / Si endurcie et immuable »), l'erreur de lecture des miracles (la fausse attribution de la guérison aux dieux païens), la folie, la surdité et l'endormissement.

Nier l'évidence : tel est le comportement des païens qui attribuent aux miracles toutes sortes de causes sauf celle qu'on leur révèle. Les miracles ne sont d'après eux que le fruit d'illusions, de magie et ils interprètent volontairement tous les signes de façon erronée, soit en n'en cherchant pas la cause, soit en l'attribuant aux dieux païens.

b. La conversion de quelques païens

Inversement, le libre arbitre en tant que notion propre à illustrer la volonté libre de l'homme de croire en Dieu se trouve mis en scène dans la conversion de païens, parfois tardive, c'est-à-dire après un grand nombre de miracles dont ils sont témoins. Souvent, cette conversion est mise en regard de l'abstention de conversion d'autres païens assistant aux mêmes miracles, de manière à souligner qu'il n'appartient qu'à l'homme de bien (ou mal) agir, de croire ou de ne pas croire en Dieu.

Dans la dernière journée du *Mystère de saint Vincent*, la transformation de la cellule de prison de Vincent en paradis terrestre stupéfie les soudards de Dacien sans pour autant entraîner leur conversion au christianisme (voir *supra*). Aussitôt après cette scène prennent la parole le *chartrenier* et son valet qui ont aussi assisté au miracle : « Mon varlet, moult suis esbahy / de cestes gens qui venuz sont / resconforter Vincent... » (v. 13184-13186). Mais ici l'étonnement se transforme en prise de conscience et en l'expression d'une volonté, celle de se convertir :

Il me prant moult grant voulenté
de croire en ce dieu fermement
que croit ce doulx martir Vincent. (v. 13188-13190)

Il est rejoint aussitôt par son valet :

Quant est à moy, je vous plevis
que je croiré en Jhesucrist.
Il fourma tout et trestout fist,
nous le pouons veoir clerement
et aussi le dit bien Vincent. (v. 13192-13196)

Tout le discours des deux personnages est dirigé vers l'évidence de la foi et la volonté d'y adhérer. Le *chartrenier* ajoute à ses premières paroles – au moment de prendre la décision

de se faire baptiser, et devant Vincent : « sans point doubter, / je vouldroye estre baptizé » (v. 13220-13221), « et requérons discrettement / le saint baptesme au bon Vincent » (v. 13252-13253), « En Jhesus voulons toutz deux croire » (v. 13269). Hormis le vocabulaire habituel fondé autour des notions de « croire » (le verbe est employé 13 fois à destination du Christ au cours des v. 13184-13378 qui mettent en scène la décision de conversion et le baptême, afin de signifier la profession de foi, le Credo) et de « reniement » des anciens dieux¹⁶⁹, c'est la question que pose Vincent aux deux catéchumènes qui importe :

Amis, desirez vous valloir
et du tout mectre à non challoir
voz faulx dieux, sans point vous doloir,
pour Jhesucrist
servir, qui tout forma et fist
et corps humain en vierge prist
par charité qu'en luy esprist ? (v. 13301-13307)

La question posée par Vincent indique que la conversion est le fruit de la volonté, d'un choix ; il s'agit de « valloir », c'est-à-dire d'acquérir une valeur d'âme en devenant chrétien tout en repoussant, volontairement, l'ancienne religion.

En contrepoint ou en complément du thème de l'aveuglement – dans le sens du refus de voir ou de la volonté de ne pas voir – de certains personnages païens, la clairvoyance qui mène au libre choix de la conversion au christianisme est un motif récurrent. Déjà au moment de sa conversion, le valet du *chartrenier* du *Mystère de saint Vincent* disait « nous le pouons veoir clerement » (v. 13195) mais il conclut la scène de conversion ainsi :

Le doulx Jhesus bien nous pourvoye
et a pourvez tresgrandement
d'avertir noustre entendement
que le deable aveuglé avoit
si mallement qu'il le servoit. (v. 13371-13375)

L'« entendement », c'est-à-dire le jugement, était troublé par le diable et se caractérisait par le refus de voir l'évidence. Ce refus de voir (au sens de concevoir) est un aveuglement spirituel qui peut être corrigé par la discussion. C'est ce qui se passe dans le *Mystère du roy Advenir* : Nator¹⁷⁰, le premier maître de la loi, le premier chevalier égyptien et le conseiller du roi d'Alphonse se rendent à l'évidence de la foi chrétienne en discutant avec Josaphat (v. 12528-12675). Seulement, devant cette clairvoyance soudaine, Advenir décide de faire crever les yeux à trois des quatre personnages¹⁷¹, confondant et assimilant ainsi la cécité corporelle à la cécité spirituelle. Néanmoins, cette confusion se dissipe pour le public un peu plus loin dans la pièce, lorsque Josaphat s'apprête à baptiser les trois hommes. Alors qu'ils se

¹⁶⁹ Le valet : « Ne d'Appolo ne de Mercure / ne de touz eulx je n'ay plus cure ! / De Jupiter ne de Venus, / de Minerve, je n'en vieulx plus » (v. 13229-13232). Le *chartrenier* : « ... la mauldicte loy païenne / renonsons pour la chrestienne » (v. 13314-13315).

¹⁷⁰ Un enchanteur chargé au départ par Advenir de contredire Josaphat afin qu'il renie le christianisme.

¹⁷¹ Nator a pris la fuite.

partagent le refrain d'un rondeau « Je suis le povere homme aveuglé / par le pervers roy Abhannir » (v. 13166-13167 *sqq.*), Josaphat leur précise bien : « Puis que perdu avez les corps, / Pensez aux ames, beaux seigneurs » (v. 13184-13185). L'aveuglement corporel se mue ici en clairvoyance spirituelle, il n'est plus question de l'évidence des miracles mais de l'évidence intrinsèque de la foi chrétienne qui détermine l'homme à y adhérer.

La brièveté de certains mystères laisse croire que la conversion au christianisme des païens ne se fonde pas sur des concepts théologiques mais uniquement à partir d'intérêts financiers et territoriaux. Dans le *Mystère de saint Martin*, le comte de Milan, beau-frère de Martin, le bannit de la région du fait de ses prêches et des nombreuses conversions qu'il a suscitées parmi la population :

De mon pays une partie
Avez vous desja baptisez ;
Je vous feray perdre la vie
Si tantost mon pays ne vuydez :
Mon frere pas ne souffreroye
À convertir ainsi mes gens (v. 1267-1272)

Une fois le saint parti, le capitaine du comte (Godandart) lui fait remarquer son erreur stratégique : Martin ayant renoncé à la couronne de Hongrie, si le comte se convertissait au christianisme, le saint pourrait le désigner comme roi à sa place (v. 1366-1395). La réaction du comte de Milan ne se fait pas attendre : « Si à ce se veut accorder / À Jesuchrist feray hommage » (v. 1396-1397). Ayant fait rappeler Martin, toute la suite du comte est baptisée par le saint qui confie son royaume au comte de Milan (v. 1418-1466). Le changement d'état d'esprit du comte est extrêmement rapide (17 vers) et suscite un sentiment ambigu : s'est-il converti par intérêts ? En réalité, la concision des épisodes du mystère incite le *fatiste* à abrégé l'action, seule la réplique du comte « Conseillez moy vous et ma femme / Bien sçauray entendre et ouyr / Bon conseil si le me donnez » (v. 1383-1385) démontre son changement d'état d'esprit : le « bon conseil » qu'il est décidé à « entendre et ouyr » est la parole de l'Évangile. Ce changement d'état d'esprit est aussi motivé par l'intérêt supérieur du royaume de Lombardie qui d'après le capitaine Godandart pourrait être mis en péril si Martin était revenu à la tête du royaume de Hongrie (« Et tout vostre pays destruira / Sans avoir pitié de nulluy », v. 1375-1376). Le libre arbitre de la volonté de croire se double ici du motif du bon gouvernement des peuples.

c. Sans la grâce de Dieu, le libre arbitre de la volonté n'a pas d'efficacité

La volonté de conversion au christianisme ou la volonté de connaissance de Dieu ne peuvent s'opérer entièrement sans la grâce accordée par Dieu. Dans le *Mystère du roy Advenir*, les paroles du sermon du moine de Granmont enjoignent à la reine : « Euvre les yeux et enlumine / Ton cueur de la grace divine / Pour venir à ton sauvement » (v. 1882-1884). L'aveuglement volontaire, s'il procède du libre arbitre de la volonté, ne peut entièrement être

éliminé sans le secours de la grâce accordée par Dieu. La grâce est par ailleurs évoquée à la suite du baptême reçu par le *chartrenier* et son valet dans le *Mystère de saint Vincent* :

Le baptesme receu avez,
dont tresjoieulx estre devez.
En Dieu croiez entierement.
Pourquoy il s'ensuyt clerement
que vous avez divine grace
toutz deux receu en ceste place. (Vincent, v. 13342-13347)

La grâce divine procède de la volonté de conversion au christianisme et du baptême. De même dans le *Mystère de sainte Barbe*, la sainte n'a de cesse de rechercher Dieu, de se déterminer à le connaître et la Vierge Marie le rapporte à Dieu : « J'ay, ou monde la bas, figuré / Une fille bien doctrinee : / A totale bonté s'encline » (v. 1270-1272). Seulement, la sainte ne peut parvenir entièrement seule à la connaissance de Dieu et la Vierge Marie intercède auprès de ce dernier pour qu'il lui accorde la grâce :

Je congnoys qu'elle se doctrine
A Vous congnoistre sans soy faindre,
Mais de soy ne peult pas actaindre
A verité exterminer.
Plaise Vous la enluminer,
De voustre gracë affiner
Son esperit affin qu'elle soit fine. (v. 1276-1282)

L'esprit supérieur de la sainte lui permet d'entrapercevoir la connaissance de Dieu, mais sans la grâce, la clairvoyance n'est pas possible. Ainsi, Dieu accorde sa grâce à Barbe pendant son sommeil, par l'intermédiaire de Gabriel :

Je te repute bien eueuse,
Car il plaist a ton conducteur
D'estre de toy solliciteur.
De sa grace je t'enlumine
Affin qu'en toy plus ne domine
Folle erreur ne folle créance.
Ceste grace as par pourvéance
Contre les maulx desordonnéz
Qui te pourroient estre donnéz
Par ton pere très inhumain. (v. 1384-1393)

La grâce accordée par Dieu est nécessaire pour se déterminer à choisir le salut de son âme. Les paroles de Gabriel indiquent par ailleurs à quoi sert ou va servir la grâce de Dieu : l'abandon de la loi païenne pour le christianisme – perçu comme la clairvoyance, la fin de l'aveuglement païen¹⁷² –, l'affermissement de la foi qui deviendra une constance face aux tortures que le père de Barbe lui infligera.

Dans le *Mystère de saint Martin*, c'est le processus inverse, mais qui met toujours en regard le libre arbitre et la grâce, qui est mis en scène. Ainsi Dieu accorde sa grâce au saint

¹⁷² Barbe remerciant Dieu un peu après : « Par ta merveilleuse puissance, / Tu as huy mon ame esclarcye » (v. 1402-1403), « Mais j'ay purificacion / Et clere desmonstracion / Que Tu doiz seul estre adouré » (v. 1407-1409).

(« Plusieurs fois seray cogneu / De luy car ne me laissera mie / Mais sera heureux en sa vie », v. 419-421) après l'avoir mis à l'épreuve en le confrontant au Pauvre nu auquel Martin donne la moitié de son manteau. Pendant son sommeil, Martin entend les chants du Paradis et Dieu rapportant l'épisode du manteau aux anges. Lorsqu'il se réveille, il manifeste son envie de connaître la foi chrétienne :

Et par cecy je prens advis
Que jamais, tant que je seray vifz,
D'aller par pays ne cesseray
Tant que aucun auray trouvé
Qui me die la verité
De Jesuchrist et la bonté :
Envie me prent de croire en luy. (v. 434-440)

L'adhésion au christianisme si elle est le résultat d'un choix libre ne peut avoir lieu sans la grâce qui est décrite au public soit comme la cause de la volonté de se convertir, soit comme l'élément nécessaire permettant l'adhésion entière au Christ.

Conclusion

Accepter ou refuser le salut de l'âme, telle est l'alternative proposée aux personnages des mystères. Ce choix, ils sont les seuls à pouvoir l'effectuer librement – contrairement à la religion païenne à laquelle ils sont forcés d'adhérer. La promesse de salut est présentée comme une clairvoyance spirituelle. Ceux qui la rejettent apparaissent dans les mystères comme définitivement aveuglés et entêtés dans le paganisme tandis que ceux qui l'acceptent, se présentent comme clairvoyant, illuminés par la grâce de Dieu. Il n'a été question dans ces lignes que du choix entre le rejet ou l'adhésion à une croyance : si accepter ou refuser le salut de l'âme procède du libre arbitre de la volonté, choisir d'agir bien ou d'agir mal relève du même mécanisme dans la théologie catholique ; les mystères mêlent ces deux perspectives l'une à l'autre (croire-ne pas croire et agir bien-agir mal) dans leur dramaturgie (voir *infra*).

VIII.2.2 Infirmes corporels et spirituels : figures de la détermination au bien ou au mal

La maladie (au sens large : infirmité corporelle ou spirituelle) n'est pas causée par Dieu mais est une conséquence, une marque du Péché originel¹⁷³, donc une conséquence du libre arbitre d'Adam. À l'image de l'humanité restaurée par le Christ, des malades peuvent être remis en santé et choisir d'accueillir ou de refuser la grâce de Dieu.

a. La maladie est le fait de l'homme et ne doit pas être reprochée à Dieu

Si le théâtre religieux met en scène des guérisons miraculeuses, il montre aussi que la maladie (l'infirmité) est uniquement le fait de l'homme et plus précisément une des conséquences du Péché originel et qu'elle n'est pas imputable à Dieu ; ainsi le rappelle la

¹⁷³ Voir É. Gilson, *L'Esprit de la philosophie médiévale*, *op.cit.*, p. 124.

remarque du valet de Contricion à Enfermeté dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* : « Et par pechié, n'en doubte mie, / Fu causé toute maladie » (v. 898-899).

Dans le *Mystère de sainte Barbe*, la cérémonie sacrificielle organisée à la demande de Dyoscorus s'achève par l'intervention d'un aveugle, d'un boiteux, d'un sourd et de deux pauvres. Clique Pate¹⁷⁴ et Malaise, les deux pauvres, ne reprochent rien aux dieux mais ne leur font évidemment aucune offrande. En revanche, les trois infirmes qui les précèdent, se montrent acrimonieux et vindicatifs :

MALIVERNE, aveugle	MAUNOURY, boiteux	LINART, sourd
Nos Dieux, vous m'avéz fait aveugle : En moy clarté est endormye. [...] Dirë puis que je n'ay nul bien : Voustre bonté m'est ennemye. Maudit soit qui vous dira rien ! ¹⁷⁵	Jadis vous me feistes boueteux, Mes Dieux, ce fut voustre vouloir. [...] Je vous faiz icy assavoir Qu'a vous je suys bien pou tenu Et pource, pour dire le voir, Rien n'auréz de mon revenu. ¹⁷⁶	Mes Dieux, vous m'avéz asourdi : [...] Par vous grant pouvreté j'endure. [...] Du tout m'avéz abandonné A meschef, yver et esté. De moy rien ne sera donné En ceste grant solempnité. ¹⁷⁷

Les trois personnages commencent par désigner les coupables de leur infirmité, à savoir les dieux païens, et en conséquence, refusent de les honorer par une prière ou par une offrande. Les dieux païens sont habituellement mis en scène comme inopérants par les *fatistes*, mais ici ils sont efficaces pour le plus grand malheur des infirmes. Cette efficacité sert en réalité à démontrer par le jeu habituel de l'antinomie, ce que le Dieu chrétien n'est pas et ne fait pas : il ne rend pas l'homme infirme, il ne l'abandonne pas, il n'est pas responsable de sa pauvreté. Le personnage païen malade reproche à ses dieux de l'avoir châtié, délaissé et de ne pas lui venir en aide ; le spectateur chrétien qui ne peut et ne doit s'identifier au personnage païen, n'a d'autre choix que de mettre en perspective sa relation à Dieu dans l'épreuve de la maladie, celle-ci ne doit pas déterminer son comportement moral par une interprétation erronée de sa cause.

b. L'aveugle, le boiteux, le sourd et le lépreux face aux miracles

L'aveugle et le boiteux confrontés à la guérison miraculeuse de leur infirmité est un *topos* dramatique bien connu en particulier dans les dramatisations de la vie de saint Martin¹⁷⁸. À ces deux personnages s'adjoignent parfois le sourd et le lépreux et leur présence évoque inévitablement l'Évangile de Matthieu, lorsque des disciples de Jean viennent interroger Jésus et que celui-ci leur répond :

¹⁷⁴ Avec un tel nom, on peut se demander si ce personnage ne souffre pas de claudication...

¹⁷⁵ v. 3640-3647.

¹⁷⁶ v. 3648-3655.

¹⁷⁷ v. 3655, 3659 et 3664-3667.

¹⁷⁸ Voir par exemple sur le sujet : Gustave Cohen, « Le thème de l'aveugle et du paralytique dans la littérature française », *Mélanges offerts à M. Émile Picot*, Paris, Édouard Rahir, 1913, t. 2, p. 393-404.

Allez rapporter à Jean ce que vous entendez et voyez : *les aveugles retrouvent la vue et les boiteux marchent droit*, les lépreux sont purifiés et *les sourds entendent*, les morts ressuscitent et *la Bonne Nouvelle est annoncée aux pauvres...*¹⁷⁹

Le théâtre met en scène deux types d'infirmes : ceux qui souhaitent être guéris et ceux qui ne le souhaitent pas de peur de perdre les bénéfices des aumônes. À la suite de la guérison, deux types de réactions naissent, soit l'infirmes se convertit – même s'il ne voulait pas être guéri – soit il s'entête à contrefaire l'infirmes pour continuer à demander l'aumône. La guérison et les réactions qui la précèdent et la suivent sont évidemment une métaphore de la grâce accordée par Dieu et du libre arbitre, tout en assimilant l'infirmité corporelle au Pêché originel ou au paganisme.

Dans le *Mystère de sainte Barbe*, les trois infirmes déjà rencontrés lors de la cérémonie sacrificielle (v. 3640 *sqq.*) interviennent immédiatement après l'enterrement de Barbe :

MALIVERNE	MAUNOURY	LINART
[...]		[...]
Car j'ay perdu toute ma veue Et oncques de moy ne fut veue Quelque clarté ! En tenebres suys cy arté Que je ne sçay par loyauté Que c'est lumiere.	Helas, or suys ge en grant feblesse Et moult debille ! Moy qui deusse avoir corps abille, Fort et puissant, Suys contrefaict et impuissant, Tort, bouësteux.	Je suys plus sourt q'un pot a huile ! Es champs, en chasteau nê en ville Il n'est pierre ne boy, ne tuylle Chouse plus sourde Que moy ! J'ay la teste si lourde, L'oraille tant sorte et tant gourde, S'on me dit quelque mal ou bourde Je n'entens note. ¹⁸⁰

La solennité du moment est exposée par la métrique particulière et propre à chaque infirmes alors que les vers précédents dits par saint Valère sont des octosyllabes à rimes croisées¹⁸¹. Les vers de quatre syllabes mettent en avant soit l'infirmité (« moult debille », « Tort, bouësteux », « Je n'entens note »), soit l'élément qui manque à l'infirmes (« Quelque clarté ! », « Que c'est lumiere », « Fort et puissant »). Chaque réplique est quasi de même longueur (respectivement 39, 40 et 36 vers) et s'attache à retracer les désagréments causés par les infirmités et l'affliction dans laquelle elles plongent les malades. Ces trois tirades sont suivies d'un dialogue farcesque entre les personnages mais à partir du v. 20139, Maunoury indique vouloir se rendre au tombeau de Barbe, constatant l'impuissance des dieux païens à l'aider (v. 20144-20146) tout en indiquant que :

C'elle [Barbe] fait mon mal absenter
Et qu'elle me garisse nect,
Je suys déterminé et prest
De prendre la loy qu'el avoit. (v. 20157-20160)

¹⁷⁹ Matthieu XI, 4-5.

¹⁸⁰ v. 19959-19964, v. 19995-20000 et v. 20039-20046.

¹⁸¹ Les trois premiers vers de la réplique de Maliverne semblent faire office de jonction en ne s'intégrant pas complètement au système versificatoire propre à la suite de sa réplique : « Helas, je suys en grant destresse / Et en engouesseusse tristesse / De touz les langoreux congneue, » (v. 19956-19958) ; « destresse » rime avec « adresse » du v. 19955.

Accompagné par l'aveugle Maliverne, le miracle de la guérison a bien lieu et les deux infirmes décident de se convertir au christianisme (v. 20200-20255) tout comme le sourd Linart à leur suite (v. 20256-20358). Ces guérisons accompagnées de conversions permettent de mettre en scène le caractère gratuit de la grâce et le libre arbitre. L'infirmité se perçoit alors comme le refus de croire en Dieu (l'aveuglement devant l'évidence, la boiterie comme prise d'un mauvais chemin moral et la surdité comme refus d'écouter la parole de l'Évangile) ou comme la méconnaissance de Dieu mais qui peuvent être corrigés par la volonté de l'infirmes. D'ailleurs les paroles de saint Valentin à propos de Barbe pour finir sont éclairantes sur ce sujet :

Ceste grace laquelle (elle) espend
Sur ceulx qui de cueur ententif
Et de voulair delicatif
La servent en joye et liesse.
Elle donne force à feiblesse,
Santé à toute maladie. (v. 20548-20553)

À l'inverse de l'aveugle, du boiteux et du sourd, le lépreux est banni de la communauté des hommes du fait de sa maladie et son désespoir en paraît démultiplié à tel point qu'il souhaite la mort comme délivrance des souffrances physiques et morales entraînées par cette exclusion. Dans le *Mystère de saint Martin*, un lépreux se lamente sur un tas de fumier à l'entrée de Paris en concluant par son désir de mort : « J'ay tel dueil que le cueur me saigne / Que la mort ne me vient prendre » (v. 2714-2715). Une fois remis en santé par le saint, il compare son état présent à sa situation antérieure :

Bien m'avez ramenez à vie (v. 2746)

Martin l'archevesque de Tours, Ce bon saint homme, m'a guaray :
Tout estoye mesel pourry
Que nul n'avoit cure de moy (v. 2761-2764)

L'exclusion est assimilée à une mort spirituelle, la « vie » évoquée est la vie parmi la communauté des croyants, guérir de la lèpre permet de réintégrer cette communauté, de revenir à une vie spirituelle et sociale.

Les infirmes du *Mystère de sainte Barbe* sont des païens dont l'infirmité reflète en partie leur paganisme, corrigé comme est guérie leur infirmité. Dans d'autres mystères, les infirmes sont chrétiens, à l'image de l'aveugle et du boiteux (cul-de-jatte même) du *Mystère de saint Martin*. Mais ceux-là ne désirent pas leur guérison pour la simple raison qu'ils gagnent assez d'argent grâce aux aumônes, comme le précise l'aveugle se projetant dans un avenir hypothétique s'il était guéri :

Helas nous serions varletz,
Et maintenant nous sommes maistres :
Il n'y a bourgeois ne prebstres
Qui ne nous donne maintenant.
Nous amassons trop plus argent
Sans peines et sans travailler. (v. 3906-3911)

La guérison impliquerait paradoxalement la perte d'un état car les infirmes profitent pleinement du devoir de charité qui incombe à tout chrétien et reçoivent une grande quantité de richesses sans travailler. Ils décident alors de fuir devant les reliques du saint mais se trouvent pris au piège dans une niche et sont guéris (v. 4007 *sqq.*). Leur première réaction est de jurer :

L'AVEUGLE *tout sain*
Il meschee à ceste encontre,
Ha maugré bieu je voy tout clair !
L'ESPETTE
De mes piedz je puis bien aller,
De par le dyable je suis guary ! (v. 4014-4017)

Puis l'aveugle insulte copieusement son compagnon (v. 4018-4023) en lui reprochant de ne pas l'avoir bien guidé pour fuir les reliques de saint Martin. Néanmoins, les deux infirmes rendent finalement grâce au saint de leur guérison en promettant de s'amender, le boiteux précisant qu'« il n'est tresor que de santé » et qu'il en est « joyeux maintenant » (v. 4044-4045). Les deux infirmes sont sensibles à la grâce qui leur est faite malgré leur refus de départ. La *Moralité de l'aveugle et du boiteux* d'A. de La Vigne, jouée à la suite du *Mystère de saint Martin*, offre une variante quant à l'accueil de la guérison par les infirmes. Si l'aveugle se réjouit d'avoir recouvré la vue qui est assimilée à la clairvoyance de Dieu (« J'estoye bien fol, je suis certain, / D'ainsi fuyr la bonne voye, / Tenant le chemin incertain, / Lequel par foleur pris j'avoye¹⁸² »), le boiteux quant à lui, décide qu'il continuera à contrefaire l'infirmes malgré sa guérison, en cela il s'apparente aux païens des mystères qui ne veulent pas voir les miracles qui s'opèrent devant eux ou pour eux.

La remise en santé de l'infirmes est une métaphore de la restauration de l'homme par le Christ. D'ailleurs, cette remise en santé est effectuée par un saint, membre du corps mystique, donc indissociable du Christ. L'infirmité, si elle est une conséquence du péché originel, se perçoit comme l'expression du paganisme ou d'une mauvaise conduite morale qui peut exclure l'homme de la société qu'il forme avec les autres hommes mais aussi avec Dieu. La grâce de la guérison accordée qui s'effectue devant les yeux du public met le miraculé dans une situation de choix : s'amender et s'associer à Dieu ou rejeter la grâce en continuant son comportement peccamineux malgré l'évidence de la guérison.

c. Le démoniaque : aveuglé malgré lui

Les démoniaques, comme leur nom l'indique, sont possédés par un diable et seule l'action du Christ ou d'un saint peut les en délivrer. Les Évangiles rapportent divers fous possédés, guéris par le Christ et les *Mystères de la Passion* mettent parfois en scène la guérison de la fille de la Cananéenne tandis que les vies de saints dramatisées font paraître des

¹⁸² Dans P. L. Jacob (éd.) *Recueil de farces, soties et moralités du XV^e siècle*, Paris, Garnier, 2010, p. 271.

démoniaques guéris par l'action du personnage saint. Le discours du possédé est empreint de violence et d'incohérence et les *fatistes* s'attachent le plus souvent à le rendre comique par le fond de vérité qu'il dissimule. À la différence des infirmes corporels, les démoniaques ne peuvent se déterminer seuls à aller vers la guérison de leur état, et l'obtention de celle-ci met en jeu l'action de la communauté des fidèles par la réalisation des œuvres de miséricorde.

Dans le *Mystère de sainte Barbe*, Briffault est conduit auprès du tombeau de sainte Barbe par les anciens infirmes Maliverne, Maunoury et Linart :

Allons querir cest enraigé,
Briffault, qui est demoniacle.
Amenons le en cest habitacle
Par charité et par aulmosne,
Affin que la pouvre personne
Y puisse recouvréz santé. (Maliverne, v. 20359-20364)

À peine retrouve-t-il ses esprits qu'il s'exclame : « Ha ! tresdoulx Dieu, voycy grant grace ! / Mes fers me sont chuz hors des mains » (v. 20440-20441). Toutes les paroles du personnage sont orientées vers son ancien état de folie (« J'estoye a matin hors du sens, / Demoniacle, enraigé, foul », v. 20444-20445 ; « Je avoyè lors perdu l'usage / De mon petit entendement / Et de raison totalement », v. 20454-20456) et la possession du diable (« Car le deable avoit supplanté / Mon ame qu'il avoit liée », v. 20458-20459 ; « Le deable est par elle en ruïne / Qui si longuement m'a tenu », v. 20464-20465). De même, Blondine, la fille du tailleur dans le *Mystère de saint Martin*, est une démoniaque au discours incompréhensible, ses paroles étant uniquement constituées de sons inintelligibles : « Hu hal bon bon a ha cas / Ry hy ly go fin gotin » (v. 2144-2145) est sa réponse lorsque sa mère lui propose d'aller voir saint Martin pour la guérir. Ces paroles montrent un personnage qui ne peut exprimer sa foi mais contrairement aux démoniaques qui crient et insultent, le *fatiste* ne cherche pas à élaborer ici un discours blasphématoire et comique. Si le recouvrement de la santé par Blandine ne peut faire l'objet d'un commentaire du fait d'une lacune de quelques feuillets dans le seul exemplaire connu du mystère, le fait de la retrouver plus loin dans la pièce assistant à la messe démontre qu'elle a réintégré la communauté des fidèles.

La folie du démoniaque ne lui permet pas de connaître Dieu mais à peine est-il délivré du diable, du péché, qu'il accueille la grâce qui lui est faite. La mise en scène d'un démoniaque entouré de la communauté des fidèles permet de symboliser les rapports entre la grâce et le libre arbitre : la grâce est accordée par Dieu au démoniaque par la détermination de ses proches à agir pour lui.

Conclusion. La méconnaissance de Dieu est une maladie spirituelle.

Le malade sur scène est la figure de l'homme déchu à qui est offerte la possibilité du salut de l'âme. Les infirmes ont la plupart du temps le choix de leur guérison en se déterminant à aller vers le saint ou ses reliques, c'est-à-dire en se tournant volontairement vers la religion

chrétienne ; la guérison est une grâce divine parachevant le processus de conversion. Parfois, le malade n'a pas le choix, il se trouve guéri malgré lui : naturellement dans le cas des démoniaques puisque ce sont ses proches qui se déterminent à sa place, lui n'étant pas en capacité de le faire ; de manière forcée par ailleurs (l'aveugle et le boiteux du *Mystère de saint Martin*) pour témoigner du caractère inéluctable de la religion chrétienne mais aussi pour rappeler l'endurcissement de certains cœurs qu'il n'est pas possible d'atteindre pour les malades qui refusent la grâce divine.

Un autre aspect lié à la maladie est dévoilé de temps à autre dans les mystères : la méconnaissance de Dieu (le paganisme) est une maladie spirituelle. Ainsi dans le *Mystère du roy Advenir*, Advenir s'enquérant de l'état de santé de son fils qu'il sait acquis au christianisme, lui demande : « De quelque rien vous dolez vous ? / Que santez vous ? / Av'ous aucune maladie ? » (v. 12103-12105). La réponse de Josaphat est explicite, depuis qu'il s'est fait baptiser, son âme est en pleine santé depuis qu'elle connaît Dieu : « Il n'y fault autre medicine / Pour la guerir de tout son mal » (v. 12124-12125). Dans le *Mystère de sainte Barbe*, la sainte souhaite devenir chrétienne par suite des révélations que lui fait un pèlerin. Pour y parvenir, elle envoie une lettre à Origène d'Alexandrie dans laquelle elle dit souffrir d'une « maladie crüeille » (v. 5659) du fait que personne ne lui donne « Le brevaige ou la pocion / De sainte predicacion / Ne le laict de vroyë doctrine » (v. 5654-5656). L'ignorance de Dieu considérée comme maladie spirituelle est mise sur un pied d'égalité avec une maladie corporelle pour Barbe, et Origène reprend cette comparaison dans la lettre qu'il envoie en la considérant comme un remède indubitable :

Qu'elle regarde en cestuy livre !
C'est le regime que luy livre
Santé pour estre delivré
Son corps de mal ou est livré. (v. 6008-6011)

Le même thème est développé à la fin du mystère, cette fois au sujet des païens ; le roi chrétien de Chypre préparant une croisade¹⁸³ contre ces derniers, reçoit l'approbation de son connétable qui en justifie la raison :

Les païens si ont maladie
En l'amme nommee heresie
De parfonde et dure racine
Qui ne peult avoir medicine
Par quelque persüasions,
Par doulces predicacions,
Ne par motz, tant sont induréz.
Il fault doncques qu'ilz soient curéz,

¹⁸³ La croisade se transforme en expédition contre Nicomédie sous l'impulsion du chevalier Moussay : « Pourtant s'on me croit on yra / Tout droit de plainë esbandie / Bien assieger Nycomedie » (v. 21596-21597). Sur le roi de Chypre, son assimilation à Pierre I^{er} de Lusignan, roi de Chypre et de Jérusalem, initiateur de la croisade contre Alexandrie, voir M. Longtin, « Chercher l'intrus : le roi de Chypre et le *Mystère de sainte Barbe cinq journées* », dans M. Bouhaïk-Gironès, K. Lavéant, J. Koopmans (dir.), *Le théâtre polémique français (1450-1550)*, op. cit., p. 123-138.

Perser comme une vieille playe. (v. 21535-21543)

L'endurcissement des cœurs des païens ne peut que les inciter à ne pas se convertir et se révèle être une maladie spirituelle incurable.

VIII.2.3 Dramaturgie des vertus et des vices

La *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* signale que l'homme est doté de la volonté de faire le bien ou le mal, notion ainsi représentée par le personnage de Franche Volenté :

Je te respons que l'en m'apelle
Par mon nom Franche Volenté.
[...]
Par moy tout homme et toutte fame
Est certez sauvé ou dampné.
Tous biens et maux sont fais par moy,
[Car] je conseille et desconseille. (v. 123-130)

Alors que Bien avisé lui demande de lui en dire plus, Franche Volenté organise toute sa réponse autour de l'opposition entre le bien et le mal que l'homme est libre d'accomplir. Elle rappelle qu'elle a été donnée à Adam « Pour l'accompaignier sans cesser » (v. 142) et lui fournir « puissance / De bien faire et de mal laisser » (v. 143-144) mais aussi « puissance et loisir / De bien laisser et le mal faire » (v. 146-147). Cette liberté d'agir bien ou mal est forgée par une autre caractéristique de Franche Volenté :

Se l'homme est fort ou peu tempté,
À faire son plaisir m'efforce ;
Pour ce ay nom France Volenté,
Car rien ne voeul faire par force.
Je ne fay riens que par plaisir,
Homme ne femme forcer ose. (v. 173-178)

La théologie chrétienne répète inlassablement ce point essentiel : l'homme est le seul responsable de son salut et s'il tombe dans les écueils du mal, il ne pourra imputer cette faute qu'à lui-même¹⁸⁴.

Si le spectateur doit saisir que l'homme n'est pas prédestiné au mal, on lui représente néanmoins l'ampleur des péchés capitaux établis sous la forme d'un système dans lequel prend place une quantité innombrable de vices¹⁸⁵. En effet, le théâtre ne se contente pas de fournir des nomenclatures (voir *supra*) mais bien des saynètes ou des épisodes édifiants où prennent place des personnages de toutes confessions (païens et chrétiens) enclins à s'amender¹⁸⁶ ou à s'obstiner dans le péché à l'image de Mal avisé dont la volonté d'emprunter une autre voie que celle de Bien avisé se résume en seulement deux vers lorsque Bien avisé

¹⁸⁴ Peu après dans la moralité, une fois qu'elle a énuméré les péchés et les vertus correspondantes opposées, Franche Volenté indique bien : « Par cechy puis je bien prouver / Qu'à péchié nullui contrainct n'est, / Quand le remede peult trouver / Touttes lez fois que il lui plaist » (v. 221-224).

¹⁸⁵ Sur la doctrine des péchés capitaux (élaboration, reprise et développements à partir du XII^e siècle), voir C. Casagrande et S. Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge, op. cit.*, p. 275-280.

¹⁸⁶ Seuls les païens décidés à se convertir sont enclins à s'amender.

l'exhorte à prendre le chemin du salut : « Or allons doncq, Bien avisé, / Oû tu voudras, je m'y acorde » (v. 87-88). De fait c'est ici la volonté de Bien avisé dont il est question et non celle de Mal avisé qui aura lui finalement la volonté d'emprunter le chemin de la damnation. Si Bien avisé (et son double opposé, Mal avisé) représente l'homme universel (*Everyman*¹⁸⁷), les mystères quant à eux, en dehors de l'opposition structurante païens-chrétiens, mettent en scène avec plus ou moins de détails tous les états de la société médiévale. Sont-ce alors dans le théâtre toujours les mêmes catégories de personnages qui commettent les mêmes péchés pour certains et entretiennent les mêmes vertus pour d'autres (par exemple : l'orgueil n'est-il réservé qu'à un roi ou un prince païen ? L'envie n'est-elle que le propre des personnages de pauvre condition ? L'humilité n'est-elle que l'apanage des personnages saints ?) ? Par ailleurs, un même vice ou une même vertu reprennent-ils à chaque fois les mêmes motifs narratifs pour être mis en scène ou s'expriment-ils à travers des variations ? Enfin, si le drame est le cadre d'expression des vices et des vertus, à l'inverse, comment vices et vertus peuvent-ils être le moteur de la dramaturgie ?

L'organisation du propos, après un préambule théorique issu de la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* sur la classification des croyants face au bien et au mal, suivra le septénaire des péchés opposé à celui des vertus. Quelques vices supplémentaires¹⁸⁸ seront abordés comme des motifs qui peuvent revenir çà et là dans les pièces et dont la présence interpelle.

a. Croyants en voie de perfection et croyants imparfaits : discours sur le choix d'agir bien ou mal

Avant d'envisager les péchés (vices) et les vertus portés à la scène, il sera question ici de la nature de ceux qui les commettent ou qui les cultivent. En effet, la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, qui multiplie logiquement les discours sur le bien et le mal, établit les distinctions entre les hommes selon les motivations qui les poussent à faire le bien ou le mal.

La première distinction est délivrée par Contricion entre ceux qui font le bien pour l'amour de Dieu et ceux qui s'abstiennent de faire le mal par peur de l'Enfer. De ces deux espèces d'homme résulte un ordre de valeur :

... tous ceulx qui se determinent
 À bien fairë et qui s'abstinent
 De mal fairë et de mal dire
 Pour l'amour de Dieu nostre sire,
 En parfaite dilection,
 Sont de plus grand perfection
 Que ceulx qui ne font que par crainte.
 Car il en y a main et mainte
 Ez bours, es chasteaux et aulx villes
 Qui moult feroient de chosez villez,

¹⁸⁷ J. Beck (éd.), *La moralité de Bien avisé Mal avisé...*, op. cit., p. 12.

¹⁸⁸ La *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* est l'exemple même d'une mise en scène des vertus et des vices et il n'est pas question ici d'analyser tout le discours de tous les vices et de toutes les vertus qui y apparaissent.

Et de maulx, c'est chose certaine,
Se ne fust de paour d'avoir paine. (v. 1135-1146)

Le discours de Contricion vante d'abord les mérites des croyants idéaux « qui se determinent » à faire le bien pour « l'amour de Dieu », puis évoque des croyants plus concrets – que côtoie le spectateur ou qui sont les spectateurs –, ceux qui vivent « ez bours, es chasteaux et aulx villes », c'est-à-dire qui ne sont plus dans l'univers abstrait de la moralité mais dans l'univers du spectateur. Pour Contricion, ces croyants « ne sont pas si entiers, / Ne si parfaits comme lez premiers » (v. 1147-1148) mais valent toujours mieux¹⁸⁹ que ceux qui font le mal et ne craignent aucun jugement.

La seconde distinction entre les hommes est établie par Prudence à partir des écrits de saint Paul :

Monseigneur saint Pol nous racompte,
Pour certain, et nous dit, de fait :
Ung homme qui ne scet que monte
Bien et mal n'est mie parfait ;
De ce ne fault ja estriver.
Mais nous est chose necessaire
Sçavoir le mal pour l'eschiver,
Et le bien affin de faire. (v. 4906-4913)

Elle organise ensuite son discours autour de quatre catégories d'hommes pour en établir une hiérarchie : ceux qui ne connaissent que le mal (v. 4922-4923), ceux qui ne connaissent que le bien (v. 4924-4925), ceux qui connaissent le mal et le bien (v. 4926-4927) et ceux qui ne savent rien (v. 4928-4929). Ainsi les hommes de la première catégorie « Pour verité, ne vallent rien ; / Et d'eux ne doit on compte faire » (v. 4932-4933), ceux de la seconde « Sont bonnez gens et innocens, / Et doibt l'en bien d'eux faire feste » (v. 4936-4937), tandis que ceux appartenant à la troisième :

Et celui qui scet et bien et mal,
Et fait le bien, le mal laissant,
Aura guerdon especial,
Plus que ceulx que j'ay dit devant. (v. 4938-4941)

Pour terminer, « De cil qui ne scet mal ne bien, / [...] / Je ne sçaroye respondre rien / Fors qu'i samble à une beste mue » (v. 4942-4945). Les propos de Prudence sont propres à la vertu qu'elle représente (permettant de discerner ce qui est vertueux et ce qui ne l'est pas tout en donnant les moyens de parvenir au bien et d'éviter le mal) mais se parent d'un tableau du genre humain, considéré et classifié en fonction de sa propension à faire le bien ou le mal. Cette classification théorique – inhérente au genre de la moralité – n'est pas explicitement formulée dans les vies de saints dramatisées mais apparaît à travers toutes les catégories de personnages comme un des moyens de l'élaboration dramaturgique des pièces.

¹⁸⁹ Ils demeurent néanmoins des pécheurs, voir G. Hasenohr, « La littérature religieuse », *op. cit.*, p. 277.

b. L'humilité et l'orgueil

L'humilité ne fait pas partie des vertus théologiques ou cardinales mais est considérée comme une des vertus intellectuelles majeures du fait qu'elle supprime les obstacles à la foi, permettant à l'homme d'avoir une humble opinion de lui-même et de se soumettre volontairement à Dieu. À l'inverse, l'orgueil, premier de tous les péchés, a rompu l'ordre de la Création, et de fait altère la nature de la relation entre l'homme et Dieu¹⁹⁰.

Humilité et orgueil sont la plupart du temps mis en scène dans les mystères à travers les fonctions de pouvoir (nobiliaires et ecclésiastiques) et les relations qu'entretiennent les personnages avec ces fonctions : refus de la fonction par humilité, peur de la perte de la fonction et des honneurs qui l'accompagnent par orgueil, sentiment de déshonneur face à ce qu'un personnage considère comme une infamie eu égard à sa haute condition.

Le péché d'orgueil est suscité chez les personnages lorsqu'ils sont avertis – par les diables – qu'un danger menace leur haute position, c'est-à-dire la progression de la foi chrétienne parmi la population ou l'avènement prochain d'un personnage saint. Ainsi, dans le *Mystère de saint Vincent*, Satan s'adresse à Dioclétien :

...s'ilz [les chrétiens] prospèrent plus avant,
soies tout certain et savant
que les dieux se courroceront
contre toy et s'en vengeront,
car par grant espicialté
t'ont mis en haulte imperaulté
pour leur loy garder et tenir...
[...]
Soies seurs qu'ilz te maudiront
si tu prans nulz delayemens
à faire leurs commandemens,
car saiches qu'ilz sont necessaires. (v. 660-666 et v. 669-672)

La « haulte imperaulté » de Dioclétien qu'il doit à ses dieux « par grant espicialté » est menacée, sa position est digne d'éclat et suscite l'orgueil chez le personnage. L'orgueil étant le commencement de tous les vices, il provoquera la colère envers les chrétiens par la suite. C'est en substance ce que cherchent à provoquer un diable et un spectre dans le *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévi*, en tentant le tyran juste avant la naissance de Dévi. Le diable envoie le spectre : « *que diguir bede an tirant [...] / pouls enhaf hoant de tourmantaff / mechant dezaf mar gouzaufez*¹⁹¹ ». Alors le spectre (*an tasmant*) se rend auprès du tyran et afin de le tenter à faire le mal, à détruire Dévi quand il sera né, il insiste sur le fait que Dévi sera meilleur que lui (plus vertueux) et qu'il perdra l'état dans lequel il se trouve :

*Henez pan duy dit a gray mez
a vezo vaillant dreist cant guez*

C'est lui qui t'humiliera, quand il sera arrivé !
Il donnera d'innombrables preuves de ses vertus

¹⁹⁰ Sur l'humilité opposée à la superbe à la « tête de leurs armées respectives » de vertus et de vices, voir C. Casagrande et S. Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 36.

¹⁹¹ v. 920 et 923-924 : « Va haineusement visiter le tyran ; / Insuffle-lui le désir de le [Dévi] persécuter / Aussi méchamment que tu en es capable. »

*a madaelez hac a fez mat
a vezo ganet hep quet mar
neuse nep trop nez vezo car
en e douar peur hegarat¹⁹²*

De générosité et de désintéressement.
Il viendra sans aucun doute au monde,
Et tu n'auras alors plus jamais d'ami
dans ses domaines, à cause de sa courtoisie.

La peur de la perte d'une position confortable et enviable, pourvoyeuse d'honneurs et conservée essentiellement pour cette raison, est une dramatisation classique du péché d'orgueil sur la scène.

La suscitation de l'orgueil chez un personnage peut provenir de ce qu'il considère comme un affront, un déshonneur. Dans le *Mystère du Roy Advenir*, les 1000 premiers vers sont consacrés à l'intrigue du mariage entre le comte d'Alagonne qui souhaite épouser la fille du roi Alphonse. Or ce dernier, avec l'assentiment de sa fille, refuse la demande qui est perçue comme un affront par le comte, au vu de sa situation :

... M'a on reffusé
Une tel fille à mariage ?
Qui sui ge ? Qui est mon lignage ?
Qui fut mon pere ne ma mere ?
[...]
Je puisse avoir la barbe tonse
Comme ung droit foul et estourdy
Se la chose demeure ainsi !
J'en féray à la vulunté. (v. 903-914)

Le refus de la fille du roi Alphonse est motivé par une cause noble, le fait de vouloir rester auprès de son père vieillissant (v. 701-756) mais la nature orgueilleuse du comte que l'on perçoit à travers la série d'interrogations en rapport avec son ascendance prestigieuse (« Qui sui ge ? Qui est mon lignage ? ») est une brèche pour Satan et Noiron qui s'empressent d'entretenir ce sentiment tout en en suscitant d'autres :

Considerere la villenye,
Le deshonneur et le diffame,
Que tu as eu pour une femme,
Qui est fille d'un povre roy.
O, si j'estoie comme toy,
Incontinent me partiroye
Et son país lui gasteroye
Et brouyroie tout en flamme. (Satan, v. 997-1004)

Satan et Noiron se mettent de chaque côté du comte pour lui souffler de se venger de l'affront qu'il a reçu, l'invitant ainsi à la colère.

L'humilité revêt deux aspects quand elle passe à la scène, un aspect temporel lorsque des personnages refusent des fonctions qui leur sont proposées, un aspect spirituel quand il s'agit de comportements en rapport avec la pratique de la foi.

L'humilité *temporelle* transparaît à travers les tentatives de suscitation de l'orgueil en proposant à un personnage saint la conduite d'un royaume païen à condition qu'il renie sa foi

¹⁹² v. 925-930.

chrétienne¹⁹³ : le comportement que ces personnages adoptent, relève de l'humilité mais démontre par contrecoup au public comment il est facile de céder à l'orgueil. Ainsi, Josaphat dans le *Mystère du roy Advenir* refuse le royaume qui lui est promis tout comme Barbe dans le *Mystère de sainte Barbe*. De même dans le *Mystère de saint Martin* : le père du saint, roi de Hongrie, étant mort, il devient roi temporairement pour sauver de la mort l'ermite avec lequel il a vécu pendant trois ans. Mais à peine est-il couronné qu'il adresse une prière au Christ durant la nuit dans laquelle il indique :

Le grand orgueil ne vault nyent
Dont l'on m'a chargé aujourd'hui.
Ailleurs m'en vueil aller d'icy,
Le royaume je vuel laisser
Et la couronne icy poser :
La prene qui y aura envie. (v. 856-861)

Le refus de gouverner ou l'abandon d'un royaume par un personnage saint¹⁹⁴ marquent son humilité tout en manifestant son refus des gloires terrestres et des tentations qui pourraient en découler et mener aux péchés. Le refus d'une charge dans un cadre ecclésiastique procède quant à lui d'une humilité encore plus achevée des personnages. Dans le *Mystère de saint Martin*, alors que le saint s'est fait moine à Marmoutier et que l'abbé mourant le désigne comme son successeur – avec l'assentiment de toute l'abbaye –, il refuse simplement cette charge :

Mes chers freres, faictes arrest
Sur un autre, non pas sur moy
Car je ne veux pas ne ne sçay
Tant de bien que vous cuidez.
Et pour excusé me tenez
Et non pourtant, je vous mercie
Plaise vous un autre ordonner. (v. 2001-2007)

Les propos de Martin oscillent entre le fait de ne pas désirer et le fait de ne pas pouvoir – spirituellement et intellectuellement – occuper la charge d'abbé tout en remerciant les autres moines de l'estime qu'ils lui portent. Convoqué devant l'archevêque de Tours pour qu'il accepte, Martin réitère ses propos :

Mais pour moy mettre y vueillez
Ung autre que moy plus sçauant
Dont moult en y a au couvent
De plus suffisantz que ne suy :
Et le secretain qui est icy,
Le prieur du cloistre, et chambrier
Et moy qui ne suis que un cloistrier (v. 2051-2057)

¹⁹³ Évidemment, ce type de proposition rappelle celle de Satan à Jésus dans le désert : « Le diable l'emmène encore sur une très haute montagne ; il lui montre tous les royaumes du monde avec leur gloire et lui dit : "Tout cela je te le donnerai si tu te prosternes et m'adores" » (Mt IV, 8-9).

¹⁹⁴ Ou même d'un personnage *simple*, à l'image d'Arrachis, dans le *Mystère du roy Advenir*, qui n'était pas destiné à devenir roi initialement et qui renonce tout de même à cette charge pour suivre Josaphat.

Cette inacceptation marque l'humilité du personnage qui, malgré son haut degré de vertus constaté par ses frères et tout en se considérant inférieur à eux, se refuse à se considérer comme apte aux charges qu'on lui propose. Une scène similaire destinée à démontrer encore une fois l'humilité du personnage se reproduit plus loin dans le mystère au moment où l'archevêque de Tours meurt et désigne – avec l'adhésion du chapitre – Martin pour devenir son successeur. Martin énonce des propos identiques à ceux tenus lorsqu'on le désigne abbé de Marmoutier :

Un meilleur en sera pourveu
Seigneur et plus suffisant.
Je ne suis sage ne sçavant
Pour avoir si grand seigneurie (v. 2479-2482)

La suite de l'épisode se déroule comme le celui de l'abbatit de Marmoutier : Martin est convoqué par le pape – l'archidiacre étant allé à Rome se plaindre du refus de Martin –, réitère ne pas être capable de gouverner la province ecclésiastique tout en rappelant que des hommes sont meilleurs que lui pour le faire :

En moy n'a pas tant de bonté
Comme vous dient ces chanoynes
[...]
Car en moy, tant de sens n'a mie
Que je sache ne que je puisse
Gouverner si grande province,
Pour ce mettez en un meilleur. (v. 2591-2602)

En plus des paroles en elles-mêmes, la réitération du thème du refus de la charge renforce l'humilité du personnage par un cercle vertueux : plus la vertu du saint est reconnue par ses pairs, plus des charges ecclésiastiques de poids lui sont proposées mais c'est justement cette vertu qui pousse le saint à refuser.

L'humilité *spirituelle* revêt quant à elle au moins deux facettes : l'humilité face à Dieu et l'humilité dans la pratique des actes foi (en opposition à la vaine gloire). L'humilité en ce qu'elle permet la soumission volontaire à Dieu amène à la confession, donne la force au croyant de se confesser. Dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, Humilité « est portiere de madame Confession » (apr. v. 1194) et avant qu'elle ne laisse pénétrer Bien avisé, elle rappelle en quoi elle consiste en s'appuyant sur le récit de l'Annonciation (v. 1219-1248) et de la Vierge Marie comme figure archétypale de l'humilité. Ce parallèle est complété ensuite par l'évocation de l'Incarnation comme humilité suprême de Dieu (v. 1264-1277)¹⁹⁵. L'humilité face à Dieu se nourrit des modèles saints et de leurs comportements lorsqu'ils rencontrent Dieu, le Christ, les anges ou la Vierge Marie. Ainsi dans le *Mystère de sainte Barbe*, Dieu et ses anges visitent la sainte (v. 10401 *sqq.*) dans sa tour. Elle commence par se réjouir puis évoque son indignité face à cette visite :

¹⁹⁵ « Il laissa pourpre et cendal, / De la haulte divinité / Pur vestir le tres vil pennal / De nostre humanité » (v. 1274-1277).

O joyeuseté nouvelle,
Joyeuse singularité,
Et singuliere charité,
Quand mon Dieu, de tous biens l'avoir,
Moustrer se daigne et apparoir
A moy povre créaturelle,
Qui suys pecheresse mortelle,
Qui ne suys q'un ver de la terre,
Vroy Dieu je ne Te ouse requerre
Ta majesté et ta haultesse
De moy faire telle noblesse. (v. 10445-10455)

Devant cette visite divine, Barbe doit être montrée humble au public. Après s'être exaltée, elle emploie le diminutif « povre creaturelle » pour se qualifier, puis ajoute n'être qu'un « ver de la terre », en opposition immédiate au vers suivant au « vroy Dieu » caractérisé par sa « majesté » et sa « haultesse » – cette caractérisation s'inscrit dans une construction symétrique avec « pecheresse mortelle », Barbe n'est plus la sainte en devenir dans cette scène mais seulement l'humble créature face à son Créateur.

L'humilité dans la pratique des actes de foi est rappelée à travers la dénonciation du vice de vaine gloire. Dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, Contricion condamne, en les décrivant à Bien avisé, les hommes et les femmes qui

Ont faict aumosnez et grans jeunes
En apert et devant commenez,
Moult de bien et de penitance,
Par vaine gloire et arrogance. (v. 661-664)

Cette condamnation est émise à la suite de la remarque de Bien avisé qui pense

Que nul homme [prensist] la paine
De jëuner ne faire aulmosnes,
Ne aultres œuvres qui sont [bonnes]
Se ce n'est par humilité (v. 652-655)

Toute la discussion entre Contricion et Bien avisé repose sur l'opposition entre l'humilité et la vaine gloire qui peuvent diriger l'une ou l'autre la pratique de la religion, seulement la première est l'expression d'une foi sincère tandis que la seconde, si elle procure des biens terrestres (richesses, pouvoir, reconnaissance), « Elle n'est point prisee en hault » (v. 674). Par ailleurs, se référant à l'Évangile de Matthieu¹⁹⁶, le *fatiste* de la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* met en scène à partir du v. 3649 le secret de l'aumône, du jeûne et de la prière. Bien avisé rencontre successivement Aulmosne, Jeusne et Oroison qui lui disent toutes de suivre leur exemple en se gardant de le faire en public (v. 3661-3664, 3901-3904, 4032). Pour donner plus de force au propos, Vaine Gloire intervient pour donner un avis contraire (v. 3665-3842) au sujet de la charité en public pendant qu'« *Aulmosne se muche derriere la haye de peur de Vaine Gloire* » (apr. v. 3670). Ce n'est pas tant la peur qui pousse Aulmosne à se cacher que plutôt la mauvaise influence que pourrait avoir Vaine Gloire sur elle, la mise en scène illustre

¹⁹⁶ Matthieu VI, 1-18.

le propos ici : le spectateur comprend, au-delà des paroles, que les deux entités sont incompatibles et qu'il faut prendre garde à ne pas voir apparaître soudainement Vaine Gloire lors d'un acte de foi.

L'orgueil est le plus souvent et assez naturellement l'apanage des personnages de haut rang. L'identification du public à ces personnages n'est pas l'effet recherché par les *fatistes* : ce qui compte en premier lieu, ce sont les exemples contraires, ces hommes qui se déterminent au bien et rejettent toutes fonctions par humilité, si grands soient les honneurs et les richesses qu'apporteraient celles-ci. Si l'humilité intervient dans des situations peu communes (refus de charges nobiliaires ou ecclésiastiques), elle prend place aussi dans la pratique des actes de foi : confession d'une part dans l'humiliation devant Dieu, aumône, prière, jeûne d'autre part qui doivent être effectués sans ostentation.

L'orgueil possède une fonction dramaturgique de premier ordre, équivalente à sa place dans le septénaire des péchés. C'est par ce péché porté à la scène que les païens s'obstinent d'une part à conserver leur religion, la considérant supérieure à toute autre, d'autre part à mettre en place les persécutions contre les chrétiens.

c. La libéralité et la charité contre l'avarice et l'envie

Contrairement à l'avarice, qui consiste en la recherche incessante des biens et la conservation de ceux-ci plus qu'il n'en est besoin, la libéralité se caractérise par la circulation et la distribution des biens. Cette circulation, dont Dieu est à l'origine en tant que bien absolu¹⁹⁷, doit s'effectuer entre les hommes, sous la forme de biens aussi bien spirituels que matériels. Les richesses, au sens des biens matériels, sont faites pour être répandues entre les hommes et non pas accumulées par quelques hommes. La libéralité se trouve alors étroitement associée à la charité : l'amour parfait venant de Dieu et dont Dieu est l'objet et l'amour mutuel des hommes, en particulier des pauvres et des défavorisés en tant que créatures de Dieu. La charité permet la circulation des biens pour le bon fonctionnement (le bien commun) d'une société organisée dans laquelle chaque homme, quelle que soit sa condition, ne doit pas envier l'autre au risque de mettre en péril l'ordre établi par Dieu : la communauté chrétienne¹⁹⁸.

La libéralité et la charité apparaissent sur scène à travers les œuvres de miséricorde corporelles : vêtir et nourrir les pauvres ainsi que leur donner de l'argent. L'avarice est quant à elle dramatisée par le refus des païens de nourrir les pauvres, une gestion trop parcimonieuse des deniers de l'Église, et se double parfois d'un discours sur le vol et l'usure. Enfin, l'envie apparaît entre autres sous les traits de l'un de ses vices associés, la diffamation.

Prendre soin de son prochain par des dons, des attentions particulières, constitue une des façons de cultiver la vertu de charité. Elle est par exemple dramatisée dans le *Mystère du roy*

¹⁹⁷ C. Casagrande et S. Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 181.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 80.

Advenir par une scène qui arrive en contrepoint de la scène de chasse tout en en étant issue. En effet, lors de la chasse au sanglier par le roi Advenir (v. 6820-6893), le second pauvre qui vit dans les bois est gravement blessé à la jambe par l'animal essayant de s'enfuir (« *Le second pauvre sera abatu et blecié du porc* », ap. le v. 6883). Le baron de la Moursse, invité à cette chasse par le roi, et converti secrètement au christianisme, aide le pauvre blessé en lui donnant à manger et de l'argent, occasion pour ce dernier de rappeler l'importance de l'aumône dans le christianisme :

Or je vous pry tres chierement,
Pour que le don aucunement
Chascun actende,
Raison dit que chascun coer tende
A droit, c'est afin qu'on contende
De satisfaire
Le don par lequel on amende.
De faire ainssi n'est chier amende,
Si le voel faire. (v. 6985-6993)

L'aide du baron est réitérée plusieurs fois et son écuyer conclut la séquence dramatique de manière sentencieuse :

Vous faites bien de ly aidier
Et Dieu vous en sara bon gré,
Car le pouvre desconforté
N'a personne qui le sequeure. (v. 7200-7203)

Le commentaire de la scène par les protagonistes insiste sur la valeur du don, de la libéralité, qui permet à tous les hommes de vivre par la circulation des biens. Dans le *Mystère de saint Martin*, ce n'est pas un don d'argent mais de vêtement qui donne lieu à un commentaire sur la charité et la libéralité. Il s'agit de l'épisode bien connu de la moitié de manteau que Martin donne à un pauvre. Lors de la rencontre entre le Pauvre nu et la suite de Martin, deux hommes (un chevalier et Testelivolle, le messenger de Martin) le frappent du fait de sa demande d'aumône au nom du Christ. Martin prend alors sa défense et lui donne la moitié de son manteau tout en concluant l'épisode par : « Chacun qui est bien riche doibt / Avoir pitié des pauvres gens » (v. 377-378). Les biens, quels qu'ils soient (argent, nourriture, vêtement), doivent faire l'objet d'un partage entre les hommes et non d'une conservation irraisonnée par les plus riches au détriment des plus pauvres.

La libéralité et la charité sont des vertus uniquement catholiques que les païens ne pratiquent naturellement jamais¹⁹⁹, en particulier lors des scènes d'offrandes à leurs dieux. Dans le *Mystère de saint Vincent*, la libéralité et la charité sont théâtralisées par l'intermédiaire de deux pauvres (Contrefait et Morfondu) qui se trouvent être le pivot entre les deux croyances, païenne et chrétienne. Juste avant leur apparition, les personnages païens indiquent la nature

¹⁹⁹ Dans le *Mystère de saint Martin*, le Pauvre nu l'exprime clairement presque dès le début de la pièce : « Je me confesse à dieu le pere [...] / Que nully n'a pitié de moy / Tous les sarrazins et payens » (v. 253-257).

des offrandes qu'ils vont sacrifier à leurs dieux : *gastelet, plain pot de vin nouvelet, pasté, gros chappon rousty, fouaces, chevreau, bonnes bouteilles de vin blanc et vermeil, grant pasté de bons pouletz, tresbon pain blanc* (v. 4053-4197). Or immédiatement après cette débauche de nourriture, Morfondu, accompagné de Contrefait, se plaint de ne rien avoir et d'être tiraillé par la faim : « Je n'ay pain bis, blanc ne cuisine ; / je suy prest à mourir de fain » (v.4204-4205). Ayant vu tous les païens avec leur nourriture à disposition, ils se décident à aller mendier, mais sans succès : « Helas, voiz cy de gens de bien / qui ne veullent rien aumosner / ne aucune chouse donner ! » (Morfondu, v. 4312-4314). Aucune indication scénique n'est mentionnée mais les différentes sollicitations de Contrefait et Morfondu²⁰⁰ et l'absence totale de réplique d'un des personnages païens laissent deviner la scène : les deux pauvres voient le chapelet de nourriture passer devant leurs yeux et demeurent complètement ignorés par les personnages païens qui se dirigent vers le temple. Ce passage ne sert en réalité qu'à exalter la libéralité et la charité, puisque peu après les deux pauvres se décident à demander l'aumône à l'évêque de Valence par l'intermédiaire de son aumônier Vincent, ce qu'ils obtiennent immédiatement (v. 4336-4580).

L'avarice est parfois associée aux ecclésiastiques dans la bouche des diables, comme dans le *Mystère de saint Vincent* où Barbarin souhaite soumettre à la tentation l'évêque de Valence, Valère :

Il le convient faire assentir,
certes, ou peché d'avarice :
c'est le peché le plus propice
et honneste pour gens d'eglise. (v. 6161-6164)

L'avarice chez les ecclésiastiques se manifeste entre autres à travers la simonie fortement dénoncée dans le théâtre polémique de la Réforme protestante, mais dans le *Mystère de saint Martin*, l'avarice, si elle paraît dans le monde ecclésiastique, témoigne plutôt de la nature trop prévoyante du personnage de l'archidiacre de Tours. Martin lui demande de faire confectionner un manteau au Pauvre nu et lui précise « Ne demeurez pas pour deniers » (v. 2928). Arrivé chez le tailleur, il choisit le tissu le moins cher (du bureau, v. 2938) et ne lui donne que 15 sous pour réaliser le vêtement qui va s'avérer trop petit malgré les avertissements de l'artisan (v. 2945-2960). Martin voyant le Pauvre nu vêtu de son vêtement trop court convoque l'archidiacre et lui en demande la raison, il lui répond :

Plus n'avoit bureau ne gris,
Par la dame de Marmoustier,
Et le m'a vendu trente solz (v. 2986-2988)

²⁰⁰ « En pitié ceste creature / vueillez regarder, s'il vous plect ! / Bonnes gens, regarder que c'est ! / Vous veez bien que suy mal fait ! (Contrefait, v. 4268-4271) ; « Ung petit de voustre monnoye / donnez au povvre Morfondu ! / Regardez moy, je suys tout nu. / Las, vous plaise me secourir ! / De fain me lairez vous mourir ? » (Morfondu, v. 4286-4290).

Le spectateur ayant assisté à la scène chez le tailleur sait que l'archidiacre ment, le *fatiste* montre ici comment la commission du péché d'avarice²⁰¹ peut en entraîner d'autres (le parjure et le mensonge²⁰²), la somme de 30 sous (alors qu'il n'en a dépensé que 15 en réalité) venant appuyer la commission du péché par l'archidiacre par sa référence aux 30 deniers de Judas²⁰³.

Dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, l'avarice bénéficie d'un traitement particulier en ce qu'une école est fondée en son nom par sa fille Malice, dans laquelle « Faulse Doctrine l'art en dira / [...] / Qui lez escolliers apprendra / À faire tout mal et tout vice » (v. 2930-2933). Cette école aura pour nom « Lez grans escolles à toulette » (v. 2941) et promet d'apprendre à devenir riche « Par barat et par dechepvance, / Par malice et par tricherie, / Et par tres faulse villenie²⁰⁴ » (v. 2953-2955). Les écoliers²⁰⁵ sont d'abord échauffés par Apetit (v. 3007-3066) qui sous la figure d'un apothicaire, fournit les épices propres à susciter l'appât du gain :

Je porte espices de touttez guisez
[...].
Ceulx qui n'ont pas accoustumé
Estudier en avarice,
Si tost commè il ont humé,
Sont ramplis de toute malice. (v. 3029-3036)

Ensuite Malice présente les écoliers à Faulse Doctrine en lui précisant qu'ils ont peu d'argent « Mais pour tant il ont bon engin / À pillier sur Jaque Bonhomme²⁰⁶ » (v. 3079-3080), c'est-à-dire la figure du paysan facile à berner et à dépouiller. Faulse Doctrine commence son enseignement constitué d'une seule matière, la « science mondaine » (v. 3090), dont l'unique précepte est simple, il s'agit de ne « faire leaulté » à qui que ce soit (v. 3100). Ce passage sur l'avarice se présente d'abord comme un intermède dans la pièce – s'insérant entre la fin de la discussion de Bien avisé et Confession et le début de celle entre Bien avisé et Occupation. En réalité, il en prépare un autre quelque 3 000 vers plus loin (à partir du v. 6201) qui se révèle être le fruit puis la condamnation de la mise en pratique des enseignements reçus. En effet, Faulse Doctrine convoque d'abord ses élèves pour qu'ils viennent « tost rendre / [Leurs] leuchons, sans estre repris » (v. 6201-6202) et ceux-ci s'avèrent être de véritables pillards des campagnes (v. 6215-6268), s'apparentant aux diverses troupes de soudards de

²⁰¹ D'ailleurs, suivant le théologien qui analyse les péchés capitaux, l'avarice détrône parfois l'orgueil comme mère de tous les vices (voir C. Casagrande et S. Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 154).

²⁰² Et l'injure (associée au péché de colère) aussi, en effet lorsque l'archidiacre pense que le tailleur essaie de lui vendre plus de tissu qu'il n'en faut, il lui rétorque : « Vous mentez maugré vostre teste / Gars truans paillart taillandier » (v. 2949-2950).

²⁰³ Cette comparaison se construit aussi par la façon dont Martin appelle l'archidiacre : « Tresorier faictes tost tailler... » (v. 2925) ; « Venez avant tresorier » (v. 2982) ; Judas était aussi un trésorier et en cela le *fatiste* rapproche les deux personnages.

²⁰⁴ On voit ici la construction du système des vices : le vice capital (avarice) entraîne une quantité innombrable de vices secondaires.

²⁰⁵ Au nombre de trois.

²⁰⁶ Cette dénomination renvoie d'abord en particulier à la Grande Jacquerie et ensuite, au paysan en général.

la guerre de Cent Ans. Ensuite, le Bon Homme victime de ces écoliers, demande à Reformation d'intervenir, elle les mène à Fortune qui exige qu'ils rendent tout l'argent qu'ils ont pillé (v. 6301-6434). Reformation leur demande par ailleurs s'ils souhaitent se repentir mais ils refusent (v. 6657-6666), ils ont alors la tête coupée par Male Fin (apr. v. 6708) et sont conduits en Enfer. Le péché d'avarice est mû par la cupidité qui pousse elle-même au vol – pire encore ici, au pillage des plus pauvres, il s'agit de dépouiller ceux qui devraient bénéficier de la charité et de la libéralité. Les écoliers – qui sont en réalité des soudards²⁰⁷ – sont la figure de l'homme qui se détermine exclusivement au mal dès le départ, tous leurs propos dans les v. 2997-3110 étant dirigés en ce sens²⁰⁸. Dans les v. 6201-6268, lorsque Faule Doctrine les convoque, leur discours ne fait que confirmer cette détermination ; il est dominé par leur préoccupation principale (l'argent²⁰⁹), la façon de l'obtenir (le pillage²¹⁰) et la cible de ce pillage (les paysans²¹¹). Seule la crainte de la décapitation leur fait restituer l'argent qu'ils ont volé (v. 6373-6382) et leur absence de repentance ne fait qu'étayer leur détermination au mal. Leurs âmes arrivées en enfer résumeront le schéma traditionnel du pécheur qui ne s'amende ni ne se repent de son vivant : « J'ay amé presens et grans dons, / [...] / Je soloie estre gros et gras, / Or suys dampné et ar en flamme » (v. 7005-7010). La dénonciation du vol n'est qu'un moyen de mettre en scène l'avarice, le spectateur n'assiste pas à l'action du pillage mais seulement à son résultat spectaculaire qui consiste en un monceau de richesses exposé sur la scène.

Le prêt à usure au théâtre est mis en scène par exemple dans le *Mystère de la Sainte Hostie* par le personnage du Juif²¹². Dans le corpus des pièces de la présente étude, l'usure n'est pas mise en scène mais mise en avant par les diables en tant que manifestation de l'avarice²¹³. Dans le *Mystère de saint Vincent*, Satan s'occupe de « tenter les gens d'avarice » (v. 12866) et surtout les usuriers en leur conseillant de remplir « fort leurs greniers » puisque « cherté vient certainement », ainsi « Le povre peuple destruyront, / quant en ce point faire voudront » (v. 12868, 12872 et 12875-12876). L'usure met en péril l'équilibre de la société – l'ordre établi par Dieu pour les hommes – et devient une image typique de l'avarice. Il en est de même dans le *Mystère de sainte Barbe* à deux reprises. D'abord lorsque l'un des pauvres

²⁰⁷ Voir *infra* *Actualités ; préoccupations politiques et monétaires*

²⁰⁸ « LE PREMIER ESCOLIER : Faule Doctrine, ma maistresse, / Pour certain, nous y metterons paine. / Il est raison que chascun jour / À aprendre nous adrechon » (v. 3091-3094).

²⁰⁹ « payer mon escot », « Car il n'est noble ne non noble / Qui ait tant d'argent comme nous ».

²¹⁰ « Je sçay par cœur tout l'art d'emblor », « J'ay tant pillié, et tant grippé », « Et entendre sur le pillage ».

²¹¹ « Je fais villenaille trambler », « Païsans n'osent plus desplaire », « nous donnons trop long terme / À ces païsans de village. / Il nous fault visiter noz fermez ».

²¹² Camille Salatko Petryszcze (éd.), *Le Mystère de la Sainte Hostie*, mémoire de Master sous la direction de Denis Hüe, Rennes 2.

²¹³ Sur les réflexions de l'Église à l'égard de l'usure, voir : Jacques Le Goff, *La bourse et la vie – Économie et religion au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1986.

remerciant Barbe pour le don qu'elle leur fait, précise : « Chés ses usuriers qui sont riches, / Dont ce leur est honte et diffame, / On ne nous donne point telz miches » (v. 11476-11478) ; ensuite lorsque Berith promet d'apporter les âmes des usuriers en Enfer :

J'amaineré quelque journee
Ciens grant monceau d'usuriers
Qui prestant souvent leurs deniers
Pour pratiques et leur gaign.
De telz je ne seray point loign.
A l'eure qu'elz decederont,
Ne doubter point ilz tumberont.
Touz dedans l'inferral palut
Ilz ont oublié leur salut
Pour la tresmauvaise avarice.
[...]
Car ilz font de leur argent
Leur dieu, et trop pillent la gent.
En aultre dieu ne pensent point,
Mais tousjours pensent par quel point
Ilz pouront croistre leur avoir. (v. 14225-14242)

Les paroles du pauvre dénoncent la rétention des richesses que pratique l'avare dont l'archétype est l'usurier, incapable par son vice d'effectuer un acte de charité. Quant aux dires de Berith, ils rappellent d'abord la condamnation traditionnelle de l'usure par l'Église fondée sur la nécessité de l'infécondité de l'argent en lui-même²¹⁴ (les « usuriers / Qui prestant souvent leurs deniers / Pour pratiques et leur gaign »), ils fournissent ensuite une autre combinaison connue de vices qui consiste à associer l'avarice à l'idolâtrie par le fait que les usuriers « font de leur argent / Leur dieu »²¹⁵.

La diffamation, comme le blasphème et le parjure envisagés plus loin, est associée à un péché de bouche et au péché capital de l'envie²¹⁶. Ainsi dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, c'est Abstinence qui l'évoque juste après avoir conseillé à Bien avisé de ne pas trop boire et manger : « De trop parler, s'en est la somme, / Cest vice cy n'est pas le maire ; / Mais ung dez grans qui soit sur homme » (v. 4841-4843). En dehors de ces propos didactiques, la mise en scène de la diffamation se sert de la nature même de ce vice, c'est-à-dire les conséquences subies par la personne diffamée. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, le berger Bourle indique à Dyoscorus où se trouve sa fille alors qu'il la recherche pour la tuer. Si le berger n'hésite pas une seconde, c'est que Satan l'a soumis à la tentation quelques vers plus tôt :

Pourtant je veil que tu l'ensaignes
Au roy affin que tu y gaignes
Planté d'or, planté de richesse.
Il te donnera a largesse

²¹⁴ L'argent ne doit pas être en soi un moyen de gagner de l'argent (voir J. Le Goff, *La bourse et la vie*, *op. cit.*, p. 35-36).

²¹⁵ Sur l'association entre l'avarice et l'idolâtrie, voir C. Casagrande et S. Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 167-169.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 78.

Finances, sans quelque débats. (v. 12606-12610)

L'envie (suscitée par les richesses promises) provoque la diffamation. Mais alors que Bourle vient juste de dénoncer Barbe, Gourlant, son compère, le sermonne immédiatement : « Faulce Langue qui te gouverne, / Tu uses de detraction ! » (v. 12695-12696). Il lui reproche de l'avoir « hastivement accusee / Comme felon fier et cruel » (v. 12711-12712) alors qu'il voyait bien qu'elle était en danger de mort. Les paroles du berger deviennent de plus en plus véhémentes et moralisatrices :

O Langue tresmauldicte et faulce,
Langue qui est trop langaigere
Et à parler souvent legere,
Langue mesdisant et parverse,
De felonnie noire et perse,
Et de jour et de nuyt inique,
Langue qui trop point et trop picque,
Le venin qui de toy descend
Est pire qu'il n'est de serpent ! (v. 12715-12723)

Gourland condamne l'excès et le dérèglement des paroles dont la teneur calomnieuse est un venin pour les hommes. Il assiste immédiatement après au châtement par Dieu de Bourle, changé en statue de marbre et les bêtes de son troupeau en sauterelles. Après un court moment de stupéfaction (« Qu'est cy ? Véz cy grant merveille : / Oncque je ne vy la pareille », v. 12730-12731), il s'adresse directement au public :

Prenéz y exemple, gallans,
Hommes et femmes mesdisans
Qui ne dictez point en six ans
Ung mot sans aultre prejudice.
C'est un trop detestable vice
Que de mesdire et diffammer.
Langue qui sert que blasmer
Ton voysin qui de toy vault myeulx,
Exemple tu as a tes yeulx :
C'est a toy que ces motz s'adressent. (v. 12758-12749)

Ce passage est original car il délivre explicitement une morale par un personnage dont ce n'est pas le rôle²¹⁷, le spectateur est interpellé, appelé à constater l'effet de la diffamation et à la considérer comme la conséquence du péché d'envie. De plus, jusqu'à présent aucun des personnages ne s'adressait au public et aucun ne le fera après, le *fatiste* visait-il quelqu'un ou un groupe de personnes en particulier ? En tout état de cause, la dénonciation de ce péché est entièrement le propre du berger puisque sa dernière intervention dans le mystère (v. 13089-13134) est exclusivement édifiante et s'attache à conseiller la modération des paroles, qu'il s'agisse de leur quantité ou de leur teneur. Enfin, au-delà de l'aspect fort édifiant de ce passage, la mise en scène de la diffamation est un outil dramaturgique efficace pour la

²¹⁷ Un ecclésiastique ou un personnage saint étaient attendus pour ce type de propos. Néanmoins, le personnage du berger possède une valeur symbolique forte, comparé ou assimilé au Christ.

construction de la pièce ; c'est de fait par la dramatisation de ce vice que Dyoscorus retrouve Barbe et que la marche de l'action dramatique se maintient.

Les biens et en particulier les biens matériels sont faits (créés par Dieu) pour circuler et être distribués entre tous les hommes. Cette circulation s'effectue par la charité et la libéralité, les plus riches sont invités à ne pas conserver plus que de raison leurs richesses et ont l'obligation morale de venir en aide aux pauvres grâce à celles-ci. Cet ordre établi est mis en péril par l'avarice qui pousse à la thésaurisation (l'usure entre autres) et à l'immobilisation des richesses (le refus de la charité aux pauvres) mais aussi par l'envie qui entraîne la diffamation pour obtenir une situation meilleure. Par ailleurs, l'avarice incite au vol : la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* fait intervenir un pauvre paysan détrossé (porte-parole de ses compagnons victimes des écoliers pillards), figure d'une charité et d'une libéralité bafouées par le vice. D'un point de vue dramaturgique, ces deux couples de vices et vertus opposés sont à l'origine de l'instauration ou de la suppression des échanges entre les personnages : le don et son remerciement, le refus du don ou la rétention de la richesse, l'ignorance des pauvres demandant l'aumône.

d. La colère et la patience

Le couple antinomique que forment la colère et la patience est probablement l'élément le plus fécond pour l'élaboration de la dramaturgie des pièces de théâtre. D'un côté les païens dans un état de colère permanent ne cessent de torturer les chrétiens, de l'autre les chrétiens endurent avec sérénité le martyre. D'un point de vue gestuel, la mise en scène est simple mais extrêmement symbolique et saisissante ; l'agitation (s'apparentant au comportement des diables) et les coups portés sont les manifestations physiques de la colère, l'impassibilité et l'équanimité caractérisent la patience, quelle que soit la violence de la torture. D'un point de vue verbal, les *fatistes* travaillent sur des procédés poétiques particuliers pour exprimer la colère, tout en l'associant à la folie, à la déraison et à l'animalité. À la profusion poétique générée par la colère, répond la simplicité de l'expression de la patience caractérisée soit par le silence soit par l'expression du but de cette patience, le salut de l'âme.

Le jeu de la colère, en dehors des gestes, s'élabore autour du motif de la folie – dans toutes ses dimensions²¹⁸ – que les personnages païens disent ressentir ou être sur le point de ressentir. Ainsi deviennent-ils ou sont-ils « enragés », « fous », « hors du sens », « forsenés », « perdus », à l'image du comte d'Alagonne dans le *Mystère du roy Advenir*, qui, une fois incité par les diables à aller faire la guerre contre le roi Alphonse, s'exclame : « ... J'enrage, / Je pers tout mon sens quant à moy » (v. 1020-1021)²¹⁹. De même dans le *Mystère de saint*

²¹⁸ Voir naturellement sur ce point : Huguette Legros, *La folie dans la littérature médiévale : étude des représentations de la folie dans la littérature des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

²¹⁹ Pendant la bataille, la fille du roi s'adresse ainsi au comte « Conte divers et forsené » (v. 1215).

Vincent, une grande partie de l'expression de la colère de Dacien se construit autour du sentiment de folie que lui-même exprime :

J'en fens, j'en creve, j'en enrage,
j'en desespere ou pres de rage,
j'en oublie joye et repoux,
j'en forsenne de mal couraige,
j'en despote, j'en meurs d'oultraige
j'en pers sens, memoire et propoux ! (v. 8338-8343)

Les autres personnages de la pièce soulignent aussi cet état comme le messager amenant Vincent devant Dacien et le prévenant de l'état dans lequel il se trouve : « Je croy qu'il n'a plus de memoire : / il est comme tout hors du sen » (v. 8520-8521). La colère comme folie est d'autant mise en relief lorsqu'elle répond à la patience d'un chrétien torturé. Aussi, quand les soudards de Dacien n'en peuvent plus de flageller Vincent et que ce dernier est toujours en état de parler, Dacien s'en prend à eux. Au-delà des insultes qu'il leur lance (« Vous n'estes que truandaille, / paillardaille, / coquinaille, / ribauldaille, » v. 8928-8931), il est « comme forcenné des verges et bastons » (av. v. 8920), et surtout, devant la constance de Vincent dans sa foi (v. 8966-8989), laisse éclater sa colère :

Ce ribault la teste me rompt !
Je ne scey plus que devenir
ne quel part aller ne venir !
Je suys comme tout esperdu
et ay sens et advis perdu ;
je croy bien que j'enraigeray. (v. 9078-9083)

Les paroles de Dacien manifestent parfaitement le trouble de sa raison qui, jusqu'à la fin de la pièce, sera un motif récurrent pour s'épanouir entièrement lors du dernier épisode de torture de Vincent (attaché à un poteau et transpercé de part en part par les lances des soudards) : devant l'impassibilité du saint, Dacien s'avoue vaincu par la folie et la colère : « Je suis de fureur esperdu / et ay sens et advis perdu, / prest d'enrager à ung beisoign » (v. 13967-13969). La colère qui tend à la folie se retrouve aussi dans la bouche du prévôt Marcien dans le *Mystère de sainte Barbe*, lorsqu'il a épuisé toutes les tortures possibles : « Haro ! que je suis en mal aise, / Plain je suis de forsonnerie ! » (v. 16459-16460).

La colère comme perte de raison des personnages transparait par leur manière de s'exprimer. Dans les v. 8338-8343 de Dacien, la première personne omniprésente accompagnée du pronom « en » (« J'en fens, j'en creve, j'en enrage » etc.) marquent la force du sentiment de fureur provoqué par le comportement de Vincent (le renversement des idoles et son obstination à professer la foi chrétienne malgré les tortures subies), ce sentiment se renforçant encore peu après :

Quel horrible fureur,
quel furieuse raige,
quel enragé oultraige,
quel oultraigeux meschef,
quel meschant maudit greff,

quel grevable tristesse,
quel triste et dure aspresse,
quel aspre desplaisance,
quel desplaisant nuysance
et quel nuysant soucy
me donne se foul cy ! (v. 11492-11502)

Le premier travail du *fatiste* réside bien évidemment dans la répétition de l'exclamatif « quel » au début de chaque vers mais à ce procédé assez classique, s'ajoute l'alternance entre forme substantivée et forme adjectivale d'un mot de même racine, usage proche de la rime enchaînée. Ces deux procédés créent deux effets : premièrement ils montrent un personnage englué dans sa colère, incapable de trouver assez de variations dans son vocabulaire pour exprimer ses sentiments, deuxièmement ils mettent en évidence le sentiment même de colère par la répétition et le lexique spécifique : *fureur, raige, tristesse, aspresse...* Le procédé apparenté à la rime enchaînée a déjà été utilisé une fois auparavant dans le *Mystère de saint Vincent*, v. 311-326 : le personnage qui parlait alors était Lucifer décrivant le caractère des diables et les actes odieux que l'on attendait d'eux. Le *fatiste* du *Mystère de saint Vincent* se sert alors du même procédé pour faire dire à ses personnages des sentiments proches (colère dans le cas de Dacien, malignité dans le cas de Lucifer²²⁰) mais surtout pour les apparenter l'un à l'autre, procédé habituel d'assimilation du païen au diable²²¹.

À la folie et la perte de raison s'ajoute la soudaineté pour mettre en scène la colère. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, la construction de la troisième fenêtre dans la tour provoque sans préavis la colère²²² de Dyoscorus envers sa fille alors qu'il la chérissait fortement auparavant :

J'ay vers vous telle affection
Que o vous ne me puis courosséz.
C'est voustre veil et je l'ay cher,
Quar voustre plaisir est le mien (v. 2991-2994).

À ces tendres propos répondent ceux de la découverte de la construction de la troisième fenêtre – Dyoscorus n'ayant pas vu sa fille depuis un certain temps, étant parti combattre à Alexandrie :

Ha, Triüande
Folle, oultraigeuse et estourdie !
[...]
Tu as fait faire la troysiesme
>Fenestre< pour quelque fin ? Dis me,
Ou je te te trancheray la teste ! (v. 12115-12121)

²²⁰ Voir *supra* sur ce passage : *Dire et montrer l'enfer. Le caractère et le tempérament des diables*.

²²¹ Ce rapprochement se retrouve dans le *Mystère de sainte Barbe* lorsque Dyoscorus parle à ses hommes de main : « Gardéz la, ors Paillars mauvais / Qu'on vous puisse tollir la vie ! / Aller y, sanglante Mesgnye, / Garder l'uys le long de la nuyt ! » (v. 13047-13050). Ces propos reprennent tous les codes de ceux prononcés par les diables et en particulier ceux de Lucifer s'adressant à ses diables : insultes (« ors Paillars mauvais »), malédiction (« Qu'on vous puisse tollir la vie ! »), appellation courante de l'armée des diables « sanglante Mesgnye ».

²²² Colère une nouvelle fois décrite comme folie par la Vierge Marie : « Son pere d'esforsonnement / Qui, par sa vie maleureuse, / Vint a elle en fureur perilleuse / L'occire trescruellement » (v. 12070-12073).

La colère a une forte fonction dramaturgique, provoquée sans raison valable, elle introduit le chapelet des tortures que la sainte va endurer par la suite.

La soudaineté de la colère de Dyoscorus incite Barbe à l'associer à l'animalité comme expression de la férocité et de la cruauté. Alors que Dyoscorus arrive dans la tour de sa fille pour la décapiter, cette dernière essaie de le raisonner :

Ne soyéz pas furibondeux,
Ne soudain, ne rabicondeux
Envers voustre fille petite.
Ne faictes chose non licite,
Chose inhumaine ne cruelle,
Dangereuse ne criminelle,
A voustre generaciōn. (v. 12151-12157)

La colère est ici associée à une action « inhumaine », « cruelle » et Barbe appuie par la suite son conseil en démontrant que la fureur est contre la nature humaine en désignant l'homme comme un animal bienveillant (« Pere, pincer que l'homme / Est beste benigne », v. 12197-12198). Elle indique que l'homme n'a pas de crocs comme les sangliers pour dévorer, pas de griffes comme les lions, pas de serres comme les aigles, pas de dards ou de crochets comme les serpents, pour conclure :

L'homme est doncques beste benigne
Qui n'a sur luy quelconque signe
De mauvaise crudelité.
Quand il fait donc ferocité,
C'est contre sa propre nature. (v. 12215-12219)

Sans l'intervention divine, Barbe aurait été décapitée sur-le-champ : Dyoscorus, homme aveuglé par sa colère et insensé agit comme un animal, incapable de comprendre le langage humain.

Dyoscorus et Dacien sont l'archétype du païen perdu à jamais, déterminé à ne faire que le mal en étant perpétuellement en état de colère. À l'inverse, dans le *Mystère du roy Advenir*, l'état de colère perpétuel du roi qui l'incite à torturer incessamment les chrétiens, disparaîtra naturellement lorsqu'il décidera de se convertir. Les prémices de cette décision de conversion s'amorcent lors de la capture du premier chevalier du roi Advenir (devenu chrétien) qui s'attache à convaincre le roi :

Roy Avenir, c'est que t'eslongeras
D'avoecq toy deux des plus annemis
Que longuement avoecq toy gardé as.
[...]
Ceulx qui te tiennent en peril
Et t'atirent à dampnement. (v. 6412-6414 et v. 6419-6420)

Avant que le chevalier ne révèle au roi la nature réelle de ces ennemis – la colère et la convoitise (v. 6421-6424) –, le dialogue est ponctué de questions de la part du roi : « Mes annemis ? Et qui sont il ? » (v. 6417), « Et qui sont il ? » (v. 6421). Outre l'effet d'attente créé par cette question répétée deux fois, c'est la préfiguration de la volonté du roi de s'amender

qui se réalise : malgré le christianisme de son chevalier, et malgré la colère qui l'anime toujours, il est prêt à écouter :

Je suys bien content, quant g'y vise,
De les esloingnier d'entour moy.
N'entre pour cela en esmoy,
Dy comment les osteray. (v. 6425-6428)

S'ensuit alors un long discours moral du chevalier indiquant de fuir les honneurs et d'abandonner les persécutions contre les chrétiens qui sont provoquées par la colère :

Tu en es iré tellement
Que tu ne contens nullement
Fors à les livrer en martire. [les chrétiens]
Et qui te fait faire se ? Ire,
Par la mauvestié de ton corps. (v. 6488-6492)

Le propos du chevalier consiste à démontrer que l'abandon du péché mène au salut (« Quant ton ire s'eslongnera, / Ton sauvement approchera », v. 6512-6513) ; ces paroles n'ont pas d'effets immédiats, même s'il laisse la vie sauve à son chevalier, le roi décide aussitôt d'une nouvelle vague de persécution contre les chrétiens (v. 6569-6582). L'« ire, qui tout mal atise » (v. 6422) a une forte fonction dramaturgique, elle commande toutes les actions du roi Advenir et en particulier les actions de persécution contre les chrétiens, qui cessent dès lors que le roi se convertit (v. 14223 *sqq.*), tout comme l'action de la pièce en elle-même.

À l'opposé de la colère, les mystères mettent en scène la patience des chrétiens, caractérisée par la constance de la foi en Dieu, quelles que soient les épreuves endurées²²³, ainsi les paroles de saint Brice dans le *Mystère de saint Martin*, résume l'essence de cette vertu : « Chrestien vueil estre vrayment / Et en deusse griefvement mourir » (v. 1289-1290). La patience n'est pas uniquement l'apanage des personnages saints et peut être aussi celui des nouveaux convertis, *simples* chrétiens. La mise en scène de la patience s'effectue à la fois par la mise en place de situations qui devraient ébranler la constance de la foi des personnages, et par la manifestation du fruit de cette constance au spectateur.

Les scènes de torture des personnages saints révèlent leur constance de la foi en Dieu qui jamais ne défaille, expression de la vertu de patience. De fait, cette disposition d'esprit est attendue par le spectateur et c'est finalement la démonstration des effets de la patience qui produit des images édifiantes sur le public. Dans le *Mystère de saint Vincent*, le résultat de la constance de la foi de Vincent en Dieu est l'établissement d'un paradis terrestre temporaire dans sa geôle (v. 12557 *sqq.*) : fleurs et plantes aromatiques, chants célestes, guérison complète des blessures liées aux tortures. Lors de cet épisode, l'accent est mis sur la foi du saint. La prière qu'il adresse à Dieu précédemment est réputée être « de cueur tresentiere / et de bonne devocion » (v. 12654-12655), tandis qu'il est rappelé par un autre ange que « Jhesus

²²³ Patience, dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, illustre en quoi elle consiste en évoquant la Passion du Christ et le martyr de saint Étienne (v. 4690-4717).

n'oublie nullement / ceulx qui le servent layaument » (v. 12677-12678). Mais le résultat de la constance de la foi en Dieu s'exprime pleinement dans la bouche du saint lui-même (v. 12698-12733 et v. 12762-12769) qui finalement en commente l'effet, en comparant et en opposant sa situation passée et sa situation présente :

J'en doy bien Dieu graciez, dont
la trestenebreuse obscurté
de ma tresorrible prinson
est par vertueuse clarté
expellee ceste saison ;
l'aspresse des tests et durté
et tourmens qu'ay eu sans raison
sont muez en suavité
et odeurs de fleurs à foison.
Contre faulse temptacion
et cruel martire et inique
ay douce consolacion
santé et confort angelique ; (v. 12709-12721)

Si les effets produits grâce la constance de la foi sont une part importante de sa mise en scène, il est tout de même essentiel pour un saint de rappeler qu'il ne va pas dévier, quoi qu'il arrive. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, alors que la sainte a déjà commencé à subir des tortures et qu'elle sait qu'elle va en subir d'autres, sortant de sa cellule de prison, elle déclare :

Point je ne suys comme la foille
Qui tremble et se tourne au vent
Et puis se retourne souvent
Avec ung fort vent quand il vente :
Constante suys et paciente. (v. 13379-13383)

Cette constance est réitérée lorsqu'elle est présentée au prévôt Marcien, chargé de la supplicier : « Je veil la foy Jesus tenir / Joucq'en la fin et soustenir » (v. 14423-14424).

La constance de la foi en Dieu, malgré les épreuves, est aussi l'apanage des *simples* chrétiens, qui refusent de renier leur foi malgré les menaces de mort ; c'est une manière de mettre en scène de façon encore plus prégnante la vertu de patience. Dans le *Mystère de saint Vincent*, le *chartrenier* et son valet se convertissent au christianisme à la fin du mystère ; ils sont alors dénoncés à Dacien par Riote, la femme du *chartrenier*. Les soudards de Dacien les arrêtent et leur laissent le choix :

HEURTAULT
Respondez et n'atendez plus
tout incontinant en cest estre
si vous revoulez paiens estre,
ou si non il vous fault mourir. (v. 13633-13636)

Ce type d'alternative est toujours le point de départ de la démonstration de la constance de la foi en Dieu des *simples* chrétiens ; ainsi le *chartrenier* répond « La loy Jhesucrist avons pris, / dont je ne pence avoir mespris : / je la tendray jusque à la mort » (v. 13642-13644) tandis que son valet ajoute :

Ja pour mort ne pour batement,

pour martire ne pour tourment
n'abandonneray le service
du doulx Jhesus qui est sans vice. (v. 13648-13651)

Le résultat de la constance de la foi en Dieu est l'accueil des âmes des morts au Paradis. Dieu charge régulièrement ses anges de récupérer les âmes comme dans le *Mystères de saint Vincent* pour celles du *chartrenier* et du valet :

DEUS
Mes archanges, tout à present,
Michel et Gabriel aussi,
il vous convient aller d'icy
les ammes de mes servans querre,
dont les corps gisent mors sur terre,
desquelx on a couppé les testes.
Je vieulx qu'à grans soulas et festes
amenez cy lesdictes ammes. (v. 13772-13780)

Il s'agit alors de mettre en place une dramaturgie du Salut : la foi et sa constance mènent au Paradis. L'archange Michel le rappelle immédiatement lorsqu'il s'adresse aux deux âmes :

Amis, qui vous estes tenuz
fermes et constans en la foy
de Jhesucrist [...]
[...]
à celle fin qu'il vous pourvoye
là sus en la gloire celeste. (v. 13831-13838)

Et l'âme du *chartrenier*, dans sa réponse évoque directement le salut :

Treshumblement loue et gracye
la treshaulte divinité
qui de sa grant benignité
m'a fait tant de graces et biens
[...]
dont je suis à salvacion. (v. 13845-13852)

Plus loin, dans le même mystère, c'est l'âme de Vincent dont il est question dans la bouche de Dieu :

Trestouz les jours il m'a servy,
dont paradis a deservy.
[...]
Tretouz troys, descendez sus terre ;
son ame tantost m'allez querre !
De par vous elle aura secours. (v. 14185-14181)

Ce « secours » est l'occasion pour Dieu, lors de l'arrivée de l'âme de Vincent au Paradis, de déclarer des paroles d'accueil dont la teneur est orientée sur la foi et le salut (v. 14263-14292) : « Touzjours il s'est voulu fier / en moy et il a fait que saige ; », « Qui en moy fermement croyra / aura ce qu'il demandera ! ».

Le couple antinomique formé par la colère et la patience est au centre de la dramaturgie des mystères. C'est à cause de l'état de colère perpétuel des païens que les martyres des chrétiens sont mis en œuvre, mais leur patience inébranlable face à ces tortures ne fait que décupler graduellement la colère des païens. L'élaboration des *passiones* s'appuie

essentiellement sur cette opposition entre colère et patience, et l'interruption de la colère – qu'elle soit d'origine humaine dans le cas du roi Advenir ou qu'elle soit d'origine divine dans le cas de Dyoscorus – détermine en général l'achèvement de l'action dramatique.

e. L'empressement et l'acédie

L'empressement et l'acédie sont peu dramatisés dans les vies de saints, si ce n'est dans le fait que les personnages saints, lors de leur éducation, sont toujours avides de connaissance et en particulier de la connaissance de Dieu. Quant au paganisme, il peut être associé d'une certaine manière à l'acédie à travers la définition qu'en donne Thomas d'Aquin : « la tristesse pour le bien spirituel », c'est-à-dire le refus du bien spirituel que constitue la connaissance de Dieu²²⁴. En revanche, la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* offre une longue représentation de l'empressement et de l'acédie à travers ces deux personnages principaux, Bien avisé et Mal avisé, personnifications de cette vertu et de ce vice.

Bien avisé est la figure de l'homme perpétuellement en mouvement, empressé de toujours apprendre pour s'amender. Ses dires sont ponctués de verbes marquant sa volonté et de questions enjoignant aux allégories de lui expliquer le monde : « Dame, suy entalenté / D'aller tout droit à Bonne Fin » (v. 350-351) ; « Je vous suppli, gouvernez moy / Et m'ensaigniez que je doy faire » (v. 412-413) ; « Mais, pour Dieu, me voeuilliés apprendre / Quelles choses sont cy escriptez » (v. 514-515), « Contricion, ma douce amie, / Je vous suppli par courtoisie / Que me donnez entendement » (v. 593-595) ; « Je te pry, dy moy la manière, / Ma douce dame, s'il te haitte, » (v. 771-772) ; « Dame, entendez ung petit, / Et me voeuilliez che faire entendre » (v. 793-794) ; « Dicter moy, je vous en supplie, / Que vostre pestel signifie. / [...] / Dicter le moy sans faire pause » (v. 1083-1087) ; « Mais encore vous veul supplier / Que m'ensaigniez où je doy tendre » (v. 1182-1183). Le sens de cet empressement sera finalement délivré à Bien avisé par Diligence :

En tous pays, en touttez terrez,
Soyez de bien faire diligent,
Car je ne veul pas que tu soyez
Fol, paresseux ne negligent.
Mes paine à aprendre et sçavoir,
De ton povoir, de ta puissance,
Affin que tu puisses avoir
Du bien parfaite congnoissance.
Mes ta diligence et ta cure
D'estudyer bien et souvent ;
Tu trouveras en l'escripture
Maniere de ton sauvement. (v. 5146-5157)

Bien avisé représente l'homme déterminé au bien par son libre arbitre. Son empressement à toujours vouloir apprendre le bien pour en avoir « parfaite congnoissance » lui permettra d'obtenir son « sauvement ».

²²⁴ C. Casagrande et S. Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 139.

Le personnage de Mal avisé se construit naturellement en opposition à celui de Bien avisé. L'ouverture de la moralité et son dialogue entre les deux personnages montre déjà toute l'inertie morale de Mal avisé ; alors que Bien avisé exalte le mouvement pour s'amender, apprendre, afin de parvenir à Honneur et Bonne Fin, Mal avisé lui répond :

Par ma foy, ce seroit folie,
Che croy ge, de prendre la paine.
Prenons le tampz comme il vendra
Sans prendre paine ne oultrage ;
Je croy qui ainsi le fera,
Par mon serment, fera que sage. (v. 47-52)

Jusqu'au v. 1333, Bien avisé se prépare à franchir « Penitance la haye / Qui est moult rude et espineuse » (v. 298-299) et qui barre le chemin de droite menant à Honneur et Bonne Fin. Par l'injonction d'Humilité, il parvient à accéder au pied de cette « haye » en se dépouillant de ses vêtements, symboles du monde et des mondanités, sous les yeux de Mal avisé, sans doute encore assoupi par ailleurs (« *Et Mal avisé s'endort en parlant...* » apr. v. 88). Franche Volenté lui demande ce qu'il en pense (v. 1334-1339) et sa réponse témoigne de sa paresse intellectuelle le menant à une interprétation erronée de ce qu'il a vu²²⁵ :

Je prie à Dieu qu'il me meschee
Se je ne m'en garderay bien.
Je voy là une malle femme
Qui a destroussé mon compains !
Je seroye meschant et infame
Se me mettoyë en sez mains. (v. 1340-1345)

La paresse de Mal avisé s'exprime par sa préoccupation unique du présent qui se résume à ne pas suivre le conseil d'une vie guidée par la sobriété et la mortification alors que tant de plaisirs s'offrent à lui présentement :

Chascun si me dict et me crye
Que je face grand abstinence,
Grans jeunes et grans penitences,
Et que je travaille mon corpz.
Certez, je ne l'ay pas à mors,
Ne endurer ne le pourroye. (v. 1365-1370)

Ces paroles s'insèrent dans une demande de conseil à Tandresche, qui le conforte évidemment dans ce choix tout en lui faisant remarquer : « Je croy que n'avez pas aprins / À vestir chemise de crins / De cheval, ne de poil de vache » (v. 1380-1382). Cette référence en particulier à la haire²²⁶ dénote le désintérêt général de Mal avisé pour la religion et les vertus qu'elle enjoint d'entretenir, confirmé aussitôt dans sa réponse : « Helas, Madame, Dieu le sache : / Je n'euch onc envye de l'aprendre » (v. 1383-1384).

²²⁵ Ou pas, s'il dormait, ce qui expliquerait en partie la réponse qu'il donne.

²²⁶ Mal avisé le dit lui-même plus loin : « Je ne voeul pas vestir la hayre ; / Pour certain je ne veul pas faire / De mon corpz tel pugnition » (v. 1404-1406). La souffrance physique est associée dans tout de ce passage à l'effort spirituel qu'il n'a pas envie de fournir.

L'acédie de Mal avisé se manifeste aussi, à l'inverse de Bien avisé, par le fait qu'il ne s'enquiert pas du sens des allégories qu'il rencontre, s'assurant seulement que ce sont bien elles et les laissant parler sans commenter leurs propos. Ainsi, lors de la rencontre avec Oyseuse : « Ma douce dame gracieuse, / Je vous pry ne me mentés mye : / Estez vous appelée Oyseuze ? » (v. 1446-1448) et une fois qu'elle a terminé : « Certez, c'est tout quanqu'il me fault ! / Gracieuse estez, et courtoise, / Belle et bonne et bien ensaignié » (v. 1531-1533). Pareillement lorsqu'il rencontre Rebellion : « Ma douce dame, je vous prie / Que vous me dittez vostre nom » (v. 1633-1634).

La volonté de ne pas s'amender de Mal avisé atteint son paroxysme lors de sa rencontre avec Desesperance, provoquée par le péché d'orgueil qui consiste à penser que l'ampleur des péchés ne pourra pas bénéficier du pardon de Dieu (« Car mon pechié, à pres ne loing, / Ne pourroit estre réparé », v. 4208-4209). Desesperance, après s'être présentée à Mal avisé, lui propose : « Se à mon plaisir tu t'assens / Je te lieray de ceste corde. » (v. 4237-4238), la réponse de Mal avisé exprime l'abandon de tout espoir et de volonté d'amendement :

Helas, Madame, je m'y consens,
À tous tez plaisirs, et m'acorde.
Escondire ne te veul mie,
Car du tout à toy je me livre. (v. 4239-4242)

L'acédie mène finalement Mal avisé à Desesperance, par la commission de ce péché, il ne peut placer son espérance en Dieu.

Il est essentiellement question d'acédie (paresse spirituelle) dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, mais les allégories que rencontre Mal avisé évoquent aussi l'oisiveté, à l'image d'Oyseuse qui dépeint sa façon de vivre, c'est-à-dire celle de tous les oisifs. Elle se décrit tout d'abord comme « fille aisnee Parresse » (v. 1453), souvent se « pigne » et se « mire » (v. 1458), ne veut « point lever matin » (v. 1462), veut seulement « danser, juer et rire » (v. 1471), le jeu est l'une de ses principales occupations (v. 1475, 1478), en particulier les « dez », « tablez », « escequier », « quillez » (v. 1486-1487). Seulement, sa paresse intellectuelle n'est pas bien loin et transparait lorsqu'elle dit :

J'ayme trop mieulx une canchon,
Un rondiau ou ung virelay,
Que je ne fais une lechon,
De decret, de texte, ou de lay,
Ne du maistre correction. (v. 1490-1494)

Il n'est pas question des écritures saintes ici mais d'un travail intellectuel concentré sur des textes de droit et faisant alors appel à la raison et contribuant au discernement du bien et du mal.

Le couple antinomique formé par l'empressement et l'acédie dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* fonctionne comme celui formé par la colère et la patience dans les vies de saints dramatisées. Toute la dramaturgie de la pièce est fondée sur cette vertu et ce vice opposés

qui déterminent non seulement les actes des deux personnages principaux mais aussi ceux des allégories qu'ils rencontrent.

f. La chasteté et la luxure

La chasteté est une des conduites exemplaires que les saints ou les ecclésiastiques revendiquent, comme Barlaam dans le *Mystère du roy Advenir* (« et puis sainderay / La sainture de chasteté », v. 3523-3524), sainte Barbe (« j'ay de volenté louee / Au hault Dieu chasteté vouee », v. 4659-4660) ou bien sainte Nonne (« *me gray veu net a chastete // ha(c) a perseuere bepre*²²⁷ », v. 244). Quant à la luxure, c'est probablement et assez naturellement le péché le moins joué sur la scène des mystères contrairement aux autres péchés. L'intimité charnelle n'est pas ou peu représentée – ou alors de façon avortée – mais dite et décrite, et encore est-elle laissée dans la bouche des diables qui mettent à l'épreuve la chasteté des humains.

Le discours des diables sur la suscitation de la luxure est souvent fondé sur une même situation particulière : un homme et une femme laissés seuls dans un lieu d'intimité comme une chambre. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, les diables apprenant qu'Ysacar, un prêtre chrétien, va se rendre auprès de Barbe pour lui enseigner la doctrine chrétienne, décident d'échafauder un plan de tentation pour mener les deux personnages au péché :

... si le prestre est oustellé
Avec Barbe dedans sa chambre
Et que seul à seul il s'enchambre,
C'est noustre prouffit grandement,
Quar je y envoyré promptement
Ma meschine d'abilité,
Appelleë Charnalité,
La quelle toust les temptera
De luxure
[...]
Soubz ombre et soubz la couverture
De bien, ilz commectront luxure (v. 5909-5921)

Les diables se servent de la condition propice au péché (un homme et une femme seuls dans une chambre, « C'est noustre prouffit ») pour susciter le sentiment de *charnalité* – perçu comme une allégorie édifiante. Dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, ce n'est pas les diables mais Oyseuse qui propose à Mal avisé le péché de luxure, toujours avec cette situation particulière propice à la commission du péché : « Je t'apprendray [...] / à pryer ches jeunez fillez / Quant tu lez pourras trouver seulez » (v. 1599-1602).

La luxure est un péché charnel qui détourne l'esprit d'une conduite morale, et c'est ce que le *fatiste* du *Mystère de sainte Nonne et de son fils Dévi* met en scène lorsque le roi Kereticus rencontre Nonne dans un bois au cours de la chasse. Le discours du roi correspond d'abord à son rang lorsqu'il s'adresse à la sainte : « *Merch flour courtes douces plesant // salud prudent*

²²⁷ « Je ferai vœu de chasteté, et m'y tiendrai avec constance. »

a presantaff / aet off e pep quis penn ysel // vaillant santel pa hoz guelaff...²²⁸ » (v. 450-451).
Après s'être enquis de sa condition et avoir été informé par la sainte elle-même qu'elle est religieuse (v. 452-457), le roi continue néanmoins à en vanter la beauté et à exprimer son désir pour elle :

*Quen fournis ez off rauisset
duet off diapell doz sellet
en hoz quenet em em hetaff
dre maz ouch merch huec ha hegar
quement maz ne cafaf par
hep quet a mar en hoz caraff²²⁹*

Je suis au plus haut point charmé.
Je suis venu de loin vous voir.
Je me complais dans (le spectacle) de votre beauté
Car vous êtes une fille (si) aimable et séduisante
Que vous êtes à tous égards incomparable.
Vous me plaisez assurément.

La suite de la strophe composée également de six vers s'avère d'une toute autre nature et marque une rupture dans les dires et probablement dans le comportement du roi comme une préfiguration du viol qui va avoir lieu quelques vers plus loin :

*Quement maz off ezaedof claff
ma doucc vuel pa hoz guelaff
ha finissaff a mennaff net
ouzouch en hoz drem memem clem
me comps affo dirac hoz drem
ret eo deoch lem reif diff remet²³⁰*

Je suis dans un tel état que j'en perds la tête,
Ma douce, en vous voyant, moi indigne,
Je crois être touché à mort ;
Je gémiss sous vos yeux,
Je m'adresse à vous ardemment, avec empressement :
Il faut vite que me donniez remède.

Malgré les appels à la raison de Nonne (rappel de sa haute condition, la volonté qu'il pourrait avoir de ne pas commettre un péché, v. 470-471), le viol a tout de même lieu. Dans cet épisode, l'acte sexuel est joué sur scène, le roi ayant même une réplique à dire (v. 480-458) pendant l'acte (« *rex eam violando* » apr. le v. 479) ; mais la relation n'a pas lieu entre deux êtres consentants et sa représentation s'inscrit dans la peinture traditionnelle d'un péché qui en entraîne plusieurs autres, le roi Kereticus, en cédant à ses pulsions régies par la luxure, commet le viol. Enfin, pour que l'enseignement du public soit complet, le roi reconnaît aussitôt sa faute et désire se confesser (v. 486-503) pour « *a amanto a gouelo tenn²³¹* » (v. 503).

Comme la décence n'autorise pas à mettre en scène l'intimité charnelle, le discours des diables sur la luxure se pare d'images saisissantes pour le spectateur. Ainsi, vers la fin du *Mystère de saint Vincent*, lorsque Lucifer convoque ses diables, deux d'entre eux indiquent l'occupation à laquelle ils s'affairaient un peu auparavant. Baron était « o une macquerelle » (v. 12840), sa maîtresse qui « Par une maniere subtile, / elle decevoit une fille / qui ennuyt sera pute et folle » (v. 12845-12847). Quant à Belzebuth, il rapporte immédiatement qu'il en « tenoy[t] une à [s]on escolle » : « Elle froit la pennilliere / à ung homme, sans point fausser, / lequel si ne peut arrester » (v. 12848 et v. 12850-12852). Peu après, ils évoquent la façon dont ils vont tenter les gens d'Église pour qu'ils fréquentent « dames et damoiselles » en les

²²⁸ « Jeune fille exquise et aimable, douce et charmante, je vous présente mes respectueux hommages. / Je me sens tout confus en vous voyant si pure. »

²²⁹ v. 458-463.

²³⁰ v. 464-469.

²³¹ « Expier et pleurer amèrement ».

incitant à être « enmy leurs litz trestoutes nues » (v. 12923 et v. 12927), ces femmes sont en réalité des prostituées comme le précise Belzébuth :

Ilz ont grasses putains en chambre
et les autres ont macquerelles
qui leurs mainnent gentilz pucelles :
les plus d'entr'eulx font à ma guise. (v. 12938-12941)

La prostitution et l'acte sexuel qui en découle ne sont pas montrés sur la scène mais décrits parfois avec précision, suscitant des images fortes chez le spectateur. Ces images sont d'autant plus saisissantes qu'elles s'établissent parfois dans un contexte religieux : la vertu de chasteté de l'ecclésiastique connue par le public est confrontée au péché de luxure²³².

La chasteté peut faire l'objet d'une mise à l'épreuve conçue par des parents qui souhaitent ne pas voir leurs enfants se convertir au christianisme. Dans le *Mystère du roy Advenir*, le roi essaie de faire céder Josaphat en le soumettant à la tentation de la luxure. Il lui présente la fille du roi Alphonse et une de ses suivantes (v. 12858 *sqq.*, v. 13272 *sqq.* et v.13465 *sqq.*) mais malgré tous les efforts qu'elles déploient, non pas dénués d'orgueil concernant la fille du roi Alphonse²³³, le saint ne cède pas et en profite pour donner une leçon sur la luxure :

Pour ung plaisir luxurieux
Où ton corps se consentira,
Tu pers les biens délicieux
Que Dieu à ses amis donra... (v. 13628-13631)

La conception de la luxure comme péché charnel détournant l'esprit de Dieu est peu expliquée clairement au public – sauf dans le *Mystère de sainte Nonne et de son fils Dévi*. Il doit alors l'interpréter par rapport à la catégorie de personnages dont il est souvent question lorsque luxure et chasteté sont évoquées : des personnages saints ou des ecclésiastiques.

g. La gourmandise et la sobriété

En opposition avec la sobriété, la gourmandise se caractérise d'une part par la recherche incessante du plaisir gustatif engendré par le raffinement des plats, d'autre part par l'excès de nourriture et de boisson. Le contraste entre gourmandise et sobriété est simple à mettre en scène : aux tentatives de déstabilisation de l'ascèse d'un personnage, s'ajoutent des scènes de glotonnerie dont la teneur s'oppose aux dogmes et aux rites chrétiens.

L'ascèse que s'impose un personnage est parfois mise à l'épreuve par les diables qui s'attachent à décrire les plaisirs terrestres pour faire dévier le chrétien du chemin qu'il s'est assigné, en particulier par l'évocation des plaisirs de la bouche. Dans le *Mystère du roy*

²³² Cette opposition est un des ressorts comiques du théâtre des farces : la chasteté théorique du prêtre empêche le mari trompé de voir que sa femme le trompe avec celui-ci (voir par exemple : la *Farce du Munyer d'Andrieu* de La Vigne, la *Farce du Pasté* ou la *Farce de Martin de Cambray* [Gustave Cohen (éd.), *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*, Cambridge (MA), The medieval Academy of America, 1949, farce XIX et XLI]).

²³³ « Comment osez vous contredire / de refuser celui plaisir ? / Pluseurs se feroient occire / Pour une heure o eulx me tenir » (v. 13611-13614).

Advenir, Satan tente le premier chevalier du roi parti vivre en ermite dans la montagne. Afin d'essayer de le faire revenir au monde et le faire renoncer à sa foi, il lui énumère les plats dont il se prive :

Perdrix, fesans, poulez, jelines,
Gelees, sausses camelines,
Cive, dodine, fourmentee,
Sausse verde, sausse rapee,
Boef, mouton, chevreau, venoison,
Lievrez, conins, ouoie ou oison,
Le beau vin cler, le beau blanc pain (v. 5971-5977)

La variété des viandes et des sauces, le vin clair et le pain blanc ne sont que le reflet de la recherche du plaisir gustatif, manifestation du péché de gourmandise par excellence. Cette évocation est d'autant plus puissante que le chevalier-ermite a bien précisé quelques vers auparavant ne vouloir manger que des végétaux qu'il trouverait et boire uniquement de l'eau.

Les scènes d'offrandes païennes se distinguent par un déploiement de nourriture pantagruélique que les protagonistes finissent par engloutir. Avant même que la cérémonie ait lieu, les personnages annoncent en quelque sorte le menu, décrivant ce qu'ils vont offrir aux dieux – mais en réalité s'offrir à eux-mêmes. Dans le *Mystère de saint Vincent*, la cérémonie sacrificielle organisée à la demande de Dacien débute au v. 4656, mais la nourriture qui y est apportée en offrande est déjà au centre des préoccupations des personnages plus de 900 vers auparavant. Il est bien évidemment question de toutes sortes de vins (« de blanc, de rouge et claret », v. 3753, « nouvelet », v. 4062), mais aussi « du beuf fumé et du jambon » (v. 3940), de « gastelet » (v. 4061), de « gros chappon rousty » (v. 4070), de « fouaces » (v. 4071), de « chevreau » (v. 4091), de « grant pasté de bons pouletz / et de beaux pigeons nouveletz » (v. 4119-4120). Au moment de la cérémonie, les participants réitèrent et allongent même la liste des victuailles qu'ils offrent, le point d'orgue du rite résidant dans le partage et la consommation des offrandes et des sacrifices :

Ce qu'avez offert mengeron
bien longuement et à llesir.
[...]
Aucunement ne nous faignons
à depecier ceste viande
de laquelle avez fait offrande
à noz grans dieux com à noz maistres.
Pour ce fault que entre nous, prestres,
façon que chascun en menjue, (le premier prêtre, v. 5043-5054)

Quant au second prêtre, il met de côté des pâtés qui lui semblent excellents pour les offrir à Dacien et son chevalier (v. 5060 *sqq.*) puis enjoint à l'assemblée de manger :

Seigneurs, veez cy biens à planté
et vin. Or pençon de menger !
Noz dieux nous gardent de danger.
À la viande nous prennon. (v. 5093-5096)

Cette opération effectuée, il indique : « Or fault que graces nous rendon, / car bien avon esté repeuz » (v. 5097-5098). Le partage et la consommation de la nourriture sont une partie constituante du rituel païen mais ils se trouvent parés des aspects de la gourmandise : recherche du plaisir gustatif (las pâtés mis de côtés pour Dacien et son chevalier), excès de nourriture (« car bien avon esté repeuz »). La scène de glotonnerie se double par ailleurs d'un arrière-plan théologique en établissant une mise en parallèle avec la messe chrétienne et l'eucharistie. Dans les deux cas, ce sont les officiants qui indiquent ce qu'il convient de faire de la nourriture mais dans le rite païen, la nourriture sacrifiée n'a pas de valeur spirituelle, elle nourrit l'homme uniquement corporellement tandis que l'hostie, symbole aussi d'un sacrifice, nourrit l'homme uniquement spirituellement, consommée non pas pour sa matière comestible mais pour ce qu'elle représente.

Les scènes de glotonnerie mettent en jeu la nourriture et l'alcool (le vin) mais les effets de ce dernier (l'ivresse) ne sont que dénoncés²³⁴ et jamais joués²³⁵, à l'image de la luxure. Ainsi, dans le *Mystère de saint Vincent*, Lucifer indique que la gourmandise entraîne l'ivresse (si bien que les gens « auront perdu sens et memoire », v. 12950) qui elle-même mène à la luxure (« femmes se feront hochez », « Fay les bien boyre à desmesure : / par ce point aymeront luxure », v.12952 et v. 12956-12957). L'ivresse conduit aussi au meurtre et au viol : « ... quant tresbien beu ilz auront, / ses meschans si s'entretueront / ou forceront aucune femme » (v. 12959-12961)²³⁶.

La gourmandise en tant que vice corporel a une importance moindre dans la dramaturgie des pièces par le fait qu'elle met moins en péril l'ordre de la société et les relations entre les hommes que d'autres vices tels que l'orgueil ou la colère.

h. Quelques vices mis en scènes

Naturellement, les quelques vices qui vont être évoqués ici s'insèrent dans le système de classement du septénaire des péchés. Il s'agit plutôt de montrer que certains vices sont précisément condamnés sur scène à travers des saynètes ou des épisodes entiers, peut-être

²³⁴ Dans le *Mystère de sainte Nonne et de son fils Dévi*, saint Gildas insiste sur le fait de bannir l'ivresse lorsqu'il évoque la gourmandise dans son sermon : « *ha sell an fin diouz guin maz abstiny / mir dre reson na heul don sotony / e mezuinti na vizi re friant* » (v. 757-759 : « Veille particulièrement à t'abstenir de vin ; / Prends garde, comme il convient, à ne pas t'abandonner à la bêtise, / Tu ne seras pas avide d'ivresse. »).

²³⁵ L'ivresse apparaît de façon détournée et allégorisée dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* à travers les personnages de Houllerie et Lecherie.

²³⁶ Ce schéma de l'ivresse menant à la luxure et au meurtre rappelle celui de l'*exemplum* qui sert à illustrer la gourmandise dans le *Doctrinal de sapience* de Guy de Roye (Lyon, B. Rigaud, 1597, p. 151-152) : un diable persécute un ermite et lui dit qu'il le laissera en paix s'il cède à l'un des trois péchés qu'il lui propose : luxure, meurtre ou ivresse. L'ermite se détermine à choisir l'ivresse, pensant que ce sera le moins grave des trois. Il s'acquitte de sa promesse au diable lors d'un repas chez un meunier et sa femme : les trois convivent finissent ivres et l'ermite est incapable de rentrer seul. La femme le raccompagne mais s'endort et l'ermite profite de la situation pour avoir une relation sexuelle avec elle. Le meunier voyant la scène décide de tuer l'ermite avec une cognée mais celui-ci arrive à esquiver le coup et le tue par la même occasion.

parfois inspirés des *Doctrinaux* ou des recueils *d'exempla* quand ils ne sont pas dans la source narrative qui a servi à l'élaboration de la pièce.

La diffamation

La diffamation comme forme de la commission du péché d'envie a été envisagée précédemment à travers le comportement du berger Bourle dans le *Mystère de sainte Barbe*. Toutefois, la diffamation peut être mise en scène de façon plus modérée afin de condamner la médisance ou le commérage – et conseiller la modération de la parole – surtout lorsqu'elle a lieu au moment de la messe. Dans le *Mystère de saint Martin*, Polye, la femme du tailleur, et sa fille Blondine sont à la messe, et Satan a repéré que leur comportement pendant la cérémonie laisse à désirer car elles ne cessent de bavarder :

À escrire me faut entendre
Les parolles de ses deux femmes
Afin que j'aye leurs ames :
Voluntiers parlent à l'église
Tant comme l'on dict le service (v. 3008-3012)

Et en effet, elles se demandent sans arrêt où et avec qui se trouvent leurs voisins :

POLYE
Veis tu point à minuict Lessee,
Dy Blondine, ny Alyson ?
BLONDINE
Ilz n'estoyent pas en leur maison
Ne ne sont pas icy venus.
Ilz parlent tousjours. (v. 3018-3021)
[...]
Alyson s'en est elle allee
Grand piece a que je ne la vy.
POLYE
Elle est allee veoir son amy
Le joliet de la barelle.
BLONDINE
Le dyable y soit ! La macquerelle
Froncline luy est venu dire. (v. 3060-3065)

Cette débauche de parole est appuyée d'un côté, par la quasi indifférence des deux femmes devant le miracle des manches²³⁷ qui s'effectue devant leurs yeux et de l'autre, par Satan obligé d'étirer son parchemin à l'aide de ses dents pour gagner de la place, il se cogne alors la tête contre un pilier lorsque le support cède à force de trop tirer, provoquant le rire de saint Brice qui a assisté à toute la scène. La teneur des paroles illustre parfaitement la médisance par des propos se rapportant à la vie amoureuse de connaissances, évoquant la « macquerelle »²³⁸ Froncline arrangeant des rendez-vous galants avec le « joliet de la barelle », c'est-à-dire celui qui est toujours enclin aux jeux amoureux, pour Alyson. La messe

²³⁷ Martin a échangé son vêtement contre celui, trop petit, d'un pauvre. Au cours de la messe, les manches trop courtes sont remplacées par des manches à la bonne longueur grâce aux anges (v. 3026-3059).

²³⁸ Réelle ou supposée, il peut s'agir d'une insulte.

terminée et les deux femmes parties, Martin réprimande Brice pour son rire, qui lui en explique la raison, Martin s'exclame alors :

Or regardez tous bonnes gens
Comme vous guette l'ennemy
Quand en l'église est venu cy
Escripre ce que l'on parloit.
Haa bonnes gens c'est mal faict
De parler ainsi à l'église
Quand on doit ouyr le service
Et en autre lieu l'on entend
Sachez de vray c'est damnement
Prenez y tous exemple icy. (v. 3099-3108)

Comme dans le *Mystère de sainte Barbe* précédemment, le personnage de Martin ne s'adresse plus à d'autres personnages de la scène mais bien au spectateur chrétien (« Or regardez tous bonnes gens ») – qui a pu s'identifier aux deux femmes pendant un temps – en commentant la scène qui vient d'avoir lieu et l'enseignement qu'il faut en tirer (« c'est mal faict / De parler ainsi à l'église / Quand on doit ouyr le service ») ; le mystère délivre clairement ici un message de bonne conduite à tenir pendant les cérémonies tout en dénonçant les propos indignes. La dramaturgie du passage est fondée sur un fort jeu de contraste destiné à transmettre le message, le spectateur est d'abord intéressé par les propos licencieux des deux femmes, rit ensuite avec Brice lorsque le Satan se cogne contre le pilier puis se trouve soudain amené à réfléchir au sens moral de la scène lorsqu'il est interpellé par Martin.

Le blasphème

Le blasphème est associé au péché de colère et sa mise en scène peut être effectuée à l'aide d'un stratagème élaboré par les diables pour pousser un personnage à jurer.

Dans le *Mystère de saint Martin*, le saint doit se rendre en pleine nuit à l'office et les diables en étant informés, décident de le tuer en le faisant chuter à l'aide de pois répandus dans les marches – tout en ayant pris soin que le saint ne puisse trouver de lumière. Avant qu'il ne meure, les diables ne souhaitent qu'une chose :

Mourir le feray en cheant,
Jesuchrist ira maulgreant
Par le peché dire ou rancune
Le surprendre par ma fortune
Tant que nous l'aurons en ce lieu (v. 2828-2832)

Seulement le stratagème échoue. Martin chute bien dans les marches mais s'en remet naturellement à Dieu pour sa guérison (« Je me attens au doulx roy puissant / Si luy plaist il m'aydera », v. 2875-2876) et sans prononcer un seul juron. La scène repose sur l'identification du spectateur au personnage, le spectateur – qui dans la même situation jurerait sans doute – attend que Martin blasphème. Ce dernier se retenant, et s'en remettant à Dieu, remplit sa fonction d'exemple à essayer de suivre. Cette idée qu'un bon chrétien ne doit pas blasphémer se retrouve dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*. En effet, Rebellion, qui avertit Mal

avisé qu'il n'a pas intérêt à lui déplaire, veut qu'il jure comme il faut, à l'inverse des bons chrétiens :

Je n'ayme point gens qui sont sagez,
[...]
Et ceulx qui ne jurent que « certez »,
Encor esse moult grande paine ;
Ilz ne pevent dire « prune verte »
En nul dez jours de la sepmaine. (v. 1783-1790)

La moralité délivre un exemple d'exclamation (« prune verte », c'est-à-dire « pas de chance ! ») destinée à remplacer le juron.

Le parjure

Le parjure est au même titre que le blasphème, un péché de bouche et s'en rapproche dans la mesure où il offense Dieu en le prenant à témoin d'une chose fausse. Le *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévi* accorde une place importante à ce péché lors de plaidés généraux convoqués par le sénéchal (v. 1521-1792). Au cours de cet épisode, trois affaires sont jugées ; la première oppose Henri à Julien – Henri ayant prêté 10 écus à Julien qui ne les lui a pas rendus –, la seconde oppose Alain à Riwall – Riwall doit une mesure de seigle à Alain –, la troisième oppose Morvan à Théophanie – celle-ci doit à Morvan une livre de lin qu'elle devait filer. Dans les trois cas, les demandeurs sont dans leur bon droit et les défendeurs soutiennent à chaque fois le contraire devant le juge (« *Julianus : Nem boe quet dram fez aneze*²³⁹ », v. 1631 ; « *Rigoal : Me lauar rac drem a breman / ne dleaff mal na segal glan / na tra da alan nep manier*²⁴⁰ », v. 1680-1682 ; « *Theophany : Nem boe netra eux e madou / na lin na stoub na diboubou / heruez e compsou e gouyat*²⁴¹ », v. 1739-1741) mais aussi en jurant sur le tombeau de sainte Nonne, commettant ainsi un parjure, et ce malgré les longs avertissements du juge avant qu'ils ne s'exécutent (v. 1646-1654, 1698-1709, 1757-1762). L'issue est fatale pour les trois défendeurs, Alain meurt aussitôt sur scène (apr. v. 1670), Riwall devient paralytique (apr. v. 1715) et Théophanie termine boiteuse (apr. v. 1780).

La mise en scène du parjure se pare des atours du quotidien pour mieux condamner ce péché aux yeux du public. L'épisode apparaît comme une parenthèse dans le déroulement du mystère, laissant de côté la vie de sainte Nonne et de Dévi pour figurer une scène du XVI^e siècle dans laquelle prennent place des personnages familiers du quotidien du spectateur (un sénéchal, un greffier, un juge, deux avocats), quotidien souligné par l'emploi simultané de noms d'origine bretonne (Morvan, Riwall) et de noms d'origine romane (Julien, Henri, Alain, Théophanie) mais aussi par les causes des procès qui correspondent à des préoccupations

²³⁹ « Julien : Par ma foi, je ne les ai pas eus »

²⁴⁰ « Riwall : J'affirme sans la moindre réserve / Que je ne dois ni mouture ni seigle pur / À Alain, ni quoi que ce soit d'autre. »

²⁴¹ « Théophanie : Je n'ai rien eu lui appartenant : / Ni lin, ni étoupe, ni bourre ; / À ce que j'entends, c'est un menteur ! »

rurales et contemporaines des spectateurs²⁴² (le mystère est originaire de Dirinon). Au-delà de ces préoccupations²⁴³, les comportements des défenseurs devant le tombeau de la sainte, juste avant de jurer, deviennent une manifestation physique du parjure, que souligne le juge : « *me az guel mezet hac oz doetaff*²⁴⁴ » (v. 1654, s'adressant à Julien), « *chenchet eu liu voar da diu guen / rac na ves public bizuiquen / allas den serr da guenou*²⁴⁵ » (v. 1707-1709, s'adressant à Riwall).

La scène est extrêmement édifiante par la réitération d'un même motif à trois reprises (le procès menant au parjure puis au châtement) et par la volonté du *fatiste* que le spectateur s'identifie en partie aux personnages des procès tout en lui exposant un exemple à ne pas reproduire.

La tromperie

La tromperie est associée au péché d'avarice : commet une tromperie celui qui souhaite accaparer les biens d'autrui pour l'accroissement de sa richesse personnelle.

La tromperie est parfois mise en scène à travers l'évocation de pratiques commerciales abusives, du moins les clients reprochent souvent le prix trop élevé des marchandises convoitées au cours de marchandages. Ce marchandage est par exemple présent dans le *Mystère de sainte Barbe* lorsque le pape demande à deux chapelains d'acheter une représentation de la sainte à un *imagier* ; alors que l'artisan en demande 15 ducats, le second chapelain s'exclame : « Ce seroit trop ! » (v. 23740). Dans le *Mystère de saint Martin*, c'est le tailleur qui est accusé par l'archidiacre de vouloir vendre plus de tissu que nécessaire pour confectionner un vêtement au Pauvre nu :

Vous mentez maugré vostre teste
Gars truans ! Paillart taillandier !
Tu me cuyde cy cabasser
Une piece ou une retaille (v. 2949-2952)

La frontière entre la pratique honnête du commerce et le cliché du commerçant voleur est parfois très mince.

En dehors du cadre commercial, la ruse comme moyen d'obtenir des richesses indues est mise en scène dans le *Mystère de saint Martin* par l'intermédiaire de deux pillards, Penailon et Pignoguet²⁴⁶. Ils élaborent un stratagème à l'arrivée de Martin : Penailon fera semblant

²⁴² Prêt d'argent ou de nourriture, matière première fournie pour un travail de filage.

²⁴³ Rendues réalistes par les détails familiers que fournissent les personnages quant aux conditions de départ des accords comme le prêt d'Henri à Julien s'effectuant « *en vn ylis ploë* » (v. 1634, « dans une église de village ») par exemple.

²⁴⁴ « Je te vois tout gêné et hésitant.

²⁴⁵ « Tes joues ont changé de couleur ! / Si tu ne veux pas être à jamais réprouvé, / Hélas, bonhomme, ferme la bouche ! ».

²⁴⁶ Ces deux personnages appartiennent au type du personnage du soudard, ils étaient présents sur le champ de bataille lors de la guerre entre le comte de Milan et le roi de Hongrie en début de mystère (v. 1776-1815) et évoquent ici les gains acquis au combat : « PENAILLON : Et as tu autant de monnoye / Comme j'ay gagné à la cource ? / PIGNOQUET : Ouy j'ay par bieu ma bonne bource / Devant et derriere

d'être mort et Pignoguet demandera l'aumône pour pouvoir l'enterrer. Seulement, si tout se passe comme prévu au début, la suite est plus problématique pour les deux larrons car Léviathan a repéré le stratagème et emporte l'âme de Penaillon :

Chascun doit bien par chacun jour
De soy vanter prendre mesure,
Mais, tout ce faict à l'aventure,
Mocquer se cuidoit ce ribault
Mais la mort luy a faict assault,
Son ame porterez aval. (v. 3415-3420)

Si la scène paraissait plaisante jusqu'à présent – inspirée de l'univers de la farce –, elle devient particulièrement édifiante à partir de ce moment, puisque Dieu décide d'intervenir en envoyant Raphaël reprendre l'âme de Penaillon (v. 3421-3436), tandis que Pignoguet se lamente sincèrement et longuement lorsqu'il se rend compte que son ami est vraiment mort (v. 3437-3475). Finalement, Pignoguet avoue tout le stratagème à Martin qui ressuscite Penaillon tout en délivrant le message moral de la scène :

Mon amy, pour bien te diray,
Jamais ne te prenne envie
De faire telle mocquerie :
Tel se cuide mocquer de luy
Dont la mocquerie chet sur luy. (v. 3526-3530)

Cette scène cherche à démontrer comme souvent qu'un vice entraîne plusieurs autres – la tromperie est provoquée par la cupidité des deux soudards – mais qu'une possibilité de rachat des âmes est possible à condition de s'amender – possibilité d'abord mise en scène par l'intervention de Dieu s'opposant à Léviathan puis par la reconnaissance du miracle par les deux soudards à la fin de la scène.

Le suicide

La pendaison de Judas est sans doute le suicide le plus connu mis sur la scène²⁴⁷ ; cet acte provoqué par le sentiment de désespoir (personnifié sur scène par l'allégorie Désespérance) est suscité par les diables²⁴⁸, l'acte suicidaire se considère comme un péché en ce qu'il est la conséquence du désespoir opposé à la vertu de l'espérance. L'âme de Judas est vouée à la damnation sans possibilité de rachat tandis que d'autres mystères mettent en scène des suicidaires absouts et ressuscités par des personnages saints.

Dans le *Mystère de saint Martin*, Malheur s'est pendu²⁴⁹ et les paroles des anges et des saints au paradis sont explicites quant au rôle des diables : « Faulcement regardez que c'est

bien garnie ! » (v. 3381-3384).

²⁴⁷ Voir par exemple la scène dans le *Mystère de la Passion* de Jean Michel, v. 23556-23986.

²⁴⁸ Dans le *Mystère de la Passion* de Jean Michel, ce sont les diables qui envoient Désespérance à Judas, pareillement dans la *Passion et Résurrection bretonnes* (v. 1696 sqq.). Dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, Desesperance s'adressant à Mal avisé précise son rôle : « Je suis celle qui fist Judas / Tout par luy se pendre, au sur » (v. 4219-4220).

²⁴⁹ La lacune de l'unique témoin textuel du mystère ne permet pas de mettre en scène la raison du suicide, néanmoins, le prologue nous la fournit : « Voicy l'homme qui se pendra / Et sa femme qu'il

/ Le dyable luy a faict tout faire » (v. 2333-2334), « Le faulx ennemy à grant tort / A faict pendre cest homme la, / Luy mesme la corde attacha » (v. 2347-2349) et saint Michel allant en enfer chercher l'âme de Malheur :

L'ame nous fault certainement,
Faulx dyable ennemy Sathanas,
De l'homme que tu aportas
Que pendre feis en sa maison. (v. 2369-2372)

Néanmoins, les paroles de Martin ne dédouanent pas complètement le suicidé au moment de sa prière de résurrection : « Pour ce pauvre homme te requier / Combien que grant folye a faict » (v. 2396-2397), la *folye* n'étant pas l'état dans lequel se trouvait l'homme mais l'acte en lui-même, d'ailleurs il devra par la suite se repentir, suivant les conseils de Martin :

Ne fais plus nul mal, beaulx amy,
Et te repens de ta folye
Et fais penitence en ta vie
Pour espurger tous tes pechez. (v. 2419-2422)

Le message didactique délivré ici est que l'âme peut toujours être rachetée, quelle que soit la faute commise (un meurtre pour le cas présent), le suicide étant aussi associé à un péché d'orgueil par le fait de penser que Dieu ne peut pardonner devant l'ampleur des péchés²⁵⁰.

La *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* fournit un enseignement encore plus concret en ce qui concerne le suicide dans la bouche de Desesperance s'adressant à Mal avisé :

Quand je puis gens marris soubzprendre
Et le deable lez a tempté,
Je lez maine noyer ou pendre,
Tous par eulx, de leurs volentés.
[...]
Jamais n'ara redemption,
Icy ne devant Dieu le père,
Cil qui, à son intencion,
Se occist et se desespere. (v. 4221-4232)

D'une part le suicide est le résultat du libre arbitre de l'homme, d'autre part, il entraîne obligatoirement la damnation.

Conclusion

L'homme n'est pas prédestiné au mal mais il peut y succomber facilement s'il n'y prend garde ; Franche Volenté dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* le précise formellement à Bien avisé : si « Aulcuns y a qui se excusent, / Qui dient que c'est leur nature » (v. 185-186) de pécher, « Quand ung homme Cristien est, / Le dyable n'a sur lui puissance, / Pour certain, se il ne lui plaist » (v. 194-196). Au-delà des deux mondes (païen et chrétien) qui

occira » (v. 46-47). Le personnage est à apparenter à Hannequin le hasardeur du *Mystère de saint Martin* d'Andrieu de La Vigne, se suicidant en raison de sa malchance au jeu (v. 5914 sqq.).

²⁵⁰ Mal avisé, dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, cède aussi au désespoir lorsqu'il perd tout son argent au jeu ; juste avant de rencontrer Desesperance, il commet ce même péché d'orgueil : « Mais puis que j'ay encommencié, / Je veul aller à Male Fin. / Car mon pechié, à pres ne loing, / Ne pourroit estre réparé » (v. 4206-4209).

s'affrontent dans les mystères, c'est toute la société se déterminant au bien ou au mal dans un grand nombre de formes possibles qui est représentée : paysans, artisans, ecclésiastiques, princes, roi, etc.

La mise en scène des péchés occupe une place de premier ordre dans la dramaturgie des pièces en en régissant une grande partie de l'action et ses développements. Par ailleurs, les péchés sur scène proposent au spectateur une variété d'alternatives, fondées sur l'opposition entre les facilités des tentations dans la vie présente, menant au péché et à la damnation, et les efforts constants à fournir pour ne justement pas céder à ces tentations et obtenir le salut de son âme. Les actions des saints dans la représentation de l'accomplissement de ces choix ont une importance primordiale par la dimension hors-norme des alternatives qui leur sont proposées. Pour ne prendre qu'un exemple, issu du *Mystère de sainte Barbe*, on peut évoquer le choix qui est proposé à la sainte, entre sa foi en Dieu et ce que Brandinas, un chevalier de Dyoscorus, lui conseille :

Prie les [les dieux païens] et tu recepvras
Sur tes mains pierres precieuses,
Jaspis, jamez precieuses,
Saphirs, dÿamans et balays ;
Tu auras chasteaulx et pallays,
Villes, dongeons et tenemens,
Et de tresriches ornemens
De saye, de veloux ou d'or.
Le roy vous donnera encor
Sur son royaume seigneurie,
Dominacïon, avorie
Et famille a vous avenant. (v. 13805-13816)

Aux biens mobiliers, s'adjoignent les biens terriens et le pouvoir mais la réponse de Barbe est évidemment négative, voire dédaigneuse : « Ne m'en parler plus maintenant, / Car cela je reputé et tiens / A nÿent que ung peu de fiens » (v. 13817-13819). La comparaison de toutes ces richesses à « ung peu de fiens » ne fait que renforcer l'idée que la foi est un bien supérieur à tout autre et qu'il doit diriger tous les choix de l'homme dans sa vie.

VIII.2.4 Mettre en scène la tentation du mal

Si l'homme est le seul à pouvoir choisir le mal ou le bien, il est assisté dans sa détermination au mal par les diables que les *fatistes* mettent en scène de temps à autre. Aussi, ces situations suivent souvent les mêmes codes scéniques : le personnage est visité par les diables soit se positionnant sur le côté, soit intervenant pendant son sommeil.

a. Venir par le côté

Le comte d'Alagonne est le premier personnage à être tenté par les diables dans le *Mystère du roy Advenir*. La mise en scène de cette intervention est simple mais saisissante : « *Sathan à l'oreille du conte* » (av. le v. 996) commence et juste après sa réplique, c'est « *Noiron à l'autre cousté du conte* » (av. le v. 1007), qui prend le relais. Cette mise en scène revêt les

codes habituels de la tentation, les diables se trouvant sur le côté du personnage tenté, – peut-être parlant à voix basse à l'oreille, apanage également du traître à l'action – ne laissent aucune chance au comte qui se trouve *encerclé* par le mal, la dualité entre le mal d'un côté et le bien de l'autre ne peut prendre place ici, le personnage du comte, païen, ne peut que céder à sa colère.

b. Venir pendant le sommeil

Le sommeil représente l'aveuglement spirituel du païen, de l'incroyant. Dans le *Mystère de saint Vincent*, l'empereur Dioclétien est tenté durant son sommeil par Satan : « *puis Sathan s'en aille ou chauffault de Dioclicien, lequel sera endormy sur sa cheze et apencé* » (apr. le v. 646). La teneur des propos de Satan consiste à ordonner à Dioclétien de persécuter les chrétiens, tout en lui enjoignant de ne rien dire de sa visite. Lorsque celui-ci se réveille et prend la décision d'exécuter cet ordre, il rappelle bien qu'il le fera :

sans declairez l'advision
ne vicion
qu'il m'ont fait en dormant avoir (v. 713-715)

Cette précision indique en fait que la décision prise se fait dans le secret de la conscience, mais en retour, l'endormissement du personnage révèle son inconscience et son incapacité à se déterminer au bien en prenant ses décisions pendant son sommeil.

La visite des diables peut ne pas être perçue par les personnages qui en sont l'objet. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, ce sont les deux précepteurs de la sainte qui sont influencés pendant leur sommeil pour que leur enseignement soit le plus délétère possible (v. 909-939). Ainsi les diables « *Eant ad doctores et fingant dormire* » (apr. v. 908) puis Léviathan les regardant : « Je croy que chascun d'eulx sommeille. » (v. 914). Enfin, « *Existent doctores a sumpno et dicant Barbare* » (apr. v. 943). Les précepteurs n'évoquent pas la visite des diables pendant leur sommeil mais agissent immédiatement sans autre commentaire ; cette inconscience de la visite des diables révèle le caractère insidieux du mal qui s'insinue dans l'homme à chaque instant si sa conscience est endormie. D'ailleurs, dans le *Mystère de sainte Barbe*, toutes les situations de tentation ont lieu lorsque les personnages sont endormis : au moment où Satan se rend auprès de Dyoscorus pour lui conseiller de faire construire une tour dans laquelle enfermer sa fille (« *Fingat Dioscorus dormire et Sathan veniat ad ipsum.* », apr. v. 2339) ou bien encore lorsque Sathan, Astaroth, Leviathan et Berith lui conseillent d'aller voir sa fille et de la châtier si elle a fait quelque chose contre sa volonté, notamment s'être convertie au christianisme (v. 11785-11812).

La frontière entre le sommeil et la mort (en particulier la mort spirituelle) est mince et le sommeil est le moment propice pour une communication avec l'au-delà chrétien²⁵¹. En

²⁵¹ Voir sur le sujet : Christine Ferlampin-Acher, Elisabeth Gaucher, Denis Hüe (dir), *Actes du colloques « Sommeil, songes et insomnies », Perspectives médiévales*, 2008.

contrepoint de l'intervention des diables pendant le sommeil, certains chrétiens bénéficient de la grâce de Dieu ou de missions à accomplir pendant leur sommeil. Ainsi, Barbe reçoit la grâce de Dieu pendant son sommeil (v. 1381-1393) ou la *matronne* dans le *Mystère de saint Vincent* est informée pendant qu'elle dort par Gabriel et Raphaël que Dieu lui demande d'offrir une sépulture au corps de Vincent qui a été jeté à la mer par les païens (v. 14794-14872). La différence entre le sommeil des païens et le sommeil des chrétiens réside dans leur état de conscience spirituelle : absent pour les païens, ils ne se rendent pas compte de la visite du diable, donc du mal qui s'insinue en eux.

VIII.2.5 La Fortune

L'exploitation du thème de la Fortune permet d'expliquer les aléas de la destinée auxquels les hommes sont confrontés. La Fortune expose la fugacité d'un état, son impermanence, et invite les hommes à agir pour leur bien en la gardant à l'esprit. Cette impermanence est par exemple décrite dans le *Mystère du roy Advenir*, lorsque Josaphat sort de la tour et rencontre un lépreux, un mendiant et un vieillard, le second l'informe de la précarité de l'homme et des situations dans lesquelles il peut se trouver :

Il n'y a point de seureté
En ce pouvre siecle mondain,
Aussi pou qu'à serrer la main.
Ung seigneur, et fust filz de roy,
Perdera hostel et conroy,
Et sera tout son bien gasté.
Il n'y a que la vollenté
De Dieu, qui tout poet gouverner. (v. 9919-9926)

La Fortune, « fille [...] de Dieu²⁵² », n'est pas mentionnée explicitement ici mais ses caractéristiques apparaissent en filigrane : elle préside à la destinée des hommes qui ne peuvent que l'accepter, quelle que soit leur condition. La Fortune peut être aussi évoquée au moment d'entreprendre une action périlleuse comme dans le *Mystère de sainte Barbe*, lorsque Chambelloys, premier chevalier du roi de Chypre, doute de l'issue favorable de l'expédition militaire à mener contre les païens :

Monseigneur, je doubte Fortune
De l[a]quelle les adventures
Sont à aucuns molles et dures.
El est inconstante et mobile
Et par ainsi elle vassille,
Puis decza, puis dela chancelle.
Victoire aussi est moult rebelle,
Car quand il semble qu'elle tourne
D'un cousté, elle se retourne
De l'autre en ung moment soudain. (v. 21071-21080)

²⁵² Jean-Claude Mühlethaler, « Quand Fortune, ce sont les hommes. Aspects de la démystification de la déesse, d'Adam de la Halle à Alain Chartier », dans Yasmina Foehr-Janssens, Emmanuelle Métry (dir.), *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003, p. 180.

L'imprévisibilité de la Fortune est au cœur des propos du chevalier qui sous-entendent par ailleurs que nul homme n'est exempt de son empire par le fait même de la religion chrétienne du locuteur, qui garde la Fortune à l'esprit à chaque instant.

Dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, Fortune occupe une place de premier ordre (v. 5477-6200) en apparaissant accompagnée de quatre hommes nommés Regnabo, Regno, Regnavi, et Sine Regno qui représentent les « .iiii. estas du monde » (av. v. 5573). Le discours de présentation de Fortune (v. 5477-5565²⁵³) est traditionnel en ce qu'il est uniquement marqué par sa dualité²⁵⁴, son imprévisibilité²⁵⁵ et son indifférence au sort des hommes quels qu'ils soient²⁵⁶. La suite de la scène va permettre de mettre en scène ce discours par l'intervention des quatre hommes, qui, à leur demande, vont prendre place sur la roue de Fortune. Pour commencer (v. 5573-5582), Regnabo prie Fortune d'avoir « richesse et honneur / Affin que celle petionnaille / Me dient "Dieux vous doinst bon jour" » (v. 5578-5580), son discours est marqué par l'envie et la recherche de la gloire. Quant à Regno (v. 5585-5596), bien qu'il soit déjà riche, demande à posséder encore plus de richesses (v. 5590-5592) et à prendre place sur la roue « Tout enmi le plus hault degré, / À la fin que chascun [I]e loue » (v. 5594-5595) ; Regno est une figure de l'avarice et de l'orgueil. Malgré son nom, Regnavi ne se plaint pas mais désire ardemment monter sur la roue (v. 5599-5604), signe de son envie, quant à Sine Regno, il précise, comme s'il en était besoin « ... suy sans roialme et sans terre » (v. 5608), et cherche à prendre place sur la roue car il désire être « renommé » (v. 5509).

Une fois les quatre hommes sur la roue, leurs propos deviennent l'archétype de ce qu'ils représentent de mauvais (v. 5615-5685) : Regno se vante d'avoir trompé Fortune, méprise les pauvres et pense que son état sera permanent, Regnabo l'envie – Régno lui répond en l'insultant et en lui disant qu'il n'y arrivera jamais. Le discours de Regnavi est plus modéré, il continue de penser qu'il préfère être maître que serviteur tandis que Sine Regno préférerait « mieulx estre le tierch / En montant, qu'estre cy le quart » (v. 5670-5671) afin d'obtenir la richesse et un état qui lui permettent d'être honoré des autres.

²⁵³ Entrecoupé d'une réplique de Bien avisé lui demandant des précisions quant au sens de sa face double (v. 5533-5541).

²⁵⁴ « J'ay une face tainte et perse, / L'autre ryant et debonnaire » (v. 5484-5485) ; « Nulle fois ne me trouverés une ; / [...] / Present suys blanche, present suys brune, / Present haitié, present desfrune. / Present tardive, present pressee. » (v. 5507-5512).

²⁵⁵ « À moy nulluy ne se doit traire, / Car je suys maulvaise et perverse » (v. 5482-5483) ; « Pour tant, nul ne doit à moy croyre, / Nul ne se doit à moy fier » (v. 5489-5490) ; « Et si fais à chascun la nicques, / Frauduleusement en soubzriant » (v. 5523-5525) ; « Une fois suy en bon visage, / L'autre suys en merancolie, / L'autre jour rude et sauvage. » (v. 5559-5561).

²⁵⁶ « Nul ne se doit à moy fier ; / Car je confons, sans deffyer, / Mez plus grans et meilleurs amis. » (v. 5490-5492) ; « Cuidiez vous que je face compte / De roy, de prince, ne de conte ? » (v. 5501-5502) ; « Je n'en donne pas une maille / Plus du maistre que fays du page ; / Soit petit ou de hault parage, / Je n'en fis onc compte en ma vie. » (v. 5553-5556).

La réaction de Fortune face aux propos de Regno est immédiate : « Je voys moustrer me laide face / À ce gallant qui est là hault » (v. 5686-5687) et Regno, une fois descendu d'un étage, s'exclame :

Haro, haro ! et que peult ce estre ?
Helas, que je suys esperdu !
J'estoie maintenant grand maistre,
Mais en ung cop j'ay tout perdu. (v. 5708-5711)

Par conséquent Regnabo a pris sa place, après avoir remercié Fortune, il s'adresse à Regno :

Compains, ou tampz que tu rengnois,
Tu ne me prisoyez une prune.
[...]
... je suys amy de Fortune.
Ton estat est cheu et de frune,
Et je suy un gentil gallois
Qui demandroit le gentillois. (v. 5741-5747)

Regnabo (devenu de fait *regno* – qui lui est descendu de la roue finalement) ne tire pas les leçons de ce qui est arrivé à son prédécesseur, le méprise à son tour, tout en se réjouissant de l'anoblissement qu'il va pouvoir demander. Pire encore, Regno l'avertit :

Tais toy, n'ayes pas trop delais.
Ne te loe pas trop de Fortune,
Car quand elle veult prendre pour une,
Elle confond orgeul et desrois.
Sur ducs, sur contez et sur roys,
Sa pugnition est commune. (v. 5749-5754)

Mais cet avertissement est sans conséquences et Fortune tourne sa roue, provoquant le désespoir de Regnabo (v. 5762-5780), donnant l'occasion à l'allégorie de rappeler l'impermanence des biens terrestres :

Se mez biens t'ay habandonnez
Et à ton plaisir laissié prendre,
Je ne lez avoie pas donnez ;
En la fin conveint rendre ou pendre ! (v. 5791-5794)

Les deux premiers tours de roue ont porté à son sommet Sine Regno. De basse extraction (« Mon père n'estoit q'un villain, / [...] / Ne ma mere que une putain », v. 5831-5833), il se considère désormais comme un « gentil homme » (v. 5834) mais dont les manières sont régies par la cupidité :

Je preday à dextre et à gauche » (v. 5815)
Villains s'estoient accoustumez,
Pour certain, à riens ne me craindre ;
Mais il seront si bien plumez
Qu'i seront achevez de paindre (v. 5819-5822)

Il se fait vertement rappeler à l'ordre par Regnabo (v. 5837-5844) mais rien n'y fait, il se complaît dans ses nouveaux habits, signes de sa mondanité, tout en souhaitant acheter un « heritage » (v. 5852), c'est-à-dire un titre de noblesse. Regnavi, par le jeu des mouvements est devenu le nouveau *regnabo* et en tant que tel, flagorne Sine Regno (v. 5861-5876). Fortune

tourne sa roue une nouvelle fois et devant les plaintes de Sine Regno, elle lui donne une leçon :

Tu ne sçavoyez pas que orgueil
Lez gens du hault en bas deboutte.
[...]
Tu trenchois là de l'escuyer,
Et fallois que tous t'aourassent.
Et cuidez tu, fol berengier,
Qu'ainsi mez biens te demourassent ? (v. 5903-5910)

Fortune dénonce l'arrogance de Sine Regno qui se donnait des airs de gentilhomme et exigeait qu'on l'honore. Enfin, le dernier tour de roue porte Regnavi au faite de la gloire (v. 5915-5946), qui envisage de donner son argent aux courtisanes qui sauront le mieux le flatter et le louer. Fortune le fait également chuter en lui rappelant que personne n'est exempté d'être dans la roue, même « nostre saint père / Et tout l'estat de saince Eglise » (v. 5979-5980).

À partir du v. 6003 et jusqu'au v. 6200, il s'agit de l'enseignement moral qu'il faut tirer de la scène, chaque état étant revenu à sa place initiale sur la roue. Regno ayant « l'ung et l'autre tampz vëu » (v. 6006), « pense faire bons despens » et « faire [s]es amendemens » (v. 6032) ; Regnavi commence ses paroles par « C'est grand pechié, quoy que nul die, / Qu'estre orgueilleux en ceste vie, / Pour convoitise ne pour ricesse » (v. 6044-6046), et continue par constater qu'il a connu tous les états (richesse et pauvreté, honneur et discrédit, jeunesse et vieillesse) et que désormais, il ne sait « plus quel part tourner », pour conclure sagement : « Les jugemens nostre seigneur / Sont une abisme tres parfonde » (v. 6044-6064 et v. 6088-6105). Regnabo quant à lui dénonce la convoitise et loue la modération :

Pour moy le dy, qui ay regné,
Et tousjours esté fortuné
D'acquérir honneur et chevance ;
Pour ce, à honte et à meschance
Ma convoitise m'a mené.
[...]
Qui peult souffisancë avoir,
C'est le plus riche de ce monde. (v. 6071-6080)

Sine Regno se lamente quant à lui du fait que lorsqu'il était riche, il était entouré de maintes personnes, et retombé en pauvreté, plus personne ne s'intéresse à lui. Pour autant, il n'envie pas la place de ceux qui sont au-dessus de lui : « Car il querront le plus grand sault, / Et je seray mains ahurté » (v. 6133-6134).

Le passage se clôt par une tirade de Fortune dont les onze derniers vers sont particulièrement sentencieux quant à sa nature même – cette tonalité étant exprimée en partie grâce à un changement de versification (passage de l'octosyllabe au décasyllabe et utilisation de deux rimes uniquement) :

Mon chant est plour, ma canchon est clamour.
Mon ris est pleur, et ma joye est douleur.
Mon jeu est ire, mon repos est labeur,
Mon miel est fiel, plaisir est ma douleur.

Ma paix est mal, ma scëureté est paour.
Mon loz est blasme, et honte est mon honneur.
Mon beau est lait, mon delit est douleur,
Mon aise est en plait, mon sens est foleur.
Ma vie est mort, tenebres est mon jour. (v. 6161-6169)²⁵⁷

Sine Regno conclut la scène de Fortune en une réplique de 21 décasyllabes (v. 6180-6200) dont seuls le premier et le troisième bénéficient d'une terminaison différente (rime en -ie) des autres (rime unique en -ure). Si Sine Regno s'adresse à Fortune, ses paroles sont en réalité un condensé de la conduite à tenir devant Fortune pour le spectateur : « Car qui se fie est fol, je le te jure. / [...] / Tez grandz honneurs moult petit de temps durent ; / Si ne doibt nulz de tez biens avoir cure » (v. 6194-6200).

Finalement à la toute fin de la moralité les quatre états reparaissent sur scène accompagnés de Bien advisé (v. 6441-6588) qui les exhorte à le suivre pour « bien acquérir sauvement » (v. 6449). Les volontés d'amendement émises précédemment par Regno et Regnabo sont entre-temps devenues caduques, les deux états sont retombés dans leurs travers du fait de leur position dans la roue – métaphore de l'attention perpétuelle que le croyant doit porter à sa conduite s'il ne veut dévier de son chemin vertueux. Ainsi lorsque Bien advisé demande à Regno s'il ne désire pas obtenir son salut par la repentance, il lui répond :

Quand je voudray avoir mon sauvement,
Je l'aray bien, car je sçay bien comment.
Je t'en diray l'ordonnance et la guise :
Pour ung petit donner de mon argent
À un colliege ou à povre gent,
Lors sera ma vie en paradis mise.

Regno est la figure même de l'orgueil, il signale par ses paroles qu'il pense n'avoir aucun péché à se reprocher, et voit dans l'acte de fondation la seule voie de Paradis. Bien advisé l'informe que son comportement « est ung pechié contre le saint esprit » (v. 6511). Regnabo quant à lui, ne tient pas compte de l'imprévisibilité de la mort : « Ne vois tu pas que je suy ung jeune homme, / Et que long tanz encore je viveray ? / [...] / Je pense à vivre bien cinq vingts ans tous frans » (v. 6519-6523) et se repentira de ces péchés quand viendra ses « deux derrains ans » (v. 6528). Il ne tient pas compte de l'avertissement de Bien advisé au sujet de

²⁵⁷ La source évidente de ces vers est un motet anonyme du XIV^e siècle :

Mon chant en plaint, ma chanson en clamour,
Mon ris en plour, mes beaux dis en tristour,
Mon gieu en ire, m'oyseuse en labour,
Ma joye en duel, mes sonches en ardour,
Mon mel en fel, en amer ma dousour,
Ma pay en play, ma seurté en paour,
Mon pris en nient, en vilté ma valor,
Mon los en blasme, en onte ma honor,
Mon bien en mal, mon delit en dolor,
Mon bel en lait, et mon sens en folor,
Ma vie en mort, en tenebres mon jour.

(édité dans Yolanda Plumley, *The Art of Grafted Song: Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford, Oxford UP, 2013, p. 232).

l'imprévisibilité de la mort et de la nécessité de se confesser régulièrement (v. 6533-6553).
Regno et Regnabo représentent l'entêtement au mal et Bien advisé le remarque bien :

Bien voy que estez obstinez,
Certez, en voz viellez malices,
Et que vous estez inclinez
À faire tous maulx et tous vicez. (v. 6557-6560)

À l'inverse Regnavi et Sine Regno suivent Bien advisé sur le chemin qui mène à Bonne Fin.

Le thème de Fortune est prolixo quant aux messages qu'il porte. En effet, au rappel de l'impermanence d'une situation qui doit conduire l'homme à se diriger vers un point fixe, la foi en Dieu, s'ajoute la dénonciation de plusieurs péchés et vices liés à l'exercice du pouvoir : principalement l'orgueil et l'envie.

Conclusion

Les agissements des personnages sur scène sont mus par la dualité structurante du bien et du mal, rendue possible par l'avènement du Christ. De fait, cet avènement est inlassablement répété aux personnages qui, comme tout homme, sont doués du libre arbitre et font le choix soit du salut de leur âme en se déterminant au bien, soit du rejet de cette possibilité en se déterminant au mal. La dualité du bien et du mal est féconde dans le sens où chaque composante se construit sous forme d'un système organisé se répondant l'un à l'autre par un jeu de correspondance opposée – tel le septénaire des vices opposé à celui des vertus par exemple. Le bien l'emporte inéluctablement de manière générale dans le théâtre et le spectateur le sait par avance ; la dramaturgie des mystères repose alors plutôt sur la tension que provoquent les assauts du mal sur le bien. Si le spectateur connaît la victoire générale du bien ; il ignore l'issue particulière des batailles qui se jouent dans la conscience des personnages.

Ainsi, s'opposent des païens irrémédiablement endurcis, s'aveuglant volontairement en se déterminant au mal indéfiniment, à d'autres se convertissant plus ou moins rapidement à la suite des miracles dont ils ont été témoins ou par une inclination du cœur à écouter la parole de l'Évangile (Advenir par exemple). Ces conversions de païens peuvent se produire tardivement dans le déroulement de l'action, suscitant un effet de surprise chez le spectateur et lui rappelant par la même occasion qu'aucun homme n'est définitivement voué à la damnation, à la seule condition qu'il accueille la grâce accordée par Dieu. La grâce de Dieu se retrouve dans les scènes faisant intervenir des infirmes : figures de l'homme déchu – la maladie, l'infirmité, sont une conséquence du Péché originel, lui-même une conséquence du libre arbitre d'Adam – à qui est offerte la possibilité du salut de l'âme par un jeu de correspondance entre le corps et l'âme. Les infirmités corporelles sont une manifestation de la maladie spirituelle (soit le paganisme, soit une mauvaise pratique du christianisme) qu'il est

possible de guérir à condition pour les infirmes de se déterminer au bien (se convertir ou ne plus vivre de manière peccamineuse) et d'accepter la grâce de la guérison.

Les assauts particuliers du mal sur le bien prennent une importance particulière lorsqu'il s'agit des comportements moraux des personnages, exprimés par la dramatisation des vices et des vertus. L'homme soumis à diverses tentations, le plus souvent résultant en partie de l'état ou de la fonction qu'il occupe, doit continuellement prendre garde à ne pas y céder. Naturellement, les païens n'ont pas cette conscience et la multiplicité des vices qu'ils satisfont, est un outil dramaturgique de premier ordre qui peut déterminer toute l'action d'une pièce – en particulier la colère et l'orgueil dans un certain nombre de *passiones*. Au-delà de leur fonction dramaturgique, chaque vice et chaque vertu sont souvent associés à des types de personnages qui en sont leur représentant (l'orgueil pour la noblesse, l'humilité pour les saints, etc.), mais ces représentations traditionnelles créent une diversité de personnages répondant à la diversité du public et de fait, permettent à ce dernier de s'identifier en partie et d'en tirer un enseignement moral. Enfin, en plus de la détermination au bien ou au mal, l'homme doit garder à l'esprit les aléas de la destinée, figurés par Fortune. Si elle n'est la plupart du temps qu'évoquée, dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, elle sert de pilier à une démonstration sur l'amendement ou l'entêtement de l'homme au regard de sa situation présente, confortable ou pénible.

VIII.3. Semblance et dissemblance : mondes imaginaires et mondes contemporains quotidiens à la scène

Introduction

La mise en scène d'une part des fondements du christianisme, d'autre part du comportement des hommes vis-à-vis des vices et des vertus, a occupé notre propos jusqu'à présent. Cette dramatisation s'insère dans des mondes théâtraux dont nous allons envisager l'élaboration dramaturgique dans ce chapitre. Entre le Paradis et l'Enfer, s'établit sur la scène le monde des hommes dans sa totalité²⁵⁸. Païens²⁵⁹ et chrétiens se trouvent simultanément sur la scène, produisant – en plus de celle des croyances – la rencontre de positions géographiques opposées : l'Orient et le Sud (l'Afrique) méconnus et mystérieux, l'Ouest comme socle de la chrétienté. Cette rencontre géographique n'est souvent que symbolique, la communauté chrétienne évoluant dans un lieu païen, elle constitue son monde en elle-

²⁵⁸ É. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, op. cit., p. 98.

²⁵⁹ Le mot « païen » sera essentiellement employé dans ces pages car les sarrasins (c'est-à-dire les musulmans) sont la plupart du temps assimilés aux païens dans les textes (au sujet de cet amalgame, voir : John Tolan, *Les Sarrasins*, Paris, Aubier, 2003, p. 158-192, « Les sarrasins en *païenie* »).

même, il n'est pas tant question d'affrontements géographiques que d'affrontements de personnes, porte-drapeau de leurs religions et de leurs conceptions politiques et sociales. Sur cette scène, la rencontre ne se produit pas uniquement entre païens et chrétiens mais aussi entre l'univers de la pièce – défini par un lieu et une époque – et l'univers contemporain du spectateur. En effet, quels que soient le lieu et l'époque de déroulement de l'action du mystère (à Rome ou en Orient, le plus souvent quelque 1000-1500 ans avant sa rédaction ou sa représentation), le monde contemporain du spectateur colonise cette action, les personnages, par leur façon d'agir, de penser, de travailler, ne semblant pas complètement évoluer dans un monde antique païen²⁶⁰ mais dans un monde médiéval chrétien. Cette rencontre est d'autant plus caractérisée lorsque le lieu de l'action est le même que celui où vit le spectateur, en particulier dans le *Mystère de sainte Nonne* dans lequel des épisodes ont lieu à Dirinon et dans le *Mystère de saint Martin* où l'action mène le plus souvent le spectateur à Tours. Ces quelques remarques montrent non pas une construction binaire du théâtre mais la cohabitation de plusieurs mondes imbriqués les uns dans les autres qui forment l'œuvre théâtrale : un monde païen antique, un monde chrétien antique – signifié par la présence même des saints et des éléments adventices fournis dans le mystère : noms, lieux, dates – et un monde chrétien contemporain du spectateur.

La représentation des personnages païens sur scène s'inspire en partie de la description traditionnelle qui en est faite dans les chansons de geste et le roman c'est-à-dire « laids, monstrueux, plus proches parfois de la bête que de l'homme, et foncièrement méchants²⁶¹ ». Ces caractéristiques physiques et psychologiques participent en grande partie à la construction du monde païen, mais ne suffisent pas le rendre achevé. Le *fatiste* doit chercher à faire évoluer ses personnages dans un cadre théâtral propre à signifier leur monde et avec lequel ils interagissent. Ce cadre peut s'appuyer sur l'histoire en convoquant l'Antiquité et des empereurs connus tels Dioclétien et Maximien dans le *Mystère de saint Vincent* par exemple²⁶². Mais des noms de personnages associés à des fonctions ne sont pas à eux seuls les moyens de construction d'un monde païen sur scène. Par ailleurs, si les costumes peuvent fournir une indication précieuse au public pour identifier les personnages et donc le monde auquel ils appartiennent, ils ne constituent aussi qu'une partie des moyens d'élaboration du

²⁶⁰ Ou un monde ancien chrétien comme dans le *Mystère de saint Martin* et le *Mystère de sainte Nonne*. La définition du monde mis en place dans la moralité religieuse repose sur des conceptions différentes de celles des mystères : il s'agit d'un monde utopique, au sens à la fois étymologique (« sans lieu »), et philosophique (« lieu idéal »). Néanmoins, le monde de la moralité religieuse que l'on pourrait définir comme étant simultanément ubiquitaire et nulle part, accueille en son sein les mêmes incursions du monde contemporain du spectateur.

²⁶¹ Gérard J. Brault, « Le portrait des sarrasins dans les chansons de geste, image projective ? », dans *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1987, t. I, p. 301-311, [en ligne] <<http://books.openedition.org/pup/3939>>.

²⁶² Ou Maximien seul dans le *Mystère de sainte Barbe* : « Maximien, / Grant gouverneurs cothidien / Des Rommains, seigneur des seigneurs » (v.8965-8967).

monde païen. Les *mansions* signalent quant à elles les lieux où résident les personnages et où parfois se déroulent les épisodes. Leur décor peut être réduit au minimum et seuls un écriteau ou une convention avec le spectateur²⁶³ peuvent signifier le monde païen.

La dramaturgie du monde païen doit dans ces conditions s'appuyer sur sa différence avec le monde chrétien, c'est-à-dire sa croyance qui implique des pratiques et des valeurs dissemblables à celles du monde du spectateur chrétien. Seulement, cette dissemblance ne peut être totale au risque, si tel était le cas, de dérouter le public qui ne pourrait plus comprendre le fonctionnement du camp païen, fonctionnement qui permet de percevoir ses intentions – destruction du christianisme – et les moyens de les mettre en œuvre – menaces, plans d'action – dans le déroulement de l'action dramatique. La représentation du monde païen sur scène doit résulter d'un équilibre²⁶⁴ : être assez différent du monde chrétien pour l'identifier, le différencier, et susciter l'antagonisme au monde chrétien, mais il doit aussi démontrer des semblants civilisés qui permettent d'en saisir le fonctionnement par le public qui ne connaît que le monde chrétien. De fait, les païens sur scène, en dehors de la langue, manifestent des modes d'organisation (politiques et sociaux) et de pensée, inspirés d'un monde chrétien contemporain à celui du public.

Ces éléments d'incursion du monde chrétien contemporain du spectateur dans les mystères ne touchent pas que les milieux curiaux mais l'ensemble des *estats du monde* parmi lesquels la mise en scène de l'exercice d'un métier ou d'une profession semble s'inspirer par endroit du monde contemporain du spectateur. Il en est de même lorsque des personnages païens expriment des préoccupations quotidiennes (guerre, argent...). Enfin, certains éléments d'incursion du monde chrétien contemporain du spectateur dans les mystères et les moralités relèvent d'un monde particulier, celui du théâtre dans son ensemble par la mise en scène de personnages, de procédés dramatiques ou de références qui n'appartiennent pas essentiellement au mystère ou à la moralité religieuse mais plutôt à la farce, à la sottie ou au monologue dramatique.

Ces différentes observations révèlent qu'une grande partie du travail des *fatistes* réside dans la figuration puis l'imbrication harmonieuses de divers mondes. Quels moyens et quelles sources d'inspiration sont alors mis en œuvre pour y parvenir ? La contemporanéité du *fatiste* est aussi celle des littératures autres que le théâtre. Dans quelle mesure s'en servent-ils directement ou indirectement ? Par ailleurs, la peinture des métiers recherche-t-elle le réalisme contemporain ou use-t-elle de préjugés et d'idées reçues ? Idéalise-t-elle ou à l'inverse dénigre-t-elle certaines activités ? Enfin, la convocation des autres mondes théâtraux

²⁶³ Un meneur de jeu indiquant que tel endroit de la scène est le lieu du monde païen par l'évocation d'une ville particulière.

²⁶⁴ Sur cet entrecroisement voir : Denis Hüe, « La chrétienté au miroir sarrasin », dans *La chrétienté au péril sarrasin*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2000, p. 85-99.

caractérisés par leur tonalité essentiellement comique a-t-elle seulement une intention divertissante ou sert-elle le propos édifiant des mystères et des moralités ? Qui est visé lorsque la satire est mise en place et par quels procédés dramatiques ?

La dissemblance du monde païen par rapport au monde chrétien repose en premier lieu sur une mise en scène minutieuse de la religion, accompagnée de différents procédés annexes (la langue, le cadre calendaire, des comportements condamnés par l'Église mais approuvés chez les païens). Mais les modèles d'élaboration du monde païen résident aussi dans l'établissement d'une cour organisée à l'image de celle des romans et des cours contemporaines européennes du XV^e siècle à partir des éléments de la chevalerie, de la noblesse et de ses préoccupations politiques. La noblesse et les milieux de cour ne sont pas les seuls représentés, les métiers et les professions mis en scène par ceux qui les exercent, s'ancrent dans le monde païen, calqués en partie sur le monde chrétien contemporain du spectateur, qu'il s'agisse de métiers manuels ou intellectuels. Cette contemporanéité émerge également lorsque ces mêmes personnages expriment des préoccupations quotidiennes en lien avec l'actualité politique et monétaire d'un spectateur du XV^e-XVI^e siècle. Enfin, ce monde chrétien contemporain du spectateur, c'est aussi celui du théâtre dans son ensemble, le théâtre comique, polémique et satirique surgit dans le mystère et la moralité religieuse grâce à des personnages typiques et des scènes distinctives.

VIII.3.1 Jouer le pays païen

En dehors de la toponymie même qui peut évoquer immédiatement la référence à un espace étranger²⁶⁵, le plus souvent situé en Afrique ou en Orient, le domaine païen scénique s'établit par un ensemble de paroles et de gestes particuliers, propres à spécifier immédiatement au spectateur où se déroule l'action et à créer une atmosphère païenne. Ces paroles et ces gestes consistent essentiellement à jouer la religion des païens à travers ses cérémonies cultuelles, la mention incessante des dieux et de leurs attributions. Plus rarement, l'atmosphère païenne se crée par l'utilisation d'une langue étrangère ou d'un cadre calendaire différent de celui du spectateur.

a. Dire ses dieux

Le paganisme en tant que monde autre, se manifeste essentiellement par les paroles des personnages qui ne cessent d'évoquer les dieux du Panthéon, accompagnés des dieux imaginaires sarrasins tels que Tervagant, Baratron, Cahu, Appollin et du prophète Mahomet de l'islam. Ces mentions des dieux se traduisent par des invocations (appels à leur protection,

²⁶⁵ Ou anciennement et historiquement autre : l'évocation de la Rome Antique dans le *Mystère de saint Vincent* et le *Mystère de sainte Barbe*.

salutations échangées sous leur patronage...) complétées par l'inventaire de leurs pouvoirs, de leurs attributions et de leur généalogie.

Bien que le spectateur connaisse en partie l'histoire qu'il va voir et en particulier le fait qu'elle se déroule en terre païenne, établir le discours d'un personnage autour des dieux païens est un outil dramaturgique efficace permettant de déterminer instantanément l'espace dans lequel l'action se déroule. C'est par exemple le cas dans le *Mystère de sainte Barbe* avec Dyoscorus, premier personnage à prendre la parole du mystère en ces termes :

Ha ! Jupiter et Baratron,
Cahu, mon souverain patron,
Mercure, Mars, dieux haultz claméz,
Tervagant, Pheton, Licäon,
Oncques cueur humain n'ema hom
Autant que je vous ay aiméz. (v. 1-6)

Ces vers montrent un homme qui invoque et vénère ses dieux, le spectateur se trouve immédiatement transporté en terre païenne sans hésitation possible. Ces paroles démontrent que le moyen lexical est des plus simples mais des plus opérants pour établir sur la scène le monde païen. Les personnages, dans de longues énumérations des dieux du Panthéon accompagnés des dieux sarrasins, multiplient à l'excès le polythéisme de l'espace païen en prononçant des vers uniquement composés de noms de dieux. Les exemples sont nombreux, et un seul tiré du *Mystère de saint Vincent* suffira à envisager le procédé :

... Jupiter et Neptunus,
Apolo, Pluto, Saturnus,
Mercure, Venus, Cupido,
Minerve, Lathone et Juno (v. 4818-4821)

Ces litanies de dieux sont redoublées par les attributs et les pouvoirs propres à chaque dieu. Ainsi l'évocation de tel ou tel dieu est l'occasion d'un développement spécifique, comme dans le *Mystère de saint Vincent* par exemple : « Cerés, par qui sont touz les blez venus, / avec Flora, des fleurs damme et deesse » (v. 1643-1644). Les attributs des dieux seront réitérés aux v. 7045-7068 par Dacien lorsqu'il voudra démontrer (mais en vain) leurs pouvoirs à Valère et Vincent. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, c'est la première leçon donnée à la sainte qui est l'occasion d'énumérer les dieux païens et leurs pouvoirs :

Premier est le grant Saturnus
Qui est moult plus hault que les nues,
Qui par sa constellacion
Produist grant fulguracion,
Naiges, vents, tempestes, miseres
Descendantes dessus noz terres. (v. 987-992)

Cette énumération continue de manière quasi ininterrompue ainsi jusqu'au v. 1101 révélant la science des deux précepteurs engagés pour l'éducation de Barbe. En dehors de la controverse idéologique qui consiste à signifier l'impuissance des dieux païens – qui au mieux ont un pouvoir limité dans un domaine particulier alors que le Dieu chrétien est omnipotent –, la

description des attributions de chaque dieu païen montre au spectateur qu'il existe des conceptions du monde bien différentes (même s'il doit les considérer comme erronées) de celle qu'il connaît et participe à faire du monde païen un monde étrange, autre. Cette conception sous la forme d'un système de relations entre les dieux est établie aussi à partir de la généalogie des dieux du Panthéon²⁶⁶, notamment dans le *Mystère de saint Vincent*, au moment de préparer la cérémonie d'offrandes aux dieux et que les prêtres disposent les autels et les statues des dieux :

Apolo et Dyanne jousté,
que Lathone d'Yoperion
conseut par grant dilection,
puis les enfanta à grant los
touz deux en l'isle de Deslos (v. 3844-3848)

Aux relations que les dieux entretiennent entre eux, s'ajoutent celles entre l'homme et Jupiter (Zeus) que les *fatistes* apparentent au Dieu chrétien dans son rapport de création du monde et de l'homme en particulier. Ainsi les attributions qui sont portées à Jupiter sont semblables à celles portées par les chrétiens à Dieu. Dans le *Mystère de saint Vincent* par exemple, un des gardes des portes de Valence introduisant Brisevent aux dirigeant de la ville, commence son salut par : « Jupiter qui fist char humaine, / terre, ciel, poissons et la mer » (v. 3207-3208). Jupiter est le créateur à l'image de Dieu, comme dans le *Mystère du roy Advenir*, dans les paroles du bourreau près d'exécuter le premier chevalier du comte d'Alagonne, nouvellement converti :

Et, foul, devois tu renoier
Jupiter qui tout a creé
Pour ung qui ne te puet aidier
En rien à ta neccessité ? (v. 5465-5468)

De même dans le *Mystère de sainte Barbe*, Dyoscorus saluant les deux futurs précepteurs de Barbe, commence ainsi : « Jupiter qui crea les nus / Vous tienne tousjours en commande ! » (v. 493-494). Si certains récits mythologiques attribuent ces créations (l'homme, le ciel etc.) à Zeus, le calque chrétien paraît en filigrane ici et révèle que dire le pays païen à travers ses dieux repose néanmoins en partie sur une conception chrétienne du monde.

Enfin, les dieux païens revêtent une importance particulière dans les relations des hommes entre eux dans la sphère païenne. En effet, l'invocation des dieux pour la protection lors de salutations entre personnages est une formule classique, manifestement calquée sur les salutations chrétiennes souhaitant la protection et la bénédiction de Dieu. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, Lancevant le messager arrivant auprès de Dyogenes le salue ainsi : « Mars vous gart de mal, Monseigneur, / Aussi toute voustre noblesse ! » (v. 2524-2525), puis le quittant :

²⁶⁶ Il est aussi question d'une généalogie des dieux dans le *Mystère du roy Advenir* (v. 2448-2478) mais elle est retracée par un chrétien (le premier moine de Grantmont) afin de démontrer l'impuissance des dieux païens lors d'une *disputatio* face aux trois astrologues égyptiens au service du duc égyptien.

« Le dieu Tarvagant vous begnye ! » (v. 2558). Dans le *Mystère de saint Vincent*, Maximien rencontrant ses conseillers les accueillent ainsi : « Touz les dieux que vous aourez / vous tiengnent touz temps en santé » (v. 1084-1085). Dans la même pièce, Dacien parlant à Brisevent le messenger pour la première fois s'exprime en ces termes : « Le plaisant dieu Mercure / te gart et ayt en cure / tes faiz et ton langaige. » (v. 1517-1519). De même la première rencontre entre d'une part Maximien et Dioclétien et d'autre part, Dacien débute de la part de ce dernier par :

Jupiter, dieu qu'on nomme tout puissant,
et Apolo le tresresplendissant,
Juno la riche et Palas l'enseignye
vueillent garder l'auguste triumpant
et le cesar, fort et craint elephant,
avec leur noble et belle compaignie ! (v. 1630-1635)

La multiplicité des dieux cités entraîne ici le ridicule, le salut se complique par la nécessité de rappeler les attributs et pouvoirs de chaque dieu invoqué pour la protection. Cette multiplicité est d'ailleurs reprise aussitôt par Dioclétien et Maximien lorsqu'ils rendent son salut à Dacien²⁶⁷. À chaque fois que les personnages se rencontrent ou se quittent, la mention des dieux païens entretient l'atmosphère païenne du moment théâtral.

Ces nombreuses mentions des dieux païens servent d'abord à établir l'espace païen. Les personnages n'ont de cesse de les invoquer ou de les citer et cette réitération se mue en profusion tournant au ridicule. Dans le *Mystère du roy Advenir*, l'instauration du pays païen²⁶⁸ par l'évocation des dieux du Panthéon se fait de manière plus subtile, en effet les énumérations sont peu nombreuses²⁶⁹. Le travail de J. du Prier se concentre plutôt sur la distillation des noms des dieux dans les conversations entre les personnages et l'emploi du pluriel « dieux ». Ainsi les chevaliers du comte d'Alagonne répondent à chaque fois : « Par noz dieux, monseigneur » (premier chevalier du comte, v. 240), « Noz dieux, lesquelz ont poesté / Sur toute rien par leur puissance » (second chevalier du comte, v. 256-257), « Noz dieux ont tolue la vie » (troisième chevalier du comte, v. 287), « Touz noz dieux nous vueillent deffendre » (v. 404) et ils ajoutent les noms de Jupiter (v. 307), Vénus (v. 313, 341, 377, 384), Vulcain (v. 327) et Apolin (v. 342). Les procédés d'instauration de l'espace païen par la mention des dieux sont les mêmes dans le *Mystère du roy Advenir* que dans le *Mystère de saint Vincent* et le *Mystère de sainte Barbe* mais sont utilisés avec plus de parcimonie dans le *Mystère du roy*

²⁶⁷ Dioclétien : « Mars le preux dieu, Venus la bien paignye, / le viel Saturne, avecques sa lignye [...] / vous preservent de mal et vilenie... » (v. 1636-1640).

²⁶⁸ Pour une autre approche, voir Marion Uhlig, « L'Orient sur les tréteaux : la construction de l'espace indien dans les pièces théâtrales de Barlaam et Josaphat (XIV^e-XVII^e siècles) », dans Barbara Selmecci Castioni et Marion Uhlig (dir.), *Saintes Scènes. Théâtre et sainteté à la croisée du Moyen Âge et de la Modernité*, Berlin, Frank & Timme, 2012, p. 69-90.

²⁶⁹ Pour autant, il y en a quand même mais plutôt vers la fin mystère (voir par exemple v. 6519-6525).

Advenir : ces deux derniers mystères étant postérieurs, cela pourrait correspondre à une évolution de l'esthétique théâtrale du pays païen, marquée par le grotesque de la mention à outrance des dieux.

b. Les pratiques dévotionnelles

Les personnages païens évoquent et invoquent leurs dieux mais se trouvent aussi en leur compagnie sur scène à travers la présence des idoles. Avant que ces objets aient une fonction symbolique²⁷⁰, leur présence même sur la scène permet d'instaurer le monde païen. Ils sont signalés soit dans les dialogues au cours d'actions spécifiques (scènes d'offrande), soit dans des indications scéniques. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, l'indication scénique « *Icy doivent estre les ydolles davant sainte Barbe pré[s] le prestoire ou elle estudira* » (apr. v. 1438) annonce bien entendu le rôle symbolique et dramaturgique que ces objets vont jouer mais permet avant tout de rappeler que l'action se déroule dans l'espace païen. La présence des idoles sur scène permet de mettre en scène les pratiques dévotionnelles des païens lors des cérémonies sacrificielles.

Le rite sacrificiel des religions païennes est un élément dramatique récurrent du théâtre ; témoin de pratiques liées au paganisme que l'Église condamne, il est mis en scène dans le *Mystère du roy Advenir*, le *Mystère de saint Vincent* et le *Mystère de sainte Barbe*. La pratique du don et du sacrifice au théâtre repose sur deux points : le premier, dramaturgique, met l'accent sur l'acte et la nature du don lui-même ; le second, théologique, révèle la raison des sacrifices, fondée sur un processus d'échanges entre les hommes et les dieux. Dans le *Mystère du roy Advenir*, les vassaux sont invités à sacrifier aux dieux pour la naissance de Josaphat (v. 4496 sqq.). L'aspect essentiel de cette scène réside d'un côté dans les paroles spécifiant l'acte sacrificiel, fondées sur l'alternance entre les verbes « donner », « mener », « porter »²⁷¹, de l'autre dans la nature des dons : le duc grec offre un taureau (v. 4507), le premier chevalier grec, une génisse (v. 4510) et le troisième chevalier grec, un mouton (v. 4513), il s'agit de dons d'une valeur importante²⁷² destinés à plaire au roi Advenir mais qui préfigurent en réalité la nature des relations entre les hommes et les dieux. Ces relations sont d'ailleurs explicitement exprimées dans le *Mystère de saint Vincent* dans lequel la cérémonie d'offrandes aux dieux constitue un moment essentiel. Dacien occupe la place centrale de la

²⁷⁰ Pour signifier la victoire de la foi chrétienne sur la foi païenne, ils sont régulièrement profanés : brûlés, jetés à terre.

²⁷¹ « Et mainroy pour sacrifier / Ce toreau que presenteray. » (v. 4506-4507), « Et quant à moy, je leur donray » (v. 4508), « Ce mouton je leur vieulx mener / Je n'ay autre rien que donner. » (v. 4513-4514), « Je leur donray, il sera fait » (v. 4516), « Porter veuil ceste coupe cy » (v. 4522), « Ceste bourse leur porteray » (v. 4527).

²⁷² Sur la tournure comique que prend cette scène – plusieurs personnages continuent par la suite la litanie des dons qui deviennent progressivement dérisoires, voire inconvenants –, voir *infra* *Scènes et personnages comiques du théâtre religieux*. c. La scène des offrandes parodiques.

cérémonie, il y est accueilli par sa suite qui l'a devancé et par les deux prêtres du temple, l'accent est d'abord mis sur l'acte du don grâce au refrain « offrir vous viens pain, vin, or et argent » de la ballade de deux strophes²⁷³ (v. 4703-4722) qui ouvre le discours de Dacien. Au cours de celle-ci et des paroles qui suivent, il est essentiellement question de la sauvegarde la foi païenne par Dacien :

Soient en cronique, en rommant ou hystoire,
on ne saurait trouver, je vous affie,
qui mieulx voz loix gardast, c'est chose voyre,
que je feroie, à touz le signifie. (v. 4711-4714)

Pour autant, cette sauvegarde est conditionnée par un jeu d'échanges entre les idoles et les hommes : des offrandes contre richesse, bonne santé et protection. Le même processus se répète avec les personnages de la suite de Dacien à l'exemple de son chevalier qui prend la parole immédiatement après lui. Il commence par promettre de faire respecter la foi païenne (v. 4753-4763) puis présente ses offrandes (vins blanc et rouge, pâté de volailles) et termine par demander la protection des dieux pour lui-même et sa famille. Le rite sacrificiel et la sauvegarde de la foi païenne à condition d'obtenir la protection des dieux se retrouvent dès les premiers vers du *Mystère de sainte Barbe* dans les paroles de Dyoscorus :

J'ay beufs et vachez entaméz,
Sacrifier et immolléz,
Tenans les poigns de voustre loy.
[...]
Vos piteux >yeulx< vers moy sont clox,
Car vous faictes tenir encloux
Le corps ma femme en une chasse.
[...]
Je ne sçay present que je face
Devers vous pour acquerir grace
Quand ne me voulléz secourir. (v. 10-12, v. 16-18 et v. 22-24)

Au-delà de la pratique païenne du sacrifice et des offrandes, ce que les *fatistes* mettent en scène de manière antinomique à travers ces cérémonies, c'est le caractère gratuit de la grâce du Dieu chrétien. De fait, les *fatistes* insistent dans ces cérémonies d'offrande sur ce que la grâce de Dieu n'est pas : d'une part le fait que l'obtention d'une faveur soit conditionnée par un don et d'autre part le fait que la faveur demandée ne soit que d'ordre temporel, sans désir pour celui qui la demande de s'améliorer spirituellement.

La vénération des idoles par le sacrifice et l'offrande, c'est-à-dire par l'organisation d'un rite permet de plonger le spectateur dans l'essence du monde païen, c'est-à-dire la préparation de son culte. Dans le *Mystère du roy Advenir*, à l'occasion d'une discussion entre Josaphat et son maître d'école à la fenêtre de la tour dans laquelle ils vivent, les rites sont brièvement mentionnés. Josaphat scrutant la ville, se met à parler du lieu de culte païen :

Et regarde à la sinagogue.

²⁷³ Voir H. Chatelain, *Recherches sur le vers français...*, op. cit., p. 178-179.

JOSAPHAT regarde et dit :

Comment elle fu departie
Mechanment du commencement !
Je n'ay pas congnu en ma vie
Ouvraige fait si meschanment. (v. 6589-6592)

Il appelle ensuite l'édifice en question « moustier » ; son maître d'école ne comprenant évidemment pas ce mot, précise la fonction du bâtiment dont il est question :

Quel chose appellé vous moustier ?
Pas vostre parler n'entendons.
C'est ou on va sacrifier
Tous les dieux esquelx nous creons ? (v. 6597-6600)

L'intérieur du bâtiment n'est pas décrit mais l'apport de précision du maître d'école qui consiste à décrire le rôle du lieu de culte païen, participe à l'instauration du monde païen. Dans le *Mystère de saint Vincent*, la préparation de la grande cérémonie d'offrande (cérémonie qui débute au v. 4656) donne lieu à une discussion entre les deux prêtres commis à son organisation. Une fois prévenus par le messenger de leur commission, ils se mettent au travail : « Mon frere, il fault sans contredit / que cest temple soit à point mis » (le premier prêtre au second, v. 3770-3771). Des discussions, accompagnées de gestes, s'engagent alors autour de l'apprêt du temple, de la place des participants, des idoles et des accessoires liturgiques. Ainsi le premier prêtre conseille de tendre un ciel (« Tendre nous fault, je le conseille, / cest ciel ycy dessus noz dieux », v. 3780-3781) mais à cette demande, le second lui fait remarquer : « Des cordes avoir il nous fault / affin de le tendre assez hault : / il en sera plus bel tenu » (v. 3785-3787). Après s'être réjouis des bénéfices qu'ils retireront de l'organisation de la cérémonie (v. 3808-3815), ils se félicitent de leur travail : « Trestout sera toust apresté / si bien qu'il n'y aura que dire » (le premier prêtre, v. 3816-1817), « Trestout sera si bien propice / qu'on n'y trouvera que remordre ; / chascun sera mis en son ordre » (le second prêtre, v. 3824-3826). Néanmoins, ils ne veulent pas commettre d'impair et règlent le moindre détail, le second prêtre demande au premier : « Frere, veuillez moy escoutez. / Où feron nous son oratoire [de Dacien] ? » (v. 3838-3839), qui lui répond :

Il sera, qui me voudra croire,
cy endroit à la destre main
davant le grant dieu souverain
Jupiter et Mercure couste,
[...]
et noustre deesse Minerve,
[...]
sera en cest lieu proprement.(v. 3840-3843, v. 3849 et 3852)

La suite de la scène est consacrée à la préparation des luminaires (v. 3854-3859) et au choix de la place du lutrin et du livre de cérémonie (v. 3862-3863). Plus succinctement, la même scène se retrouve dans le *Mystère de sainte Barbe*, le prêtre païen Amphiteas est prévenu par le messenger Lancevant que :

Le roy et plussieurs chevalliers

Viennent ycy sans intervalle
Pour oblacion principalle
Faire aux grans dieux des sarazins. (v. 3021-3024)

Le prêtre lui assure alors que le temple et l'autel seront prêts, tout comme le « noble siege et oratoire » (v. 3034) de Dyoscorus. La préparation élaborée et précise du culte, en particulier dans le *Mystère de saint Vincent*, plonge le spectateur dans l'espace païen, représenté dans ses moindres détails.

Au même titre que l'organisation des rites par les prêtres païens, le rite de vénération des dieux païens peut faire l'objet d'un apprentissage pour l'accomplissement de ce dernier. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, alors que Satan est venu conseiller à Dyoscorus pendant son sommeil de faire construire une tour pour y enfermer Barbe, il commence d'abord par lui recommander de faire venir sa fille avec lui pour qu'elle apprenne la cérémonie rituelle, alors que « la solempnité / De la haulte nativité / Du dieu Jupiter [...] aprouche » (v. 2354-2356) :

Maine ta fille avecques toy,
Quar il est temps, comme je voy,
Qu'elle aprenne à servir aux dieux.
Il luy en peult estre de myeulx,
A toy et à ta seigneurie.
Apren luy la cerimonie (v. 2360-2365)

Évidemment, ce conseil de Satan s'inscrit d'abord dans la logique des diables perpétuellement à la recherche de nouvelles âmes à mener à la damnation par la pratique du paganisme, ensuite il démontre que le rite païen possède une organisation élaborée, loin de la simplicité que l'on prête traditionnellement à ceux qui s'y vouent.

La participation de tous à la cérémonie sacrificielle est une obligation le plus souvent²⁷⁴. Dans le *Mystère de saint Vincent*, Dacien demande à son messager « que tout homme vienne / demain, quoy qu'il y en advienne, / à noz dieux faire sacriffice » (v. 3643-3645). Sont ainsi convoqués par le messager, les « nobles gens » (v. 3691), les « bourgeois, aussi » (v. 3697), les « marchans et gens de touz mestiers » (v. 3703), et les « laboureurs et touz autres gens » (v. 3705), la présence de tous ces personnages est obligatoire « sur paine d'indignacion / et d'en avoir pugnicion ! » (v. 3707-3708). De même dans le *Mystère de sainte Barbe*, Satan conseille à Dacien de mander que :

... toutes gens de ta terre,
Laboureux, marchans, gens de guerre,
Qu'i viennent à ton mandement
Et pour faire sacrifiment
Aux dieux et à leur nation (v. 2371-2376)

²⁷⁴ Cette obligation n'est pas sans rappeler celles auxquelles sont confrontés les spectateurs dans leur vie. En effet, les entrées solennelles, les réjouissances urbaines (feux de joie pour une victoire, une naissance) sont souvent assorties d'une obligation de présence pour les habitants, sous peine d'amende.

Ce qu'il met en œuvre immédiatement après en demandant à son messager de publier son mandement, précisant que :

Ame ne s'en peult exempter
Si ne veult le crime encourir
D'innobediēce et mourir
Pour la sentence capitale. (v. 2497-2500)

Ces convocations au rite essaient de dépeindre un ancrage – le plus souvent feint ou irréaliste – de la religion chez tous les membres qui composent la communauté païenne. Elles signifient plus le peu de valeur que les *fidèles* accordent à leur religion, organisée et entretenue par un seul homme (un roi, un gouverneur...) à qui on craint plus de déplaire – au péril de sa vie parfois – qu'aux dieux.

Le « sacrifice / Aux dieux » est un élément dramaturgique de premier ordre pour instaurer le monde païen. Le spectateur assiste à toutes les facettes de la pratique du culte païen, de la décision de la tenue d'une cérémonie à sa réalisation en passant par sa préparation et la convocation des habitants. On verra dans le paragraphe suivant qu'en dehors de la pratique de l'offrande et du sacrifice, ce qui confère une atmosphère païenne à ces cérémonies, est l'emploi d'une langue étrangère. Quant à la l'appellation de la cérémonie, elle est dénommée « sabbat » par ceux qui doivent y prendre part (v. 2783, 2786 et 2789) dans le *Mystère de sainte Barbe*. Si le sabbat renvoie à la cérémonie de messe noire, il fait d'abord inévitablement référence au judaïsme et, sur un fond d'antijudaïsme courant pour l'époque²⁷⁵, place cette religion, en l'y associant délibérément, sur la même échelle de valeur que le paganisme.

c. Parler une autre langue

La langue étrangère – c'est-à-dire une autre langue que le français ou le latin – est un des moyens de constitution du monde païen sur la scène²⁷⁶. Cette langue païenne prend différentes formes selon les *fatistes* et leurs connaissances linguistiques, elle peut alors s'inspirer du grec, de l'hébreu, de l'arabe, de langues d'oc ou directement jaillir de leur imagination.

Dans le *Mystère du roy Advenir*, la première intervention du duc égyptien se fait en langue d'oc : « Seignore, la vostre raisionne / Cachar du porcaille sauvage²⁷⁷ ». Néanmoins, afin d'instaurer une convention avec les spectateurs – homme d'un autre pays mais parlant le

²⁷⁵ Voir également sur le même thème : *infra* dans ce chapitre « Cadre temporel différent du calendrier julien. »

²⁷⁶ Ce procédé ressortit à la fantaisie verbale, voir sur le sujet : Robert Garapon, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français, du Moyen âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1957, p. 7-114, en particulier p. 40-47. Le modèle du procédé se trouve évidemment dans *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel avec le baragouin de Tervagan (v. 1512-1515).

²⁷⁷ v. 2149-2150, que l'on pourrait traduire par : « Seigneurs, c'est votre envie d'aller chasser du cochon sauvage. »

français –, Jehan du Prier fait répondre aux premier et second chevaliers égyptiens qu'ils n'entendent pas la langue du duc et qu'il doit s'exprimer en français pour être compris :

Seigneur, parlez autre langage,
Affin que soiez entenduz,
Car de nous autres n'y a nulz
Qui n'entende françois assez.

LE SECOND CHEVALIER EGYPCIAN

Demandez ce que vous voudrez,
En françois je responderay... (v. 2151-2156)

Dans le *Mystère de saint Vincent*, au moment où les prêtres doivent rendre grâce aux dieux après les offrandes effectuées, une langue étrangère paraissant réellement exotique est employée :

Le premier prestre dit graces aux dieux :

Bacy caro baranraton
aquinpant adolo noton !

OMNES touz respondent ensemble et sont trestouz à boutecuz et dient :

Bagonmot !

LE PREMIER PRESTRE

Secut carbo cabin boter
Apolo, Juno, Jupiter,
aguimot selouf magato
asaudagat suban cato !

OMNES rudent :

Brio abolin glamaton ! (v. 5104-5111)

Les sonorités sont conçues à partir d'un latin déformé (« aquinpant » pour *accipiant* ? « secut » pour *sicut*) et de l'imagination du *fatiste*. De même dans le *Mystère de sainte Barbe*, lorsque tous les personnages conviés à la cérémonie sacrificielle initiée par Dyoscorus se rencontrent, tous se saluent dans une langue étrangère :

RIFFLEMONT

*Chere thëon colon ymas,
Dyogeny, Marcianos.*

DYOGENES

*Rifflemonti, beth cel mias.
[...]
Dyoscorus celi damas
Phaneth porth sacrificanos !*

MARCIAN

*Heny phares philes adamas
Sacrifys Mercurianos. (v. 2799-2806)*

La salutation se termine par « Enigmault, Roy ! Cahu vous dont sa grace ! » (v. 2809). L'apparence de mystère que laisse planer ce « enigmault » (forme très probablement issue du français « enigmat » c'est-à-dire « chose obscure, énigme ») se résout en partie en essayant de traduire des extraits du passage à partir du grec. Dans « Chere thëon colon ymas, », la

forme verbale doit être « chère » qui correspond au verbe *χειρῶ* (soumettre) mais dont la conjugaison apparaît fantaisiste puisque quelle que soit la voix (active, moyenne ou passive) et quel que soit le mode déterminé par le contexte des salutations (optatif ou subjonctif), la terminaison en *-re* n'existe pas en grec ; la seule forme qui s'approcherait est celle de la deuxième personne du singulier de l'impératif présent à la voix passive en latin. La suite de la formule peut être transcrite ainsi : *θεῶν κόλων ὑμᾶς*. L'accusatif pour le pronom *ὑμᾶς* (vous) est discuté mais la phrase doit signifier peu ou prou : « Vous, soyez soumis aux dieux aux cornes écourtées ». Les paroles de Dyogenes semblent quant à elles issues en grande partie de l'hébreu (sauf « *sacrificanos* »)²⁷⁸. Les paroles de Marcian sont inspirées de nouveau du grec mais sont plus difficiles à traduire. Le premier mot (« *Henry* ») ne correspond pas à un mot grec²⁷⁹, tandis que la formule « *Sacrifys Mercurianos* » se sert de sonorités grecques tout en étant des barbarismes issus du latin. Quant à la formule « *phares philes adamas* », il est peut-être possible de la transcrire : *φαρῆς φιλῆς ἀδάμας* (que tu laboures | que tu aimes | l'acier²⁸⁰ [au nominatif]). La traduction de l'ensemble est quelque peu périlleuse. Du reste, le *fatiste* fait montre de ses connaissances linguistiques tout en mobilisant peu d'efforts pour l'écriture du passage, il sait que peu de personnes du public seront capables de reconnaître qu'il s'agit de grec ou d'hébreu, il n'a alors pas besoin d'imaginer une langue entièrement originale mais s'amuse à déformer celles qu'il connaît (pour le grec en tout cas). Il réitérera cet emploi (v. 3193-3207) au moment même de la cérémonie sacrificielle dont la première formule rituelle est « *Agýos theös ramatha...* » (v. 3193) ; la présence du mot « *Athanatos* » deux vers plus loin (v. 3195) laisse penser qu'il s'est en partie inspiré des *Improperes* de l'office de l'adoration solennelle de la Croix, le Vendredi saint : « *Άγιος ο Θεός, άγιος ισχυρός, άγιος αθάνατος ελέησον ημάς.* »

Dans les exemples cités jusqu'à présent, la langue étrangère inventée laissait voir la ou les langues réelles servant de base à son élaboration. Or dans le *Mystère de saint Martin*, alors que l'enterrement du roi de Hongrie, père de Martin, a lieu dans le temple de Vénus, le prêtre ordonne à l'assistance de chanter : « *Ho ho ri ha he fla hor / Noe terfu etc.* »²⁸¹ (v. 568-569). Le *fatiste* crée dans ce cas-ci la langue étrangère de toute pièce mais sans grandes recherches sur les sonorités²⁸² tout comme au moment du couronnement du prince

²⁷⁸ Sur l'hébreu dans le théâtre médiéval, voir Moïse Schwab, « Mots hébreux dans les mystères du Moyen Âge », *Revue des études juives*, 46, 1903, p. 148-151 et Kurt Bardenwerper, *Die Anwendung fremder Sprachen und Mundarten in den französischen Mysterien des Mittelalters*, Halle-sur-Saale, Buchdruckerei Hohmann, 1910, p. 69-79. Malheureusement, le premier ne connaissait pas le passage du *Mystère de sainte Barbe*, le second le cite (p. 79), sans fournir d'explications.

²⁷⁹ Le vers est hypermétrique, faut-il voir alors l'interjection *ἦν* (« Voici ! ») pour ce mot ?

²⁸⁰ *ἀδάμας* peut vouloir dire aussi « indomptable », une épithète pour Mercure ici ?

²⁸¹ Le premier vers est hypométrique et devrait rimer avec le second, on peut proposer : « *Ho ho ri ha he fla hor ha / Noe terfu et cetera.* »

²⁸² À moins que cette simplicité soit volontaire et un moyen de tourner en dérision la religion. On retrouve un procédé analogue, mais postérieur, chez Rabelais dans *Gargantua*, chap. 27, « Comment

d'Acherance comme roi à la place de Martin qui a abandonné cette charge : « Et en chantons trestous d'acord / *Ru ma tru refla la dacort* » (v. 1020-1021).

Les paroles en langue d'oc du duc égyptien dans le *Mystère du roy Advenir* sont anecdotiques – il s'agit d'un clin d'œil aux possessions méridionales de René d'Anjou²⁸³ – mais contiennent en germe le procédé linguistique d'instauration du monde païen, néanmoins dans cette pièce, les dires du duc égyptien sont encore devinables, ce qui n'est plus le cas dans le *Mystère de saint Vincent*, le *Mystère de sainte Barbe* et le *Mystère de saint Martin*. Les passages en langue étrangère de ces trois pièces témoignent d'une communauté et d'une communion de langue païenne. Les personnages païens s'expriment bien évidemment en français tout au long des mystères et l'emploi soudain d'une langue étrangère pour ce qui est le ciment du pays païen, c'est-à-dire la religion, permet aux *fatistes* de renforcer auprès du spectateur et de rappeler à ce dernier que le lieu de l'action est bien en terre païenne et que les personnages sont bien des païens. Cette communauté de langue est par ailleurs renforcée et attestée par la connaissance du cérémonial : les personnages répondent en hurlant (*rudent*) aux formules rituelles des prêtres, preuve que les personnages se comprennent entre eux lorsqu'ils parlent cette langue dans le *Mystère de saint Vincent*, tandis que les salutations échangées dans le *Mystère de sainte Barbe* sont de l'ordre du sacré et apparaissent sensées pour les personnages qui les prononcent.

d. Un cadre temporel différent du calendrier julien

La mention d'une date est plutôt rare dans les mystères et il suffit aux *fatistes* de mentionner un empereur romain et des dieux du Panthéon pour que le cadre temporel soit fixé, assez vaguement, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne sans plus de précisions.

De manière originale, le *Mystère de saint Vincent* contient la référence d'une date de l'action, non pas dans un prologue mais au cœur de la pièce, lorsque Dacien écrit aux empereurs pour savoir la manière dont ils souhaiteraient voir Vincent mourir. Alors que la lettre témoigne d'une structuration propre aux manières civilisées d'une cour chrétienne, elle se trouve datée de

l'an iiii mil deux cens cinquante et ung,
sans en faillir ou excepter aucun,
le premier jour de janvier proprement. (v. 10352-10354)

un moine de Seuilly sauva le clos de l'abbaye du sac des ennemis » où les moines chantent ainsi : « ini, nim, pe, ne, ne, ne, ne, ne, ne, tum, ne, num, num, ini, i, mi, i, mi, co, o, ne, no, o, o, ne, no, ne, no, no, no, rum, ne, num, num. », prolongeant à outrance le répons alors que l'abbaye est mise à sac.

²⁸³ Une autre allusion à ces possessions est faite – en partie grâce à une langue étrangère – lorsqu'Advenir désire présenter aux dieux le maure Falcon et son dromadaire. Falcon répond alors « Falcon endar » (v. 4556, *endar* étant emprunté à l'italien *endar* : aller). Falcon n'est pas un personnage imaginaire mais un « maure entretenu à la cour du roi René [...] emmené [...] à Angers » en 1449.

Le choix du 1^{er} janvier est sans doute motivé par la date de mort et donc de célébration du saint, le 22 janvier, il s'agit alors de préparer le public à l'imminence de la mort de Vincent dans la pièce, en lui indiquant un référentiel connu que constitue l'intervalle de temps entre le 1^{er} et 22 janvier. Quant à l'an 4251, même si la concordance n'est pas exacte²⁸⁴ avec le calendrier julien, il semble être l'expression d'une année²⁸⁵ issue du calendrier hébraïque, l'an 4251 correspondant aux années 490-491 du calendrier julien. Cette année précise du calendrier hébraïque peut être soit le fruit d'une source indiquant la mort de saint Vincent en 490-491, soit une erreur de conversion entre les deux calendriers de la part du *fatiste*, soit un choix délibéré dû à des connaissances vagues des dates et de leur correspondance. En tout état de cause, cette référence temporelle autre que celle que le public côtoie, accentue l'atmosphère païenne voulue par le *fatiste*. On peut se demander par ailleurs dans quelle mesure une grande partie du public ne serait pas au fait du décalage (beaucoup d'années d'avance signifiant automatiquement que l'on évoque le calendrier hébraïque) et si cette mention ne procéderait pas d'un antijudaïsme courant pour l'époque comme on l'a vu précédemment au sujet de la dénomination de la cérémonie d'offrandes aux dieux.

e. Monstres, animaux étranges et féroces

Les pièces qui composent le corpus de la présente étude ne font pas intervenir des monstres ou des animaux étranges²⁸⁶, en revanche, certains personnages rapportent en avoir combattus. Ainsi Cruquart, l'un des soudards de Dacien dans le *Mystère de saint Vincent*, se vante de ses prouesses avant de partir pour Valence persécuter les chrétiens :

j'ay vaincu ours, léons, serpens orribles,
tigres, dragons, coucoudrilles perverses,
ydres, centors et bellues nuisibles.
[...]
Pluseurs gëans ay aussi conquesté,
sanglers chenuz, loupves incompatibles ! (v. 2648-2650 et 2652-2653)

L'énumération du soudard alterne entre animaux réels, vivants sous les latitudes du spectateur (ours, serpent, sanglier, louve), animaux réels mais exotiques (lion, tigre, crocodile) et créatures mythologiques (hydre, centaure, monstre aquatique). Sans qu'elles soient représentées, l'énumération de ces créatures instaure un monde autre, mystérieux et inconnu du public.

²⁸⁴ L'année de mort de saint Vincent étant 304.

²⁸⁵ Et non d'une date puisque les noms et les durées des mois entre le calendrier julien et le calendrier hébraïque ne sont pas les mêmes.

²⁸⁶ Si ce n'est dans le *Mystère du roy Advenir* où il est question d'un dromadaire qui pouvait effectivement être sur scène puisque René d'Anjou en possédait à Angers (v. 4554-4559).

f. L'approbation de comportements condamnés par l'Église

L'instauration d'un monde différent, où les échelles de valeur sont inversées par rapport à une réalité chrétienne, s'exprime par l'approbation par les autorités païennes de certains comportements que l'Église défendrait absolument.

Dans le *Mystère de saint Vincent*, l'un des soudards de Dacien, Bavart, se rendant à Rome pour consulter les empereurs au sujet des tortures à infliger à Vincent, empoche une somme d'argent pour ses frais. Il compte alors aller fréquenter des prostituées et s'en vante en public (« J'en donray à belles Romaines, / à qui je serreray les vaines, / par Jupiter, et hault et bas !²⁸⁷ » v. 9885-9887). Dacien lui réponds aussitôt alors :

Fay en tes jeuz et tes esbas
et ta despence
tout à ton plaisir sans debas,
je t'en dispence. (v. 9888-9892)

Dacien, représentant de l'autorité à Valence, encourage Bavart dans son comportement immoral : il est incité aux *jeuz* pour son *plaisir* et sans *debas*, c'est-à-dire sans questionnement intérieur au sujet d'une pratique condamnable.

g. Une coutume politique propre à l'Antiquité romaine

L'instauration du monde païen dans le *Mystère de saint Vincent* se construit à partir de références précises à l'Antiquité romaine. Outre le nom des deux empereurs (Dioclétien et Maximien) et la mention de la Rome antique²⁸⁸, le *fatiste* met en scène la transmission du sceptre comme marque de délégation de l'autorité. En effet, l'empereur Dioclétien donne son sceptre à Dacien :

Nous vous donnons pouoir imperial
et comectons procureur general
et president es païs dessusdiz,
en vous baillant noustre ceptre royal
comme à noustre bien amé et féal
pour conservez noz loys et noz esdiz (v. 1733-1738)

Le sceptre des dirigeants des cours chrétiennes²⁸⁹ n'est pas cessible à un tiers²⁹⁰ et le *fatiste* utilise ici la symbolique de cet objet comme un outil dramaturgique. En effet, la possession du sceptre par Dacien lui confère le pouvoir de déplacer le déroulement de l'action dramatique

²⁸⁷ Sur les sens sexuels possibles de « je serreray les vaines [...] hault et bas », voir *infra* Le personnage fanfaron ou parodique : un personnage itératif, Bourreaux et soudards - Rire de la violence

²⁸⁸ Exemple : « c'est de par Dioclicien, / aussi de par Maximien, / lesquels sont empereurs de Romme » (v. 3677-3679).

²⁸⁹ Voir *infra* au sujet d'un autre épisode du mystère dans lequel le sceptre en question réfère cette fois-ci semble-t-il à la main de justice des rois de France.

²⁹⁰ Sur la valeur du sceptre dans l'Empire romain, voir : Claire Grandvallet, « Haste ou sceptre long ? La difficile identification d'un attribut de l'empereur combattant en numismatique (235-268 après J.-C.) », dans Marie-Henriette Quet (dir.), *La "Crise" de l'Empire romain de Marc Aurèle à Constantin : mutations, continuités, ruptures*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2006, p. 136.

de Rome à Valence, la coutume propre à instaurer le monde païen devient par la même occasion un procédé dramaturgique du déplacement de l'action.

Conclusion. La *congruentia* horatienne à l'épreuve d'un langage malséant et insultant

Le pays païen est en premier lieu représenté et assez naturellement par la démonstration de pratiques liées à sa religion. Les païens adorent une multitude de dieux qu'ils énumèrent, décrivent et honorent. Cette vénération est l'objet de nombreux détails au moment des cérémonies sacrificielles dont l'organisation peut être mise en scène de bout en bout (*Mystère de saint Vincent*). À la marge, les *fatistes* emploient des éléments liés à l'Antiquité romaine (le sceptre), à des langues étrangères ou au merveilleux. La représentation du monde païen sur la scène comme arme théologique et idéologique demeure en filigrane, la religion païenne décrite dans les mystères renferme au moins trois confessions différentes – le polythéisme antique, l'islam, le judaïsme – parmi lesquelles deux sont pratiquées dans le monde réel et contemporain des spectateurs et font l'objet de défiances sinon de méfiances de la part de ces derniers.

Évidemment, la religion et quelques coutumes ne sont pas les uniques expressions du pays païen sur la scène, en plus des décors, des costumes et des gestes, la manière de s'exprimer du païen révèle à quel camp il appartient. Néanmoins les *fatistes* se trouvent devant un dilemme. En effet la *congruentia* horatienne détermine en partie la façon de parler des personnages selon leur rang mais il est de coutume pour représenter le paganisme des personnages, de leur prêter un langage inconvenant, figuration du péché de colère qu'ils commettent quasi perpétuellement. Les personnages païens de haut rang n'échappent pas à cette représentation, c'est le cas de l'empereur Maximien dans le *Mystère de saint Vincent* qui s'exprime d'abord très correctement puis soudainement, voulant faire appeler l'un de ses sergents, modifie entièrement sa manière de parler :

Où est alé ce sacquement,
ce ribault paillart orgueilleux ?
Si je le tenoie aux cheveux,
je le mectroye en mauvais termes. (v. 896-899)

La débauche d'insultes se retrouve aussi dans la bouche du roi Dyoscorus lorsqu'il s'adresse à sa fille dans le *Mystère de sainte Barbe*, par exemple, lorsque parti à sa recherche, il la découvre dans la grotte dans laquelle elle se cachait :

Voyéz la cy la faulce lodiere !
Venéz cza, sanglante Crapaulde !
Si je vous eusse veue ribaulde
Publicquement en ung bordel,
Je n'eusse pas coureux mortel
Si grant que j'ay, trüande Garce ! (v. 12775-12780)

En réalité, les *fatistes* se jouent des conventions, tantôt en prêtant à leurs personnages des flots d'insultes débités dans des octosyllabes à rimes suivies, tantôt en se conformant à la *congruentia* horatienne. Ainsi, la première intervention de l'empereur Dioclétien dans le *Mystère de saint Vincent* démontre que le *fatiste* respecte la *congruentia* horatienne par les formes poétiques utilisées, destinées à souligner le statut social du personnage. De fait, sa réplique (v. 695-717) est constituée de 24 vers scindables en 2 douzains à la versification particulière²⁹¹ :

- rimes : aabaab bbabba ccdccd ddcddc
- nombre de syllabes : 848848 848848 848848 848848.

Jusqu'à présent tous les personnages s'exprimaient en octosyllabes à rimes suivies. Dioclétien, païen, n'en reste pas moins empereur et il faut le montrer par sa façon de s'exprimer. Mais au-delà de l'expression d'un statut, cette façon de parler renforce le propos. En effet, ces 24 vers marquent le tournant du mystère en renfermant la décision de Dioclétien de persécuter les chrétiens, la versification revêt alors une valeur supplémentaire en soulignant ce propos. Ainsi le premier douzain se focalise sur l'honneur que constitue la visite de l'ange des dieux païens – étant entendu que Satan s'est fait passer pour l'ange en question – :

Or doi ge bien estre joyeux,
puis que les dieux
m'ont par amour et charité
envoyé leur ange des cieulx,
affin de mieulx
essaulser mon auctorité. (v. 695-700)

Dioclétien se trouve alors « treseureux » (v. 703), ressentant « liesse et prosperité » (v. 704) du fait de cette visite. Le deuxième douzain exprime quant à lui l'idée de remerciement et d'obéissance aux dieux qui ont – par l'intermédiaire de l'ange Satan – enjoint à Dioclétien la persécution des chrétiens :

De mes dieux feray le vouloir
pour mieulx valloir
et leur sainte amonicion
ne mectray pas à non challoir,
mais, sans doloir
à parfaicte execucion... (v. 707-712)

VIII.3.2 Du roman aux cours chrétiennes européennes contemporaines comme modèles d'élaboration de la cour païenne

Le monde païen (sarrasin) n'est pas exclusivement perçu comme mauvais et sauvage dans la littérature²⁹². Seulement, ce qui prime dans les mystères, c'est l'affrontement du monde

²⁹¹ Pour un recensement de formes similaires, voir H. Chatelain, *Recherches sur le vers français...*, *op. cit.*, p. 113.

²⁹² Voir sur le sujet : Michelle Houdeville, « Les Sarrasins, miroir des chrétiens ? », dans *La*

païen contre le monde chrétien et la victoire de ce dernier sur le premier. Ce monde païen, s'il est principalement dépeint grâce à ce qui le différencie du monde chrétien (voir le paragraphe précédent) c'est-à-dire en particulier par ses pratiques religieuses, est aussi caractérisé en grande partie par la mise en scène de sa cour dirigeante²⁹³ organisée et hiérarchisée, à la tête de laquelle un gouvernant se préoccupe de la conduite du royaume et de son avenir. Les *fatistes* semblent alors se servir principalement mais pas uniquement d'au moins deux modèles chrétiens qu'ils connaissent pour mettre en scène cette cour païenne : le roman et les cours européennes contemporaines du XV^e siècle. Naturellement, certains aspects – comme les divertissements de la noblesse : chasse, fêtes, joutes – se rattachent foncièrement aussi bien au roman qu'aux cours européennes et la distinction entre ces deux modèles d'inspiration est difficile à cerner car certains comportements de la noblesse à la fin du Moyen Âge sont les mêmes que dans la littérature²⁹⁴ ; d'autres – comme la préoccupation de l'éducation princière²⁹⁵ – s'ils apparaissent bien de temps à autre dans le roman, sont des traits plus caractéristiques des cours européennes contemporaines. Enfin, certains rituels comme le couronnement ou l'entrée solennelle, s'ils sont transposés dans une cour païenne, semblent tirer principalement leur inspiration et leur élaboration du modèle de la cour chrétienne et du monde contemporain du *fatiste* plus particulièrement.

Les idéaux de la chevalerie et de la courtoisie des romans gouvernent les valeurs des cours chrétiennes européennes du XV^e siècle²⁹⁶ or ces idéaux – particulièrement celui la chevalerie²⁹⁷ – sont des éléments constitutifs des cours païennes dans les mystères. L'idéal de chevalerie est secondé par la mise en scène de divertissements typiques d'une cour chrétienne (chasse, fêtes, échecs) servant aussi à établir la cour païenne sur scène. Si la peinture de la cour païenne se sert d'éléments chrétiens permettant au public de déterminer rapidement quel est le rang social des personnages, la préoccupation de l'éducation du prince ou de la princesse héritiers du royaume, revêt une fonction dramaturgique particulière en ce

chrétienté au péril sarrasin, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2000, p. 77-84 ; Catalina Girbea, *Le Bon Sarrasin dans le roman médiéval (1100-1225)*, Paris, Garnier, 2014.

²⁹³ Cour impériale, royale, ducale ou comtale.

²⁹⁴ Voir sur ce point : Michel Zink, « Le Roman », dans Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der romanischen literaturen des mittelalters – La littérature Française aux XIV^e et XV^e siècles*, Heidelberg, C. Winter, 1988, vol. 8, t. I, p. 197-200 et p. 213 (« Ainsi, la noblesse [du XV^e siècle] puise dans les romans voués à l'exaltation de la chevalerie l'inspiration des manifestations ostentatoires de sa gloire, en même temps qu'ils lui en offrent le reflet flatteur en les décrivant avec toujours plus d'abondance, de précision, d'enthousiasme... », p. 198).

²⁹⁵ Cette préoccupation est l'objet principal des *Miroirs des princes*, une autre source vraisemblable des *fatistes* sur ce sujet précis.

²⁹⁶ M. Zink, « Le Roman », *op. cit.*, p. 198 et 213. L'exaltation de ces idéaux subit des variations suivant l'époque et la cour dont il est question. Voir à ce sujet Jacques Lemaire, *Les visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1994.

²⁹⁷ La courtoisie est principalement caractérisée par l'expression du sentiment amoureux dans les mystères, dans ce cas, le roman courtois n'est pas la seule source des *fatistes*, où il est rejoint par la poésie lyrique.

qu'elle permet de mettre en scène l'esprit supérieur du saint ; néanmoins cette préoccupation révèle une volonté de perpétuation des valeurs de la noblesse. Enfin, d'un point de vue plus politique, certains dirigeants païens émettent des images de bon gouvernement (traditionnellement attribuées au roi chrétien), d'autres sont mis en scène à travers les relations qu'ils entretiennent avec les villes de leur royaume.

a. La chevalerie

La chevalerie n'est pas uniquement propre au monde chrétien et ses valeurs²⁹⁸ apparaissent aussi chez la chevalerie païenne du roman²⁹⁹. Les mystères mettent parfois en scène une chevalerie païenne – dont l'inspiration provient vraisemblablement en partie du roman – qui est une part constituante de la cour païenne. Pour figurer cette cour policée, les relations entre les chevaliers et leur suzerain sont mises en exergue ainsi que le rôle de conseillers qu'ils peuvent y jouer.

L'estime du seigneur pour son chevalier ou la loyauté du chevalier envers son seigneur sont le reflet ou le noyau de la construction d'une cour païenne policée. Ainsi, dans le *Mystère du roy Advenir*, le roi rappelle souvent les liens qui l'unissent à ses chevaliers : « C'est de mon premier chevalier / Que j'ay de tout mon cœur amé ! » (v. 6050-6051) « Hee, chevallier et mon amy / Et mon servant, et qu'esse à dire ? / Pensés à vostre amy, beau sire » (v. 6234-6236), « Je te le promet lealment » (v. 6271). Réciproquement, la loyauté du chevalier envers son seigneur apparaît par exemple dans le *Mystère de saint Vincent*, lorsque Dacien, seigneur chargé de la persécution des chrétiens, convoque son chevalier et son écuyer. Le chevalier, démontre sa loyauté à Dacien en lui répondant sous la forme d'un huitain dont le vers final, « et nous suymes voz serviteurs, en somme » (v. 1589), est souligné par une formulation itérative au début des sept vers précédents : « Pour vous servir... », « pour vous obbeir... », « pour vous complaire... », « pour vous amer... », « pour vous suyvoir... », « pour vous cherir... », « pour vous parler... » (v. 1082-1088). Cette construction est redoublée dans la réponse de l'écuyer qui suit immédiatement celle du chevalier ; constituée elle aussi sous la forme d'un huitain, le début des sept premiers vers commence par la formule « C'est bien raison » suivie à chaque fois d'un compliment ventant la haute valeur de Dacien (exemple : « c'est bien raison que seigneur on vous nomme », v. 1592).

²⁹⁸ La défense de la foi et des plus faibles, la loyauté, la vaillance militaire entre autres. L'image du chevalier courtois n'apparaît presque pas, sauf dans la bouche du chevalier païen Rigault du *Mystère de sainte Barbe*, lorsqu'il annonce vouloir « rompre [s]a lance / Pour l'onneur et l'amour des dames » (v. 8530-8531). Cette réplique revêt un tour comique puisqu'elle intervient au moment où l'armée païenne s'apprête à attaquer Alexandrie.

²⁹⁹ Voir C. Girbea, *Le Bon Sarrasin...*, *op. cit.*, p. 209-375.

Le chevalier a un rôle de conseiller auprès du dirigeant, naturellement pour ce qui concerne la guerre, mais aussi pour des questions matrimoniales. Le *Mystère du roy Advenir* s'ouvre sur cette question, le comte d'Alagonne étant veuf depuis quelque temps, il demande l'assentiment de ses chevaliers pour se remarier (v. 225-404), leur conseil a dans cette scène une importance primordiale, il s'agit de trouver le moyen d'assurer la descendance du comte pour éviter que les chevaliers se retrouvent sans suzerain et que le pays soit en guerre ; le troisième chevalier du comte lui conseille alors de demander la main de « Bellisent, fille au roy Alfonse » (v. 338). La même scène a lieu au début de la seconde journée du *Mystère de sainte Barbe*, le seigneur Rifflemont désire s'« apparier / A femmë et [s]e marier / Selon honneste mariaige » (v. 4154-4156) pour éviter de mourir « Sans avoir air de [s]a personne » (v. 4174). Il demande l'avis de ses deux chevaliers qui lui répondent sous la forme d'un discours constitués d'arguments *pro* et *contra* (« Il dit le *pro* et le *contra*. », Brucher, second chevalier au sujet des paroles du premier, v. 4217). Cette préoccupation de la continuité du royaume est peut-être due en partie à l'influence du roman. En effet, comme le souligne C. Girbea

La légende arthurienne ne conçoit pas une élite de la guerre séparée du roi Arthur. Même si la Table Ronde installe en apparence le règne de l'égalité et que le roi y est donné comme un *primus inter pares*, les romans montrent l'incapacité de la chevalerie à survivre en tant que groupe à capital de prestige en absence de son souverain ou avec un souverain compromis.³⁰⁰

Les chevaliers sont par ailleurs sollicités au sujet du bien-fondé d'une guerre à mener. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, Dyogenes, empereur d'Égypte, a été averti dans son sommeil par les diables que la cité d'Alexandrie était acquise à la foi chrétienne. Désirant remédier à cet état de fait, il convoque trois de ses chevaliers pour savoir ce qu'ils lui conseillent de faire. Malgré sa volonté affirmée de mener une guerre³⁰¹, ses trois chevaliers font chacun une réponse différente. Le premier, Bruant, est d'accord avec l'empereur en disant « Que le plus tost est le meilleur / Sans lesser trop durer l'erreur, / Quar le temps ce pert en coullant » (v. 7535-7537). En cela, il s'inscrit pleinement dans le rôle du chevalier païen brutal, ne cherchant qu'à détruire le camp adverse. Le second chevalier, Frigollant, se montre plus prudent ; pour lui, même s'il est d'avis « Que leur erreur soit bien servy / De guerre sans remission / Ou d'une aultre pugnicion » (v. 7542-7544), Dyogenes étant le vassal de l'empereur romain Maximien, il lui conseille de l'en informer avant de faire quoi que ce soit : « Lieutenant ne doibt esmouvoir / Guerre ne debat primerain / Sans le sceu de son souverain » (v. 7556-7558). Le dernier chevalier, Gombault, plaide pour la clémence :

Je responds selon mon entente
Qu'on doibt clemence preferéz
A rigueur et amoderéz
Sa ferocité et fureur. (v. 7566-7569)

³⁰⁰ *Le Bon Sarrasin...*, op. cit., p. 217.

³⁰¹ « Pour quoy je conseil et concede / Que nous les aillons assiegéz / Comme apostatz et estrangiers / Pour les reduire a noustre secte » (v. 7488-7491).

Mieux encore, ses paroles sont empreintes d'un message de paix :

Et aussi en guerre mortelle
Y a maint heure et maint peril.
Aulcunesfoiz y demeure ilz
Ou ung ou deux ou troys des seigneurs,
Ou vingt ou trente des grigneurs,
Dont la mort d'un, clere et parfaicte,
Ceroit au prince plus grant perte
Que de perdre quatre citéz. (v. 7582-7589)

Le chevalier Gombault cherche à mettre en garde Dyogenes contre les inconvénients d'une guerre en plaçant supérieurement la valeur des hommes à celle des territoires. Aux paroles du premier chevalier s'opposent celles des deux autres qui plaident la patience et la modération, vertus chrétiennes qui ne caractérisent pas en général les personnages païens.

Enfin la convocation des chevaliers, en les inscrivant dans le réseau d'un conseil impérial, permet d'en souligner le caractère noble, hiérarchisé et organisé. Dans le *Mystère de saint Vincent*, l'empereur Dioclétien convoque ses chevaliers, désignés par leur fonction de conseillers, pour aller au conseil de son frère l'empereur Maximien à Rome :

Entendez à moy, chevaliers,
touz mes plus privez conseilliers,
depuis le grant jusqu'au petit ! (v. 719-721)

Puis le deuxième chevalier au service de Dioclétien indique la haute valeur des membres du conseil :

... gens avez de sentement.
Vous en avez qui sont docteurs,
et mesmes de voz senateurs (v. 760-762)

Enfin Dioclétien donne le signal du départ à ses chevaliers pour se rendre au conseil de Maximien :

Ponphinus, Diocornus,
et touz mes chevaliers ensemble,
sachez de certain qu'il me semble
qu'il nous fault partir de bonne heure
sans plus faire cy longe demeure
et nous rendre au conseil de Romme.
Illecq trouverons maint proudomme,
maint philozophe, maint legiste,
maint bon clerc, aussi maint fatiste. (v. 1139-1147)

Ce signal indique la haute valeur des chevaliers de Dioclétien qui prendront part au conseil impérial de Rome où seront présents par ailleurs ce qu'une société policée et éduquée – donc connotée chrétienne – peut comporter de meilleurs : hommes de bien, philosophes, juristes...³⁰²

³⁰² Évidemment, la mention de « *fatiste* » parmi ces personnages importants prête à sourire, elle discrédite en partie les paroles de Dioclétien mais constitue un clin d'œil au public de la part du ou des *fatistes* de la pièce.

La chevalerie païenne n'est pas représentée uniquement en guerre, brutale et cruelle ; ses membres font preuve d'entendement en révélant leur connaissance de la rhétorique, de la philosophie et de la politique lors des conseils qu'ils délivrent à leurs seigneurs et en s'intégrant dans des réseaux de cour (le conseil impérial) desquels ils sont une part constituante. Cette chevalerie témoigne en cela des mêmes valeurs que la chevalerie chrétienne³⁰³.

Les préparatifs des batailles³⁰⁴ et le déroulement de ces dernières n'ont pas été abordés en particulier dans ces pages, bien qu'ils soient présents³⁰⁵ dans le *Mystère de saint Martin*³⁰⁶ et le *Mystère de sainte Barbe*. Toutefois, on peut souligner qu'à l'image des autres valeurs de la chevalerie chrétienne, la vaillance militaire se retrouve chez les chevaliers païens, combattant valeureusement et dans les règles. En outre, lorsque l'accoutrement d'un chevalier païen est mentionné, il ne diffère pas de celui des chevaliers chrétiens, à l'image des chevaliers de Rifflemont dans le *Mystère de sainte Barbe* :

BRUCHER [un chevalier de Rifflemont]
Si nous suymes bien ordonnéz
Et bien renger en la bataille,
La seront maint haubert de maille,
Maint heaulmë et maint beau plumaz
Et mainte hucque de damas,
Maint estandart, mainte banniere,
Mainte cuirasse fine et clere,
Maint genet et maint bon coursier. (v. 8146-8153)

Enfin le *Mystère de saint Vincent* met en scène le baptême du messager Brisevent en héraut d'armes. En effet, ce dernier souhaitant accompagner Dacien en Espagne « pour aprendre bien et honneur / et veoirs maintes estranges choses » (v. 2037-2038) se voit immédiatement paré d'une cotte d'armes par les empereurs Maximien et Dioclétien :

Nous luy donnons sa cocte d'armes,
afin qu'on congnoisse qu'il est
et qu'il soit plus inclin et prest
de faire à nous et vous service,
soy gardant de reproche et vice,
ainsi que son estat requiert. (v. 2065-2070)

L'état dont il est question ici n'est plus celui de messager mais bien celui de héraut d'armes chargé de combattre pour ses seigneurs en « soy gardant de reproche et vice ».

³⁰³ Ces valeurs distillées par l'intermédiaire de chevaliers chrétiens se retrouvent dans le *Mystère de sainte Barbe* lorsque le roi de Chypre entreprend une croisade contre Alexandrie, voir sur ce point : M. Longtin, « Chercher l'intrus : le roi de Chypre et le *Mystère de sainte Barbe cinq journées* », dans M. Bouhaïk-Gironès, K. Lavéant, J. Koopmans (dir.), *Le théâtre polémique français (1450-1550)*, op. cit., p. 123-138.

³⁰⁴ Cri du ban de guerre, allégeance des troupes, plan de bataille...

³⁰⁵ Un examen attentif des noms des chevaliers et de la mise en scène des batailles permettrait peut-être de repérer certaines sources des *fatistes*, qu'il s'agisse du roman ou de la chanson de geste.

³⁰⁶ Le comte de Milan, à qui Martin a cédé sa couronne de roi de Hongrie, assemble son armée pour justement récupérer son royaume détenu par un usurpateur, le prince d'Acherance. Il fait crier le ban par son messager Boutavant (v. 1582-1623), les seigneurs lui font allégeance (v. 1624-1627), un plan de bataille est établi (v. 1701-1707), les au revoir du comte à la contesse (v. 1708-1721) et la bataille a lieu (v. 1722-1861).

b. La courtoisie : l'expression du sentiment amoureux

L'amour courtois en tant que tel n'apparaît pas dans les pièces de théâtre de cette étude. Néanmoins l'expression du sentiment amoureux, s'accomplissant dans la bouche des personnages païens, semble puiser son inspiration dans le roman et la poésie lyrique et démontre en cela que les *fatistes* empruntent des éléments au monde chrétien pour la construction d'une cour païenne scénique. Ainsi, les personnages nobles expriment les vertus qui gouvernent leur amour (loyauté, fidélité) tout en idéalisant l'être aimé, oscillant par ailleurs entre plaisir et désespoir.

Loyauté, fidélité, exaltation de l'amour

Dans le *Mystère de saint Vincent*, Dacien doit quitter Rome pour aller persécuter les chrétiens en Espagne, il doit alors annoncer la nouvelle à son épouse :

Ma seur, mon espouse et m'ameye,
je vous pri, ne vous dolez mye
ne ne chargez voustre cueur d'ire
d'une chose que vous vueil dire (v. 2731-2734)

Dans l'échange qui suit cette réplique, apparaît entre les deux époux un dialogue aux accents lyriques, témoin de l'intensité du lien les unissant. Pour commencer, la femme de Dacien indique que seule la volonté de son époux compte (« Mon vray amy, mon seul desir, / tout ce qu'il vous plaist me doit plaire », v. 2736-2737) et qu'il peut tout dire sans qu'elle s'irrite. Une fois Dacien l'ayant informée de son départ, tout en multipliant les appellations amoureuses (« Ma chiere amour suplellative, / ma douce et loyalle compaigne », v. 2744-2745), cette dernière laisse transparaître sa tristesse :

Helas, mon amy que ferai ge
cependant que serez dehors ?
J'auray ung doloieux remors
jusqu'à tant que je vous revoye,
car vous estes ma seule joye,
mon confort et mon esperance. (v. 2752-2757)

et d'ajouter quelques vers plus après :

Je vouldroye estre en une biere,
toute morte presentement,
car vous serez trop longuement
à revenir, je le scey bien. (v. 2764-2767)

Cette relation conjugale sincère apparaît une autre fois dans le mystère lorsque la femme reçoit une lettre de son mari. Celle-ci s'impatiente auprès du soudard de Dacien qui porte la lettre puis la lit à haute voix en présence de ses deux enfants ; le début de la lettre est très significatif quant aux sentiments que porte Dacien à sa femme :

À ma treschere espouse et femme
que les dieux gardent de diffemme,
le tout voustre mary féal
Dacian et amy léal.
Ma treslëalle et tresparfaicte amye,

espouse et seur d'entiere affection,
me recommande à vous, n'en doubtez mie,
par vroye amour et grant dilection,
prient les dieux qu'en leur protection
vueillent garder vous et noustre mesnaige
de deshonneur, reproche et de dommaige. (v. 10738-10748)

Le discours de Dacien est marqué par des superlatifs absolus qui signalent la force de ses sentiments mais aussi les liens du mariage. Ainsi l'épouse est qualifiée de « treschere », « tresparfaicte » et leur amour est « vroy » tout en étant le fruit d'une « entiere affection ». Mais le plus important réside dans l'exaltation du mariage et des conditions morales à sa conservation, le mot « espouse » est répété deux fois tout comme le mot « léal », disposé de façon à pratiquement se suivre et se rapportant une fois à Dacien et une fois à sa femme (... amy léal. / Ma treslëalle...). Enfin la conservation de l'honneur de la femme et du couple est probablement le point le plus important, Dacien demandant aux dieux de conserver sa femme du « diffemme » tout en invoquant cette même protection pour garder son mariage « de deshonneur, reproche et de dommaige. ».

L'expression du dépit amoureux qui reprend la rhétorique de la plainte est un point essentiel dans la démonstration de ce sentiment (voir *infra*), mais la réception des bonnes nouvelles de son mari que nous venons d'évoquer, provoque un moment de joie pour la femme de Dacien, se présentant sous la forme d'un passage aux forts accents lyriques destiné à illustrer l'apaisement. Il s'agit d'une ballade composée de trois strophes dont la première est :

J'ay pour doleur amere et rigoreuse
parfait soulas, courtoys et savoureux,
pour desplaisir et paine langoureuse
joyeux repos et esbat plantureux,
pour grant ennuy et despit maleureux
longue liesse et pascience eureuse
et pour danger mortel et tenebreux
vie assuree en clarté amoureuse. (v. 10855-10862)

Le refrain de la ballade est construit sur la double opposition entre d'un côté le « danger mortel » et la « vie assuree », de l'autre le danger « tenebreux » et la « clarté amoureuse ». Le motif de la *mort d'amour* propre à la lyrique courtoise était annoncé quelques vers auparavant dans la bouche de la fille au sujet de sa mère : « Elle est ou jardrin, là darriere, / faisant doloureuse maniere. » (v. 10676-10677). Mais ici, cette *mort d'amour* se mue en « vie assuree » grâce aux gages d'amour que contient la lettre de Dacien qu'elle vient de recevoir. L'ensemble de la ballade repose alors sur l'alternance binaire entre un état de mélancolie (« doleur amere rigoreuse », « paine langoureuse », etc.) et un état de liesse lié au sentiment amoureux (« parfait soulas », « joyeux repos », « longue liesse », etc.), destinée d'une part à dire les sentiments de la femme de Dacien et d'autre part à mettre en scène par les mots son changement d'état psychologique.

Le dépit amoureux (espoir et désespoir)

L'expression du dépit amoureux reprend les codes rhétoriques de la déploration et de la prière³⁰⁷ mais seulement à des fins lyriques, l'aspect didactique de cette rhétorique étant entièrement gommé dans ce genre d'emploi qui vise à exprimer l'alternance entre espoir et désespoir.

Nous l'évoquons précédemment, dans le *Mystère de saint Vincent*, la femme de Dacien « est ou jardrin, là darriere, / faisant doloureuse maniere » (v. 10676-10677), étant sans nouvelles de son mari. Avant que Bavart, un soudard de Dacien, ne donne la lettre, la nouvelle de sa présence dans la demeure provoque l'exaltation de la femme de Dacien, exprimée à travers la versification alternant vers de 3 et 7 syllabes aux vers 10690-10713 :

Mon espoir m'est revenu,
sourvenu,
avenu,
parvenu
par sa nouvelle venue,
s'il n'y a desconvenue
sourvenue
à mon trescher souvenu. (v. 10690-10697)

Ces premiers vers sont caractéristiques de l'ensemble des paroles prononcées par la femme de Dacien à cet endroit, alternant entre la joie de recevoir des nouvelles et la peur que celles-ci soient mauvaises. Les mots placés dans les vers de trois syllabes servent à chaque fois à préciser de manière très fine les sentiments de la femme de Dacien.

Dans le *Mystère du roy Advenir*, le roi essaye de tenter son fils récemment converti, en lui présentant deux jeunes femmes, la fille du roi Alphonse et une de ses suivantes. À peine la première a-t-elle approché le prince qu'elle est immédiatement repoussée. Suit alors une lamentation – feinte puisqu'elle a conclu un marché avec le roi au préalable – qui reprend en partie les marques de la rhétorique de la déploration : versification particulière, expression du désespoir (interjections, questions rhétoriques...) :

Helas, m'amour et ma joye,
Que queroye,
L'enfant que je demandoie,
Que vouloye
Plus que creature nee,
Celui que je desiroye,
Regretoyé,
Que pas trouver ne cuidoye
Ne pensoye
Sa char en erreur boutée,

³⁰⁷ Cette rhétorique de la déploration a été envisagée dans les travaux de J.-P. Bordier (*Le jeu de la Passion. Le message chrétien...*, op. cit., p. 625-651) et V. Dominguez (*La scène et la Croix...*, op. cit., p. 252-289). Le discours de la Vierge Marie au pied de la croix se sert d'une « rhétorique de la déploration funèbre » caractérisée par des « interjections et gémissements, apostrophes à la mort, éloges du défunt, rappels du passé, pourquoi ? et comment ? sans réponse » (J.-P. Bordier, *Le jeu de la Passion. Le message chrétien*, op. cit., p. 635.) et une versification particulière (alternances métriques essentiellement) destinée à illustrer la compassion de la Vierge Marie.

Je me suys habandonnee
Et donnee,
Je me suis aventuree
Apreste
De toy venir visiter... (v. 13466-13480)

Josaphat lui demande alors qui l'envoie, elle ne répond pas et continue sur un mode passionnel en s'exaltant de plus en plus devant le prince :

Et moy donné
Par mariage,
Car je t'ame de tel amour
Que nuyt ne jour
Je ne puis pour toy repouser.
[...]
Pour Dieu vueilles moi escoler
Et acoler
Ton cueur au mien de douce colle,
Dont amour me vout escoler
Sans descoler
Et que le tien ne s'en descolle... (v. 13520-13524 et v. 13528-13533)

Outre le jeu sur la métrique des vers, le travail du *fatiste* réside sur l'*annominatio* (*escoler / acoler / colle / descoler*) destinée à signifier le rapprochement physique entre les deux êtres. Mais la réponse de Josaphat tranche complètement puisqu'il condamne le péché de luxure (v. 13628 *sqq.*) et les parements des femmes (v. 13565 *sqq.*) qui sont venues lui rendre visite. Peut-être peut-on voir ici aussi la mise en scène d'une des conditions de l'amour courtois mais de façon inversée : en effet, c'est l'homme qui demeure inaccessible, se refuse, et provoque le désespoir de la fille du roi Alphonse.

L'expression du sentiment amoureux dans le monde païen s'effectue de la même façon que dans la poésie lyrique et le roman chrétien (qui emprunte à cette dernière pour les passages lyriques). Les *fastistes* font parler les personnages païens de façon courtoise et lyrique, soit en empruntant certaines valeurs propres à l'amour courtois qu'ils adaptent aux relations conjugales, soit en utilisant des procédés stylistiques couramment employés dans la poésie lyrique (mort d'amour en particulier), soit en utilisant des formes poétiques fixes issues de la poésie lyrique (ballade).

c. Des divertissements de cour chrétienne

Si les mystères mettent en scène des cours païennes, les divertissements auxquels elles se livrent sont bien inspirés de ceux des cours chrétiennes. Les *fastistes* décrivent alors les occupations traditionnelles de la noblesse : chasse, jeux, fêtes de cour (réceptions).

La chasse est une occupation qui permet de signifier la noblesse d'un personnage. Dans le *Mystère du roy Advenir*, le roi cherche absolument à pratiquer la chasse (v. 405-420 et v. 457-464) et l'on assiste à tous ses préparatifs et à tout son déroulement. Ainsi Advenir

change de vêtements sur scène pour revêtir une « robe de chace » (v. 6832) tandis que le premier veneur ameute ses chiens (v. 6834-6836). Lors du déroulement de la chasse, le roi discute avec ses veneurs de la chaleur qui pourrait empêcher les chiens de bien flairer le gibier (v. 6858-6867) puis lorsqu'il est salué par le baron de Moursse, trop pris par l'action, il lui enjoint simplement et directement de voir si le sanglier n'arrive pas de son côté sans lui rendre son salut ; pour finir, le roi met à mort le sanglier tenu par les veneurs : « A, maistre porc, je vous aray. / Or tenez, est il adoubé ? *Et le tue.* » (v. 6892-6893). Cette scène de chasse s'élabore à partir d'un grand nombre de détails et J. du Prier, outre l'influence possible de ses lectures³⁰⁸, semble d'inspirer de ce qu'il connaît de la cour de René d'Anjou. Une scène similaire mais cette fois-ci se jouant dans le monde chrétien a lieu dans le *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévi*. Le roi Kereticus – chrétien mais dont le comportement s'apparente à celui des païens par le viol qu'il commet sur Nonne –, est incité pendant son sommeil par Dieu à se rendre à la chasse (au cours de laquelle il violera Nonne justement) par l'intermédiaire d'un ange (v. 338-371). Dès son réveil, il enjoint à sa cour de se mettre en marche : « *Orzca breman deomp buhan voar an maes / maz tut real am sal am pales*³⁰⁹ » (v. 372-373). La chasse est justifiée comme un divertissement de cour (« *Pan of den bras den a choas hac a stat / E keritic...*³¹⁰ », v. 378-379) au cours duquel tous les codes de cette dernière doivent être mis en scène. Se trouvent alors des lévriers lâchés tout le long du divertissement (v. 393-395) puis ensuite l'intervention de quatre veneurs différents qui vantent chacun leurs qualités (connaissance des techniques de chasse, des gibiers, des endroits où le gibier abonde...) auprès du roi (v. 396-419). La chasse à courre, élément significatif de la noblesse chrétienne, peut être mise en scène aussi bien dans le monde païen que le monde chrétien et a pour fonction de signifier la noblesse des personnages qui y prennent part.

Une nuance doit être apportée quant à la nature pleinement aristocratique de la chasse du roi Advenir³¹¹. En effet, le sanglier n'est pas un animal noble à chasser, contrairement au cerf et sa symbolique christique³¹². Si le divertissement, dans son déroulement, est inspiré d'une cour chrétienne, son objet n'en demeure pas moins païen.

³⁰⁸ Ses lectures ont pu être d'au moins deux ordres : des traités cynégétiques ou des romans. Sur la chasse dans le roman, voir : Gianfelice Peron, « Aspects rhétoriques et aspects techniques de la chasse dans les romans français du Moyen Âge », dans *La Chasse au Moyen Âge*, Paris, Les Belles lettres, 1980, p. 403-422.

³⁰⁹ « Or çà, parton bien vite dans la campagne, / Mes fidèles serviteurs, de mon château et de mon palais. »

³¹⁰ « Puisque je suis gentilhomme distingué et de condition / En Kerétic... »

³¹¹ Le résultat de la chasse dans le *Mystère de sainte Nonne* est éclipsé par le viol de Nonne par le roi Kereticus.

³¹² Sur le sanglier comme animal diabolique opposé au cerf comme animal christique, voir Michel Pastoureau, « La chasse au sanglier : histoire d'une dévalorisation (IV^e-XIV^e siècle), dans *La chasse au Moyen Âge. Société, traités, symboles*, Florence, Edizioni del Galluzzo, 2000, p. 7-23, en particulier p. 16-20.

Le roi Advenir, en plus de la chasse, et avant qu'il n'endosse le comportement traditionnel du roi païen en infligeant une série de tortures aux chrétiens de son royaume, joue régulièrement aux échecs – notamment avec ses chevaliers³¹³ – qu'il qualifie de jeu « bel et gent » (v. 454). Il y joue aussi contre son fils et propose une paire de gants comme enjeu (v. 9407 *sqq.* et v. 9607-9608). La présence du jeu d'échecs est ambivalente³¹⁴ ici. Le jeu est d'origine orientale et sa présence dans le *Mystère du roy Advenir* peut participer à l'instauration du monde païen et en particulier oriental où se déroule l'action. Pour autant il s'agit d'un jeu largement pratiqué dans les cours européennes contemporaines du *fatiste*, et il est probable que la première mention du jeu dans la pièce s'inspire encore une fois de la cour de René d'Anjou, à travers le comportement des personnages vis-à-vis de la partie. En effet, alors que le second chevalier propose qu'Advenir et le comte Don Diego jouent aux échecs ensemble, le troisième chevalier s'exclame :

Quant est à moy, je n'en sçay rien.
Je ne m'en sauroye meller,
Mais le plaisir du regarder
M'esjouÿst le cueur tellement
Que jamais ne l'en puis souller,
Tant est ung gent esbatement. (v. 447-452)

Le jeu d'échecs devient un spectacle pour ceux qui vivent à la cour : la nature du jeu implique que peu de participants peuvent y prendre part à la fois, seul celui qui détient le pouvoir peut y jouer et les autres sont condamnés à le regarder jouer et à l'admirer. Le jeu d'échecs n'évoque plus l'Orient mais met en scène le pouvoir éminent du dirigeant de cour médiéval³¹⁵.

Enfin, la fête de cour inspire les *fatistes* qui s'en servent comme modèle d'élaboration d'une dramaturgie de la réception. Dans le *Mystère de saint Martin*, le saint souhaite rendre visite à sa sœur et son mari, le comte de Milan. Un fois arrivé sur place, le comte (païen) ordonne à ses chevaliers de faire le nécessaire pour recevoir dignement Martin (v. 207-218). Le chevalier Barbaranne convoque des musiciens (« Menestriers avancez vous / De nous faire dancier trestous / Parmy la salle à haulte gamme » v. 222-224, « *Icy jouent les menestriers* », apr. v. 225) et le chevalier Geno invite « souillars et cuysiniers » (v. 229) à se mettre au travail pour préparer les plats. La fête de cour en tant que telle ne donne pas lieu à des dialogues, en effet immédiatement après la convocation des serviteurs, le Pauvre nu, Dieu et ses anges parlent à tour de rôle (v. 242-298), et la fête a dû se jouer par des gestes en toile de fond

³¹³ Voir v. 437-456.

³¹⁴ Sur cette ambivalence, voir Michel Pastoureau, *Le jeu d'échecs médiéval : une histoire symbolique*, Paris, le Léopard d'Or, 2012.

³¹⁵ Dans la perspective du modèle chrétien comme moyen d'élaboration de la cour païenne – en particulier au sujet de son organisation sociale – on aurait pu s'attendre à une référence au *Libellus de moribus hominum et officiis nobilium ac popularium super ludo scachorum* de Jacques de Cessoles, mais ce n'est pas le cas ici.

durant ces paroles puisqu'à partir du v. 299, Martin souhaite partir : « Aller m'en convient sans arrest / Belle soeur et beau frere aussi / J'ay longuement esté icy » (v. 299-301). La danse et la musique, les plats raffinés sont la prérogative de la noblesse contemporaine chrétienne mais ces habitudes servent à signifier au public l'état de noblesse des païens.

d. La préoccupation de l'éducation princière

Les scènes au cours desquelles un personnage saint reçoit un enseignement païen et le critique pour en démontrer son caractère erroné procèdent de l'inéluctabilité et de la supériorité de la foi chrétienne. Mais ces scènes sont préparées par la volonté des parents, dirigeants des royaumes, de fournir à leurs enfants une éducation qui leur permettent de prendre leur succession. Cette préoccupation s'inspire en partie de celle des cours chrétiennes et de l'éducation des princes pour la continuation du royaume³¹⁶ ; elle s'exprime de trois manières : les raisons qui poussent le dirigeant à fournir une éducation, le contenu qu'il souhaite voir être enseigné à son enfant et la recherche des meilleurs maîtres.

Josaphat, saint Martin et sainte Barbe sont tous trois destinés au départ à devenir les dirigeants d'un royaume et leurs parents se soucient de leur fournir une éducation qui leur permette d'occuper au mieux cette fonction. C'est pourquoi, Dyoscorus, dans le *Mystère de sainte Barbe*, décide de mettre sa fille à l'étude ; Barbe étant sa seule enfant, il faut lui donner les armes intellectuelles pour qu'elle soit à même de prendre sa succession :

Je seroyë trop à reprendre,
Et seroit chouse de desroy,
Se une telle fille de roy
Ne sçavoit science et clergie.
Quand seriez en compaignie
À dessider quelque matere
Ou moult difficillë et clere,
Vous sembleriez ou statue
Ou quelque pouvre beste mue
Qui ne scet parler ny aller. (v. 403-412)

De même dans le *Mystère de saint Martin*, les premières paroles du père de Martin, roi de Hongrie, se concentrent sur sa volonté de fournir une éducation digne de ce nom à son fils :

Bien vouldrois avoir contenance
À luy donner enseignement
Et aussi bon gouvernement
Car bien sçay que il sera roy
S'il plaist à noz dieux après moy (v. 89-93)

Avant de donner les raisons qui le poussent à fournir un enseignement à sa fille, Dyoscorus évoque le contenu de ce dernier :

Pourtant il est neccessité,
Pour estre en sens enluminee,

³¹⁶ Sur ce sujet, voir Jean Meyer, *L'éducation des princes en Europe du XV^e au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2004, chap. 1 et 2.

Que vous soyéz endoctrinee
En gramoirë et en vos pars,
En logique et es sept ars,
Et puis après en la foy sainte
De nos dieux... (v. 383-389)

La mention des sept arts libéraux peut aussi bien renvoyer à l'Antiquité qu'au Moyen Âge, ils constituent le fondement de tout enseignement ; néanmoins, la volonté de Dyoscorus est de faire de sa fille une personne instruite et civilisée, préoccupation essentielle des cours chrétiennes du Moyen Âge et de la Renaissance. La formule « en vos pars » est quant à elle plus surprenante dans la bouche d'un roi païen puisqu'elle signifie « posséder des rudiments d'instruction » permettant de réciter le Psaume 16, verset 5 de la Bible³¹⁷. Pour en revenir aux arts libéraux, ils sont pour saint Augustin, le préalable à l'apprentissage de la théologie, or ici, le *fatiste* y fait semble-t-il référence en indiquant que Barbe sera d'abord instruite « es sept ars, / Et puis après en la foy sainte », rejetant au vers suivant qu'il s'agit de la foi païenne (« De nos dieux »). Ces évocations à la foi chrétienne rappellent que les modèles des *fatistes* pour dépeindre une cour demeurent des modèles marqués par cette religion, et indiquent déjà que ce sera cette religion que Barbe embrassera. Plus loin dans la pièce, lorsque les précepteurs de Barbe arrivent, Dyoscorus renouvelle de façon plus développée le souhait et le contenu de l'enseignement qu'il désire offrir à sa fille. Chaque matière est alors citée, accompagnée des effets qu'elle produit sur l'esprit, destinée à former un esprit à même de gouverner :

Et saiche son langaige aournéz
Et logique pour discernéz
Entre le faux, entre le voir,
Qu'on ne la puisse decepvoir.
Aprene aussi geometrie
Afin qu'a parler s'amestrie
Et saiche, par posicions,
Bien mesurer ses actions (v. 512-519)

Dyoscorus se préoccupe de l'avenir de son royaume en cherchant à fournir le meilleur enseignement à sa fille mais ce qui apparaît ici, ce sont des images de bon roi (reine) et de bon gouvernement, inhérentes aux rois chrétiens. Dans le *Mystère de saint Martin*, le roi de Hongrie incite Martin son fils à fréquenter le prince d'Acherance pour les mêmes raisons :

Je suis vieil et bien est saison
Que à vous advise maintenant :
Je vueil doresnavant [6]
Que o le prince vostre cousin
Soyez le soir et au matin
Affin de bien vous doctriener
Car prochainement vous serez
Roy de Hongrië après moy (v. 119-126)

³¹⁷ « *Dominus pars hereditatis meae et calicis mei tu es qui restitues hereditatem meam mihi* ».

La vieillesse du roi l'incite à se préoccuper de l'avenir de son royaume, il faut fournir une bonne éducation au futur roi, non seulement fondée sur un savoir livresque et théorique, mais aussi sur un savoir pratique lié aux comportements à adopter dans une cour royale. D'ailleurs, ce savoir pratique est évoqué dans le *Mystère du roy Advenir*, lorsque Josaphat se plaint à son père de ne pas être élevé à la cour. Il lui indique alors que la vie y est compliquée en raison des règles qui la gouvernent et des personnes qui s'y trouvent :

Mon filz, la regle droituriere
De la court est assez pesant
Et vous savez bien q'un enfant
N'en entenderoit si non pou :
L'un est saige et l'autre est fou,
L'un est bien, l'autre en desplaisir... (v. 9233-9238)

Enfin, la mise en scène de la préparation de l'éducation d'un prince ou d'une princesse a recours à la recherche de maîtres des plus qualifiés. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, c'est la sainte elle-même qui exige un maître de qualité lorsque son père lui propose de lui fournir une solide formation : « J'ay d'aprendre moult grant desir, / Mais que j'ayè qui bien me monstre » (v. 415-416) ; son père lui répond alors qu'il fera venir de loin les meilleurs maîtres qui existent (v. 417-424). Florimond, le premier chevalier de Dyoscorus, annonce qu'il en connaît « deux qui ont grant nom, / Rempliz de science parfonde » (v. 425-426), et multiplie les superlatifs à leur sujet : appelés *maistre* Amphoras et *maistre* Alphons, ils sont « solemnelz docteurs », « long temps recteurs / En la bonne cité d'Athenes », « deux fontaines / De sapience redoubtans » et « tant superhabondans / En science que c'est ung songe » (v. 425-433).

L'éducation princière se déroule dans la sphère païenne mais les conceptions de l'entourage du prince ou de la princesse concernant l'éducation à lui délivrer sont identiques à celles des cours chrétiennes européennes du Moyen Âge, inspirées des *Miroirs des princes*³¹⁸. Cette préoccupation de l'éducation princière revêt un aspect dramaturgique particulier : dans le combat que se livrent les deux mondes opposés (païen et chrétien), il en va, pour chaque partie, de la sauvegarde de son propre monde. La préoccupation du dirigeant païen n'est qu'une des facettes du stratagème pour essayer de contrer la foi chrétienne en espérant que sa succession sera à même, intellectuellement, de continuer le combat contre la propagation du christianisme.

³¹⁸ Sur les *Miroirs des princes*, voir Frédérique Lachaud et Lydwine Scordia (dir.), *Le Prince au miroir de la littérature politique de l'Antiquité aux Lumières*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

e. Des images de bon roi et de bon gouvernement dans le monde païen

Dans la continuité de la préoccupation de l'éducation princière pour la bonne conduite du royaume, certains personnages païens expriment, comme le fruit de l'enseignement qu'ils ont reçu, des images de bon roi et de bon gouvernement. Ces images – certes héritées de l'Antiquité³¹⁹ – sont devenues traditionnellement inhérentes aux dirigeants chrétiens dont la haute valeur morale permet une conduite juste et raisonnée des royaumes. Toutefois, ces images de bon roi et de bon gouvernement interviennent dans le monde païen lorsque des personnages vantent les mérites de leurs proches ou lorsqu'ils s'inquiètent du bien-être des populations de leur royaume.

Les images de bon roi sont produites par les vertus que s'attribuent les personnages entre eux. Dans le *Mystère de saint Vincent*, l'empereur Maximien est qualifié par son frère de « prudent, discret et juste » (v. 725), « sapient et abille » (v. 729), « Il est tresbon logicien : / c'est ung prince moult vertueux » (v. 1249-1250). Réciproquement, Maximien n'est pas en reste quand il s'agit d'évoquer son frère Dioclétien :

En luy moult de vertuz habonde
et tout accroissement d'onneur ;
il est ung tresdiscret seigneur. (v. 848-850)

Pour autant, lorsque l'on connaît la suite de la pièce, le *fatiste* produit un trait d'humour en faisant continuer les paroles de Maximien ainsi :

Noz dieux le doyvent bien amer,
car en luy n'y a point d'amer :
il est plus doux qu'une pucelle. (v. 851-853)

Un peu plus loin, Maximien réitère ses qualificatifs élogieux au sujet de son frère : « mon frere et amy ancien, / lequel est preux, vaillant et sage » (v. 1090-1091). Lorsque ce n'est pas son frère, ce sont les chevaliers de Dioclétien qui le complimentent, comme Diocornus : « À vous regarder je me myre, / tant estes bel, gent et abille » (v. 1155-1156) ; et Ponphinus ajoute :

Je ne cuide pas qu'entre mille
il y ayt plus doux et plus gent
ne en son fait plus diligent :
vous estes tressaige seigneur. (v. 1157-1160)

Les éloges de dirigeants païens procèdent de deux intentions : ils s'inscrivent d'abord dans l'image traditionnelle du bon souverain et en cela les *fatistes* ne font que suivre les modèles littéraires qu'ils connaissent, en particulier les *Miroirs des princes*, de manière plus ou moins consciente visiblement – un dirigeant, qu'il soit païen ou pas, doit avoir les qualités morales

³¹⁹ Voir par exemple le *Secret des Secrets* du Pseudo-Aristote, sur le contenu, les sources et la diffusion de ce texte, voir : Denis Lorée, « Le statut du *Secret des Secrets* dans la diffusion encyclopédique du Moyen Âge », dans *Encyclopédies médiévales*, Bernard Baillaud, Jérôme de Gramont et Denis Hüe (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 155-172.

correspondantes à son rang³²⁰ –, ensuite il se peut que l'attribution de ces qualités soit un procédé comique (dans une moindre mesure, un procédé de surprise : le spectateur sait d'emblée que le dirigeant païen sera un personnage mauvais) jouant sur l'opposition entre la pléthore des qualificatifs louangeurs et la nature réelle des personnages païens, à savoir leur cruauté.

Aux vertus attribuées aux dirigeants païens, s'ajoutent des propos théoriques sur la conduite d'un gouvernement. Ainsi, Dioclétien indique :

Tenir le fault [le conseil], je le conseil.
Chascun dit que noustre police
se meurt par faulte de justice ;
certes, tout le monde se plaint.(v. 754-757)

Il s'agit bien de propos issus de la bouche d'un empereur païen mais ces paroles sont le lieu d'images de bon gouvernement : la volonté de conservation de la paix civile grâce à une justice efficace, garante de la bonne administration de l'empire. En outre, l'idée d'une bonne administration de l'empire est soulignée par ceux qui s'en préoccupent, lorsque Dioclétien arrive au conseil, il insiste sur les qualités des personnes qui le composent :

Par Jupiter, je me resjoye
de veoir tant de clers à merveille.
Il n'y a nulz d'eulx qui ne voille
au bien de la chose publique ;
chascun d'eulx moult bien s'i applique.
Se sont clerces bons et bien aprins. (v. 1219-1224)

Il montre par ailleurs son souci du bien-être de ses sujets :

Il vient devers moy trop de plaintes
qui jamais ne seront estaintes
s'on n'y fait autrement devoir.
Ung chascun veult l'autry avoir;
larrons, ravisseurs et pillars,
une maniere de paillars
pillent le commun populaire. (v. 1302-1308)

Les images de bon gouvernement peuvent aussi être exprimées à l'échelle de la ville. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, alors que le maire de Nicomédie – païen malgré les soins apportés aux reliques de Barbe – dit qu'il protégera la ville si des ennemis viennent essayer de voler les reliques de sainte Barbe, un des membres du corps de ville, Charlin, répond :

Vous en avez parlé comme ung
Bon recteur de communauté.
Les recteurs par bonne unité
Doibvent principalement entendre
Au bien publicque et y pretendre.
On ne le peult equiparéz

³²⁰ Dans le *Mystère de sainte Barbe*, le chevalier Florimond rappelle à Dyoscorus ses devoirs de probité découlant de sa fonction royale, lorsque celui-ci découvre la troisième fenêtre de la tour et qu'il souhaite punir immédiatement les maçons : « Ne soyéz pas ainsi soudain / De condampner ou de juger / Ceulx qui ont ce fait de liger, / Mais faictes informacion / Et vroye perscrutacion / De ceulx qui l'ont fait et pour quoy : / Pour quoy, n'a quoy. Ainsi q'un roy / Doit estre froit et moderé » (v. 11857-11864).

A nul autre : on doit preferéz
Le commun au particulier. (v. 20915-20922)

Les paroles de Charlin prennent un aspect politique et moral en soulignant la primauté du bien commun sur le bien particulier. Elles s'adressent de fait à certains spectateurs, eux-mêmes membres d'un corps de ville et la comparaison avec ce type de personnes ne s'arrête pas là. En effet, le maire de Nicomédie possède en réalité les aptitudes attendues pour un maire d'une ville de France à la fin du Moyen Âge selon l'autre membre du conseil de ville, Fernault :

Puis que nous avons ung bon chef,
Lectré, saigè et scientifique,
La chouse civile et publique
Ne peult estre mal governee,
Mal conduite ne mal menee.
La chouse commune est eureuse,
Paisible, forte et fructueuse,
De quoy les gouverneurs exquis
Ont en eulx ung bon sens
Et estudié toutes loys. (v. 20935-20944)

Au-delà de l'idée habituelle qu'un dirigeant doit être bien instruit pour bien gouverner, les propos de Fernault évoquent la réalité contemporaine en soulignant que l'étude du droit en particulier (« étudié toutes loys ») est une des voies traditionnelles pour accéder à des charges civiles importantes, devenir maire d'une ville ou siéger au conseil de ville par exemple.

f. Des cérémonies royales : le couronnement et l'entrée de ville

Dans le *Mystère de saint Vincent*, Dacien est le sénateur envoyé par les empereurs Maximien et Dioclétien à Valence pour persécuter les chrétiens. Cette mission lui est confiée à condition d'effectuer un cérémonial particulier puisque Dioclétien lui rappelle qu'il a reçu « le réal ceptre de justice » (v. 1963) et qu'avant de partir, il doit faire le serment, « ...la main [levée] vers les cieulx » (v. 1971), de demeurer loyal à ses empereurs et de mener à bien sa tâche. L'attribution d'un sceptre « de justice » et la prononciation d'un serment ne sont pas sans rappeler la main de justice que reçoivent les rois de France lors de leur sacre et le serment contre les hérétiques prononcé au cours de la cérémonie.

Le *Mystère de saint Vincent*, à travers le personnage de Dacien, met en scène également un cérémonial propre aux relations entre une ville et un détenteur de l'autorité : l'entrée solennelle. Dacien charge le messager Brisevent d'aller

... droit à Valence
dire que j'ay la presidence
et regence de la contree,
et que faire y vueil mon entree
telle que mon estat requiert. (v. 3039-3043)

Cette façon de procéder (l'annonce de la visite) est exactement calquée sur le processus des entrées solennelles royales, duciales ou comtales en France à l'époque de la composition du mystère. La suite de l'épisode reprend à son compte les divers aspects propres au cérémonial de l'entrée de ville : l'acceptation par les dirigeants de la ville de recevoir la personnalité

(v. 3228-3232), la volonté de préparer des festivités (v. 3239-3241). À cela s'ajoutent deux éléments essentiels du cérémonial de l'entrée que sont l'accueil à l'extérieur et la remise des clefs de la ville à la personnalité reçue en signe d'allégeance :

Il fust honneste, à mon avis,
d'aller au devant faire honneur
ad ce noble et vaillant seigneur
qui doit ariver maintenant. (v. 3271-3276)

Montent à cheval pour aller au davant de Dacien. (apr. v. 3300)

Sus, portiers, quoy qu'il en adviengne,
baillez nous les clefs de la ville,
car il nous semble bien utile
au gouverneur les presenter, (v. 3281-3284)

Lorsque Dacien aperçoit les gens de la ville aller à sa rencontre, il s'en réjouit (v. 3319-3326) mais son chevalier lui indique immédiatement : « Mon seigneur, ilz font leur devoir / ainsi comme ilz y sont tenuz » (v. 3327-3328). Après les salutations et les paroles d'accueil rituelles échangées, le cérémonial de remise des clefs de la ville et du serment dit par l'autorité reçue est en tout point semblable à celui des entrées réelles :

LE PREMIER CONSEILLIER

Nous vous offrons avant premierement
de la ville les clefs entierement
comme à noustre maistre et cher gouverneur.

DACIEN

Et je les prans tresdebonnairement
en promectant vous garder chierement
loy et justice, ainsi que droit seigneur. (v. 3353-3358)

La suite de la scène consiste en un conseil entre les gens de la ville d'un côté et Dacien et sa suite de l'autre. Les festivités prévues pour une entrée solennelle peuvent être plus ou moins fastueuses, si le *fatiste* a manifestement repris les éléments symboliques habituels de ce genre d'événement, il choisit néanmoins de mettre en scène l'entrée dans sa plus simple configuration, probablement pour au moins deux raisons : la première réside dans le fait que c'est un événement relativement secondaire dans l'action, il s'agit seulement de montrer le bon accueil des habitants de Valence ; la seconde – liée à la première – est plus matérielle dans le sens où il aurait fallu une débauche de décors pour finalement un événement assez court et de moindre importance. Ce n'est pas tant la mise en scène de l'entrée solennelle qui importe mais plutôt la valeur symbolique connue que son évocation suscite auprès du public. D'ailleurs, bien plus loin dans le mystère, lorsque Bavart, l'un des soudards de Dacien, apporte une lettre à la femme de ce dernier, cette entrée est évoquée pour ce qu'elle représente concernant les codes relationnels et leurs enjeux entre les habitants d'un lieu donné et le détenteur d'une autorité. Dacien lui-même dit dans sa lettre : « Oncques à prince on ne fist tant d'onneur / comme on me fist quant j'entray en Valence : / recuilly fus par tresgrant excellence. » (v. 10767-10769) et Bavart ajoute pour étayer ces propos :

Oncques homme n'eut tant d'onneurs,
[...]
quant il fut receu en Valence.
C'estoit triumphe et excellence
de luy veoirs faire son entree :
tout le monde de la contree,
seigneurs, bourgeois de toutz estas
furent à tropeaulx et à tas
au davant pour le recevoir. (v. 10840-10849)

La multitude des personnes évoquée par Bavart, est un des éléments primordiaux de l'entrée solennelle : tous les corps de la cité doivent y assister et y participer.

Conclusion. Le théâtre est une littérature « anticuriale³²¹ » ?

La cour civilisée et chrétienne sert régulièrement de modèle pour la peinture de la cour païenne sur scène. L'emprunt d'éléments à cette référence n'est pas forcément direct en ce sens qu'il passe par des modèles littéraires intermédiaires tel le roman, inspirateur des comportements de cour de la noblesse chrétienne du XV^e siècle, notamment en ce qui concerne la chevalerie. Quels que soient les modèles des *fatistes*, les dirigeants païens – comme ce qui est attendu d'un dirigeant chrétien – émettent des images de bon roi et de bon gouvernement, se préoccupent de la nature de l'éducation de leurs héritiers, se réunissent en conseil pour décider de ce qu'il convient de faire pour le bien commun.

De plus, en dehors de la chevalerie, les nobles païens sur scène ont les mêmes occupations que les nobles chrétiens (romanesques ou contemporains), à savoir la chasse, les jeux et les fêtes de cour. Cette mise en scène peut avoir une fonction dramaturgique, un personnage païen noble, n'en reste pas moins noble et cette noblesse, pour être signifiée au public, doit lui montrer des attributs qui lui permettent de l'identifier instantanément. Aussi, il peut s'agir d'une facilité d'écriture, le modèle contemporain ou romanesque de cour chrétienne étant très accessible, il suffit de le transposer à la scène et de considérer que ce qui fait le monde païen n'est pas le comportement de la noblesse en particulier mais une accumulation d'autres aspects (costumes, décors, gestes, nom des personnages, etc.).

Peu de cours chrétiennes sont représentées dans notre corpus et dans les mystères en général. L'utilisation du modèle de cour chrétienne pour représenter la cour païenne est peut-être un moyen de condamner les vices qui guettent les courtisans et la noblesse en général par ce mode de vie. De fait, on s'aperçoit que l'abandon du monde (*contemptus mundi*) pour imiter le Christ et embrasser le christianisme, est le fait de personnages appartenant au monde de la cour, à commencer naturellement par les saints mais aussi les chevaliers et les nobles,

³²¹ Pour reprendre le mot de Jacques Lemaire dans *Les visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1994.

notamment dans le *Mystère du roy Advenir*³²². Or un des thèmes de la littérature des XIV^e-XV^e siècles est la dénonciation des comportements immoraux des gens de cour et la fuite de cette dernière comme seul moyen de ne pas tomber dans ses vices³²³. Le fait de transposer la cour chrétienne en la représentant par un modèle païen procède peut-être d'une dénonciation par le théâtre des modes de vie de la noblesse.

VIII.3.3 Les professions et les métiers

À côté des personnages saints et des personnages païens occupés à les torturer, évolue une diversité de personnages caractérisés en partie par les professions ou les métiers qu'ils exercent. Ces personnages appartiennent soit à l'espace païen, soit à l'espace chrétien mais ces deux pôles se trouvent abolis le temps de la mise en scène du métier ou de la profession pour ne laisser la place qu'à l'homme en action. Cette dramatisation s'inspire de la réalité contemporaine du *fatiste* qui y puise un vocabulaire technique destiné à impulser un geste dramatique ou à décrire un savoir-faire et un environnement de travail. De fait, trois procédés permettent de représenter un métier : les éléments matériels (le déguisement, les outils, le décor : boutique, atelier...), le geste et la parole. Les deux premiers procédés sont les moins perceptibles pour nous du fait du caractère éphémère des décors et des déguisements propres à une seule représentation, et du fait de la fugacité du geste propre à l'acteur. Ces deux aspects ne sont envisageables qu'à travers les didascalies – lorsqu'elles sont présentes – qui donnent à voir soit la vision projetée du *fatiste* dans le cas d'une représentation à venir, soit les détails d'une représentation passée dans le cas d'un manuscrit de consignation. Les paroles des personnages sont quant à elles un reflet précieux des métiers et professions : d'une part, ils commentent les gestes professionnels en indiquant qu'ils vont les accomplir, la façon de les réaliser – des didascalies internes en somme –, en portant un jugement sur leur qualité, d'autre part leurs interactions avec les autres personnages sont souvent régies par des façons de s'exprimer propres à leur milieu professionnel. L'évocation de ce milieu professionnel peut être aussi parfois le lieu d'expression de préjugés plus ou moins traditionnels sur les métiers et les professions (marchand voleur, paysan faible d'esprit, artisan fainéant ou malhabile, précepteur incompetent, etc.).

La représentation d'un personnage à travers son métier ou sa profession revêt par moment une fonction dramaturgique importante, à l'image des maçons construisant la tour de sainte Barbe ou du *chartrenier* et son valet élaborant des instruments de torture pour saint Vincent ; cette fonction ne peut être que soulignée par une dramatisation soignée d'un savoir-faire précis. À ces personnages essentiels pour l'action des mystères, s'adjoignent ce que l'on

³²² Entre autres : le comte d'Alagonne, son premier chevalier, le premier chevalier égyptien, le second chevalier grec, le baron de la Moursse.

³²³ Jacques Lemaire, *Les visions de la vie de cour*, op. cit., p. 469.

pourrait appeler des personnages-passerelles (gardes de portes d'une ville, marins) et des personnages illustratifs destinés à mettre en relief des motifs particuliers (l'esprit supérieur du saint révélé par sa confrontation face à ses précepteurs par exemple).

a. Métiers de la pierre et métiers du bois

Maçons et gens de construction

Les maçons et les gens de construction jouent un rôle prépondérant dans le *Mystère du roy Advenir* et le *Mystère de sainte Barbe* puisque la construction d'une tour pour y enfermer le jeune saint est un aspect essentiel de la dramaturgie de ces deux mystères. Dans le *Mystère du roy Advenir*, le rôle du maître d'œuvre est peu développé : il exécute immédiatement la demande de construction d'une tour par Advenir et aucun maçon n'intervient dans la pièce. En revanche, la mise en scène des deux maçons du *Mystère de sainte Barbe* est beaucoup plus recherchée³²⁴. Leur première apparition dans la pièce se situe au moment de la cérémonie sacrificielle organisée à la demande de Dyoscorus ; lors de cette scène, ils se plaignent uniquement de leur pauvreté par manque de travail (v. 3493-3508). Mais juste avant que Lancevant ne vienne les quérir pour la construction de la tour, leur dialogue témoigne de la conception qu'ils ont de leur métier. Murgalant évoque avec nostalgie le temps des grandes constructions :

On ne fait plus nulz telz chasteaulx
Si fermes, si fors ne si beaulx
Comme on souloit faire jadis.
On ne fait nulz celiers ventifs
N'en pallés unes telles salles,
Nulles cours, nulles telles halles
Qu'on faisoit anciennement. (v. 3993-3999)

Gandeloche est quant à lui plus optimiste, la chance pourrait très bien leur sourire et ils pourraient gagner beaucoup d'argent « A faire quelque beau chef d'œuvre » (v. 4003). Ce type de discussion³²⁵ reflète les moments d'attente du client et de la tâche entre membres d'une même corporation, l'évocation du passé est alors l'occasion de révéler les aspirations de chacun, les compétences manuelles et artisanales, la volonté du travail bien fait (Murgalant : « Je n'ay soucy, sinon qu'en euvre / Songneusement par bonne adresse », v. 4004-4005).

Tout métier technique réclame des outils spécifiques qui permettent la reconnaissance immédiate des personnages et des jeux de scène propres à ce métier. Les maçons du *Mystère de sainte Barbe* précisent aussitôt, dès que Lancevant leur demande de venir : « Acoup comme prompts et hatifs / Porteron nous tous noz oustiliz » (v. 4024-4025) et la didascalie

³²⁴ Sur ces deux personnages voir aussi : Mario Longtin, « Maçons, trois fenêtres s'il vous plaît ! Le *Mystère de sainte Barbe* en 5 journées : un décor qui se construit ? », dans *Par la fenestre : Études de littérature et de civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003 p. 307-318.

³²⁵ Ces discussions *d'attente* du client et du travail se retrouvent par exemple chez les marins.

immédiatement après le v. 4028, indique bien le jeu d'acteur : « *Capiant utensilia et vadant ad regem...* ».

Aux aspirations théoriques répondent la réalité du terrain et la dureté du métier. À la fin de la première journée du mystère, Ganeloche ne se montre plus du tout vaillant à la tâche alors qu'il est occupé à construire la tour (« *Dicant operando ; et in ludo habeant lapides et materiam et calcem et semper operantur* », apr. v. 4118). Sa position de travail et le soleil le font souffrir, il s'en livre à Murgalant :

Le doz me deult et la vesie,
J'ay ja les rains tous travailléz. (v. 4119-4120)

Ma ventraille est toute meurtrie
De me besséz. (v. 4123-4124)

J'ay tant de mal en ma caboche
Du solleil que c'est grant destresse ! (v. 4147-4148)

Il se lamente par ailleurs sur la dureté des pierres qu'il n'arrive pas à tailler (v. 4138-4141). Le portrait que dresse le *fatiste* de ces deux maçons est celui de vieux ouvriers³²⁶ – que Dyoscorus appelle par ironie « jeunes gallans » (v. 4792) lorsqu'il s'adresse à eux – lassés³²⁷ et usés par leur métier, même leurs outils sont presque hors d'usage : « Et qu'esse à dire, Ganeloche ? / Esse voustre martel qui loche / Dedans le manche ? » (v. 4142-4144). Néanmoins, la vieillesse ne veut pas dire l'incompétence et les différentes demandes comme une baignoire, la sculpture des planètes et des étoiles (v. 4793-4839), la poterne (v. 4904-4939) et surtout la troisième fenêtre seront réalisées sans défauts.

Ces deux personnages, par ce qu'ils sont capables de construire, occupent un rôle de premier plan dans le mystère. La tour se mue en clôture monastique qui permet à Barbe d'atteindre la connaissance de Dieu par le délaissement du monde, la baignoire devient les fonts baptismaux dans lesquels la sainte est baptisée par Jean le Baptiste et la troisième fenêtre permet d'abord d'illustrer le concept de la Trinité mais surtout de fournir une raison à la colère de Dyoscorus pour le début des persécutions à l'encontre de Barbe. Cette importance des personnages des maçons invitait le *fatiste* à apporter un soin particulier à leur élaboration dramatique.

Le travail du bois

³²⁶ Murgalant : « Vieillesse nous est trop mauvaise » (v. 4133), mais le nom du personnage est déjà explicite.

³²⁷ Face aux plaintes de Ganeloche, Murgalant lui conseille par deux fois de travailler à genou mais il se lamente de nouveau : « Et s'il pleut, nous seron moulléz / Par les genoulz, ne vous desplaise ! » (v. 4131-4132). Plus loin dans le mystère, cette position le blesse : « J'ay les genoulz tous mutilléz » (v. 4776).

Le travail du bois est évoqué dans le corpus de cette étude à travers la fonction de bourreau (intégrant la fonction de geôlier par la même occasion). Le geôlier ou le bourreau bénéficient régulièrement dans les mystères d'un traitement comico-sinistre – ou seulement de l'un de ces deux traits. Néanmoins, sa fonction était réellement exercée et le specateur pouvaient avoir eu l'occasion de la voir en action (ou en avoir entendu parler par des proches), en particulier lors d'exécutions en place publique. Certains *fatistes*, tout en entretenant parfois l'aspect comique ou sinistre des scènes et des personnages, se servent des différentes tâches qui incombent au bourreau pour créer des scènes originales autres que des scènes de tortures, d'insultes et d'exécutions, même si ces scènes originales par leur action conservent un lien étroit avec le fait de torturer et de tuer.

Dans le *Mystère de saint Vincent* le duo constitué par le *chartrenier* et son valet doit construire un instrument de torture : le *chartrenier* est requis par Dacien pour l'élaboration d'une herse³²⁸ hérissée de « chevilles plus de cent [...] qui soient agües [...] com alesnes » (v. 11956-11959) afin d'exécuter Vincent. Le *fatiste* met alors en place une scène d'atelier entre le *chartrenier* et son valet au cours de laquelle les échanges sont focalisés sur les techniques de travail du bois. Le valet est d'abord chargé de la tâche ingrate d'aller chercher le bois (v. 12016 *sqq.*) et lorsqu'il présente une perche, son maître commente d'un œil expert sa qualité : « Elle est trop torte : / de cest cousté la fault doler » (v.12026-12027), puis lui intime l'ordre d'aller chercher sa « dolouëre » et son « petit hachereau » (v. 12030 et 12031), instruments servant aussi bien au métier de bourreau qu'à celui de charpentier. La mention des instruments est un point essentiel de cette scène, ainsi sont évoqués « l'esquerre » (v. 12034) et « la ligne » (v. 12036) par le valet qui demande à Riote où sont « les oustiliz / de mon maistre à cherpenterie » (v. 12046-12047). Cette dernière lui présente

la dolouëre,
la congne et le hachereau,
les claveroux et son cousteau.
[et sa] besagüe (v. 12058-12061)

Quant à Riote, elle est chargée d'élaborer un « moret », sorte de teinture qu'elle doit réaliser avec de la paille carbonisée (v. 12071 et v. 12086-12087).

À ce vocabulaire spécialisé s'ajoute tout le processus d'élaboration de la herse, établi grâce à des connecteurs temporels, des déictiques, un jeu de questions-réponses-ordres entre le valet et le *chartrenier*, et des verbes – alternant entre futur (proche) et présent – dont le sens tourne autour du travail du bois et la réalisation d'un travail manuel. Le point de départ de cette réalisation est fondé sur la prévisualisation mentale du travail à effectuer : « Il fault noustre herse parfaire / [...] / J'ay en ma teste pourpensé / une chose que je feray » (v. 12088-12091). Le *chartrenier* répartit d'abord le travail entre lui et son valet tout en indiquant les étapes de

³²⁸ « Dy au chartrenier qu'il s'exerce / à la faire, c'est son mestier ! » (v. 11912-11913).

réalisation, « Or avant, cecy doleray. », « Après je feray des pertus, / mais que mes perches soient dolees » (v. 12092 et v.12096-12097), le valet étant chargé de la réalisation des chevilles. Cette réalisation est l'occasion de nombreuses questions de la part du valet : « Or me dictes où je prandray / le boys et comment je feray / les chevilles o mon cousteau » (v. 12101-12103), « Du boys, maistre, où le prandrai ge ? / Et aussi quel boys me fault il ? » (v. 12108-12109). Ces questions suscitent un certain énervement chez le *chartrenier* qui lui répond tout de même précisément : « Nenny, mais o le hachereau ! » (v. 12104), « Il te fault avoir du boys sec. / Et les fay de bonne longueur ! » (v. 12112-12113).

Cette scène se conclut par la satisfaction du *chartrenier* pour le travail bien réalisé : « Dedans Valence n'y a homme / qui en eust fait tant en ung moys / comme j'ay fait en des jours trois » (v.12173-12175), « Ma beisionne est tresbel et bien » (v. 12181). Le *fatiste* montre la réalité du métier de bourreau (la construction d'un instrument de torture) à travers la mise en scène du travail du bois. Pour ce faire, il crée un réseau de relations entre maître et valet, fondé sur l'élaboration d'un objet en particulier, source d'un vocabulaire et de gestes propres au travail du bois.

En contrepoint, l'évocation du travail du bois peut être le moyen d'instiller l'idée d'un aplanissement des défauts humains, le bois représentant l'esprit ou le comportement. Dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, Reformation intervient vers la fin de la pièce, montée sur un cheval paré « *et tient en sa main une regle, une ligne, ung rabot et une escuierre* » (av. v. 6269) mais elle apporte une précision :

L'en cuide par tous parentez
Pour les ostilz qu'avec moy porte,
Que ne soye que ung carpentiers ;
Mais je suy bien d'une aultre sorte ! (v. 6272-6275)

Chaque outil va être par la suite décrit comme un instrument permettant de réparer les imperfections des hommes en les remettant dans le chemin des vertus qui mène à Bonne Fin (v. 6287-6300).

b. Métiers de l'artisanat : *imagier* et tailleur

L'imagier

L'*imagier* du *Mystère de sainte Barbe* occupe une fonction particulière en ce que la commande qui lui est passée, permet de décrire l'identification instantanée de la sainte grâce à ses attributs. Alors que le roi de Chypre est à Rome auprès du pape pour la canonisation de Barbe, au cours du repas, le pape charge deux chapelains d'aller « chés ung faiseur d'imaiges » (v. 23701) pour en acheter une

Espiciale, non commune,
Qui soit d'une vierge jeunette,
Tresbien portraictë et bien faicte,

Bien painté et bien figuree... (v. 23703-23706)

Les deux chapelains arrivés chez le peintre énoncent leurs exigences pour le portrait de Barbe :

D'une vierge sainte et martire
[...]
Aussi fault qu'el ait une tour
En une main et puis en l'autre
Une palme. Puis, sans nulle faulte,
Ait sur la teste une couronne. (v. 23726-23734)

L'*imagier* n'est pas représenté à la tâche dans ce cas, c'est seulement le résultat de son travail qui prime, comme la célébration de la sainte dans les moindres actions du mystère, fournissant par la même occasion au public les éléments traditionnels qui permettent d'identifier la sainte dans les arts figurés.

Le tailleur

Le *Mystère de saint Martin* présente un tailleur fier et heureux de son métier :

C'est belle chose que de servir
De quelque mestier que ce soit !
Je me assie icy orendroit,
Sur mon ouvrour, coux, taille,
À piece de drap ay bataille
À faire robes et chaperons,
Petites cotes et mencherons.
Si bon ouvrier n'a en la ville
Comme je suis ne si habille. (v. 2092-2100)

L'importance est donnée d'abord à l'atelier où travaille l'artisan (« Je me assie icy orendroit, / Sur mon ouvrour ») puis ensuite au travail en lui-même (« coux, taille »), et pour finir – à la manière d'un vendeur qui fait l'article de sa marchandise – à l'énumération des marchandises fabriquées et au savoir-faire de l'artisan qui les produit. Par ailleurs, le *fatiste* choisit de montrer un commerçant intégré à un réseau corporatif : « Tousjours je suis apareillé / De boire o les compagnons, / Je chante en toutes saisons » (v. 2108-2110). Il se met alors à chanter une chanson à la versification quelque peu fantaisiste :

Jesus beau sire, Jesus beau sire, sire, sire,
Jesus beau sire, sire, sire,
Jesus beau sire, sire, sire, sire,
Ostez vostre coq de nostre cheneviere

Ayant évoqué précédemment avoir du « drap moult largement » (v. 2105), on peut penser que cette chanson appartient au répertoire d'une confrérie de tisserands, le « coq » pouvant être aussi bien la mauvaise herbe poussant dans le champ de chanvre que l'animal en picorant les graines, d'autant que le coq fait partie des *arma christi*.

Ce même tailleur réapparaît à l'occasion de la confection d'un vêtement pour le Pauvre nu à la demande de Martin qui a chargé son archidiacre de la transaction. Cette fois-ci il propose sa marchandise à l'archidiacre :

Que voulez vous faire tailler
Monseigneur ? J'ay de bon bureau,
De bons gris qui sont bons et beaulx,
Ou de meilleur si vous voulez. (v. 2933-2936)

Après le choix du tissu et la détermination de son prix (du bureau à 20 sous l'aune et demie), c'est la quantité qui pose problème à l'archidiacre car pour le tailleur, « À moins de trois aulnes à son corps [du Pauvre nu] / Ne pourroit avoir riens honneste » (v. 2947-2948), ce qui provoque la colère de l'ecclésiastique qui pense qu'on essaie de le voler :

Vous mentez maugré vostre teste
Gars truans ! Paillart taillandier !
Tu me cuyde cy cabasser
Une piece ou une retaille (v. 2949-2952)

Et il ne lui donne que 15 sous. Cette discussion rappelle la *Farce de Maistre Pathelin*, outre l'utilisation ici du verbe « cabasser » qui sonne comme un signal référenciel aux premiers vers de la farce³²⁹, la somme de 20 sous est celle évoquée par Pathelin essayant de faire baisser le prix de l'aune chez le drapier (v. 244) et les trois aunes correspondent à la longueur de tissu estimée par Pathelin (« Trois aulnes pour moy, et pour elle – / Elle est haulte... deux et demye », v. 260-261³³⁰). Mais la comparaison s'arrête là entre le drapier de *Pathelin* et le tailleur car une fois le vêtement fabriqué – trop petit comme prévu –, le Pauvre nu qui a assisté à toute la fabrication, confirme que le tailleur est honnête : « Si n'avez pas emblé de drap, / Bien l'ay veu... » (v. 2972-2973).

Le tailleur est un personnage illustratif aux multiples utilisations dans le *Mystère de saint Martin*. La lacune de l'unique imprimé du mystère ne permet pas d'analyser son comportement lorsque sa fille Blondine, démoniaque, est guérie par saint Martin, cependant, on voit que ce personnage secondaire, à partir de son métier entre autres, est utilisé pour différentes scènes. Dans le cas de la guérison de sa fille, son métier n'a pas d'importance, en revanche, pour mettre en scène l'avarice de l'archidiacre, son savoir-faire est essentiel. Le *fatiste* se sert d'abord du préjugé du commerçant voleur en rappelant en filigrane la *Farce de Maistre Pathelin* mais par la suite, l'estimation de la quantité de tissu nécessaire se révélant exacte, le savoir-faire du tailleur se trouve valorisé et l'avarice de l'ecclésiastique révélée au grand jour.

c. Les métiers de l'alimentation

La nourriture est un accessoire dramatique essentiel lors des scènes d'offrandes païennes, pour autant sa préparation n'est pas dramatisée, que ce soit par des scènes de cuisine domestique ou par la convocation de personnages assurant des métiers de l'alimentation. Dans la *Bataille de saint Pensard à l'encontre de Caresme*, de tels personnages apparaissent mais sans déployer sur scène leur savoir-faire, ainsi un rôti-seur, un pâtissier, un tripier, un

³²⁹ « ... Guillemette, / Pour quelque paine que je mette / À cabasser n'a ramasser... » (v. 1-3).

³³⁰ Michel Rousse (éd. et trad.), *La farce de maître Pathelin*, Paris, Gallimard, 1999.

coquetier, un boucher et un écorcheur menacent brièvement le camp adverse avec leurs outils de travail ou avec la nourriture dont ils sont les spécialistes (v. 233-256).

Seule la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* met en scène des métiers de l'alimentation, soit en assimilant le personnage de Contricion à un officier des sauces, soit en faisant intervenir un pâtissier destiné à susciter la gourmandise.

L'officier des sauces

Le personnage de Contricion de la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, est présenté comme un officier des sauces, muni d'un mortier (v. 597). Sa première intervention décrit sa fonction :

Amis, sachies certainement
Que j'ay office et grand maistrice,
Moy et ceulx de ma manandie ;
Avec Bonne Fin entierement
Je fais lez saulses proprement
Pour tous ceulx de sa compaignie. (v. 601-606)

La sauce en question est faite avec « Des larmes des povres pecheurs » (v. 799) et Bien avisé en commente le goût (« Elle est donc mallement ague ! ») en jugeant les proportions des ingrédients incorrectes : « Vous y mettez trop de vin fort » (v. 785). Mais même si elle n'est composée que de larmes, Contricion démontre qu'elle connaît néanmoins les ingrédients traditionnels des sauces : « N'a vin, vinaigre ne esgréz » (v. 797). Le savoir-faire culinaire est détourné et adapté au propos édifiant de la scène, la maîtrise des goûts et des préparations par Contricion lui permet de signifier l'effort nécessaire qui mène à la confession sincère : « La saulse ague est moult saine ; / Le cœur esclarcist, et ramaine, / Et lui donne bon appetit. » (v. 790-792).

Le pâtissier

Frilis est le personnage convoqué par Lescherie dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* pour susciter la gourmandise chez Mal avisé. Ce n'est pas un pâtissier affairé à la préparation de ses recettes mais à la vente de sa marchandise qui intervient aux v. 1911-1931. Les didascalies marquent pour commencer la technique de vente, le *cri* : « *Comment Frilis crie oubliez*³³¹ », « *Comment il crie tartelettez* », « *Comment il crie char rostie* ». Chaque cri est destiné à attirer l'attention du chaland en suscitant le rire ou les sensations gustatives et tactiles qu'il pourrait éprouver en achetant ses marchandises. Pour les « oubliez », il interpelle le client par un jeu de mots : « Oublee, Oublee, Oublee, Oublee ! / S'il vous fault oubliees joliettez, / Vous en trouverez o moy sans faulte » (v. 1915-1917), il compare ses pâtisseries à des conquêtes amoureuses pour lesquelles on ne risque pas la déception. Quant aux « tartelettez », elles sont sucrées à souhait (v. 1920 et 1921) et surtout « touttez caudez et touttez mollez » (v. 1923) tout comme la « char rostie » qui se trouve « jouxte le four, trestoute

³³¹ Sur cette pâtisserie, voir Rolande Bonnain, « D'une pâtisserie cérémonielle : usage de l'oublie », *Ethnologie française*, (nouvelle série), t. 23, n° 4, 1993, p. 542-561.

chaude » (v. 1927). Sous la dénomination « char rostie » se trouvent aussi les « bons pastez de char de veau » (v. 1928) que le pâtissier vante : « À qui bien lez aroit tastez, / Oncquez ne fu veu tel viande ! » (v. 1930-1931). En évoquant la chaleur de ses mets, le pâtissier joue sur la nécessité de consommer immédiatement tout ce qu'il propose (« C'est cheans, veés c'on lez baille ! », v. 1919 ; « Tartelettes... / [...] / Qui viennent maintenant du four ! », v. 1924).

Le *fatiste* s'inspire de la réalité quotidienne du cri du commerçant, agrémentée sans doute des *Cris* littéraires dans lesquels on retrouve le pâtissier ou l'*oublieur* vantant sa marchandise³³², tout en détaillant un étal typique de pâtissier au public.

d. Laboureurs et bergers

Les paysans

Dans le *Mystère de saint Vincent*, l'apparition d'un personnage de *rusticus*, le laboureur, et sa rencontre avec le messager Brisevent sont un des moyens d'opérer le déplacement de l'action dramatique de Rome vers Valence, notamment par la teneur du dialogue³³³ entre les deux personnages annihilant la possibilité de perception d'un temps et d'un lieu précis³³⁴. Au-delà de cette fonction et de la tonalité comique volontairement insufflée à cette rencontre³³⁵, les préoccupations et les remarques du laboureur dépeignent la nature des métiers agricoles. Avant même que Brisevent ne lui demande son chemin, sa contenance scénique est caractérisée par le chant (« *Icy doit chanter le laboureur* », apr. le v. 3063), image d'Épinal avant l'heure de l'agriculteur seul au travail dans son champ. Toutes ses paroles vont procéder de ses préoccupations quotidiennes : ses cultures, ses animaux. Il commence d'abord par commenter la quantité des récoltes en se plaignant qu'il n'a pas assez plu pour faire venir « bien largement feves et orge ! » (v. 3076), puis planifie les tâches à effectuer pour les plantations de l'année suivante (« Mectre du fumier y convient, / pour ce que la terre est trop maigre », v. 3083-3084). Par ailleurs, évoquant une chute l'ayant blessé à l'épaule (v. 3087-3089), il hésite quant à la date de l'accident (trois ou quatre ans) mais s'y retrouve grâce à ses souvenirs agricoles, c'est l'année où « ... il y erent de plus gentilz poys / qu'onques bouche d'omme mengea » (v. 3095-3096) et

... au temps tout proprement
que ma truye eut quinze goretz

³³² Voir par exemple : Guillaume de La Villeneuve, *Les crieries de Paris*, dans Étienne Barabazan (éd.), *Fabliaux et contes des poètes françois des XI^e, XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Warée, 1808, t. 2, p. 279 ; pour un inventaire des *cris* dans lesquels les oublies apparaissent, voir : Le Vicomte de Savigny de Moncorps, *Petits métiers et cris de Paris*, Paris, H. Leclerc, 1905, p. 3, 27 et 29.

³³³ Brisevent demande son chemin au laboureur. Dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, Occupation fait remarquer à Bien avisé qu'« Un petit homme de labour / Ensaigne bien, à mon avis, / À un roy ou ung empereur / Le chemin d'aler à Paris. / Se aller voulois en Espagne, / Ou en aulcune grant cité, Que te chault il qui le t'ensaigne [...] ? » (v. 3207-3213). Le paysan est perpétuellement affairé dans ses champs et c'est souvent à lui que les autres personnages demandent leur chemin.

³³⁴ Voir sur ce point : Xavier Leroux, « "*Pausa si sotinet ne sonne*". Fous et folies dans *Le Mystère de saint Vincent* », *Babel* [En ligne], 25, 2012, URL : <http://babel.revues.org/1997>.

³³⁵ Le laboureur ne répond à aucune des questions que lui pose Brisevent.

qui mengerent touz mes poretz
et fougerent tout mon courtil. (v. 3101-3104)

Les cultures et l'élevage deviennent un point de repère temporel, rythmant intrinsèquement la vie du laboureur conditionnée par les cycles de la nature. D'ailleurs cet environnement ressort au moment de ses représailles contre Brisevent – celui-ci étant agacé de ne pas obtenir de réponses à ses questions, avait commencé à le battre – à qui il intime l'ordre « Aller ailleurs voz beufs nouer » (v. 3141) lorsqu'il le met en fuite. « Nouer » signifie « attacher un animal » mais aussi « faire des nœuds sur un fouet » pour que les courps donnés soient plus douloureux, l'injonction du laboureur signifiant alors à Brisevent d'aller déchaîner sa violence ailleurs.

Les bergers

Les personnages des bergers dans les mystères s'apparentent aux personnages des paysans par leurs préoccupations et leurs conceptions du travail en lien avec la nature. Toutefois, la teneur religieuse des pièces les associe inévitablement aux bergers de la Bible, protagonistes de l'Adoration. Les bergers du théâtre religieux mènent la plupart du temps une vie paisible, éloignée de la civilisation, qu'ils n'échangeraient pour rien au monde.

Dans le *Mystère de sainte Barbe*, deux bergers, Gurlant et Bourle, ouvrent leur discussion par un refrain de rondeau « Il n'est viè que de pastours, / Quand ilz sont justes et loyaulx » (v. 11521-11522)³³⁶. Si une petite partie de leur conversion s'attache à dénoncer les mauvais bergers, son sujet principal réside dans le bonheur d'être berger. Cette joie consiste en une vie éloignée des mondanités de la cour, comme le clame Bourle « Fy d'amb[i]cieux, de flateurs, / De chaignes d'or et de joyaulx ! / Il n'est viè que [de] pasteurs » (v. 11525-11527), rejoint immédiatement par Gurlant : « Je ne vouldroye point les seigneurs / Servir pour lesser les aigneaulx. / Vivent, vivent les pastoureaulx » (v. 11529-11531). Ce qui guide Gurlant, c'est sa liberté (« J'ayme myeulx vivre en pouvreté / En franchise et en liberté / Que d'estre riche en servitude », v. 11531-11562) et sa frugalité : « Mais que j'aye ma pennetiere / Bien fournie davant et derriere / D'aulx ou d'oignons, il me suffist ! » (v. 11555-11557)³³⁷. Bourle amorce alors une projection :

Dy Gurlant, si Dieu te dont joye,
Si estoys duc ou roy ou conte
Ou empereur, dy et me compte
Quel viande te seroit saine ! (v. 11570-11573)

³³⁶ Les éditeurs de la pièce relèvent que le premier vers de ce rondeau évoque la chanson de Marote dans le *Mystère de la Pacience de Job* : « Mesdieu, il n'est aultre vie / Que de pastureaulx » (v. 1334-1335), on peut aussi le comparer au refrain prononcé par le berger Ysambert dans le *Mystère de la Passion* de Greban : « Fi de richesse et de soucy ! / il n'est vie si bien nourrie / qui vaille estat de pastourie » (v. 4646-4648).

³³⁷ Cette réplique évoque encore une réplique d'un des bergers (Riffart) du *Mystère de la Passion* de Greban : « Quand ma pennetiere est fournie / de bons gros aux et nourrissans, / de ma flute vous fais uns chans » (v. 4665-4667).

Chacun des deux bergers expose ce qu'il ferait de sa vie : aucun des deux ne renoncerait à son état, seules seraient apportées quelques améliorations vestimentaires (un bonnet pour le travail et un bonnet pour les dimanches et les fêtes), matérielles (« J'auroye ung baston bien liger, / Pour myeux mes moutons arenger, / Fleuste, flageol, argent en sac. », v. 11605-11607) et alimentaires mais sans excès.

Le discours de ces deux bergers s'inscrit dans les *topoi* habituels évoqués par ces personnages³³⁸ : exaltation de la vie dans la nature, réjouissance par les jeux et les danses, célébration d'une vie simple exempte de toutes obligations sociétales. Seulement, l'exaltation de cette vie éloignée du monde conditionnée par l'état de berger, prépare, par contraste, une autre scène dans laquelle le berger Bourle dénoncera Barbe à Dysocorus qui la recherche pour la tuer (v. 12599 *sqq.*). Cette dénonciation est mue par l'envie (voir *supra*), le diable ayant fait miroiter à Bourle « Planté d'or, planté de richesse » (v. 12608) que Dyoscorus lui donnera s'il indique où se trouve Barbe. La peinture du métier de berger dans ses moindres détails conceptuels concourt alors à la marche de l'action en mettant en exergue l'envie (et par ricochet la cupidité) du berger, justement suscitée par une situation propice (sobriété et simplicité) à la commission du péché, or c'est la commission même du péché qui permet à Dyoscorus de retrouver Barbe et de mettre en place son martyr.

e. Métiers intellectuelles

Les Précepteurs et maîtres d'école

L'éducation est dispensée au Moyen Âge et à la Renaissance par des ecclésiastiques dans des écoles et des collèges lorsque les élèves sont les enfants des élites urbaines, par un précepteur à domicile pour les élèves issus de la noblesse. Dans le premier cas, la mise en place d'un personnage d'ecclésiastique sur scène se fond avec celui du prêtre dont la mission pastorale se mêle à la mission éducative. Dans le second cas, le précepteur est parfois l'objet d'une attention particulière de la part des *fatistes*, notamment concernant la présentation de son savoir, son comportement vis-à-vis de son élève (le plus souvent un saint qui va le contredire), et son apparence vestimentaire.

Le maître d'école de Josaphat dans le *Mystère du roy Advenir* n'est pas spécialement renommé pour son savoir et se trouve plutôt pris au dépourvu face au savoir de son élève. Lorsque celui-ci démontre que les dieux païens ne valent rien au conseiller d'Advenir (Arrachis) venu contrôler l'état d'avancement de l'apprentissage, Arrachis conseille fortement au maître d'école de contrôler son enseignement. Le maître d'école lui rétorque alors :

Quant jamais ne ly monsterey [des livres],
Ne moy ne d'autres maistres nulz,
Certes de science scet plus

³³⁸ Cf. par exemple la scène des quatre bergers dans le *Mystère de la Passion* de Greban (v. 4638-4854).

Et en grec et en algarvie,
Je croy, qu'homme qui soit en vie,
Ja ne ly en fault rien monstrier. (v. 7842-7847)

Le précepteur de Josapaht se montre résigné et dépassé par les capacités supérieures de son élève ; théoriquement détenteur éminent du savoir, son incompetence souligne l'esprit extraordinaire du saint.

Les deux précepteurs de Barbe dans le *Mystère de sainte Barbe* sont quant à eux beaucoup plus travaillés théâtralement. L'accent est d'abord mis sur leurs compétences, selon Florimond, un chevalier de Dyoscorus, ils sont « Rempliz de science parfonde. / Leur renom court par tout le monde. / Ce sont deux solemnelz docteurs » (v. 426-428). Ils sont présentés sur scène devant « *une table couverte d'un tappiz et des livres dessus et doybvent estudier* » (apr. v. 470). Mais c'est au moment de la première leçon dispensée à Barbe que toute leur science et leur pédagogie se dévoilent. Maître Amphoras commence par conseiller à Barbe d'être « diligente et active, / Ardante, soigneusse et ententive / D'apprendre et bien retenir » (v. 949-951), puis dévoile aussitôt le contenu de son enseignement :

Nous vous lirons au parvenir
De plusieurs traictéz rethoriques,
Elegiaques, satiriques
Et de sciences privatiques,
Speculatives et pratiques.
Vous oréz Lucan et Crathon,
Precien, Donnaist et Chaton,
Stace, Seneque, Terence,
Orace, Perséus, Fulgence,
Nazo, Macer et Juvenal,
Lucesse, Mars et Marcial,
Epicurus, Macrobius,
Democrités, Virgilius,
Boesse, Remy et Bocasse,
Anaxagoras et Orace,
Valere, Platon et Prophire ;
Et moult vous deveroit suffire
Ma doctrine sentencieuse. (v. 952-969)

Maître Amphoras montre alors les livres (« *Ostendat libros* », apr. v. 972) des auteurs qu'il vient de citer et indique ce que Barbe y trouvera : « ... les cours evidens [...] / [D]es sept planettes et des nus, / Les sept arts sont cy contenus / Et science qui est profonde » (v. 977-981). Quelques vers avant cette énumération, les diables étaient venus exhorter les deux précepteurs pendant leur sommeil à enseigner les « sept ars / D'art magique » (v. 860-861) à Barbe plutôt que les sept arts libéraux. Pourtant, les auteurs cités ici sont habituellement prescrits pour l'enseignements des arts libéraux au Moyen Âge. En effet, hormis la double mention d'Horace (v. 960 et 966) – probablement pour les besoins de la rime – et la mention énigmatique de Mars – à moins qu'il ne s'agisse de Nonius Marcellus³³⁹ –, Priscien et Donat constituent bien par exemple la base de l'enseignement de la grammaire ; l'ouvrage de

³³⁹ Auteur cité dans les travaux de Priscien.

Priscien le plus connu, les *Institutions Grammaticales*, contient des citations d'un nombre important d'auteurs grecs et latins qui apparaissent dans la liste donnée par maître Amphoras³⁴⁰ ; de même, l'évocation de Boèce (v. 965) rappelle inévitablement le *quadrivium* des arts libéraux. Seule la présence de « Remy et Bocasse » dans cette liste peut laisser dubitatif : pour le premier, on ne sait pas vraiment de qui il s'agit (Rémi de Florence, Philippe de Remy ?), pour le second, on ne peut mesurer exactement le degré d'utilisation des valeurs morales illustrées dans ses œuvres (en particulier dans le *Décameron*) dans un système d'enseignement, d'autant que cet enseignement repose principalement et traditionnellement sur la Bible et son exégèse.

Quant au deuxième précepteur, maître Alphons, c'est d'un savoir mythologique qu'il témoigne en évoquant un grand nombre de dieux (et leurs pouvoirs) ainsi que les récits légendaires et mythologiques dans lesquels ils prennent part : la Guerre de Troie (v. 1044-1053), Orphée descendant aux Enfers (v. 1020-1025), Pygmalion et Galatée (v. 1032-1043). Évidemment, cette énumération s'inscrit d'abord parmi les moyens dramaturgiques d'instauration d'une atmosphère païenne (voir *supra*), ensuite elle démontre que maître Alphons est savant, du moins compétent pour enseigner ce qu'on lui demande (la loi païenne), enfin elle dévoile les sources du *fatiste*, très probablement les *Métamorphoses* d'Ovide ou l'*Ovide moralisé*³⁴¹. La science de maître Alphons se construit mentalement pour le spectateur non pas sur une caractéristique de connaissance propre à l'Antiquité ou au monde païen mais sur une caractéristique de connaissance propre à la personne intellectuelle du Moyen Âge.

La science est source de sagesse et d'autorité, maître Alphons se charge de le rappeler à Barbe lorsque celle-ci demande des explications, s'apercevant du caractère infondé de la loi païenne³⁴² :

Gardéz que vous ne contredictes
A vos maistres, ma chere Dame.
Disciple doit de corps et d'ame
Croire du maistre touz les dictz. (v. 1116-1119)

Mais le travail du *fatiste* sur les deux précepteurs fonctionne sur le renversement de la possession du savoir et de la sagesse. Présentés au départ comme les meilleurs précepteurs du monde antique, ils perdent leurs moyens et leur crédibilité au moment de la *disputatio* (voir *supra*) face à Barbe (v. 1595-2024). Ainsi, en dehors des réponses visant à souligner la folie de Barbe, ils la menacent de lui opposer un savoir (feint en réalité) si grand qu'elle ne saurait quoi répondre :

³⁴⁰ Sur les *Institutions Grammaticales* de Priscien, voir : Groupe Ars Grammatica, « Présentation du *De Adverbio* de Priscien », *Histoire Épistémologie Langage*, 27-2, 2005, p. 7-28, en particulier p. 21 pour les auteurs recensés, qui sont les mêmes qu'ici (Stace, Térence, Virgile, Perse, etc.).

³⁴¹ Ovide est cité précédemment par son surnom (Naso) au v. 961 par maître Amphoras : « Nazo, Macer et Juvenal ».

³⁴² « Maistres, j'apersoy trop grant blasme, / Quar voz dictz sont contradictoires » (v. 1110-1111).

Nous pourrions faire replicques
Que jamais ne pourriez souldre.
Si vous nous pouéz resouldre,
Nous perdrions noz silogismes,
Noz entendemens et sophismes
Et noz argumentacions
En telles disputacions
Contre vous, petite disciple. (v. 1892-1899)

Évidemment, l'évocation de la perte des « silogismes », des « entendemens », des « sophismes » et des « argumentacions » révèlent d'une part la vraie nature de l'enseignement des précepteurs et d'autre part leur fragilité intellectuelle³⁴³ et la reconnaissance par ces derniers de cette fragilité. D'ailleurs, devant les capacités de Barbe, les précepteurs décident de la remettre à son père sans lui parler de sa conversion, ils reconnaissent alors leur incompétence : « Je puy bien dire qu'elle aprent / Plus que ne luy sçavons monstrer. » (maître Alphons, v. 2055-2056) et après l'avoir laissée à son père : « Je croy qu'il n'est / Si bon philozophe ou legiste, / Tant soit en la science miste, / Qui peust contre elle disputer. » (maître Alphons, v. 2152-2155).

Dans les deux pièces (*Mystère du roy Advenir* et *Mystère de sainte Barbe*), les détenteurs d'un savoir se trouvent dépassés par les capacités intellectuelles du personnage saint afin d'en souligner le caractère extraordinaire. Cette mise en scène (un ou des précepteurs face à un élève), si elle est d'abord destinée à participer à la démonstration de l'inéluctabilité du christianisme, s'inspire ensuite de l'organisation de la partie théorique de l'enseignement princier au Moyen Âge³⁴⁴.

Le médecin

Le personnage du médecin prescrivant des remèdes pour des maladies corporelles ou mentales n'apparaît pas dans le corpus des pièces de cette étude³⁴⁵. Seul un médecin prend place dans le *Mystère de sainte Barbe* mais son savoir sert de parade pour ne pas éveiller les soupçons de Dyoscorus quant à la conversion au christianisme de Barbe.

Ysacar, prêtre chrétien, est aussi licencié de médecine. Lorsqu'il est dans la tour avec Barbe pour lui enseigner la foi chrétienne et que Dyoscorus les surprend, il se sert de son savoir médical pour éviter de provoquer la colère de celui-ci. Pour ce faire, il décrit précisément des symptômes de Barbe et les remèdes qu'il peut prescrire :

Elle aura une porcion
Qui mectra en proporcion

³⁴³ Il s'agit entre autres d'une fragilité dans le domaine de la rhétorique comme le souligne Lucifer quelques vers plus loin : « Premiers tenuz, / Ses docteurs ont mal soustenuz / Les majours et leurs consequences. / Par faiz et par expericences / Ilz ne luy sçavoient que respondre » (v. 2236-2240).

³⁴⁴ Voir J. Meyer, *L'éducation des princes en Europe...*, op. cit.

³⁴⁵ Sur le personnage du médecin dans le théâtre comique voir l'étude, certes un peu ancienne mais toujours utile : Maurice Boutarel, *La médecine dans notre théâtre comique, depuis ses origines jusqu'au XVI^e siècle*, Caen, Le Boyteux, 1918.

Ses humeurs qui sont discordans ;
 Tantoust elles seront acordans
 Par ung acordant armonie.
 Son corps est en toute partie
 De mauuaises humeurs rempli,
 De venin pouessons confi.
 Il les convient evacüéz (v. 6574-6582)
 [...]
 Il sont mains moyens et maint euvre
 Par lesquelz santé on receuvre
 Comme par une incision,
 Par chaleur, par combustion,
 Par une pocion amere,
 Ou potencieale cautere. (v. 6604-6609)

Naturellement, le discours d'Ysacar est double ; lorsqu'il indique que le corps de Barbe est « De mauuaises humeurs rempli, / De venin pouessons confi », il pense à la foi païenne qu'il convient de remplacer par la foi chrétienne mais il expose aussi la théorie des humeurs et leur déséquilibre dans le cas de Barbe. Il prescrit alors les remèdes habituels à appliquer : saignées et potions. En soi, la théorie des humeurs n'est pas propre au Moyen Âge puisqu'elle remonte à l'Antiquité et les paroles d'Ysacar pourraient être celles d'un médecin antique, néanmoins elles sollicitent l'imagination du spectateur par une profession qu'il connaît. Enfin, l'association dans un même personnage de deux fonctions (prêtre et médecin) laisse voir le paganisme (ou toute autre croyance que le christianisme) comme une maladie de l'âme. Ce motif sera repris plus tard dans les pièces protestantes, dans lesquelles cette fois, c'est le christianisme tel qu'il est pratiqué par les catholiques, qui se révèle être une maladie – en particulier dans la *Moralité de maladie de chrestienté à XIII personnages* de Mathieu Malingre (1533) où un médecin (Jésus-Christ) prescrit la lecture des Évangiles au personnage malade de Chrestienté.

Les métiers de justice

Le personnage de Raison dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* rappelle que sans elle, les métiers de justice ne sont rien :

Il n'est juge ne advocat,
 Ne president de parlement
 Qui ait honneur, scens ne estat,
 S'il n'est en mon gouvernement. (v. 392-395)

Le discours sur le droit et la justice est particulièrement présent dans le *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévi* dans les v. 1551-1792. Juste après la mort de Nonne, apparaissent sur scène un sénéchal, un greffier, un juge, deux avocats et trois duos de personnages opposés par un différend, dans ce qui s'apparente à des plaid généraux. Le seul lien qui subsiste avec l'histoire de sainte Nonne réside dans le fait que les personnages opposés vont être amenés à jurer sur le tombeau de la sainte et contrairement à l'incorporation habituelle de la réalité quotidienne à travers les métiers dans l'action des mystères qui se déroulent 1000 à 1500 ans avant la représentation, le *fatiste* du *Mystère de sainte Nonne* insère dans son mystère un épisode du XVI^e siècle. Si le discours du sénéchal convoquant les plaid généraux est assez

conventionnel³⁴⁶, celui du juge est extrêmement élaboré quant à la description de l'exercice de sa charge en rapport avec son emblème, l'épée. Ainsi, sur 70 vers, il explique comment une épée est la représentation d'un bon juge, par l'association de chaque détail de l'objet à une vertu ou une qualité qu'il doit posséder. Toute la démonstration reprend les qualités traditionnelles du juge : le premier tranchant sert à punir les malfaiteurs (v. 1562-1567), le second à défendre les pauvres (v. 1568-1573) par exemple. Le didactisme judiciaire se substitue au didactisme religieux dans ce passage ; le public est invité à considérer le juge dans l'exercice de sa fonction, exercice mû par les vertus d'impartialité, d'intégrité ou encore d'impassibilité face aux différents témoignages.

f. Marins et matelots

Dans les mystères mettant en scène des saints bretons ou évoluant dans l'aire celtique (donc en partie maritime et insulaire), une place inévitable est accordée aux marins ou aux matelots sans l'aide desquels il serait difficile pour les saints et leurs compagnons d'atteindre soit le continent, soit les îles où Dieu les envoie. Dans d'autres mystères, ils n'ont qu'une fonction utilitaire destinée à servir le dessein d'un tyran, lorsqu'il s'agit de faire disparaître le corps d'un saint en pleine mer. Dans tous les cas, l'accent est mis d'une part sur leur savoir-faire (science de la navigation) d'autre part sur la rudesse du métier (force pour ramer).

Dans le *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévi*, saint Patrice traverse, avec Runiter, un bras de mer pour se rendre en Irlande. Le saint annonce cette traversée en spécifiant qu'il lui faut des marins qualifiés :

<i>Pret eo vn lest e ampresti</i>	Il faut maintenant que je retienne un navire
<i>euez yscuit merdeydy</i>	Et aussi de bons marins
<i>don conduy en hybernia</i>	Pour nous conduire en Hibernie...
[...]	[...]
<i>hac vn locman reiz don treiza</i>	Et (il faut) un bon pilote pour nous faire traverser. (v. 157-159 et 162.)

Ces souhaits se trouvent réalisés par le comportement du marin qu'il rencontre un peu plus tard. Ce dernier montre qu'il connaît son travail par l'observation des conditions météorologiques (« *me a ya breman didan goel / setu vhel an auel mat*³⁴⁷ », v. 214-215) et par la conduite énergique de son équipage (« *cza merdeidi manifest / maz aimp prest en vn lestra*³⁴⁸ », v. 217-218). Enfin, arrivés à bon port, le matelot signale sa réussite :

<i>Setu huy en hibernia</i>	Vous voici en Hibernie,
<i>en enes clos hanuet rosina</i>	Précisément dans l'île nommé Rosina
<i>breman gat ioa na esmayt</i>	N'êtes-vous pas bouleversés de joie,
<i>pan edouch certen en enes</i>	De vous trouver à bon port dans l'île ? (v. 223-226.)

³⁴⁶ Il commence ainsi : « *Me so den a laes senescal / a mir oz tourmant ha scandal / ha leal didan ma goalenn / a delch onest ma maieste* » (v. 1521-1524 : « Je suis homme de loi, sénéchal : / Je veille au trouble et au désordre / Et scrupuleusement par mon autorité / Occupe ma charge avec rigueur »).

³⁴⁷ « Je vais maintenant mettre à la voile : / Voilà que le bon vent a fraîchi ».

³⁴⁸ « Çà, mes braves matelots, / Partons vite en bon équipage ».

Seule l'efficacité du matelot compte dans le mystère, il s'agit d'un personnage-passerelle nécessaire (permettant à saint Patrice de se rendre là où il est appelé) mais dont le portrait est seulement contruit à partir d'éléments types : vigueur et connaissances météorologiques.

Les deux marins du *Mystère de saint Vincent* sont quant à eux dépeints plus précisément à travers la rudesse de leur métier. Ils interviennent trois fois dans la pièce : d'abord pour annoncer les dons qu'ils effectueront lors de la cérémonie d'offrandes organisée à la demande de Dacien, au cours de la cérémonie même (à partir du v. 4656), et à la toute fin de la pièce pour faire disparaître le corps de Vincent en pleine mer à la demande de Dacien. Le caractère périlleux et la rudesse du métier sont les sujets essentiels de leurs propos lors des deux premières interventions. Ainsi le second marin espère que les dieux le protégeront « bien souvent / d'orage, de tempeste et vent » (v. 4109-4110), tandis que le premier souhaite qu'ils le préservent « en toute guise / de tempeste et de mal tourment, » (v. 4875-4876) et lui donnent la « grace d'ariver à bon port » (v. 4881) où qu'il aille. En outre, le second marin se plaint de ne faire « qu'aler et venir / par sus eau sans avoir reppos » (v. 4893-4894) pour un piètre salaire, à tel point qu'« Il a tant eu de froit, de chault, / de soif, de fain, de dures pertes / que les raisons sont bien apertes / qu'il n'en peut plus gueres porter » (v. 4899-4902). Dans leur troisième intervention à la fin du mystère, le *fatiste* s'attache à donner des détails supplémentaires quant aux caractéristiques du métier qui résident dans l'attente du client et la disponibilité envers celui-ci :

LE PREMIER NOCTONNIER

Nous suymes gentilz mariniers
et si suymes bons compaignons !
Au coul avons noz avirons.
Nous suymes ycy aborder
et n'y pouon gueres tarder.
Nous cuydion qu'il vensist gent
pour gaigner ung petit d'argent. (v. 14613-14619)

Toute la suite du passage démontre la docilité³⁴⁹ des deux marins, régie en partie par leur pauvreté évoquée au début du mystère, ainsi ils ne demandent aucun gage quant au possible salaire à venir (v. 14639-14642), et ne rechignent aucunement à charger le corps de Vincent pour le jeter en mer (« Nous le feron tresvoulentiers. / Jamais vous n'en orrez nouvelle », v. 14693-14694).

En réponse à leur apparition au début du mystère dans la scène de cérémonie d'offrandes aux dieux dans laquelle ils ne faisaient que décrire leur métier, la fin du mystère montre les marins en actions, les commentaires sur chaque coup de rames révélant l'intensité de l'effort physique demandé :

³⁴⁹ Une docilité qui s'apparente à la sottise et à la folie ? Voir les remarques de Xavier Leroux à ce sujet dans « *“Pausa si sotinet ne sonne”*. Fous et folies dans *Le Mystère de saint Vincent* », *Babel* [En ligne], 25, 2012, chap. 10, URL : < <http://babel.revues.org/1997> >.

Chascun de nous si se delivre
de tirer tresfort à la rame.
Harau, je sue, par mon ame,
de fine force de naiger ! (v. 14779-14782)
[...]
Or tiron fort de l'aviron,
car il est bien temps d'aller boyre. (v. 14791-14792)

Le *fatiste* prêtre aussi aux matelots des expressions propres au monde marin : « Va, Vincent, pescher de la loche » (v. 14789). Cette remarque ne fait que renforcer l'appartenance des marins au monde païen mais celle-ci, dénuée de conviction, sert de support à l'action ; de fait ces marins représentés comme extrêmement pauvres, inquiets et épuisés – en cela, le *fatiste* les rend extrêmement réalistes – n'ont d'autre choix que d'obéir à Dacien, or l'action demande à ce que le corps de Vincent soit jeté en mer (en guise de refus de sépulture et de perte du corps à tout jamais), la scène à d'autant plus de force que les marins sont païens, exsangues et pauvres.

g. Gardes des portes de villes

Les gardes des portes de villes font partie de ces personnages nécessaires à l'accomplissement du décor. De fait, la représentation de l'entrée d'une ville sans gardes paraîtrait étrange, voire improbable. Ces gardes n'ont pas le plus souvent de fonction essentielle dans l'action d'une pièce mais constituent des personnages-passerelles qui indiquent où trouver une personne ou un lieu particulier à des personnages plus importants. Plusieurs aspects propres à la fonction de garde sont exposés et propices à développement par les *fatistes*, comme l'attente et le contrôle de l'identité des nouveaux arrivants, la perception des impôts sur les marchandises, la connaissance des lieux et des personnes de la ville pour indiquer où ils se trouvent au nouvel arrivant.

L'attente inhérente à la fonction des gardes permet au *fatiste* du *Mystère de sainte Barbe* de mettre en scène une partie de jeu de société. Nomin et Maleteste sont les gardes des portes d'Alexandrie, mais pour tromper l'ennui, le premier propose une partie de « jeu de merelles / Par maniere de passe temps » (v. 5330-5331). La réponse ne se fait pas attendre : « Je le veil, c'est tant que j'actens. / [...] / Je jouré bien jousque a demain. / Je suys en jeux ung droit rotier » (v. 5332-5335). Après le choix des couleurs des jetons et les formules d'usage indiquant sa piètre qualité de joueur pour mieux tromper l'adversaire (v. 5336-5347), la partie de marelle (ou jeu du moulin) s'engage dans les règles en commençant par le placement des jetons sur le jeu par chaque joueur à tour de rôle :

MALETESTE
[...]
J'assié decza.
NOMIN
Et moy dela.
MALETESTE
Et moy après, en ce coignet. (v. 5348-5349)

Puis vient le moment de la prise des jetons à l'adversaire, pour cela il faut aligner trois jetons (faire un moulin) verticalement ou horizontalement, la réalisation de cet alignement permettant de capturer des jetons parmi ceux de l'adversaire. Au départ, chacun des joueurs arrive à prendre un jeton à l'autre :

NOMIN
 J'ay pour une.
 MALETESTE
 Si la prenéz.
 MALETESTE
 [...]

 J'ay pour une.
 NOMIN
 Si la prenéz. (v. 5362 et 5368)

Mais la partie prend soudainement un autre tour lorsque Maleteste arrive à faire une figure particulière : « J'ay chasteau ouvrant et fermant, / Vous n'y auréz remede nul » (v. 5372-5373). Ici, « chasteau » est l'équivalent de « moulin », Maleteste a réussi à faire en sorte qu'en ne bougeant qu'un seul jeton, celui-ci permette la formation à chaque fois d'un moulin, impliquant ainsi la prise d'un jeton à chaque coup à Nomin ; ce dernier ne peut que reconnaître sa défaite (v. 5374-5375).

Ces mêmes gardes s'enquièreent avec insistance de l'identité de Lancevant lorsqu'il arrive devant les portes d'Alexandrie, sans doute parce qu'il ne donne pas immédiatement la raison de sa venue, annonçant seulement pour commencer : « Je veil liens / Entréz et je vous en supplye » (v. 5382-5383). Ainsi les gardes demandent à trois reprises « Dont es tu ? » et « A qui, dieux ? » (5384 *sqq.*), ne croyant pas les réponses pourtant précises et sincères du messager³⁵⁰. À l'inverse, dans le *Mystère de saint Vincent*, lorsque Brisevent arrive à Valence, son entrée dans la ville est immédiatement autorisée grâce à l'annonce de la venue prochaine de Dacien, qu'il fait aux gardes des portes (v. 3158 *sqq.*). Ces deux situations distinctes – au-delà de choix dramaturgiques différents – montrent le discernement que le garde des portes doit avoir, soit en retenant longtemps un individu dont il est peu sûr, soit en laissant passer rapidement un individu qui apporte des nouvelles importantes pour la ville.

L'entrée de la ville peut faire l'objet d'une taxe (octroi), aussi bien sur les marchandises que sur les personnes et les gardes des portes sont chargés de la collecter. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, Lancevant n'est autorisé à entrer en ville que s'il acquitte du droit de péage : « MALETESTE : [...] Il te fault le vin aux portiers / Paier. LANCEVANT : Cela très volentiers », (v. 5407-5408).

³⁵⁰ Lancevant indique qu'il vient de Nicomédie et qu'il appartient à Dyoscorus mais à chaque fois les gardes montrent leur suspicion : « Il fault que verité tu dye » (v. 5386), « Tu n'es pas encore recouru. / Fay nous cy une comedie » (v. 5390-5391).

Enfin, une autre caractéristique du métier transcrite dans le théâtre est l'orientation et le conseil du nouveau visiteur. Dans le *Mystère de saint Vincent* les deux gardes discutent de la qualité des auberges dans lesquelles Dacien pourrait dormir (v. 3171-3218³⁵¹) puis l'un des deux mène Brisevent aux conseillers de la ville. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, Lancevant est venu chercher Origène à la demande de Barbe et lorsqu'il est enfin autorisé à entrer dans Alexandrie et qu'il demande où il habite, Nomin, l'un des deux gardes l'en informe immédiatement sans hésitation : « Voyez : il demeure en ce congnet / Tout au bout de celle grant rue » (v. 5414-5415).

Les gardes des portes, comme les marins, sont des personnages-passerelles, ils permettent à l'action de se dérouler de manière vraisemblable par les processus d'accueil des étrangers aux portes de la ville. Leur présence sur la scène permet aussi au spectateur de voir évoluer dans le temps des individus qu'il ne fait que croiser habituellement.

Conclusion. Une dramatisation des métiers guidée par l'ordre social du monde chrétien

La mise en scène des métiers possède une fonction dramaturgique essentielle en ce sens qu'elle permet la marche de l'action dramatique, notamment en ce qui concerne les personnages-passerelles que sont les marins ou les gardes des portes d'une ville par exemple. Davantage, le métier peut être un élément nécessaire à la réalisation du mystère, comme les maçons du *Mystère de sainte Barbe*, sans qui la pièce serait difficilement envisageable. Par ailleurs, le savoir-faire d'un artisan est parfois le nœud d'une scène édifiante comme le tailleur du *Mystère de saint Martin* dont la juste estimation de la quantité de tissu nécessaire à la réalisation d'un habit, met en exergue l'avarice de l'archidiacre.

La peinture des métiers oscille entre fiction et réalisme. Les bergers demeurent inscrits dans un type (on n'est pas sûrs que les bergers étaient réellement aussi philosophes sur leur condition au Moyen Âge et à la Renaissance !) tout comme la bêtise du *Rusticus*. D'autres sont constitués à partir de touches de réalisme comme les marchands, les pâtisseries ou les gens de construction. Parfois, la fonction représentée est liée à un didactisme sociétal comme le personnage du juge dans le *Mystère de sainte Nonne*.

La profession ou le métier définit en partie l'homme et sa place dans « la société chrétienne dans laquelle chaque chrétien doit s'intégrer s'il veut parvenir au salut³⁵² » mais aussi la place du personnage pour mener l'action à son terme. Dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*,

³⁵¹ Voir également *infra* sur cette scène : « Décrire un lieu par la parole ».

³⁵² G. Hasenohr, « La vie quotidienne de la femme vue par l'Église... », *op. cit.*, p. 21.

Occupation, personnifiée sous les traits d'un nattier³⁵³, enseigne l'ordre social de la ville à travers les métiers de ses habitants à Bien avisé qui s'était d'abord moqué de lui³⁵⁴ :

... tu t'esbahis
Pour quoy je suy faiseur de nattez.
Je te respons, beaux dous amis,
Tous n'euvrent pas en estuallez ;
Se tous forgoient argent et or,
Sans faire aultre mestier certain,
Chascun feroit son grand tresor,
Mais le peuple morroit de fain. (v. 3235-3242)
[...]
Pour ce, est il de neccessité,
À dire verité planiere,
Qu'il ait en chascune cité
Ouvriers de plus d'une manière (v. 3259-3262)

Plus loin, Bien avisé lui demandant ce qu'il pourrait bien faire, Occupation lui signale « Qu'il y a au monde mainte guise / De labour et d'occupation » (v. 3353-3354) : « labourer », faire « pelerinage », faire « divers ouvragez », prêcher, étudier, exercer un métier de justice (v. 3356-3361). Occupation livre ici une vision idéale de la ville³⁵⁵ constituée d'« Ouvriers de plus d'une manière » permettant la prospérité et surtout le bien commun, qui serait mis en péril par la proposition hypothétique « Se tous forgoient argent et or » ayant pour résultat l'enrichissement de « chascun » (sous-entendu « peu de personnes ») et la famine du « peuple » (c'est-à-dire le plus grand nombre).

VIII.3.4 Préoccupations courantes et scènes citadines

L'imbrication des événements bibliques ou hagiographiques et de la contemporanéité des *fatistes* ne se traduit pas uniquement par la dramatisation plus ou moins réaliste de l'activité professionnelle mais aussi par la mise en scène de l'organisation de la société et plus particulièrement de la ville aux XIV^e-XVI^e siècles : s'informer des actualités politiques et guerrières (monnaie, bien commun, justice, préparer le siège de la ville), organiser la vie de la cité (le conseil de ville), se déplacer pour des besoins commerciaux ou politiques.

a. Actualités ; préoccupations politiques et monétaires

La circulation de l'information au Moyen Âge « sait prendre des chemins multiples » que sont les réseaux familiaux, amicaux ou politiques, mais aussi les réseaux officiels en la personne d'un messenger royal ou d'un coursier envoyé par une ville³⁵⁶. Cette circulation de

³⁵³ Le processus s'inverse ici, l'allégorie requiert la personnification pour être pleinement appréhendée.

³⁵⁴ « Tout premier, tu as ung mestier / Qui est de tres povre ordonnace ; / Car oncquez je ne vis nattier / Qui pëust recouvrer chevance » (v. 3219-3222).

³⁵⁵ L'ouvrage de référence au Moyen Âge sur l'organisation sociale d'une cité est le *Libellus de moribus hominum et officiis nobilium ac popularium super ludo scachorum* de Jacques de Cessoles traduit et adapté par Jean de Vignay (*Jeu des échés moralisé*), Jean Ferron (*Jeu des eschaz moralisé*) et Guillaume de Saint-André (*Jeu des échecs moralisé*), secrétaire du duc de Bretagne Jean IV.

³⁵⁶ D. Rivaud, *Les villes et le roi...*, op. cit., p. 175.

l'information se trouve mise en scène dans les mystères lorsque les messagers arrivent devant les portes d'une cité et à qui l'on demande des nouvelles sur l'actualité du moment. En dehors du cadre particulier de cette mise en scène du messenger porteur de nouvelles, l'actualité – ou un évènement avéré et connu du public – peut servir de point de départ à des considérations politiques se muant en doléances et conseils adressés au roi.

Dans le *Mystère de sainte Barbe*, le messenger Lancevant – missionné par Barbe – arrivant à Alexandrie, est interrogé par les deux gardes des portes de la ville : « Et que dit on la de nouveau ? » (v. 5396). Cette formule est en réalité la question habituelle adressée aux différents coursiers que les villes du royaume de France envoient régulièrement pour se tenir informées des évènements politiques et militaires³⁵⁷, et la réponse de Lancevant retranscrit pleinement le type d'information attendue d'un coursier :

L'on parle que les vieulx escutz
Qui devoit tantoust estre chez,
Reviendront a demy flourin ;
Et les bonnes mailles de Rin
Ne vaudront rien si je ne faulx ;
Et si dit on que les royaulx
Ne vaudront plus q'un petit blanc. (v. 5397-5403)

Il est question ici des monnaies françaises (écu, petit blanc) et étrangères (florin³⁵⁸ et maille du Rhin³⁵⁹) qui circulent dans le royaume de France, et de leurs valeurs fluctuantes au gré des ordonnances royales ; les « vieulx escus » sont par exemple des écus mis hors de cours mais qui gardent la valeur de leur poids de métal. La connaissance de ces variations de valeurs a une importance capitale pour le commerce des villes frontalières ou même lors de grandes foires puisque des marchands étrangers paient avec leurs propres devises. Les paroles de Lancevant éloignent temporairement les spectateurs d'Alexandrie pour les amener dans leur réalité quotidienne.

Dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, le ton est plus politique, voire polémique, en ce que le *fatiste* dresse un sombre tableau des campagnes ravagées par les troupes de soudards – manifestement directement inspiré de la guerre de Cent Ans – tout en suggérant des solutions au roi pour une meilleure conduite de l'État, en particulier en matière de paix.

³⁵⁷ Dans le *Mystère de saint Vincent*, Brisevent arrivant devant les portes de Valence, est le destinataire d'une question semblable – à laquelle il ne répond pas d'ailleurs : « LE SECOND PORTIER : Helas, dictes nous des nouvelles / et si nous auron paix ou guerre. » (v. 3181-3182).

³⁵⁸ Le florin est frappé en France mais aussi dans de nombreuses autres régions d'Europe (voir les exemples donnés dans Georges-L. Lesage, « La circulation monétaire en France dans la seconde moitié du XV^e siècle », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 3, 1948. p.310-311 : florins d'Aragon, anglais, rhénans, brandebourgeois...).

³⁵⁹ Au sujet de cette monnaie, voir *idid.*, p. 314.

Tout commence lorsqu'une école est établie par Malice en l'honneur de sa mère Avarice, « Lez grans escolles à toulette » (v. 2941), dans laquelle les écoliers « ont bon engin / À pillier sur Jaque Bonhomme » (v. 3079-3080). Environ 3 000 vers plus loin (à partir du v. 6201), les écoliers reparaissent sur scène et sont devenus de véritables pillards des campagnes (v. 6215-6268) et s'apprêtent de nouveau à « gagnier, sans laisser rien, / Touz lez biens de Jaquez Bonhomme » (v. 6265-6266). *Jaque Bonhomme* désigne un paysan en général, mais sa double mention renvoie ici à l'origine de cette désignation : la Grande Jacquerie (1358), un soulèvement paysan contre la noblesse, mû par les pillages que des soudards employés par celle-ci, commettaient. Si les écoliers rappellent que leurs rapines s'effectuent « tous ensamble par compagnie³⁶⁰ » (v. 6250), l'intervention un peu après d'un personnage nommé Le Bon Homme (une variante de *Jaque Bonhomme* en réalité) priant Reformation d'agir sur ces écoliers est éclairante quant à la vraie nature de ces hommes :

Je pry Dieu qu'il doinst, par sa grace,
Bonne vie au roy, nostre sire,
Qui nous a volu envoyer
Refformation bonne et nette
Pour payer et pour sodouer
Ceulx de l'escolle de toulette. (v. 6301-6306)

Le Bon Homme demande au roi de France de « sodouer » les écoliers, c'est-à-dire de leur verser leur solde car ce sont en réalité des soudards, des hommes de guerre. Cette requête vise à un effet immédiat, la cessation des pillages. Mais la suite des paroles du Bon Homme prend de plus en plus un tour politique, demandant d'abord à Reformation « Se tu peulz, fais nous donner paix ! » (v. 6326) – sollicitation en réalité adressée au roi – puis évoque directement la pression fiscale :

Se le roi a besoing d'argent,
Prengne noz biens à volenté,
Sur gens lays et sur gens d'eglise,
Ou soit en ville ou en cité ;
Le roy en peult prendre à sa guise
Quand il en a neccessité.
Se de par le roi nous compellez,
Obeyrons au roy tousjours ;
Nous ne lui fusmez oncq rebellés,
Non furent noz predicesseurs.
Le roy debvroit avoir grand joye
Que son peuple fust riche et plain,
Car s'il a besoing de monnoye
Il l'ara d'anuyt à demain.
Le roy puissast comme en abisme
En noz biens, se nous feussion frans ;
Mais le roy n'en a pas la disme,
Car tout demeure à cez tyrans. (v. 6329-6346)

³⁶⁰ Voir la note de J. Beck dans l'édition de la pièce à ce sujet (p. 264), les « compagnies » étaient les troupes de mercenaires non rémunérés en dehors des batailles lors de la guerre de Cent Ans.

Le cadre sociétal des propos du Bon Homme s'élargit en évoquant les habitants « Ou soit en ville ou en cité » – « ville » étant à entendre ici au sens d'une « agglomération de bâtiments ruraux ». Son propos est clair : les paysans sont prêts à contribuer financièrement à la guerre, comme les citadins, mais étant pillés sans cesse, ils ne peuvent payer les impôts qu'on leur demande (« Le roy puissast comme en abisme / En noz biens, se nous feussion frans / Mais le roy n'en a pas la disme », *frans* signifiant « libérés des soudards »). Cette impossibilité de paiement ne s'inscrit pas à des fins de révolte (« Nous ne lui fusmez oncq rebellés, / Non furent noz predicesseurs »), l'allusion aux « predicesseurs » renvoie encore ici à la Grande Jacquerie, non pas en la condamnant mais en en soutenant ses causes (le pillage des soudards). Si la référence de ce passage est manifestement la Grande Jacquerie, il véhicule toutefois un message politique plus large, qui se transpose aux XV^e et XVI^e siècles. En effet, les paroles du Bon Homme exhorte le roi à la conduite d'un bon gouvernement en vue de maintenir la paix et l'ordre public afin d'éviter toutes exactions des soudards sur les populations, qui se perpétuent malgré tout au gré des guerres d'Italie par exemple³⁶¹.

b. Se préparer au siège de la ville par l'ennemi

Parler de quotidienneté au sujet de la préparation à un siège de la ville par l'ennemi est sans doute exagéré mais cet évènement demeure une éventualité pour le spectateur à travers le récit que ses proches ont pu faire de sièges vécus pendant la guerre de Cent Ans par exemple. Par ailleurs, la ville demeure réellement pour le spectateur un espace clos de protection contre diverses menaces.

Dans le *Mystère de sainte Barbe*, la préparation du siège d'Alexandrie voulu par l'empereur Dyogenes est vécue de l'intérieur grâce aux paroles d'Origène (évêque d'Alexandrie), Liepart (capitaine d'Alexandrie) et deux soldats (Moradin et Yvroin). À l'annonce du siège, Origène exhorte les habitants à garder la foi quoi qu'il advienne :

Toutesfoiz, quelque adversité
Ou adverse diversité
Qu'il vous vienne, vous ne debvéz
Laisser la loy que vous avéz
Ne de Jesus vous separéz (v. 8348-8352)

Quant à Liepart et ses soldats, ils s'affairent à la préparation du siège en jugeant à la fois des qualités défensives de la ville, de la conduite à tenir face à l'ennemi tout en s'assurant que la population ait assez à manger. Pour Liepart, la « cité est imprenable », car elle est « bien faicte et bien assemble[e] » (v. 8378 et 8380), toutefois il convient de montrer à l'ennemi « ung gref visaige / Com d'un sangler ou d'un lÿon » (v. 8385-8386). Il est rejoint sur ce point par ses deux soldats, Moradin disant : « Si ne nous debvons nous point rendre / Ne crier mercy, més

³⁶¹ Voir par exemple les pillages recensés en Anjou par L. Polak dans son introduction du *Franc Archier de Cherré* et du *Pionnier de Seudre* (Genève, Droz, 1966, p. 13-14), notamment à Montreuil-Bellay, en juillet 1523, où 1 500 aventuriers pillent et tuent 600 à 700 personnes.

deffendre / A durs ungles, a dens agües » (v. 8402-8404) et Yvroin se concentrant sur la manière de faire partir l'ennemi : « Il nous convient faire bon guet / Jour et nuyt, c'est le principal » (v. 8417-8418). Il ajoute qu'il faut « Prendre des meilleurs estradeurs, / Jousteurs, rotiers et behourdeurs / Qui les ravallent de bon traict » (v. 8426-8428), car

S'il voiënt par quelque apparence
Que nous soyons gens de deffence
Prestz a combatre et visitéz,
Plus toust en seront incitéz
De retourner en leur paÿs. (v. 8430-8434)

Au-delà de la foi chrétienne qui anime ces personnages, leur espérance de victoire provient d'un atout particulier :

Nous avons bonne garnison,
Pour une bien longue saison,
D'hommes, d'armes, de biens, de lars,
De vin, de sel, de toutes chars
Et avons des eaulx a noustre aise. (v. 8406-8410)

À cette mention des vivres en abondance s'ajoute celle de leur recensement dans la ville et de leur répartition entre les habitants pour qu'ils ne meurent pas de faim. Ainsi Moradin conseille « D'aller de maison en maison / Prestement, car c'est bien raison ; / Et pour voirs les provisions » afin de distribuer « blé, avaine / Et vin au prouffit du commun³⁶² » (v. 8480-8486).

De fait, est mis

[...] par inventaire tout,
Blé, vin, char, lart, de bout en bout.
Et puis, selon la faculté,
La famille et la quantité
De chacun, la departirons. (v. 8492-8496)

Le siège de la ville se prépare aussi bien militairement que civilement, chaque détail étant mis en scène minutieusement et de manière réaliste afin de susciter chez le spectateur le sentiment d'imminence provoquée par l'attaque des païens. Cette préparation s'inspire par ailleurs des préoccupations du spectateur qui, s'il n'a peut-être pas vécu le siège de sa ville pendant la guerre de Cent Ans, a cette éventualité en tête au gré des nouvelles militaires ou politiques qui lui arrivent ou lorsque des bandes de soudards sont recensés à proximité de sa ville.

³⁶² Honneur dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, au sujet des disparités dans la possession des richesses et de l'obligation des riches d'aider les pauvres, conclut son exposé ainsi : « Pour tant je cuide, en verité, / Qu'ainsi fu entendu du maistre, / Qu'en ce cas de neccessité / Tous lez biens communs doibvent estre. » (v. 5400-5406). Il est question ici, comme dans le *Mystère de sainte Barbe*, des conceptions théologiques au sujet du droit de propriété et ses rapports avec le bien commun et le bien individuel – notamment l'appropriation du bien d'autrui sans que cela soit considéré comme un vol, en cas de nécessité. Sur ce sujet voir : William Temple, *Christianisme et ordre social*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013, p. 54-58 ; Olivier Boulnois, « Religions et philosophies dans le christianisme au Moyen Âge », *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, 122, 2015, [en ligne] URL < <http://journals.openedition.org/asr/1375> >, § 44-50.

c. Les délibérations d'un conseil de ville

Le lieu central du pouvoir urbain est situé à la maison de ville dans laquelle le maire et les échevins (ou l'assemblée de bourgeois quand il ne s'agit pas encore d'une mairie) tiennent conseil et délibèrent au sujet affaires de la ville (police, entretien des bâtiments, impôts, etc.). Ce conseil de ville semble être la source d'inspiration du *fatiste* pour une scène du *Mystère de sainte Barbe*, dans laquelle le maire³⁶³ de Nicomédie émet le souhait de mettre le corps de Barbe dans une châsse. Pour cela il en donne les raisons et délibèrent avec deux citoyens qui s'apparentent à des membres du corps de ville, Fernault et Charlin. Le maire demande l'attention des deux membres du corps de ville :

Vous congnoesséz que je suis maire,
Gouverneur de ceste police,
Et pour tant je vous advertisse
Voulientiers du fait qui nous touche. (v. 20560-20563)

Le reste des paroles entre les trois personnages reprennent le déroulement des conseils de ville que l'on retrouve dans les registres de délibérations des villes à la fin du Moyen Âge. Le maire, après avoir rappelé les divers miracles qui s'accomplissent aux alentours du tombeau de Barbe et la trop grande sobriété de celui-ci à son goût (v. 20578-20608) conclut :

Veuz doncques et consideréz
Les biens haultains non mesuréz
Et les doulces gratuités
Que par ces liberalitéz
Elle nous fait et jours et nuyz,
De ceste oppinion je suys
Que nous luy fassons une chasse (v. 20609-20615)

Le maire reçoit alors l'approbation de Fernault (« Maire, g'y ay tresbien mon fait : / Voustre propoux est raisonnable », v. 20630-20631 ; « Pour quoy sans plus deliberéz, / Pouéz conclure et inferéz / Que ce fait est convenient », v. 20646-20648) et de Charlin (« Le fait est bien expedient / Pour noustre honneur et grant prouffit », v. 20649-20650). Le maire ajoute :

Encore conclu ge,
Affin que soit myeux aperceue,
Elle sera en l'air pendue
A quatre chaignes d'or bien grosses (v. 20663-20666)

recevant une nouvelle approbation des deux membres du corps de ville : « FERNAULT : Je veil cela pour certitude. / CHARLIN : Et moy aussi je le consens » (v. 20677-20678). Le modèle du *fatiste* est manifestement une réunion d'un conseil de ville et certains spectateurs membres du corps de ville ont dû en percevoir l'inspiration.

d. Dépeindre un lieu par la parole et décrire ses déplacements

La limite du décor de théâtre réside dans le fait qu'il crée un monde ou cherche à donner à voir une ville familière au spectateur par imitation mais sans jamais pouvoir y parvenir

³⁶³ Cette dénomination renvoie déjà à la réalité médiévale.

entièrement. De même, ce décor prend place dans l'espace limité de l'aire de jeu qui doit contenir un ensemble de lieux distants de plusieurs milliers de kilomètres les uns des autres parfois.

Pour atténuer ces restrictions³⁶⁴, les *fatistes* créent soit des dialogues qui décrivent la ville ou le déplacement au spectateur, soit instaurent une convention avec ce dernier en lui suggérant le nom de la ville qu'il connaît, faisant appel alors à sa réalité quotidienne. Dans le *Mystère de saint Martin*, le meneur de jeu détaillant la configuration du jeu, indique :

Voicy Tours en cest estre icy,
L'archevesquë y est, aussi
L'archediacre sans faillir
Est avec luy pour le servir (v. 50-53)

La ville de Tours est-elle représentée sur scène par un de ses monuments caractéristiques ou le spectateur doit-il intégrer une fois pour toute que cet endroit de l'aire de jeu symbolise la ville de Tours ? Par ailleurs, il faut considérer certains endroits de la scène comme des lieux neutres dont la destination change suivant l'action. Ainsi ce sont les dialogues des personnages qui précisent le nom de la ville. Toujours dans le *Mystère de saint Martin*, le saint guérit un lépreux à Paris et meurt à Candes (Candes-Saint-Martin) mais ces deux villes ne sont pas prévues en tant que tels dans le décor mais sont citées au cours des discussions entre les personnages³⁶⁵. Dans ces exemples, le réalisme urbain est quasi absent et tend à la stricte économie tant dans la mise en scène que dans les dialogues.

Pour en revenir au déplacement géographique de l'action entre deux lieux, les personnages devant en partir ou s'y rendre, peuvent le réaliser en quelques secondes ou quelques minutes³⁶⁶ – temps déjà long qui peut justement signifier la longueur de la distance parcourue. Ces personnages décrivent ces déplacements en indiquant le temps qu'il va durer, ce qu'ils voient durant leur trajet, ce qu'ils ressentent de ce voyage (chaleur, soif, ennui, peur...). Dans le *Mystère de saint Martin*, l'archidiacre de Tours se rend auprès du pape afin qu'il convainque Martin de devenir archevêque de Tours, son trajet se déroule en six vers :

Sur mon cheval je vueil monter,
Courre et trotter chacune part,
Contre le mont saint Bernard
Me fault present et par dela.
Dieu soit loué je y suis desja !
Descendre me fault par saint pere (v. 2501-2506)

³⁶⁴ Sur ces questions, voir : Pascale Dumont, *L'espace et le temps dans la dramaturgie médiévale française*, Orléans, Paradigme, 2010.

³⁶⁵ Pour Paris : « SAINT MARTIN : Esse la porte de Paris / Icy endroit ? Dictes le moy ? / L'ARCHEDIACRE : Ouy monseigneur, ouy par ma foy, / Voicy la porte de Paris. » (v. 2718-2721). Pour Candes-Saint-Martin : « SAINT AMBROISE : À Cande ay depuis esté / Martin de Tours est trespasé », (v. 3764-3765) ; « L'ARCHEDIACRE : Present m'en veulx partir de Tours / À Cande m'en vois sans tarder », (v. 3808-3809).

³⁶⁶ À ce moment-là, d'autres personnages parlent à un des endroits de l'aire de jeu.

Le voyage entre Tours et Rome ne dure que quelques secondes mais le *fatiste* figure la distance et l'itinéraire en nommant un point de passage essentiel dans les Alpes, le col du Grand-Saint-Bernard situé sur la *via Francigena*³⁶⁷, tout en écourtant cette action de second plan par la remarque de l'archidiacre : « Dieu soit loué je y suis desja ! ». Le chemin en sens inverse est effectué peu de temps après par le messenger du pape, chargé de convoquer Martin :

Et je vous jure par mon chef
Que je y seray en huit jours !
Or va va va ! Va t en le cours
Passegueret et passe avant !
Tousjours venir au bout du champ,
Desja icy je voys humer,
Bien pres suis de Marmoustier. (v. 2535-2541)

Le trajet s'effectue cette fois-ci en sept vers, l'abrègement de l'action est marqué de la même façon que précédemment par « Desja icy je voys humer » mais la convention instaurée avec le public cette fois n'est pas d'ordre géographique mais temporelle, le voyage a duré « huit jours ». Le monde contemporain du spectateur est peu utilisé dans la dramaturgie des déplacements qui, pour des raisons évidentes de rythme dramatique, se caractérise par un écourtement des temps et des distances, seule la mention des lieux convoque la réalité du spectateur comme outil dramaturgique du déplacement sur scène.

Concernant la description d'une ville, le réalisme urbain accompli par les dialogues est plus étendu dans le *Mystère de saint Vincent*, et, en dépit des apparences, ne fait pas référence à la ville qu'il sert à décrire. L'arrivée de Brisevent à Valence pour annoncer la venue prochaine de Dacien est l'occasion d'une discussion entre les deux gardes des portes de la ville pour savoir où il sera le mieux logé :

LE PREMIER PORTIER

Noblement sera herbergié
à la Licorne ou au Daulphin.
Je tendrois, moy, à celle fin,
au Sisne ou à la Seraine.

LE SECOND PORTIER

Il sera mieulx à la Fontaine
de Jouvence ou au Plat d'Estaign.

LE PREMIER PORTIER

L'ostelier y est trop haultain !
Mieulx sera à la Teste noire,
au Croissant [..... -oire,]
à la Rose ou aux Trois Pucelles.
[...]
Ou à la Couste de Balayne,
au Griffon ou au Chardon blanc. (v. 3171-3180 et 3187-3188)

³⁶⁷ Voir sur le sujet : Renato Stopani, *La Via Francigena: storia di una strada medievale*, Florence, Le Lettere, 1998.

Le lieu est décrit par l'intermédiaire d'une discussion banale mais probablement familière au spectateur : le choix d'un lieu de convivialité pour manger et boire. Le regard – imaginairement – doit se porter sur les enseignes qui parsèment les rues ou la rue. Mais là où le spectateur devrait être transporté dans une rue – fictive³⁶⁸ – de Valence, il reçoit en réalité la description d'une rue de Paris. En effet, mis à part la *Côte de Baleine* et la *Sirène*, la quasi-totalité des enseignes est recensée à Paris dans la rue Saint-Jacques comme enseignes d'imprimeurs³⁶⁹ ; ces derniers commencent certes à s'installer après la rédaction du mystère mais la présence de l'enseigne ne résulte pas forcément d'un choix du commerçant s'établissant dans son local en rapport avec son activité mais plutôt de la conservation de l'enseigne déjà installée (comme les numéros de rue modernes). La rue Saint-Jacques est située dans le sud de Paris et constituait la principale porte d'entrée dans la ville pour les personnes venant justement d'Angers ou de cette partie de la France. Quelle est l'intention du *fatiste* ? S'agit-il simplement d'une facilité d'écriture fondée sur des souvenirs (des études effectuées à Paris par exemple) ou cherche-t-il par ce moyen à captiver son public composé en partie de marchands et d'anciens étudiants – constituant désormais les élites urbaines – qui connaissent probablement la rue Saint-Jacques à Paris ?

Enfin, si nous avons commencé ce paragraphe en évoquant l'économie dialogique concernant certains lieux mentionnés dans le *Mystère de saint Martin* et notamment la ville de Tours, celle-ci bénéficie néanmoins à la fin de la pièce d'une description plus étendue à travers les paroles de l'aveugle et du boiteux fuyant les reliques de saint Martin pour ne pas être guéris. Ainsi sont cités « saint Gracien » (v. 3974), « la costerie » (v. 3976), « la catterie » (v. 3977), « l'Esgrignon » (v. 3988), « à l'arche ou à la Loire » (v. 3994). Certains de ces lieux sont facilement identifiables, il est question de la cathédrale Saint-Gatien – « la costerie » étant sans doute sa sacristie –, du monastère ou de l'église de Notre-Dame-de-l'Ecrignolles³⁷⁰, « l'arche » étant très probablement le pont sur la Loire, mais « la catterie » demeure énigmatique, en effet, on ne recense aucun quartier ou aucune rue portant ce nom, il doit s'agir d'un toponyme uniquement connu des Tourangeaux. Ces mentions remémorent au public un parcours connu de processions dans la ville (celle de la Fête-Dieu par exemple) tout en renforçant le comique de la scène des deux infirmes s'enfuyant puisque ces derniers ne connaissant justement pas ce parcours, se trouvent finalement pris au piège.

³⁶⁸ Dans le sens où les enseignes qui caractérisent la rue en question n'ont aucun rapport avec une rue existant réellement.

³⁶⁹ Voir le répertoire des enseignes dans Philippe Renouard, *Répertoire des imprimeurs parisiens : libraires, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie...*, [édition complétée par Jeanne Veyrin-Forrer et Brigitte Moreau], Paris, Minard, 1965, p. 441-464.

³⁷⁰ Voir Eugène Giraudet, *Histoire de la ville de Tours*, Tours, s. n., 1873, t. I, p. 116 ; pour la localisation actuelle, place de Châteauneuf, voir Marcel Girard, « La ville de Tours dans l'œuvre de Balzac », *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles lettres de Touraine*, XI, 1998, p. 162.

La description d'un lieu ou d'un déplacement ne renvoie pas tant à une préoccupation quotidienne qu'à des éléments familiers pour le spectateur. L'époque de déroulement de l'action du mystère (1000-1500 ans avant sa représentation) se trouve transportée temporairement dans un monde médiéval contemporain à partir d'éléments géographiques qui servent de moyen d'appropriation de la pièce.

Conclusion

Ce panorama succinct de scènes citadines ou de scènes contenant des préoccupations politiques montre qu'une partie de l'inspiration des *fatistes* réside dans l'observation de la vie des hommes qui les entourent. Cette observation permet l'incorporation d'éléments propres au Moyen Âge dans le déroulement de l'action du mystère ou alors d'éléments référant à des événements réels dans le monde allégorique de la moralité. Ces scènes et préoccupations quotidiennes inscrivent ponctuellement l'œuvre dramatique dans la vie du public qui n'est plus simple spectateur mais acteur du jeu par une identification momentanée aux personnages du fait de leurs préoccupations ou de leurs idées.

En ce qui concerne l'organisation de la vie politique, on a vu que les *fatistes* s'inspiraient de l'organisation politique de la ville au Moyen Âge, qu'il s'agisse des demandes de nouvelles aux messagers ou de l'organisation du conseil de ville. Cette inspiration du réel provient peut-être de l'uniformité des modèles de fonctionnement que le *fatiste* a à sa disposition.

Enfin, le monde réel contemporain est utilisé comme référence par les *fatistes* plus ou moins volontairement ou inévitablement. Parfois, la rime ou la situation les contraignent à utiliser une formule chrétienne alors que l'action se déroule en terre païenne comme lorsque Marcien, le prévôt chargé d'organiser les tortures de Barbe, met la sainte au défi : « Il m'est avis que tu diras / A ceste foiz cy : *peccavi*. » (v. 15133-15134). De même, l'unité monétaire en terre païenne est souvent le franc. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, Dyoscorus donnant de l'argent aux maçons leur dit : « Tenéz, voy cy dix francs pour boire » (v. 4846). D'ailleurs, l'unité monétaire dans tout ce mystère est le franc, même si l'on a vu que les devises circulent entre les pays, la référence du *fatiste* est uniquement cette monnaie. Elle permet de donner un ordre de valeur au spectateur qui peut ainsi juger de ce qui est dit comme lorsque Barbe est menée en prison et que le geôlier Mallepart se plaint du peu que cela lui rapporte :

Je n'amende point deux deniers
De telles gens, ce n'est que charge.
[...]
Si j'eusse au moins pour son oustaige
Ung quart de franc a son entree
Et pour avoir une ventree
Et autant a son orde yssue... (v. 15367-15376)

VIII.3.5 Comique et satire : entre monde du spectateur et monde du théâtre

Jusqu'à présent, il n'a été question que de la façon dont les différents mondes constituant l'œuvre dramatique s'établissaient sur scène. La représentation de ces mondes est primordiale dans la dramaturgie, permettant soit l'affrontement entre deux camps opposés, soit l'appropriation par le spectateur de l'histoire par la combinaison d'éléments réalistes appartenant à sa contemporanéité et d'éléments propres à l'époque et au lieu de déroulement du mystère ou de la moralité. À tous ces mondes, il convient d'ajouter celui du théâtre, segmenté depuis le XIX^e siècle par la critique en genres, à partir de la dichotomie entre théâtre religieux et théâtre profane, s'ensuivant pour le premier de jugements de valeur négatifs quand les critiques s'apercevaient qu'on y retrouvait des éléments du second. Certes, le sujet, le nombre de personnages, la dramaturgie générale, les intentions, ne sont pas les mêmes entre un mystère, une farce ou un monologue dramatique mais ceux qui ont produit (acteurs, auteurs) et ceux qui ont assisté à ces théâtres, sont souvent les mêmes personnes. Au-delà de la nature du sujet, ce qui a construit les définitions génériques du théâtre est leurs tonalités dominantes, le théâtre dit « religieux » ou « moral », pour correspondre aux canons génériques, ne devait être qu'un théâtre sérieux et le théâtre dit « profane » se devait d'être essentiellement qu'un théâtre comique, agrémenté de touches satiriques.

De fait, ces définitions génériques du théâtre médiéval, si elles sont suivies de manière trop restrictive, ne permettent pas de comprendre que le théâtre à *sujet* religieux ou moral, est aussi construit par des éléments (dramaturgie, tonalités) que l'on retrouve dans le théâtre à *sujet* profane³⁷¹. Il s'agit essentiellement de personnages et de scènes appelés « types » ou « typiques », présents soit uniquement dans les mystères, soit dans plusieurs genres de théâtre : monologue dramatique, farce, sottie, moralité politique... Certains personnages (les bourreaux par exemple) ne se trouvent en effet que dans les mystères mais leur façon d'agir et interagir avec d'autres personnages témoigne de comportements qui ne correspondent pas à la tonalité générale sérieuse des mystères.

Comment s'effectue dramatiquement l'amalgame du mystère ou de la moralité avec des éléments n'appartenant pas à sa tonalité dominante (mise en scène, moyens narratifs – apparition d'un même personnage) ? Quelle est la nature et les intentions des tonalités secondaires (rire, dénonciation d'un fait précis ou sociétal, polémique, politique, etc.) ? Ces tonalités secondaires sont souvent provoquées par des personnages et des scènes relevant du monde des « exclus³⁷² », un monde qui déforme la réalité pour en faire le monde de la fiction théâtrale – fiction théâtrale servant parfois à dénoncer la réalité. Cette fiction théâtrale

³⁷¹ Naturellement, les farces insérées dans les mystères comme intermède ou dérivation – en particulier le thème traditionnel de l'aveugle et du boiteux – sont le premier niveau, et le plus manifeste, d'un assemblage du théâtre dit « sérieux » et du théâtre dit « comique ».

³⁷² Pour reprendre le titre de l'ouvrage de J. Koopmans, *Le théâtre des exclus...*, *op. cit.*.

se trouve-t-elle convoquée pour ce qu'elle induit comme message en servant de support au propos édifiant du mystère ou de la moralité ? Enfin ce que nous lecteurs du XXI^e siècle, analysons comme scènes ou passages comiques car ressemblant au théâtre des farces par exemple, véhiculaient-ils la même valeur comique dans les mystères ou moralités ou étaient-ils une composante du monde païen, et donc revêtaient une tournure négative ? Est-ce qu'il existe un comique propre aux mystères et aux moralités, qui serait un comique sinistre ou un comique didactique et édifiant qui s'affranchirait du théâtre recensé comme comique ?

Les typologies de personnages et de scènes que nous allons parcourir dans ce paragraphe, si elles existent par des composantes attendues d'elles, marquent aussi des variations à partir de leur motif initial. Ces variations sont constituées soit à partir d'améliorations (une sorte de profondeur psychologique du personnage par l'expression de ses sentiments qui évoluent au fil de l'action par exemple) soit à partir d'amplification d'un trait marquant du type ou de la dramaturgie.

VIII. 3.5.1. Personnages typiques

Dans les mystères, aux personnages saints ou divins, répond la présence régulière d'un ensemble de personnages typiques (messagers, geôliers, sergents, bourreaux ou encore soudards et astrologues) qui constituent un fonds dans lequel les *fatistes* puisent pour construire la dramaturgie des pièces mais aussi parfois, pour exprimer une forme de contestation face à l'autorité par la satire. Si la moquerie d'un ecclésiastique sur scène procède de cette contestation, la raillerie des pauvres, des infirmes ou des démoniaques, qui rappellent plutôt par leur façon d'être le théâtre des farces, est destinée principalement à provoquer le rire du public mais au service parfois d'un arrière-plan édifiant.

a. Les messagers

Le personnage du messager est probablement l'un des personnages typiques les plus communs à l'ensemble du théâtre des mystères³⁷³. Sa fonction dramaturgique est notable du fait qu'il sert à la communication entre deux camps opposés ou entre des personnages éloignés géographiquement, permettant ainsi à l'action dramatique de se dérouler et de se déplacer. Personnage incessamment mouvant, c'est à partir de cette caractéristique que son principal défaut découle : il est fainéant. Mais, courir en tout lieu donne soif et l'ivrognerie du messager est réputée, quelle que soit la pièce dans laquelle il apparaît. Enfin, même si ce n'est pas là une caractéristique propre au messager, il arrive souvent qu'il sollicite avec force l'argent qui lui est dû.

³⁷³ Le type du messager a amplement été étudié par Jacques E. Merceron dans « Le couple *ludicraria* et son codage scénologique dans le théâtre religieux de la fin du Moyen Âge : l'exemple du messager "païen" », *European Medieval Drama*, 10, 2006, p. 1-56 et J. Koopmans, *Le théâtre des exclus*, op. cit., p. 106 sqq.

Avant même d'envisager la présence des messagers dans les pièces, l'onomastique révèle les différentes conceptions des *fatistes* à l'égard de ces personnages. La notion principale contenue dans leurs noms est le mouvement, sa façon de l'exécuter et sa qualité. Ainsi rencontre-t-on Passegueret (messager du pape dans le *Mystère de saint Martin*), c'est-à-dire un messager pouvant parcourir de longues distances aisément (*gueret* : « terre en jachère, friche ») et Daru (« fort »), messager du roi Advenir ; le nom de ces deux personnages exprime leur force³⁷⁴. La rapidité est aussi un critère pour nommer les messagers, il en est ainsi pour Testelivolle (messager de saint Martin puis du prince d'Acherance), Brisevent (*Mystère de saint Vincent*) et Lancevant (*Mystère de sainte Barbe*), c'est-à-dire pour le premier, l'idée de légèreté alliée à la rapidité d'un oiseau (le double sens de la décapitation ne se réalise pas dans le mystère), pour le deuxième, celui sur lequel le vent n'a pas de prise, ne le ralentit pas, et pour le troisième, celui qui crée un mouvement d'air par sa vitesse (le double sens scatologique pour le nom de ce personnage est évident³⁷⁵).

Au sujet du mouvement comme critère d'élaboration du nom du personnage, une des répliques de Lancevant révèle l'intertextualité onomastique du personnage du messager :

... Plus toust que le pas
 Je y seré allé et venu.
 S'on m'appelloit Trote-Menu,
 Si trote ge dur par raison. (v. 8056-8059)

En dehors de la caractéristique même du messager de courir partout où on le lui indique et qui détermine cette appellation³⁷⁶, Trotte-Menu est notamment le personnage d'une sottie (*Sottie de Trote Menu et Mirre Loret*³⁷⁷) et aussi le nom du messager du duc grec dans le *Mystère du roy Advenir*³⁷⁸. Il est difficile de savoir si le *fatiste* du *Mystère de sainte Barbe* fait référence à une pièce précise mais cette mention procède de la citation proverbiale en s'inscrivant dans la continuité du personnage typique du messager. L'appellation Trotte-Menu est par ailleurs significative d'un point de vue de la mise en scène, du jeu de l'acteur et du processus de création des noms des personnages. Si le nom peut évoquer la paresse³⁷⁹, il indique aussi une façon de se déplacer : de petits pas effectués rapidement. On peut imaginer d'une part que cette façon de se déplacer (un nombre important de pas) a pu signifier la

³⁷⁴ J. E. Merceron (p. 11) voit plutôt un être « lourdaud » pour Daru.

³⁷⁵ Comme Boutavant, le héraut du conte Milan dans le *Mystère de saint Martin*, qui est soit celui qui s'avance (qui est volontaire), soit celui qui est sujet aux flatuosités (le nom est formé par *boute* : *tonneau* ou *outré* et « à vent »).

³⁷⁶ Comme Passegueret, dans le *Mystère de saint Martin*, qui s'exclame avant de partir pour Tours : « Je seray tantost revenu, / Moult et souvent trotte menu / De mes deux piedz comme une caille » (v. 2530-2532).

³⁷⁷ Eugénie Droz (éd.) *Le Recueil Trepperel - Les Sotties*, Genève, Droz, 1935, p. 283-296.

³⁷⁸ Ce nom de messager apparaît aussi entre autres dans la *Passion de Semur*, le *Mystère de saint André*, le *Mystère de saint Remi*, le *Mystère des Actes des Apôtres* (voir J. Koopmans, *Le théâtre des exclus*, op. cit., p. 108).

³⁷⁹ J. Koopmans, *Le théâtre des exclus*, op. cit., p. 111.

distance à parcourir et de fait l'éloignement symbolique entre deux lieux de la scène (plus il y a de petits pas, plus la distance est longue), d'autre part que cette façon de marcher induite par l'histoire de la pièce et sa mise en scène a justement inspiré ce nom de Trotte-Menu (le nom n'est pas créé pour le théâtre mais par le jeu d'acteur).

Enfin, si le mouvement est l'idée principale véhiculée dans le nom des messagers, il en est un qui reçoit simplement un nom lié à sa manie : Ponczonnet, messenger du roi chrétien de Chypre dans le *Mystère de sainte Barbe*. Son nom est un diminutif de *poignon*, c'est-à-dire un tonneau d'une contenance de 200 litres, le personnage type étant tellement enclin à boire du vin qu'il prend le nom du contenant du liquide qu'il consomme incessamment – il est peut-être aussi question de son apparence physique mais rien ne l'indique dans les propos des personnages.

Les noms des messagers expriment le mouvement et l'empressement, mais soulignent en réalité par contraste leur principal défaut : leur fainéantise qui se double par ailleurs de leur ivrognerie. Brisevent le messenger de Dacien dans le *Mystère de saint Vincent*, se caractérise par son absence lors de ce qui aurait dû être sa première intervention : en effet il ne se trouve pas à son poste alors que l'on a besoin de lui. C'est Grimault (l'un des soudards de Dacien) qui part à sa recherche et le trouve finalement au bout de quatre heures³⁸⁰, allongé au sol sur un lit de branchages. Lorsque le soudard lui intime l'ordre de venir avec lui, Brisevent se plaint d'abord de son travail (« Il me convient faire ung message ! / Tousjours sans fin me fault troter ! », v. 3610-3611) et préfère ensuite boire avant de se mettre en route (v. 3614 *sqq*), occasion de partager son vin avec Grimault afin d'apaiser sa colère pour qu'il ne le dénonce pas à Dacien³⁸¹. Brisevent est aussi le nom du messenger de l'empereur égyptien Dyogenes dans le *Mystère de sainte Barbe*³⁸² et sa première apparition ressemble à celle de Brisevent du *Mystère de saint Vincent*. Ainsi, Dyogenes semble crier sur un messenger feignant la surdité, allongé au sol : « Lieve sus ! / Sont tes oreilles estonnees ? » (v. 21730-21731). Dans les deux cas, la première intervention des messagers se signale par leur immobilisme, contraire à ce qui est attendu d'eux, mais logique en ce sens qu'ils sont païens et évoluent dans un monde aux valeurs inversées.

L'ivrognerie est une expression de la fainéantise des messagers. Lancevant, le messenger de Dyoscorus dans le *Mystère de sainte Barbe*, répond immédiatement à son maître qui lui

³⁸⁰ v. 3594-3595 : « Je ne te cesse de querir, / des heures y a plus de quatre. »

³⁸¹ Ce qui se passera puisque Grimault arrivant devant Dacien en compagnie de Brisevent dira : « Mon trescher seigneur, je revien. / Voiz cy le messaiger venu, / croiez, le plus tost qu'il a peu. » (v. 3634-3636).

³⁸² Un autre nom est mentionné comme messenger de Dyogenes au début du mystère. Il s'agit de Braconnet, qui hérite d'un penchant marqué pour le vin à l'image de Lancevant, le messenger de Dyoscorus. Dès sa première mission (la convocation d'une armée pour combattre les chrétiens d'Alexandrie), il se soucie avant toute chose de boire (v. 7695-7700).

intime d'aller chercher Barbe, qu'il n'est jamais « alenté » de le servir et qu'il ne veut que lui obéir (v. 308-311). Mais à peine s'éloigne-t-il qu'il manifeste ses habitudes d'ivrognerie :

Je voys cy garder quel vin j'ay.
J'en seray ung petit plus gay.
Il a cy dedans grant fumees !
Ma testè est toute enfumees ;
D'ycy dedans bon odeur sault. (v. 312-316)

Le début et la fin de chacune de ses missions sont ponctués par un commentaire sur la qualité de la gorgée de vin qu'il boit, ou bien sur la quantité de vin qui lui reste dans sa gourde ou qu'on lui sert³⁸³. Le même procédé apparaît pour un autre messenger du mystère, Ponczonnet, qui à chaque fois qu'il reçoit une mission, commente la qualité de son vin comme aux v. 22406-22409 :

Mon vin sent ung peu le levain :
Sçavoir me fault c'il est aigry.
Bibat
Il est ja si fort amaigry
Qu'il ne vient plus que goute a goute.

Ce messenger est chrétien mais l'habitude de boire appartient à la peinture du personnage, d'autant qu'on va le voir, cette ivrognerie a une fonction dramaturgique liée à la fonction même du messenger. Quant au messenger Testelivolle du *Mystère de saint Martin*, il ne fait pas exception à la règle, que ce soit lorsqu'il part à la recherche de Martin – réfugié auprès d'un ermite :

Mais o ma bouteille bataille
Veux avoir car elle est toute pleine
D'autre chose que de fontaine
Ma gorge en sera arrousee.
Or ay je beu de la puree
Qui croist à l'entour de Paris (v. 612-617)

Ou lorsque le prince d'Acherance lui demande de crier le ban alors que le comte de Milan lui déclare la guerre :

Icy monte.

Ça hault monteray sans faillir
Et arroseray ma gorgette
De vin qui est en ma bouteille.
J'ay beu, je n'en quiers rien celer.
Or oyez trestous, or oyez... (v. 1668-1672)

L'appétence pour le vin, alliée à la fainéantise, servent en premier lieu à la construction typique du personnage, peut-être que ces traits sont issus de ce que disaient les ménestrels des hérauts au moment où ces deux catégories de personnes entrent en concurrence dans les milieux de cour au XIII^e siècle³⁸⁴. Boire incessamment est un signe distinctif des messagers

³⁸³ Entre autres : v. 459-462, v. 2513-2517, v. 2563-2568, v. 2716-2721, v. 3013-3016, v. 3965-3973, v. 5243-5260, v. 5513-5525, v. 7858-7871, v. 11884-11894, v. 13175-13186.

³⁸⁴ Certains ménestrels comme Baudoin de Condé, Jacque Bretel ou Henri de Laon dénoncent les

et le comique de cet acte réside peut-être dans le jeu d'une ivresse (progressive ou constante) sur scène. Par ailleurs, les messagers justifient cette habitude par une des fonctions qui leur incombent, parler fort et souvent : le vin sert à éclaircir la voix³⁸⁵. Mais l'ivrognerie est aussi employée à des fins dramaturgiques. Dans le *Mystère de sainte Barbe*, Lancevant déclame un rondeau dont le refrain est « Il me fault mon pourpoint garnir / De ce vin en lieu de coton. » (v. 7858-7859) suivi de 6 autres vers tout à l'honneur du vin (jusqu'au v. 7871) : ce passage est l'occasion d'un déplacement de scène, Lancevant en le déclamant effectue une mission que lui a demandée son maître. De même pour Ponczonnet le messenger chrétien qui déclame des vers entièrement à la gloire du vin (v. 21218-21231) entre le moment où il quitte son maître (« *Vadat et eundo, bibat.* » av. v. 21218) et celui où il arrive auprès du connétable de Chypre (« *Pausa. Veniat ad eum et dicat ei salutando.* » apr. v. 21231). Le même procédé est employé dans le *Mystère de saint Martin*, la recherche de Martin par Testelivolle, évoquée plus haut, aboutissant dans une forêt, la réplique du messenger (v. 612-617) lui permet justement de se rendre dans cette partie de la scène, tout comme les quatre vers (v. 1668-1671) avant de crier le ban, permettent à ce même messenger d'occuper le temps nécessaire pour monter sur un point proéminent de la scène. D'un point de vue de la mise en scène, on ne sait si c'est la fonction de messenger (se déplacer d'un point à un autre de la scène) qui a incité les *fatistes* à leur attribuer cette manie d'ivrognerie pour pouvoir combler le vide dialogique que pourraient constituer leurs déplacements ou bien si c'est une ivrognerie proverbiale antérieure au théâtre qui a permis une amélioration de la dramaturgie.

Les messagers évoqués jusqu'ici présentent peu de variations du fait de leur spécificité (leur façon d'agir et d'interagir avec les autres personnages demeure la même tout au long de l'action), néanmoins, cette caractéristique peut donner lieu à des modulations. Ainsi, Daru, dans le *Mystère du roy Advenir*, bénéficie d'un travail particulier de la part de J. du Prier. Naturellement, il démontre d'abord les aspects habituels des messagers par sa trivialité lors de sa première intervention, alors qu'on lui demande d'aller chercher des veneurs :

Tantost courir vous m'y verrez
 Tout le plus tost que je pourray,
 Mais gueres courir n'ouseray
 Qu'il ne m'en venist deshonneur,
 Car j'ay la fouere, monseigneur,
 Posé qu'elle soit rafermie. (v. 495-500)

vices « supposés ou réels » des hérauts : avarice, grossièreté, hypocrisie, mensonge et surtout paresse (voir à ce sujet J. Lemaire, *Les visions de la vie de cour...*, op. cit., p. 32-33).

³⁸⁵ « Je voys crier de tresbon cuer / Le ban, mais que je aye tiré / Ma bouche pleine de vin / Ma gorge sera arroussee. » (v. 1347-1350, Boutavant, héraut du comte de Milan dans le *Mystère de saint Martin*) ; « Puys que j'ay farcy mes boyaulx, / J'en auray, je le vous asseure, / La langue plus ferme et plus seure / Pour aller a ceulx que je voy. » (v. 7868-7871, Lancevant dans le *Mystère de sainte Barbe*).

Fort heureusement, l'honneur du messenger demeure sauf par l'arrivée spontanée des veneurs... Jean du Prier aurait pu continuer dans le registre scatologique à chaque intervention du messenger mais prend plutôt le parti de faire évoluer le personnage au fil des situations, présentant des modulations à partir du type initial du messenger. Ainsi plus tard dans le mystère, c'est l'ivrognerie qui est le point principal de la réponse de Daru :

Commencier voy à cheminer,
Tres chier sire. Adieu vous commant ;
Mais ung cop beveray avant
Que de cy me faille partir. (v. 9325-9328)

Mais apparaît dans la même scène, un autre défaut des messagers relevé par J. E. Merceron : « le messenger quemandeur³⁸⁶ ». Ainsi lorsqu'il lui est demandé de se presser, il demande s'il sera rétribué à son retour, ce à quoi le conseiller du roi, Arrachis, lui répond de ne pas s'en occuper. Néanmoins ici, par la réponse cinglante que Daru va émettre, le défaut devient un moyen de dénonciation des pratiques de cour et des demandes d'argent incessantes de la part de tous les gens qui la composent :

Et la, de par le deable, la !
Vous en demandez bien pour vous,
Mais jamais ne vous chault de nous.
Quel plumeur de char qui ne volle. (v. 9343-9346)

Le manque d'argent et sa demande sont un motif récurrent des paroles du messenger (comme lorsqu'il est envoyé auprès des ducs grec et égyptien : « Deables virent oncq tel harpaille : / Ilz ne donnent denier ne maille / A messagier qui viengne à eulx », v. 9512-9514) mais il permet aussi la condamnation de l'avarice.

Enfin, la modulation sur le type de ce personnage apparaît lorsqu'il déjoue ce que le spectateur attend de lui. Alors que le roi vient d'apprendre que son fils est converti au christianisme, Daru répond :

Ja n'est besoing de m'en plus dire,
G'y voys, sire, à vostre congié.
Puis que le roy est courrocié,
Il ne me fault rien demander. (v. 11262-11265)

La réponse comique du messenger est attendu par le public mais la tonalité de la scène l'empêche de répondre sur ce mode ; il commente alors cette impossibilité. Et à mesure que le roi Advenir s'attriste de toutes les conversions au christianisme de ses proches, les paroles de Daru s'apaisent comme aux v. 12260-12261 lorsque qu'on lui demande de convoquer les participants à une *disputatio* : « Je me garderay de mesfaire : / G'y voys courant comme un cheval ». Paresse, ivrognerie, et sollicitation d'argent ont disparu pour laisser place à la fringance – et la vantardise – au fur et à mesure que l'action se déroule ; le personnage de Daru montrant que la spécificité peut être justement un outil fécond de variation.

³⁸⁶ J. E. Merceron, « Le couple *ludicra-seria* et son codage scénologique dans le théâtre religieux de la fin du Moyen Âge : l'exemple du messenger "païen" », *op. cit.*, p. 29.

J. E. Merceron évoque une « gamme complexe du comique entourant la personne du messager³⁸⁷ » et cet aperçu du comportement des messagers des pièces de notre corpus nous le montre une nouvelle fois. Naturellement, le personnage du messager n'est pas un personnage propre à l'Ouest de la France comme tous les personnages qui seront envisagés dans ces pages. Mais c'est un personnage universel bien intégré aux pièces qui sont jouées et écrites dans l'Ouest. D'un point de vue onomastique et à notre connaissance, le nom Brisevent n'apparaît que dans le *Mystère de sainte Barbe* et le *Mystère de saint Vincent*, est-ce la trace d'une connexion entre les deux mystères ?

b. Les sergents

Avec les soudards dont nous parlerons plus loin, les sergents font partie des personnages destinés à arrêter et torturer les saints. La différence avec les soudards est que leur fonction revêt un tour officiel, ils sont reconnus en tant qu'officiers d'un lieu. Les sergents sont aussi des êtres que côtoie le spectateur dans la réalité. Or les sergents des mystères, païens, sont représentés violents et vulgaires. Cette représentation procède-t-elle seulement de la représentation traditionnelle des païens, témoigne-t-elle d'une satire des sergents chrétiens de la réalité du spectateur – et d'une forme de contestation de l'autorité – ou encore est-elle une forme d'autodérision ?

La première intervention du sergent Hanequin dans le *Mystère de saint Vincent* témoigne de la vulgarité ou de la grivoiserie que souhaite insuffler le *fatiste* à ce personnage. Déjà auparavant, les personnages qui le recherchent³⁸⁸ – première preuve de son incompetence, étant à leur service, il devrait être immédiatement disponible – l'affublent de qualificatifs peu amènes : « sacquement » (v. 896), « ribault paillart orgueilleux » (v. 897), « pautonnier » (v. 916). Une fois trouvé par Grimont, Hanequin lui répond : « Je m'esbat de ce cranequin, / cuidant tuer celle corneille » (v. 924-925). Évidemment, « cranequin » (arbalète) se justifie du fait de la fonction d'Hanequin, sergent d'armes, mais l'emploi qu'il en fait – essayer de tuer une corneille par jeu – révèle une fois de plus son incompetence. « Cranequin » désigne également le sexe féminin ou masculin et il faut voir ici une allusion sexuelle, d'autant que le terme est associé au verbe « s'ébattre » et au substantif « corneille » qui par jeu sur les sons, se rapproche de « cornette » et « corne », ce dernier terme pouvant renvoyer à l'acte sexuelle. Hanequin se présente dès lors comme un être grivois et incompetent dès sa première intervention. À partir de ces deux premiers vers, le *fatiste* continue ensuite de broser le portrait d'un sergent ivrogne et désobéissant. Ainsi dans les vers suivants, Grimont est obligé d'user de diverses menaces pour le faire venir – le sergent se plaignant de l'heure trop matinale

³⁸⁷ J. E. Merceron, « Le couple *ludicra-seria* et son codage scénologique dans le théâtre religieux de la fin du Moyen Âge : l'exemple du messager "païen" », *op. cit.*, p. 17.

³⁸⁸ Maximien et son conseiller, Grimont, du v. 896 au v. 923.

(v. 956), de sa fatigue (v. 973) mais surtout d'avoir encore du vin à boire : « Une grant tasse de garnache / serait, par ma foy, avallee ! » (v. 976-977).

Aussi, la rustrerie des sergents est un des éléments habituels pour représenter ces personnages³⁸⁹, notamment lors de l'échange de salutations. Ainsi, les personnages de haut rang placent leurs salutations sous le patronage des dieux tandis que les sergents se saluent par des interjections comme Marinart et Mallepart dans le *Mystère de sainte Barbe* : « MARINART : Hau, Mallepart ! MALLEPART : Ho, qu'a il fait ? » (v. 17079).

Souvent, les sergents se muent en tortionnaires dans les mystères et les divers aspects que nous venons de mentionner servent à signifier l'appartenance de ces personnages au camp païen et à plus forte raison, leur violence envers les chrétiens. Néanmoins, quel est le lien entre la fiction dramatique et la réalité ? La violence des sergents est proverbiale – à tort ou à raison – et cette représentation du sergent païen sous-tend la satire du sergent chrétien sans doute : la violence du sergent n'émane pas que de son paganisme mais aussi du fait qu'il est détenteur d'une autorité. La satire se double du comique lorsque ces sergents réels sont parfois chargés de veiller à l'ordre d'une représentation théâtrale, ils sont présents en tant que public et voient leur double païen sur scène, qui les ridiculisent. Cependant, il faut envisager une forme d'autodérision dans cette figuration, exprimée par la distribution des rôles lors des représentations. En effet, en 1493, à Laval, c'est un sergent qui joue le rôle de Dioscore³⁹⁰ dans le *Mystère de sainte Barbe*. La même année à Angers, dans le *Mystère de saint Georges*, un sergent joue l'empereur Dacien et deux autres des bourreaux³⁹¹. Les sergents chrétiens réels, dénoncés par certains comme étant violents, endossent des rôles dans lesquels ils doivent jouer ce qu'on leur reproche – la violence. La satire du détenteur de l'autorité se mue alors en une intégration de celui-ci au jeu. Cette intégration est conditionnée par son acceptation de la règle du jeu : le monde du théâtre est un monde autre que celui de sa réalité, et il doit consentir à se jouer de son autorité, à y renoncer³⁹².

c. Les geôliers et bourreaux

La fonction de bourreau est occupée la plupart du temps par des hommes de main (des soudards) des dirigeants païens. En soit, c'est plus cette caractéristique (homme à tout faire) qui détermine ces personnages appelés le plus souvent *tyrans* dans les mystères ; ces personnages seront envisagés un peu plus loin dans cette étude sous le type des personnages fanfarons et parodiques. Nous aimerions ici évoquer plus précisément le *chartrenier* du *Mystère de saint Vincent*, dont la fonction outre d'être geôlier, est d'être le bourreau officiel de Valence et à ce titre, est chargé de torturer régulièrement Vincent. Si, comme on le verra au

³⁸⁹ Élément que l'on retrouve aussi chez les soudards.

³⁹⁰ G. Le Doyen, *Annales et chroniques du pays de Laval*, op. cit., p. 75.

³⁹¹ Angers, BM, ms. 976 (858), fol. 65v, *journal de Guillaume Oudin*.

³⁹² Les païens perdent inévitablement à la fin du jeu.

sujet des *tyrans*, l'évolution de ce type de personnage peut être nulle en ce sens qu'ils demeurent avec les mêmes caractéristiques tout le long de la pièce, le *chartrenier* du *Mystère de saint Vincent*, malgré sa fonction de bourreau, se mue au fil de la pièce : de païen sanguinaire, il devient chrétien, et cette évolution se construit à partir du comique et ses différentes facettes inhérentes au message du mystère.

Le *chartrenier* n'évolue pas seul dans le *Mystère de saint Vincent*, il forme un trio de personnages particulier avec sa femme Riote – qui est fileuse – et son valet. La particularité de ce trio réside dans son mode de fonctionnement relationnel (voir *infra*, « Scènes à trois personnages »), soutenu par des traits physiques et psychiques très marqués que l'on va envisager ici.

Le *chartrenier* est sourd (v. 7378), cette surdité est un moyen dramaturgique du comique, soit en étant la source de disputes avec sa femme du fait de ne pas entendre les personnes frapper à la porte, soit en provoquant l'énervement des soudards qui attendent trop longtemps devant la porte et pour qui la réponse du *chartrenier* est inappropriée :

BAVART

Chartrenier, hau, descen abas
– entens tu ? – plus tost que le pas !
Hau, chartrenier, vien vistement !
Que tu puisses incontinent
mourir de malle mort villaine !

LE CHARTRENIER

Jupin luy dont fievre quartaine,
qui si doucement me salue ! (v. 11281-11287)

Quant au valet, c'est plutôt le portrait de la misère physique qui le caractérise, par son infestation de parasites :

et me suys toute nuyt graté
tant suys rongneux, plain de cyrons
et tout mengé de miterons ;
c'est cela qui m'a fait malade. (v. 7441-7444)

Il est par ailleurs accusé par son maître d'avoir des flatuosités dès son réveil : « Tu puz comme fait cuir de tacre ; / je cuide que tu as vecy. » (v. 7475-7476). Afin de parfaire le tableau de la misère – sociale cette fois – du personnage, le *fatiste* en fait un enfant de prostituée (v. 3990-4003).

À ces traits physiques – Riote pour le coup est épargnée³⁹³ –, s'ajoute tout un arsenal de défauts psychologiques. Le *chartrenier* en tant que bourreau doit témoigner d'une brutalité propre à ce type personnage, et pour ce faire, il est décrit comme battant sa femme – celle-ci se voyant opposer un refus devant son désir d'aller sacrifier aux dieux, lui rétorque : « Si vous

³⁹³ Peut-être parce que son défaut principal est le pire de tous : elle ne se convertira pas au christianisme.

me deviez froisser / les membres par force de battre / si irai ge [...] vers le temple ! » (v. 3906-3909). Il la menace d'ailleurs régulièrement si elle n'obéit pas à ses ordres (v. 7389-7390, v. 7401-7402). Ces mêmes menaces, témoin de sa brutalité, sont également émises à l'encontre de son valet lorsque celui-ci tarde un peu trop à lui obéir : « Si tu veulx contre moy hongner, / je te batray jusqu'à la mort. » (v. 7467-7468).

Riote, sa femme, au-delà de son agressivité intrinsèque que signale son nom, se montre obstinée et révoltée face à son mari ; devant le refus qu'il lui oppose pour aller sacrifier aux dieux, elle lui répond qu'elle ira tout de même, même si elle doit s'y rendre à demi-nue (« Et n'eussé ge que ma chemise / vestue... » v. 3918-3919). Ce trait de caractère est accentué par les dires du valet, toujours au sujet de ce même projet d'aller sacrifier aux dieux : « Puis qu'ou cerveau luy est monté, / bref, elle y vendra vive ou morte » (v. 3936-3937). Dans une autre scène, alors que son mari lui demande de se taire car elle parle trop de leur intimité et en particulier de la sienne (à elle) avec d'autres hommes, elle ajoute :

Je me tairay com une beste ?
Non feray, non ! Je parleray
tout à mon aise et en diray
ce que j'en ay dessus le cueur. (v. 9538-9541)

À ce trait de caractère s'ajoute la dissimulation, puisqu'elle ne veut pas dire à son mari et au valet ce qu'elle compte offrir aux dieux (v. 3960-3963), tout en leur faisant croire qu'elle est prête à leur offrir son outil de travail, sa quenouille (v. 3970)³⁹⁴. Elle refuse d'aller ouvrir la porte, trop occupée à filer, lorsque les soudards de Dacien frappent pour amener Valère et Vincent (« Quoy dea, j'ay autre chose affaire ! / Ilz peuvent assez crier et braire, / je n'en donne pas ung estront ! » v. 7386-7388). Toutes ces caractéristiques font appartenir Riote au type de personnage que l'on pourrait appeler « l'épouse acrimonieuse ».

Le valet est décrit par Riote comme glouton : « il ne vault qu'à emplir sa pance / et soy enyvrez le grongnet » (v. 7407-7408). Il prétexte une maladie pour dormir incessamment et ne pas ouvrir aux soudards de Dacien (v. 7415 *sqq.*), en réalité ce sont les parasites dont il est infesté qui l'ont empêché de dormir toute la nuit à cause des démangeaisons provoquées par ces derniers. La fainéantise du valet appartient à l'archétype du personnage, elle se trouve régulièrement mise en scène à plusieurs reprises, notamment quand il faut construire une herse afin de torturer Vincent, alors que son maître le cherche, partout Riote lui répond « Mais comment crier vous si fort ? / Vous l'esveillerez ! Il se dort ; » (v. 11991-11992), occasion d'une scène de querelle entre les trois personnages.

La trivialité est l'apanage de ces trois personnages : face à Valère et Vincent, le *chartrenier*, Riote et le valet rivalisent d'imagination dans l'irrespect. Ils les fouillent d'abord pour leur

³⁹⁴ Ce qu'elle fera finalement : « Je vous presente ma quenouille, / mon fil, mon fuseau, mon peson, / vous priant que toute saison / nous gardez de feu, de tempeste » (v. 4987-4990).

dérober leur argent et devant leur dénuement, le valet s'exclame : « Par Jupiter, mon dieu, ilz n'ont / bouëlle que le trou du cu ! » (v. 7527-7528). Il est aussitôt rejoint par Riote qui considère que Valère « ne vault pas ung estront de chien » (v. 7531) puis s'adressant directement à lui :

Dy, t'ayme tant ton dieu divin
que tu n'as pas ung pot de vin
à paiez à ta bien venue ? (v. 7534-7536)

Au regard de la position de Valère, évêque de Valence, ces paroles ont d'autant plus de poids par l'irrespect dont elles témoignent envers la dignité ecclésiastique. Ce genre de scène se reproduit lorsque les soudards de Dacien ont gravement torturé Vincent et le ramène en prison (v. 9468 *sqq.*). La trivialité, si au départ peut prendre un tour comique par les images qu'elle produit, se mue en cynisme.

Cette trivialité se manifeste aussi par l'expression exacerbée de la sexualité. Lors de la scène qui prépare les offrandes aux dieux, pour le valet, le pâté à la sauce chaude que Riote souhaite offrir, « C'est le present d'une ribaulde / ou d'une vueille maquerelle ! » (v. 3988-3989). Mais c'est dans la scène où Vincent est ramené des tortures par les soudards de Dacien que la sexualité est la plus explicite. Le *chartrenier* remarque ironiquement que Vincent au vu de son piètre état ne pourra pas s'intéresser aux femmes dont le corps sensuel est décrit par le *chartrenier* : « ...belles filletes, / atout leurs blanches mamelletes » (v. 9513-9514). Mais cette remarque est complétée par le fait que même s'il le voulait, il ne donnerait pas sa femme à Vincent, provoquant la colère de Riote du fait d'une réalité toute autre. En effet, celle-ci a déjà offert ses faveurs sexuelles pour rendre service à son mari : il a obtenu une somme d'argent. Ainsi deux champs lexicaux apparaissent dans cette scène, celui de la prostitution, et celui de la sexualité. Le valet, défendant son maître, dit par exemple qu'il ne pourrait être un « ruffien » (v. 9525). Mais c'est dans la bouche de Riote que le lexique de la sexualité est le plus développé : elle reproche au valet d'avoir été « entalanté » de la « bien hournee » (v. 9531 et v. 9529). Alors que son mari la met en garde contre son comportement (« on congnoistra à son maintien / que son cul n'est pas bien dompté » v. 9550-9551), celle-ci explose :

Sanglant truant, paillart yvrongne,
tu es content que l'en me congne !
J'ay assez temps et assez place
de faire battre ma pouetrace ! (v. 9557-9560)

Les expressions dont le sens désigne l'acte sexuel ne sont pas métaphorisées ici, bien au contraire, Riote prend sa revanche sur son mari en livrant explicitement sa propre intimité avec d'autres hommes et le proxénétisme du *chartrenier*. Pour confirmer ce proxénétisme, elle termine par une question rhétorique qui évoque l'obtention d'une somme d'argent en échange de faveurs sexuelles :

Il a long temps, je n'en dy plus,
te souvient il d'un coquibus

qui te presta de grant finance
pour m'avoir ? En ta conscience,
estoies tu si fort enrumé,
qui ne sentoies que escumé
avoit mon pot assez souvent ? (v. 9567-9573)

La formule « je n'en dy plus » indique la connivence entre Riote et son mari, s'il ne parle plus, il sait en revanche de quoi parle sa femme. Connaissant le sentiment de son mari, Riote appuie son propos par « en ta conscience » faisant appel à son honnêteté. On apprend alors que ce « coquibus » n'a pas « escumé » (c'est-à-dire « profité ») qu'une seule fois du « pot » de Riote. Devant tant d'irrévérence, c'est l'un des soudards de Dacien qui demande à Riote de se taire mais celle-ci après lui avoir répondu sèchement lui précise : « ... en mon corps n'auras ja part » (v. 9579). Ce passage est fortement sexualisé autour du personnage de Riote qui remplit ici le rôle type de la *paillarde* et qui ajoute à ce tableau en triptyque (le *chartrenier*, sa femme, le valet) une touche de sordide.

Nous le verrons quand il sera question des scènes à trois personnages et des scènes scatologiques, la mise en scène de ces trois personnages repose d'abord sur des ressorts à première vue comiques : disputes, reproches, mauvais tours. Mais ce comique propre au type du personnage du bourreau et fondé sur la trivialité, prend progressivement une tournure sinistre d'une part par les tortures infligées à Vincent, d'autre part par les éléments qui soutiennent les relations des trois personnages : proxénétisme et violence conjugale du *chartrenier*, agressivité à outrance de sa femme, désir sexuel du valet pour cette dernière. Ces éléments sont nécessaires à en faire des personnages païens grâce aux vices dont ils sont emplis. Ce sont des contre-types des modèles chrétiens. Néanmoins, la fin du mystère offre un renversement dont la force dramatique aurait été moindre sans la mise en place de tous ces aspects comiques et sinistres à la fois. En effet, le *chartrenier* et son valet se convertissent au christianisme et sont dénoncés par Riote à Dacien (v. 13481 *sqq.*), cette dénonciation aura pour conséquence la décapitation des deux nouveaux convertis (v. 13617-13764). Le message essentiel du mystère est le suivant à travers ces personnages : nul n'est inconvertible au christianisme quelle que soit l'ampleur de ses vices. Ce message s'appuie sur le contraste entre le comique, le sinistre, la trivialité et l'adhésion finale au christianisme du *chartrenier* et son valet, contraste mis en scène par une multitude de détails comme l'outil comique de la surdité du *chartrenier* qui se mue en didactisme : s'il est sourd physiquement, il ne l'est pas au message de l'Évangile.

Enfin, on peut se demander dans quelle mesure la satire du bourreau est nécessaire tout autant que sa présence dans la société médiévale. C'est un fait, le bourreau existe et fait partie de la réalité du spectateur. Sa satire s'inscrit dans la contestation et la provocation de l'autorité mais il n'en demeure pas moins un personnage chrétien *nécessaire* dans l'exécution des

peines corporelles ordonnées par la justice. Sa conversion dans le *Mystère de saint Vincent* exprime peut-être cette nécessité mais sa décapitation prend un tour cathartique indéniable.

d. Personnel ecclésiastique

Le contexte chrétien des mystères modère naturellement la mise en scène des personnages satiriques inspirés du personnel ecclésiastique chrétien³⁹⁵. Néanmoins, si telle est la volonté du *fatiste*, il lui faut trouver un biais d'écriture. Dans le *Mystère de saint Vincent*, le subterfuge d'écriture consiste à attribuer les caractéristiques satiriques traditionnelles du prêtre chrétien – cupidité et orgueil – à deux prêtres païens. Pour ce faire, ces deux prêtres païens sont dépeints comme de véritables sacristains à l'occasion de la préparation de la cérémonie d'offrandes aux dieux, initiée par Dacien. Le premier prêtre avertit alors le second : « Mon frere³⁹⁶, il fault sans contredit / que cest temple soit à point mis » (v. 3770-3771). Ils décident de tendre un *ciel d'autel* au-dessus des idoles (v. 3780-3787), se demandent où ils placeront l'oratoire de Dacien (v. 3838-3839) qu'ils désignent plus loin sous le terme de « president » (v. 3866), c'est-à-dire le personnage qui préside à une messe ou à une assemblée ecclésiastique. Leur attention se porte aussi sur d'autres objets liturgiques, tels le lutrin et le livre de cérémonie (« Je mectray icy le lectrin / et le livre. Trestout est prest », v. 3862-3863), ou bien encore le luminaire du temple :

Mecton à point ses chandeliers
et dedans les lampes de l'uyllle.
Il est honnorable et utile
de mectre à point le luminaire
à la fin que trestout esclaire
par devant noz souverains dieux. (v. 3859-3854)

Ces préparatifs ressemblent à s'y méprendre à ceux réalisés pour une messe ou un office chrétiens et le spectateur – en plus des déguisements des personnages – perçoit bien la référence à peine voilée au personnel ecclésiastique chrétien. La satire de ce personnel apparaît à travers les raisons qui poussent les deux prêtres païens à apporter tant de soin à la préparation de la cérémonie :

Mon cher frere, je vous dy bien
nous auron demain bonne offrande
et si auron vin et viande
et, croiez, à moult grant foison
et de layne mainte toueson ;
aussi auron or et argent,
car il y vendra moult de gent
pour cause de sa nouveauté. (le second prêtre, v. 3808-3815)

³⁹⁵ Pour autant, le théâtre religieux peut mettre en scène la commission de péchés par des personnages ecclésiastiques comme l'archidiacre du *Mystère de saint Martin* (voir : a. Dramaturgie des vertus et des vices. L'avarice). De même, il peut dénoncer certains travers comme Frilis, le pâtissier de la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* qui ne vend pas ses pâtés au petit peuple qui n'a pas assez d'argent pour les lui acheter mais qui vend « Pastez de beuf et de poullaille » « À prestrez et à clers » (v. 1948 et 1946).

³⁹⁶ Cette épithète employée par l'un comme par l'autre prêtre renforce l'atmosphère ecclésiastique.

L'appât du gain est la principale motivation des deux prêtres, mais cette cupidité est doublée d'un orgueil suscité par la beauté de la cérémonie qu'ils auront préparée : « Trestout sera toust apresté / si bien qu'il n'y aura que dire. / [...] / car moult grant honte nous seroit / si ne faisons bien noustre office » (le premier prêtre, v. 3816-1817 et v. 3822-3823), « Trestout sera si bien propice / qu'on n'y trouvera que remordre ; / chascun sera mis en son ordre. » (le second prêtre, v. 3824-3826). Le *fatiste*, à travers ce biais d'écriture, réussit à placer la valeur édifiante au-dessus de toute préoccupation relationnelle avec les autorités ecclésiastiques qui pourraient être offusquées de voir le personnel ecclésiastique chrétien moqué ainsi : nul n'est exempt de commettre un péché, pas même les représentants du culte chrétien. En outre, ce subterfuge permet de diversifier les cibles satiriques et comiques, traditionnellement centrées sur les personnages fous et/ou *badins* (paysans...) et sur les personnages détenteurs d'autorité (sergents, bourreaux...), pour lesquels la dérision ne pose pas un problème contrairement au personnel ecclésiastique chrétien dont la moralité est associée au mystère même.

e. Les pauvres et les infirmes

Le discours traditionnel du pauvre dans les mystères est d'abord construit à partir d'une rhétorique de la plainte qu'il est possible d'apparenter à celles de la déploration ou de la prière³⁹⁷. Le pauvre paraît sur la scène en se lamentant de sa condition³⁹⁸, de l'état dans lequel il se trouve lorsqu'il parle (faim, froid, maladie, malaise...)³⁹⁹, et du fait que peu de personnes lui fassent l'aumône tout en la demandant⁴⁰⁰ ; toutes ces plaintes sont ponctuées d'interjections et de questions sans réponses lancées dans l'espoir de recevoir un peu

³⁹⁷ Sur le sujet des pauvres dans la littérature, voir Jean-Louis Roch, « La mélancolie des pauvres dans la littérature française à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 33, 2017, p. 313-321.

³⁹⁸ Dans le *Mystère du roy Advenir* : « Helas, monseigneur, ce fu fu, / Qui me fist ma maison ardoir. / Lors perdy richesse et avoir » (le premier pauvre du second jour, v. 9911-9913), « Monseigneur, je demande aïe / Au pouvre qui est debouté / D'avoir et de biens desnue » (le premier pauvre du second jour, v. 14083-14085) ; dans le *Mystère de saint Vincent* : « Las, je n'ay fourmé de monnoye ! / Fouillouse, tu es mal garnie ! (Morfondu, v. 4198-4199), « Helas, mes amis, je n'ay riens ! » (Contrefait, v. 4277) ; dans le *Mystère de sainte Barbe* : « Nous n'avons argent ne pastures : / Tousjours pouvreté nous fouessonne. » (Malaise, v. 11358-11359). Voir également le discours d'Enfermeté dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, v. 816 sqq. : « Hellas ! il a long tanz passé / Que j'ay le cœur tout esglacé, / Ne je ne puis avoir nul bien, / Car je ne treuve saveur en rien. ».

³⁹⁹ Dans le *Mystère du roy Advenir* : « Or ne sai ge morceau de pain : / Je ne sçay où j'en trouveray. » (le premier pauvre, v.3619-3620), « Confortez la povre personne, / [...] / Il est presque tout mort de fain. » (le premier pauvre, v. 3623 et 3627) ; dans le *Mystère de saint Vincent* : « Je n'ay pain bis, blanc ne cuisine ; / je suy prest à mourir de fain. » (Morfondu, v. 4203-4204), « Du mal tout le cueur m'en enfamble, / qui est dedans envelopé. / Si mon genoil estoit couppé, / pas ne me feroit si grant mal. » (Morfondu, v. 4296-4299).

⁴⁰⁰ Dans le *Mystère du roy Advenir* : « Je ne sçay se je trouveray / Ennuist quelque bonne personne / Qui voelle donner une aumone / Ou nom de cil qui tout crea. » (le second pauvre, v. 6100-6103) ; dans le *Mystère de saint Vincent* : « Las, vous plaise me secourir ! / De fain me lairez vous mourir ? » (Morfondu, v. 4289-4290), « Helas, voiz cy de gens de bien / qui ne veullent rien aumosner / ne aucune chouse donner ! (Morfondu, v. 4312-4314) ; dans le *Mystère de sainte Barbe* : « Helas, est il ame qui donne / Ung blanc aux pouvres créatures ? » (Malaise, v. 11356-11357).

d'argent. En contrepoint de ce discours, les *fatistes* peuvent s'attacher à colorer ces personnages avec quelques répliques comiques qui se jouent de leur condition.

Dans le *Mystère de sainte Barbe*, les pauvres Clique Pate et Malaise interviennent pour la deuxième fois dans la pièce à partir du vers 11356. Leurs premières paroles sont typiques des pauvres, oscillant entre le manque de nourriture et l'absence de bienfaiteur. Mais elles servent aussi de point de départ à un jeu comique entre les personnages établi grâce au refrain du rondeau « Helas, est il ame qui donne / Ung blanc aux pouvres créatures ? ». Malaise est le premier à l'énoncer et Clique Pate lui reproche de ne pas le formuler assez fort (« Ta voix meschamment resonance : / Desclare hault nos adventures ! », v. 11360-11361), Malaise s'y essaie une seconde fois, provoquant l'ironie de son compère : « Ha dea ! ceste foiz la est bonne, / Affin qu'on oye tes murmures ! » (v. 11364-11365). Malaise demande alors à Clique Pate de le dire à son tour (v. 11365-11366) et, une fois fait, la réaction du premier ne se fait pas attendre : « Sang que Dieu fist, ha tu m'estonnes / Toute la cervelle de braire ! / [...] / Si scez tu bien ton parsonnaige ! » (v. 11372-11375). Ce qui importe dans cette scène, ce n'est plus la demande d'argent en tant que telle mais la façon de la prononcer, source de comique. D'ailleurs la suite des échanges entre les deux personnages continue sur ce thème, alors que Clique Pate se vante d'obtenir de nombreuses aumônes grâce à sa voix, Malaise commente ses caractéristiques :

Tu as le cry le plus haultain
Que j'ouÿ onc que on me presche.
Tu as une voix si griësche
Et si farouche que c'est raige.
Par ma loy, ce fut grant dommaige
Que tu ne fuz presbtre ou doyen ! (v. 11382-11387)

Clique Pate ne comprend pas que son compère se moque, il lui demande « Pour quoy ? », l'autre prépare son attaque finale en lui déclarant qu'il a « un beau moyen » ; Clique Pate tombe dans le piège : « De quoy moyen ? De querir pain ? » et l'autre conclut : « Mais moyen de mourir de fain ! ».

Toujours dans le *Mystère de sainte Barbe*, interviennent vers la fin de la pièce (à partir du v. 19956)⁴⁰¹ un aveugle (Maliverne), un boiteux (Maunoury) et un sourd (Linart) déjà rencontrés lors de la cérémonie sacrificielle (v. 3640 *sqq.*). Leurs paroles appartiennent d'abord au registre traditionnel de la plainte, chacun parlant pour se lamenter sur sa condition. Mais leur rencontre devient comique du fait de la surdité de Lienart, du v. 20085 au v. 20138. Le comique de situation est évident ici, l'aveugle et le boiteux vont s'escrimer à poser des questions au sourd qui ne répondra jamais ce qu'il convient et le *fatiste* semble s'amuser à y introduire des références théâtrales issues de la farce et de la sottie. Ainsi, Maliverne

⁴⁰¹ Sur ce passage, voir : Mario Longtin, « Le *Mystère de sainte Barbe* en cinq journées et sa farce », dans *Maine belle oeuvre faite : études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Denis Hùe, Lynette Ross Muir, Mario Longtin (dir.), Orléans, Paradigme, 2005, p. 339-354.

demandant « Beau Sire, avéz vous point d'amyé / Par amour ? », Linart lui répond « A ! je l'ay prestee / Au curé. » (v. 20097-20099), le mari cocu duquel la femme fréquente le curé étant un thème récurrent⁴⁰² de la farce. Un peu plus loin dans le dialogue, Linart évoque « Le prince de Nates », ce à quoi répond Maunoury « Voycy Bon Temps, pour exploicter ! » (v. 20125-20126). Le « prince de Nates » est un personnage du *Jeu du Prince des Sotz et Mere Sotte* de Pierre Gringore tandis que Bon Temps apparaît dans plusieurs farces et sotties⁴⁰³. Le dialogue se clôt par l'abandon de Linart par les deux autres :

MALIVERNE

Laissons le cy, car il devine :
C'est cy une veille vielle.
Il a trop longue kyrielle,
On n'en auroit le bout en piessie. (v. 20135-20138)

Ce passage n'est exactement pas satirique mais se manifeste comme un passage passerelle comique venant d'une part en contrepoint des plaintes abondantes des infirmes qui précèdent et préparant d'autre part l'épisode de leur guérison miraculeuse qui va suivre immédiatement après lorsqu'ils vont se rendre au tombeau de Barbe.

Hormis son discours, le pauvre ou l'infirmes devient un personnage comique par la situation dans laquelle il est mis en jeu. La scène de l'aveugle et du boiteux fuyant les reliques du saint pour ne pas être guéris dans le *Mystère de saint Martin* est probablement l'exemple le plus connu. Le boiteux ne pouvant marcher, monte sur les épaules de l'aveugle, qu'il est chargé de diriger. La scène devient comique du fait des nombreux changements de directions imposés par le parcours des reliques dans la ville⁴⁰⁴ puis du poids du boiteux qui devient insupportable aux épaules de l'aveugle alors que les reliques s'approchent dangereusement :

Par la char bieu ! Tu poyse tant
Que je n'en puis plus endurer
Les espaulles à mon cuider
Et le col si me refouillent. (v. 4003-4006)

Cette scène n'est pas inédite, elle apparaît dès le XIII^e siècle dans les *Sermones Vulgares* (n° CXII) de Jacques de Vitry⁴⁰⁵ mais son originalité et son comique procèdent de sa portée punitive contre les deux infirmes qui se sont trop vantés et ont profité de valeurs chrétiennes auxquelles le public pouvait être attaché. En effet, le refus de guérison des deux infirmes provient du fait qu'ils gagnent plus d'argent à ne rien faire que s'ils travaillaient :

⁴⁰² Voir note 232, p. 765, du présent chapitre pour un recensement de quelques-unes de ces farces.

⁴⁰³ Voir le relevé effectué par Jean-Louis Roch dans « Le roi, le peuple et l'âge d'or : la figure de Bon Temps entre le théâtre, la fête et la politique (1450-1550) », *Médiévales*, 11-22, 1992, p. 188-189.

⁴⁰⁴ « Tourne toy ! Tourne Jolestrin ! » (v.3964), « Tournons tost par ceste maison ! » (v. 3978), « Voy le la pres ceste maison, / Cours tost ! Cours tost sans arrester » (v. 3983-3984).

⁴⁰⁵ Gustave Cohen, « Le thème de l'aveugle et du paralytique dans la littérature française », dans *Mélanges offerts à M. Émile Picot*, Paris, Édouard Rahir, 1913, t. 2, p. 400.

L'AVEUGLE

Et maintenant nous sommes maîtres :
Il n'y a bourgeois ne prestres
Qui ne nous donne maintenant.
Nous amassons trop plus argent
Sans peines et sans travailler. (v. 3907-3911)

L'ESPETTE

Maintenant allon au deduict
De huys en huys la ou on nous donne
Deniers, vitailles, tout en somme.
Ce n'est que plaisir et esbat
Mettre nous fault en autre estat
Si bien nous en voulons chevir. (v. 3918-3923)

Le *fatiste* a pris soin d'établir le portrait d'infirmes profiteurs qui refusent la guérison qui leur est proposée pour pouvoir continuer à vivre des aumônes des valides ; il cherche, par la scène du boiteux sur les épaules de l'aveugle, à provoquer la réjouissance du public par la situation ridicule dans laquelle ils se trouvent.

Les personnages des pauvres et des infirmes sont ambivalents dans le sens où d'une part ils évoluent entre le monde païen et le monde chrétien, passant de l'un à l'autre, c'est-à-dire aussi entre le monde du théâtre et le monde du spectateur. Tant qu'ils sont pauvres et malades, leur comportement demeure excessif, déraisonné et les *fatistes* se servent de procédés comiques pour signifier cet état tandis que la guérison (par l'adhésion au christianisme) en fait des personnages au comportement apaisé où le comique a entièrement disparu.

f. Les démoniaques

Les propos du fou se jouent des conventions, appartenant à la fois au monde païen par sa non connaissance de Dieu et au monde chrétien par sa possibilité de guérison. Les *fatistes* cherchent à établir un discours comique dont le contenu doit être incohérent à première vue tout en véhiculant parfois des critiques ou des insultes envers les autres personnages de la pièce. Les paroles de la fille de la Cananéenne dans le *Mystère de la Passion* de Jean Michel (v. 8039-8464) sont typiques des dires des démoniaques, alternant entre propos fantaisistes (le plus souvent des hallucinations), insultes et paranoïa. Ainsi elle voit

... tous les diables en l'air
plus espes que troupeaux de mouches
qui vont faire leurs escarmouches
avecques ung tas de sorcieres (v. 8039-8042)

Elle donne une recette à base de sang de corneilles et d'excrément de cocu pour redonner appétit à un cheval (v. 8051-8059), insulte copieusement la chambrière (« Vielle putain, vielle prestresse, / tu l'as bien secoussé la fesse ! / Le grant diable me l'a bien dit ! », v. 8092-8094 ; « Va, paillard, le cul te sue / Tu y as mis la fleur des pois », v. 8225-8226), crie au meurtre lorsque la chambrière la bat (« Elle me bat / Au meurtre ! Haro Lucifer ! », v. 8175-8176 ; « A l'ayde, à l'ayde, elle me tue ! », v. 8223).

Le démoniaque Briffault du *Mystère de sainte Barbe* agit de la même façon. L'ancien aveugle Maliverne cherche à le conduire au tombeau de Barbe pour le guérir et à peine lui a-t-il adressé la parole que Briffault l'insulte : « Tien toy coy feras, / Traistre, laron, filz de putain ! » (v. 20387-20388). Il voit les diables partout et s'en affole (« Alarme, alarme, toust

secours : / Je voy les deables cy venir », v. 20399-20400), se croit être attaqué par les autres personnages « Haro ! las et on me prendra ! / Au meurtre, bonnes Gens ! A l'aide ! » (v. 20434-20435)⁴⁰⁶. Après avoir dit que la femme de Maliverne était au lit avec monsieur Jourdain – une référence probable à un personnage de farce connu de l'époque –, le *fatiste* s'amuse à évoquer une autre farce bien connue :

Bee... bee... Va, Jennin que tu es !
Helas, hélas, tu as beau nés !
Ou alléz vous, noustre beau Maistre ?
Par ma foy, on te fait bien paistre,
Mais au fort tu en as le brout.
Vien cza, mon Cousin. (v. 20392-20397)

Le *fatiste* mentionne ici manifestement la *Farce de maistre Pathelin*⁴⁰⁷ et le comportement du démoniaque rappelle le délire de Pathelin face au drapier. Mais les paroles mêmes de Briffault – en dehors de « Bee... bee... » extrait de la fin de la farce – semblent plutôt tirer leur inspiration du moment où Pathelin prépare sa ruse au marché, « tu as beau nés » rappelant :

Ainsi m'aist Dieu, que des oreilles,
Du nez, de la bouche, des yeulx,
Oncq enfant ne ressembla mieulx
A pere. (v. 142-145)⁴⁰⁸

Quant aux vers « Ou alléz vous, noustre beau Maistre ? / Par ma foy, on te fait bien paistre », ils se rapprochent de « Comment se porte marchandise ? / S'en peult on ne seigner ne paistre ? » (v. 114-115)⁴⁰⁹ mais aussi de « Par ma foy, il me desclera... » (v. 130) qui prépare la tromperie de Pathelin. La possession démoniaque est dépeinte grâce à l'instauration temporaire d'un univers farcesque, créé par la citation d'une farce bien connue dont un des épisodes correspond parfaitement avec la scène du mystère (le délire de Pathelin est un délire de démoniaque). Toutefois, le jeu des références farcesques ne s'arrête pas là, le *fatiste* se sert aussi d'autres noms issus de cet univers. En effet, outre monsieur Jourdain cité au v. 20389, Briffault est aussi un nom de personnage de farce (la *Farce nouvelle tresbonne et fort joyeuse du capitaine Mal en Point à cinq personnages, c'est assavoir : Briffault, Paillart, Mal en Point capi[taine], Pres Tendu, maulpensé, capitaine des mauhaictiés*⁴¹⁰) ; enfin, Briffault chante une chanson joyeuse (v. 20405-20429) où apparaissent divers noms de l'univers de la farce : Jennin Jennot, Margot, Perrot⁴¹¹...

⁴⁰⁶ D'un point de vue comportemental, Briffault appartient à la catégorie des fous qui frappent ; un peu avant l'intervention de Maliverne, il menace Linart « Si tu aprouches, tu auras / Ung coup de mes fers sur le croing » (v. 20383-20384), une fois guéri, il s'excuse pour tous les coups qu'il a pu donner : « Si vous prie que me pardonnéz / Les coups que je vous ay donnéz » (v. 20471-20472).

⁴⁰⁷ Voir aussi la remarque des éditeurs du texte sur le v. 20061 (« S'on parle bas, je respons groux ») en rapport avec le « parlez bas » de Guillemette adressé au drapier.

⁴⁰⁸ Michel Rousse (éd. et trad.), *La farce de maître Pathelin*, Paris, Gallimard, 1999.

⁴⁰⁹ Ou bien le v. 1295 dit par Pathelin au juge : « Par le sans bieu, il vous fait paistre ! ».

⁴¹⁰ Gustave Cohen, *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*, Cambridge (MA), The medieval Academy of America, 1949, p. 391-404, farce XLIX.

⁴¹¹ Sur cette chanson et les farces auxquelles elle renvoie, en particulier *Jenin fils de rien*, voir M.

g. Le personnage fanfaron : soldat et astrologue

La vantardise des soldats n'est pas une caractéristique qui leur est propre, on la retrouve par exemple chez les messagers. Toutefois, le soldat fanfaron est un type particulier en ce qu'il est le personnage comique et satirique d'un certain nombre de monologues dramatiques, dont au moins deux sont originaires de l'Ouest de la France (le *Franc Archier de Cherré* et le *Pionnier de Seudre*). De même, l'astrologue, dont le type est construit à partir d'un étalage des connaissances⁴¹² et de l'efficacité supposée de celles-ci, est l'objet d'un certain type de monologue dramatique, la pronostication joyeuse. Les caractéristiques de ces deux types de personnages dans le monologue dramatique, étudiées par J.-C. Aubailly⁴¹³, se retrouvent dans les mystères à travers les personnages des *tyrans*, à la fois soldats, hommes de main et bourreaux, et les personnages d'astrologues et devins. Une de leurs particularités – outre la vantardise, l'hésitation et le manque d'assurance qui confinent à la couardise, des compétences réduites et inutiles – est que leur comportement ne présente pas d'évolution sur la scène – à de rares exceptions près⁴¹⁴ – ; fortement typés, ils restent cantonnés à leur rôle.

Les caractéristiques du soldat fanfaron sont la vantardise – redoublée en réalité par la couardise – et la glorification d'un travail vil. Dans le *Mystère du roy Advenir*, une des premières interventions du bourreau Agripart reprend ces caractéristiques. Ainsi lorsqu'il se trouve convoqué parmi un grand nombre de dépositaires de l'autorité (prévôts, baillis, élus) par le roi Advenir, il s'exprime comme si on s'était personnellement adressé à lui :

C'il y a nul mal à parfaire
Ou à pendre ou à estrangler
Ou aucune teste à couper
Ou à bruller ou à roustir
Ou pour escorcher à loisir,
Ne donnez à aultruy l'office,
Car je suis à ce plus propice
Que bourreau qui soit jus à Romme. (v. 3172-3179)

Agripart glorifie le travail vil du bourreau en se vantant d'être un des meilleurs tortionnaires qui existent.

Un personnage assez similaire se retrouve dans le *Mystère de saint Vincent* à travers d'un des soudards de Dacien, Heurtault, qui après avoir entendu l'un de ses compagnons (Bavart) faire étalage de ses *qualités* en matière de meurtre, se vante ainsi :

je combatraye icy Hector le preux,
s'il estoit vif, si ferois ge Sanson ;

Longtin « Le *Mystère de sainte Barbe* en cinq journées et sa farce », *op. cit.*, p. 352-355.

⁴¹² Cet étalage des connaissances n'est pas non plus propre aux astrologues et devins, on le retrouve par exemple chez le personnage du précepteur.

⁴¹³ *Le Monologue, le dialogue et la sottie essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1976.

⁴¹⁴ Penailon et Pignoguet dans le *Mystère de saint Martin* s'amendent après leur forfait et portent même la châsse du saint dans les rues de Tours (v. 3952 *sqq.*).

je n'eusse craint Herculés ne Jason,
si j'eusse esté à Troye la Première
quant ilz furent assaillir Laumedon. (v. 2603-2607)

On retrouve ici un trait propre aux personnages des soldats fanfarons des monologues dramatiques, à savoir l'absence criante de l'ennemi, le personnage n'est vaillant qu'en l'absence de son adversaire. Cette absence est redoublée par le choix des personnages à affronter, qu'ils soient mythologiques ou historiques, il est de toute façon impossible de les affronter un jour. Le comique de ce passage est renforcé par la mise à distance de Dacien qui devient spectateur des paroles du soudard, la didascalie, avant qu'il ne réponde « J'en suis tout seurs, c'est verité entiere. » (v. 2608), signalant au personnage de dire sa réplique « *en mocquant* ». Dans cette scène, le dernier soudard de la troupe (Grimault) se trouve bien embarrassé de devoir se vanter auprès de Dacien après ses trois compagnons qui ont rivalisé d'imagination pour démontrer leur valeur au combat. Pris au dépourvu, sa vantardise va tourner au ridicule. Il commence d'abord par dire qu'il ne peut supporter la vantardise de ses compagnons tout en disant qu'il vaut autant qu'eux, une manière pour lui de gagner du temps (v. 2679-2690). Puis il annonce sa première qualité : « Je fendrays bien la plus grosse montaigne / qui soit ou monde à ung seul coup de hache » (v. 2691-2692). Cette première capacité entièrement illusoire n'annonce en réalité que l'impuissance de Grimault qui ne peut qu'« en quatre jours plumer une chataigne / et à trois coups rompre deux dens de paigne » (v. 2698-2699). Se rendant sans doute compte que ces deux compétences ne seront que de peu d'utilité au combat (et même, en général), il se ravise immédiatement : « et sai ge aussi d'une corne de vache / vous faire ung pont de cy jusque en Espagne » (v. 2700-2701). La construction chiasmatisée, établie ici par deux compétences inutiles encadrées par deux compétences irréalisables, témoigne d'un personnage incapable de contrôler raisonnablement sa pensée – s'avançant trop loin dans la vantardise ou au contraire pas assez. Sa dernière réplique enfin rassemble toute sa façon de penser : « D'Inde Majour jusque à la grant Bretagne / n'y a boureau qui ung licoul atache / si bien que moy, sans ce que l'on m'enseigne. » (v. 2707-2709). Il se vante à travers l'étendue citée (Inde-Grande-Bretagne), mais démontre une capacité dérisoire (nouer une corde, qui plus est sans qu'on le lui apprenne), tout en exprimant de la fierté de ce savoir-faire inutile.

L'incapacité, si elle participe à l'établissement du personnage archétypal du soldat fanfaron, procède d'abord du peu d'assurance, de l'hésitation propres à un grand nombre de ces personnages : l'hésitation tend à la couardise qui transparaît soit en filigrane, soit bien clairement dans le cas de Grimault du *Mystère de saint Vincent* par exemple : « Je suys vaillant comme ung lievre qu'on presse / et asseuré comme ung chat qui se baigne. » (v. 2704-2705). Dans le *Mystère de saint Martin*, Penailon et Pignoguet sont deux soudards à la solde du comte de Milan, lors de la bataille contre l'armée du roi de Hongrie, ils font preuve d'une trop grande prudence pour apparaître courageux : ils n'interviennent qu'à la fin de la bataille

(à partir du v. 1775), Penailon « *frappe Grimault en recullant* » (apr. v. 1777) et alors que le comte lui demande de l'aide, Pignoguet s'exclame : « Fy de mes bottes, / Riens n'en feroient ! » (v. 1789-1790)

Le vol ou l'attaque de poules est une autres des caractérisations du soldat fanfaron : ce dernier est trop pauvre pour pouvoir s'acheter à manger et trop lâche pour avoir d'autres occupations que la rapine. Cette caractérisation se retrouve attribuée à l'un des soudards de Dacien, Bavart, dans le *Mystère de saint Vincent*. Ainsi, lors d'une scène de repas au cours de laquelle il est particulièrement alerte concernant les pâtés qui se trouvent sur la table (v. 9710-9719), il se trouve décrit de la sorte par le chevalier de Dacien :

C'est un propre varlet de guerre.
Com il fait la petite goulle !
Tu as fait mourir mainte poulle
à maint pouvre homme, on le doit croire. (v. 9720-9723)

L'armée assemblée sous les ordres de Dyoscorus pour aller combattre les chrétiens d'Alexandrie dans le *Mystère de sainte Barbe*, est dépeinte ainsi par les trois chevaliers du roi :

FLORIMOND
Je croy, avant que nous artons,
Qu'il y aura mainte geline
Qui sera veufve ou orpheline
Et mains chappons rechapponnez.
LAOMEDON
Nous suymes cy environnez
De plussieurs qui sur la vollaille
Seront plus hardiz qu'en la bataille :
Ilz en portent bien le visaige.
ADRASCUS
Si ce venoit a ung villaige
Ou il se faillist refrechir,
Il les feroit beau voir courir
Aprés cogs ou après ouaysons. (v. 8158-8169)

Les soldats réunis par les chevaliers sont l'archétype du soldat fanfaron, peu courageux et plus apte à voler de la volaille qu'à combattre. D'autres soudards, comme Penailon et Pignoguet du *Mystère de saint Martin*, diversifient leurs moyens de subsistances en imaginant une ruse afin d'obtenir une aumône de Martin ; Penailon feint la mort pour que Pignoguet puisse demander au saint une aumône d'importance afin de l'enterrer (v. 3377 *sqq.*). Bien que le stratagème se retournera contre eux à la fin (Penailon mourra réellement), la destination réelle de l'argent est bien mentionnée par Penailon au départ : « pour maintenir la vie / Et demener de nuict et jours » (v. 3385-3386).

Si la plupart du temps les paroles de ces personnages prêtent à rire, leur personnalité se construit aussi sur la possibilité de violence qu'ils véhiculent. En effet, s'ils sont prompts à fuir devant l'ennemi et enclins à voler, ils peuvent aussi violer et tuer. Dans le *Mystère de saint Vincent*, l'un des soudards de Dacien, Bavart, doit se rendre à Rome pour demander aux

empereurs ce qu'il convient de faire subir comme tortures à Vincent qui malgré tous les martyres qu'il endure, ne renie toujours pas sa foi. Alors qu'il reçoit de l'argent pour ses frais de route, Bavart s'exclame :

J'en donray à belles Romaines,
à qui je serreray les vaines,
par Jupiter, et hault et bas ! (v. 9885-9887)

L'intention du soudard est donc d'aller voir des prostituées : *serrer les* ou *la veine[s]*, c'est *combl*er ou *fermer* une *cavité*, un *conduit*, il s'agit de l'acte sexuel, tandis que la mention « hault et bas » peut faire référence au sexe oral et au sexe vaginal, et donne à entendre – au-delà du fait même de parler de sexualité ouvertement – une pratique interdite par l'Église tout en renforçant le paganisme du personnage. Mais « serrer les veines » peut également vouloir dire « étrangler », Bavart a-t-il l'intention de s'offrir le plaisir de tuer des prostituées ?

Ces mentions de violences, réalisées ou intentionnelles, créent un mouvement de bascule dans la perception de ces personnages. D'un personnage dont le public pouvait rire – la vantardise de Grimault dans le *Mystère de saint Vincent* est plaisante – malgré ses vices, on arrive à un personnage méprisable, faisant passer le public « du rire à la méditation⁴¹⁵ ».

Nous avons commencé ce paragraphe en évoquant un autre type de personnage fanfaron qu'est l'astrologue. Sa présence est très occasionnelle dans notre corpus, sous les traits de trois astrologues dans le *Mystère du roy Advenir* et sous l'apparence d'un type de personnage apparenté dans le *Mystère de sainte Nonne*, sous les traits de trois devins.

Les astrologues dans le *Mystère du roy Advenir* se trouvent toujours dans des positions délicates lorsqu'ils prennent part à une *disputatio* avec des chrétiens, ne sachant jamais quoi répondre. Bien que leur prédiction se réalise – Josaphat se convertira au christianisme –, avant qu'ils n'en avertissent le roi, c'est l'esquisse du charlatan qui se montre lors de leurs premières paroles. Ainsi, le premier astrologue commence par dire : « Je voy que la mere est perie » (v. 4696), chose connue de tous, le second astrologue dit simplement : « Aa, quelle aventure / Aura cest enffent ! » (v. 4704-4705) et le troisième : « Quelle creature ! / Qu'il sera puissant ! » (v. 4706-4707). La trame narrative a besoin de la prédiction de ces astrologues mais Du Prier met en place pour commencer des personnages ridicules qui débitent des évidences à l'image des astrologues des monologues dramatiques du XVI^e siècle.

Les trois devins du *Mystère de sainte Nonne et son fils Dévi* émettent aussi des prédictions connues de tous. En effet, ils sont consultés par le roi Trisin qui vient d'apprendre, au cours d'un prêche de saint Gildas, que saint Dévi va bientôt naître et le surpasser par sa sainteté en régnant sur la Bretagne. Le prêche a lieu en présence de Nonne, enceinte, que Gildas montre à l'assemblée :

⁴¹⁵ V. Dominguez, *La scène et la croix...*, op. cit., p. 91.

*an merch man ha hy leanes
a royf mab bihan voar an maes
an test expres en em descuez.*

Cette fille, quoique religieuse,
Va mettre au monde un petit enfant
Vous en voyez les signes évidents. (v. 828-830)

À ce prêche sont également présents les trois devins et toutes leurs paroles ne vont que confirmer mot pour mot ce que Gildas vient de dire (v. 953-964). Bien qu'ils se soient présentés comme les meilleurs augures possédant un savoir étendu dans différentes techniques de divination (géomancie, hydromancie, pyromancie, spatulomancie, nécromancie, v. 883-900), ils apparaissent en réalité impuissants, n'ayant seulement qu'un pouvoir de confirmation.

La forte valeur négative du soudard se perçoit dans le *Mystère de saint Martin*, Satan venu essayer de ravir l'âme de Martin, est interrogé ainsi par la Vierge Marie : « Or me respond faux soudart : / Que viens tu faire en ceste fin ? » (v. 3686-3687). Le soudard est l'homme à tout faire dans les mystères, mais surtout il est l'homme qui torture et tue les chrétiens. Il témoigne d'une invariabilité du comportement, d'abord moteur d'un certain comique. Mais cette invariabilité souligne l'entêtement des païens et permet l'aboutissement de l'action dramatique au cours de laquelle un saint, membre du corps mystique de l'Église, doit mourir comme actualisation de la Passion. Les caractéristiques du soldat fanfaron servent le propos édifiant du mystère. Quant aux astrologues et devins, la raillerie de leur pouvoir limité souligne que la destinée des hommes ne peut qu'être connue de Dieu.

Conclusion

Les mystères se servent d'un ensemble de personnages typés évoluant dans le pays païen. De prime abord, ils présentent des caractéristiques comiques ou satiriques (les prêtres païens représentant les défauts typiques des prêtres chrétiens par exemple) et servent de support à la dramaturgie dans un sens étendu qu'il s'agisse de la trame narrative en elle-même ou de la mise en scène (le messager permettant l'interaction entre les personnages mais aussi le déplacement de l'action d'un lieu à un autre).

Le type laisse d'abord ressentir une intention comique par son élaboration où les traits sont exagérés par la répétition ou le redoublement. Mais cette exagération sert aussi de révélateur par contraste, l'attitude comique des *tyrans*, fondée sur la répétition, montrent des personnages imperturbables, dont l'invariable idée est de torturer et de tuer par exemple ; pareillement au sujet des pauvres, des infirmes ou des démoniaques pour lesquels l'expression et le comportement comiques fondés sur la déraison, servent à signifier en partie le paganisme.

VIII. 3.5.2. Scènes comiques

Nous avons pu entrevoir à travers l'évocation des personnages typiques qu'il était aussi parfois question de situations comiques. Nous nous proposons ici pour en complément de

nous arrêter sur quelques situations comiques, cadres et porteuses de la mise en valeur de la spécificité des personnages.

a. La scène des offrandes parodiques

Qu'il faille honorer la naissance d'un prince ou sacrifier aux dieux païens, les mystères présentent des scènes au cours desquelles un grand nombre de personnages est invité à faire des dons pour l'occasion. Ces épisodes mettent en scène une dramaturgie du don qui se focalise non pas tant sur l'acte en lui-même mais sur la nature du présent offert. Ainsi, des listes plus ou moins saugrenues de cadeaux se présentent au gré des événements.

Lors de la naissance de Josaphat dans le *Mystère du roy Advenir*, les vassaux sont invités à sacrifier aux dieux en l'honneur du nouveau-né (v. 4496 *sqq.*). Si les hommes les plus hauts dans la hiérarchie nobiliaire offrent en sacrifice des animaux nobles et de valeur (taureau, génisse, mouton), progressivement les présents deviennent risibles, dérisoires ou injurieux. Ainsi le bailli de Grantmont décide d'offrir une truie⁴¹⁶, son bourreau, une corde (v. 4517), le prévôt, une masse (v. 4528). Pour ces professions ou fonctions, le don de l'outil de travail n'est pas prestigieux, mais il demeure respectable – encore que le don de la corde annonce ceux qui vont suivre. La nature ou la valeur des dons se dégradent avec le *fournier* (boulangier) qui donnera seulement deux ou trois pains (v. 4531) et surtout avec le bourreau du prévôt :

Et moy unes brayes que j'ay,
Qui sont toutes plaines de merde. (v. 4532-4533)

Mais le personnage y attache de la valeur, en donne le prix, et regrette de devoir les offrir. Les dons parodiques se terminent par celui du bouvier (« Et moy ce beau pot à pisser : / Le don est bel et joliet », v. 4538-4539) et celui du laboureur qui offre son fouet. Ici Du Prier liste une suite de dons inadéquats qui tournent au ridicule ; ce comique sert à tourner en dérision le pays païen (quel roi, autre qu'un roi païen pourrait accepter ce genre de présent) tout en brossant le portrait d'un petit peuple qui manifeste une non-connaissance des conventions.

Dans le *Mystère de saint Vincent*, la scène des offrandes aux dieux déploie un luxe important de nourritures, seul le valet du *chartrenier* s'inscrit dans la parodie de l'offrande : « Veuillez recevoir mon offrande, [...] – advisez bien : c'est ung grox rat / qui m'a rungé toute ma chaulce ; / entre vous luy ferez la saulce ! – » (v. 4993-4999).

⁴¹⁶ Sur l'image négative du porc dans le christianisme, voir Michel Pastoureau, « Symbolique médiévale et moderne », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques*, 143, 2012, p. 202-203 : « la place du porc dans les Écritures est toujours dévalorisée. Pour l'Ancien Testament, c'est l'animal impur par excellence et l'attribut privilégié du monde païen et des ennemis d'Israël. » Dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, Occupation démontre qu'un travailleur vaut mieux qu'un oisif en comparant le porc et le cheval : « Pour ce que le cheval travaille, / Le porc est oysif, sans riens faire, / Le cheval si vault mieulx, sans faille » (v. 3297-3299) ; voir également sur le sujet et pour cette pièce : Stéphanie Le Briz-Orgeur, « La truie, ses pourceaux... et le cochon dans la *Moralité de Bien Advisé Mal Advisé* », *Le Moyen Français*, 55-56, 2004, p. 219-244.

Ces listes de présents rappellent l'idée du don infamant, « l'attribut agit comme définition de son destinataire, les connotations du don se reportent sur le personnage qui en bénéficie⁴¹⁷ », ainsi la scène comique par ses accessoires fantaisistes revêt aussi une dévalorisation du païen et des dieux païens.

b. La grivoiserie et obscénité

La grivoiserie et l'obscénité participent de la peinture des personnages païens, par définition incivilisés, en particulier bourreaux et soudards. Si ces traits concourent à la peinture du paganisme dans les mystères, on ne peut nier par ailleurs qu'ils appartiennent à un fonds commun comique connu et probablement utilisé par le spectateur. Grivoiserie et obscénité ne sont plus alors destinées réellement à la typologie des personnages et à l'expression du péché de luxe mais principalement à amuser le public.

La grivoiserie et l'obscénité sont particulièrement employées par le *fatiste* du *Mystère de saint Vincent*. Ainsi lorsque Valère, évêque de Valence, et Vincent sont conduits en prison par les soudards de Dacien, ils doivent patienter devant la porte ; cette attente est l'occasion de grivoiseries et de vulgarité à l'endroit du *chartrenier* de la part des soudards :

BAVART

[...]
Ha, chartrenier, hau ! Il n'oyt plus ?
Hau, chartrenier, et que faiz tu ?

GRIMAUULT

Ce sanglant truant malotru
certainement est endormy.

CRUQUART

Sa femme est doncq avecques luy,
par quoy il fait l'oreille sourde. (v. 7367-7372)

La grivoiserie de Cruquart, sous-entendant que le *chartrenier* et sa femme sont occupés par l'acte sexuel, est d'autant plus efficace dramatiquement dans la construction de la scène comique, que la réalité derrière la porte – que le public voit sans doute – est complètement différente : la femme du *chartrenier* est occupée à filer du textile, le *chartrenier* lui-même aimerait qu'on lui obéisse mais ni sa femme ni son valet (qui dort et feint la maladie) ne daignent bouger. Plus loin dans le mystère, l'obscénité de la femme du *chartrenier*, Riote, éclatera au grand jour mais il s'agira d'une obscénité verbale, en ce sens qu'elle ne fera que rapporter son intimité sexuelle avec d'autres hommes (voir *supra*).

Concernant l'obscénité gestuelle, toujours dans le *Mystère de saint Vincent*, on peut se demander si un mime en particulier n'est pas laissé à l'appréciation de l'acteur et ne se trouve pas consigné dans les didascalies pour éviter toute forme de réprobation lors du contrôle du

⁴¹⁷ Stéphane Gompertz, « L'injure, le code, l'exclusion », dans *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1978, p. 222, (au sujet des des dons infamant dans le *Testament* de Villon).

texte par les autorités. Lors de la confection d'une herse afin de torturer Vincent par le *chartrenier* et son valet, le premier s'occupe du support tandis que le second doit confectionner des chevilles pointues destinées à être disposées et fixées dans les trous du support. Le *chartrenier* s'assure alors que son valet fabrique des chevilles bien pointues :

LE VARLET

J'en ay de belles et abilles.
Regarder moy ceste cheville !

LE CHARTRENIER

Elle est tres belle et tresabille.

LE VARLET

Le varlet chante et dit ceste chanzon en beisonnant :

« Dieu sauve et gart la cheville
qui suppire par le bout »
ce dit la mere à la fille.
Appollo gart qui bien bout ! (v.12154-12160)

Au regard des paroles de la chanson que chante le valet, la *cheville* désigne le sexe masculin dans tout ce passage. On peut alors se demander quel geste il accomplit lorsqu'il dit « Regarder moy ceste cheville » : montre-t-il son sexe en public ou le mime-t-il à l'aide de la pièce de bois ? En tout état de cause, l'obscénité prend place dans une scène réaliste d'atelier – le travail du bois, voir *supra* – dans laquelle le spectateur peut facilement entrer en connivence avec les personnages.

c. Le motif scatologique : renforcement du caractère typique des personnages et conjuration des diables

Le motif scatologique peut ne servir qu'à renforcer le caractère typique d'un personnage comme celui de Riote (le type de l'épouse acrimonieuse) dans le *Mystère de saint Vincent*, femme du *chartrenier* avec qui elle entretient des relations compliquées (proxénétisme entre autres) tout comme avec son valet. Ce trio de personnage bénéficie d'un traitement comique particulier par le *fatiste* qui s'emploie à les faire interagir régulièrement à l'aide de traits de caractère extrêmement marqués, propices à la querelle (voir *infra* « Faire rire au détriment d'un des personnages... »). Lorsque le *chartrenier* doit construire une herse afin de torturer Vincent, il envoie son valet demander à Riote de fabriquer du « moret », sorte de teinture préparée à partir de paille carbonisée (v. 12037-12039). Le valet, se parlant à lui-même, se doute que Riote ne mettra pas seulement de la paille dans la préparation (v. 12040-12045) ; alors qu'il est encore là à attendre, Riote dévoile – manifestement en aparté – son dessein : « Il ne sentira point eau rouse / et y mectray bien autre chose ; / destrempé sera de mon dabte » (v. 12073-12075). Le valet voulant éviter ce désagrément reste à attendre sa maîtresse mais est renvoyé par cette dernière qui souhaite pouvoir faire ce qu'elle a prévu. La fabrication du *moret* n'est indiquée ni dans un dialogue ni dans une didascalie mais, le personnage de Riote peut très bien le faire pendant le dialogue entre le *chartrenier* et son valet

qui suit ses paroles à elle. D'ailleurs, elle se rend compte que si elle ne veut pas que sa malice soit démasquée, il faut qu'elle se dépêche : « Ilz se doubtent que les engigne, / ce croi ge... » (v. 12122-12123). C'est lors de la mise en œuvre du *moret* que la réalité de son contenu est réellement dévoilée par la réaction du valet – « Haa, sanglante meschine ! / Par Jupiter ne par Mercure, / ce n'est cy que merde et ordure ! [...] Oncq ne senty tel pulentye. » (v. 12140-12142 et v. 12145) – suivie immédiatement de celle du *chartrenier* :

Monstre cza ! Jupin la mauldie !
Ouste ! Je suys empulenté !
De fievre soi ge tourmenté
s'anc je senty tel pulentie ! (v. 12146-12149)

Et le valet précise, comme s'il en était besoin : « Elle y a lasché sa vecie / et aussi son boyau cullier » (v. 12150-12151). Le comportement de Riote ici s'inscrit dans la lignée des relations qui se tissent tout au long du mystère entre ces trois personnages mais marque un degré supérieur dans le sens où jusqu'à présent, il ne s'agissait que d'échanges de mots virulents et de menaces. La scène scatologique joint le geste à la parole constamment agressive de Riote, tout en donnant au public un moment de satisfaction : en effet, on ne sait si réellement Riote mime la préparation du *moret* sur scène, il semblerait plutôt que cette préparation s'élabore de façon cachée de la vue du spectateur de manière à laisser un moment de doute jusqu'à la mise en œuvre du produit, moment jubilatoire pour le spectateur de voir les deux personnages être surpris par l'odeur nauséabonde.

Dans la scène que nous venons d'indiquer, le motif scatologique a essentiellement une fonction narrative, l'intrigue se construit autour de ce dernier. Dans le *Mystère du roy Advenir*, le motif scatologique sert plutôt à conjurer l'Enfer. En effet, la première intervention des diables consiste à faire bouillir l'âme d'une sorcière dans la marmite des damnés (v. 819 *sqq.*). La cruauté des diables n'est pas s'inscrire cette fois-ci dans la perspective d'effrayer le public car la peine infligée se retourne contre eux. De fait, l'âme et le corps⁴¹⁸ de la sorcière mis dans la marmite provoquent sa pollution par les excréments de la damnée :

Jamais tant de bran ne trouvasmes
Qu'il y avoit en ses boyaulx :
Emply en avons deux seaulx.
Que maudicte soit la lodiere ! (Belzébuth, v. 841-844)

Astaroth ajoute qu'« Elle a embrené la chaudiere » (v. 845). L'aspect scatologique de la scène est destiné à ridiculiser les diables, qui se trouvent pris à leur propre jeu, et prend par là même une valeur de conjuration de l'Enfer.

d. Faire rire au détriment d'un des personnages : la scène à trois personnages ou la dramaturgie de la farce

⁴¹⁸ Sur les contradictions théologiques que cela suscite, voir V. Dominguez, *La scène et la Croix*, *op. cit.*, p. 190-193.

Probablement inspirées en partie de la dramaturgie de la farce, certaines scènes comiques des mystères instaurent cette atmosphère grâce à la construction d'un dialogue entre au moins trois personnages : cette construction est alors le moyen de dénigrer, par divers procédés, l'un des trois personnages afin de faire rire le public. Ces procédés reposent en grande partie sur les liens amicaux, amoureux ou professionnels qu'entretiennent les personnages et les règles, outrepassées pour l'occasion, qui régissent habituellement ces liens. Ainsi un mari ne va pas prendre la défense de sa femme face à l'impertinence d'un valet, une femme va tromper son mari avec l'aide d'un valet etc.

Dans le *Mystère de saint Vincent* ce type de scène apparaît entre le *chartrenier*, sa femme Riote, et son valet à plusieurs reprises dans la pièce. La première scène (v. 3867-4053) se déroule alors que tous les habitants de la ville sont invités à sacrifier aux dieux ; s'engage une dispute agrémentée d'insultes nourries entre Riote et le valet. Elle ne veut pas qu'il aille sacrifier aux dieux mais se trouve contredit par son mari qui souhaite l'emmener avec lui. En revanche, ce dernier ne souhaite pas particulièrement qu'elle vienne, et elle est obligée de s'imposer pour pouvoir venir (v. 3906-3911). Cette différence de traitement du mari entre sa femme et son valet permet à ce dernier de profiter de la situation, il se permet alors des remarques déplacées, en premier lieu lorsqu'il conseille à son maître de prendre comme offrande aux dieux « ... sa [celle de sa femme] paire de vieux houseaux / qui pendent à celle cheville » (v. 3898-3899) et quelques vers plus loin lorsque qu'il lui spécifie directement qu'elle est tout juste bonne à aller chercher le vin à la cave (v. 3920-3921). Les remarques du valet provoquent une dispute avec Riote, qui fait rire le mari (« Je ne me puis tenir de rire / de vous oyr tant caqueter. » v. 4003-4004). Enfin, Riote souligne par ses paroles comment le jeu des relations entre ces trois personnages s'établit : « Tousjours soustenez voz varlés / contre moy, s'est voustre maniere ! » (v. 4023-4024).

Les rapports entre ces trois personnages s'inversent dans une autre scène du mystère, lorsque les soudards de Dacien viennent leur livrer Valère et Vincent (v. 7365-7483). Les soudards frappent à la porte mais le *chartrenier* étant sourd, il entend à peine leur présence et demande à sa femme d'aller voir qui s'y trouve ; ce à quoi elle répond – suivant la nature de son caractère – : « Quoy dea, j'ay autre chose affaire ! / Ilz peuvent assez crier et braire, / je n'en donne pas ung estront ! » (v. 7386-7388), cette réponse étant bien entendu accompagnée d'une salve nourrie d'insultes. Le *chartrenier* n'est pas décidé à se laisser insulter par sa femme (« Comment dea, et n'as tu vergoigne / de moy villener tellement ? » v. 7395-7396) et menace de la battre (« Si bien te nectiray ta cote / qu'il n'y aura ung seul pelet » v. 7401-7402). Cette dernière lui oppose immédiatement : « Allez batre voustre varlet / et me lessez en paix, beau sire ! » (v. 7403-7404), tout en incitant directement le valet à se lever (v. 7413-7415). La colère du *chartrenier* va alors se diriger entièrement sur le valet – qui

se plaint d'être malade – jusqu'à la fin de la scène et qui se trouve tout de même obligé de se lever pour aller ouvrir la porte.

Cette variation dans les relations entre ces trois personnages se retrouve dans une troisième scène au moment où on leur ramène Vincent qui vient de se faire torturer. Pour signifier ironiquement que Vincent est en piteuse état, le *chartrenier* relève qu'il est loin de pouvoir s'intéresser aux femmes, même s'il avait voulu lui offrir les services de sa femme (v. 9512-9517). Ce à quoi Riote lui répond aussitôt que si elle avait été d'accord, il n'aurait pas été contre l'idée de devenir son proxénète (RIOTE : « Je jure noz dieux et mon amme, / si je vouloys, si feriez » v. 9518-9519). Le valet prend alors la défense de son maître – sans doute un peu faussement – en s'offusquant :

Par mon dieu Jupin, non ferait !
Il n'en eut oncques le vouloir ;
au moins je cuide dire voir.
Quoy, dea, il serait ruffien ! (v. 9522-9525)

Riote, après lui avoir demandé de se taire, parmi sa salve d'insultes habituelle, lui signifie : « Toy mesmes, si j'eusse voulu, / m'eusses de long temps bien hournee ! » (v. 9528-9529). C'est à ce moment-là que le valet va prendre – temporairement – l'ascendant dans la dispute :

Je n'en eu oncques voulenté,
aussi que vous n'estes pas jeune !
Voustre grant eschine ancienne
ne vault plus qu'à porter la hocte. (v. 9532-9535)

Il est aussitôt rejoint par le *chartrenier* : « De cecy vous taisez, Riote ! / Voustre parler n'est pas honneste » (v. 9536-9537). Mais là où on aurait pu s'attendre à ce que la scène s'arrête sur la défaite de Riote, elle va forcer les autres à l'écouter au point de les mettre mal à l'aise : elle va indiquer à son mari que s'il a reçu un prêt d'un autre homme, c'est grâce à ses faveurs sexuelles (v. 9566-9573). Cette indication le laisse interdit⁴¹⁹ – ou gêné – puisque ce n'est pas lui qui lui demande de se taire mais les soudards de Dacien qui attendent de pouvoir mettre Vincent dans le cachot.

Le *fatiste* du *Mystère de saint Vincent* a travaillé l'écriture des relations entre ces trois personnages en se servant de leurs caractéristiques (agressivité exacerbée pour Riote, fainéantise et insolence pour le valet, brutalité et influençabilité pour le *chartrenier*), de fait le jeu des relations entre ces trois personnages n'est jamais le même et crée la surprise comique de ces *intermèdes* farcesque dans le sens où les personnages se jouent les uns des autres en se servant des défauts de chacun qu'ils révèlent au grand jour pour les mettre en porte-à-faux.

⁴¹⁹ Il ne répond même pas à Grimault qui lui demande : « Et vous laissez vous ainsi faire ? » (v. 9575), question à laquelle répond aussitôt Riote : « Mon amy, qu'en as tu affaire? ».

Conclusion. Le monde du théâtre

Les modèles chrétiens proposés dans les mystères⁴²⁰ sont la plupart du temps inimitables pour le public, il s'agit en effet de modèles de sainteté ayant une pratique rigoureuse de la religion (ascétisme sans faute, résistance immuable face à la tentation, courage extraordinaire face aux tortures) et ces modèles extraordinaires trouvent en grande partie leurs équivalents opposés dans les personnages typiques. Ces derniers présentent un ensemble de caractéristiques se fondant sur l'excès, l'exagération et par ce fait construisent la fiction dramatique. Par moment cet aspect de la création de la fiction dramatique sert à dénoncer la réalité, le comique se mue en satire ou en polémique, mais aussi se joue de la réalité comme dans le cas des sergents. La fiction dramatique, par les personnages et scènes typiques et sous couvert du comique, disent aussi le jeu de la transgression-provocation face à l'autorité. Aussi, le personnage typique pour être l'objet de cette transgression-provocation face à l'autorité en la moquant, doit susciter le rejet chez le spectateur. Ce rejet se fonde sur l'oscillation et la mutation entre le comique et le sinistre. Le redoublement comique devient inquiétant au point de marquer l'inéluctabilité de la mort causée aux personnages chrétiens.

Par ailleurs, le comique et l'univers farcesque signalent le paganisme de certains personnages comme les pauvres, les infirmes et les démoniaques qui délaissent cet univers lorsqu'ils sont convertis et guéris. Les *fatistes* utilisent-ils alors l'univers de la farce, le monde du théâtre, comme moyen référenciel du message qu'ils souhaitent faire passer ? Dans certaines pièces, on trouve déjà une distanciation des personnages qui commentent leur jeu. Ainsi dans le *Mystère de sainte Barbe*, parmi les deux pauvres demandant l'aumône et jouant sur l'intensité de la voix, l'un (Clique Patte) crie trop fort et l'autre (Malaise) le lui fait remarquer en commentant son jeu : « Sang que Dieu fist, ha tu m'estonnes / Toute la cervelle de braire ! / [...] / Si scez tu bien ton parsonnaige ! » (v. 11372-11375). De même, des personnages commentent le mystère en disant ce qu'il s'y passe ou ce qu'ils y font comme Mallepart, le geôlier voyant les bourreaux venir chercher Barbe : « Barbe, tu t'en yras en jeu, / Comme il m'est advis, asséz toust ! » (v. 17065-17064)⁴²¹, ou encore Contrefoy comparant le sein de Barbe qu'il vient d'arracher à la balle du jeu de pelote :

Tien va jouer a la pelote !
Véz en cy une bien sauvage :
Pour faire ung jeu de parsonnaige
Ou ung espantail à ouayseaulx
Tu es disgne ! (v. 16737-16741)

⁴²⁰ On exclut ici le modèle que fournit Bien advisé qui, bien qu'il s'inscrive dans le monde utopique de la moralité, constitue un modèle possiblement imitable pour le spectateur.

⁴²¹ Voir aussi la discussion entre Barbe et le chevalier Perséus « PERSÉUS : Mais pense singulièrement / De toy, car tu es mise en jeu. / BARBE : Je n'y auré en piece jeu / Autant que Jesus fist en croix ! » (v. 16441-16444).

Le personnage rappelle par la mention « Pour faire ung jeu de parsonnaige » que les tortures que le spectateur voit sont du domaine de la fiction dramatique. Le monde du théâtre est évoqué par la simultanéité (les acteurs jouant disent qu'ils jouent, appartiennent à ce monde) mais peut être aussi évoqué pour les tonalités auxquelles certains genres, en particulier la farce et la sottie, sont majoritairement rattachés. Ainsi dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, Bien avisé dénonce la façon dont certains « praticiens » (gens de justice) vivent leur Carême. S'« Ilz practiquent et traient grand paine / Et sy font moult grand penitance » (v. 3949-3951), chaque repas de la semaine est en revanche l'occasion de réjouissance et de fête :

O Gautier disneront lundi,
Mardi disneront O Guillaume.
Ung aultre aront au merquedi,
Jeudi disneront o Josseaume.
Au vendredi auront aulcun,
Samedi aront qui que soit.
Au dimence font du commun :
Plus est prisié qui le mieulx boit. (v. 3960-3967)

La suite des paroles se concentre sur la qualité des mets. La réjouissance, hormis la mention d'une sociabilité de table, s'exprime ici par l'invocation de trois personnages de la farce (Gautier, Guillaume et Josseaume⁴²²) puis par trois personnages de la moralité ou de la sottie (Aulcun, Qui que ce soit et Commun). Temporairement, le public se trouve alors déplacé dans un autre genre théâtral plus comique, permettant d'illustrer le propos tenu par la tonalité qu'il dénote. Plus que le genre, le *fatiste* de la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* s'est vraisemblablement servi d'un texte bien connu, le *Jeu de saint Nicolas* de J. Bodel, pour l'écriture d'une scène de taverne avec une partie de dés entre Folie, Hocquelerie et Mal avisé (v. 2230-2293), à l'issue de laquelle Mal avisé perd tout son argent et essayant de le reprendre sur la table de jeu, est battu par Folie et Hocquelerie (v. 2294-2338). Le jeu mis en place est le jeu de *hasart* (« De chincq a cecy, sans hazart », v. 2258 ; « Hazart la main me renouvelle. », v. 2266 ; « Six, ha finement ? / Mais hasart, par sainte Marie ! », v. 2286-2287) mais la partie ne se joue qu'avec deux dés ici (ce sont trois dés dans le *Jeu de saint Nicolas*) : « FOLIE : « Je porte deux dez en ma bourse. » (v. 2231)⁴²³. Pendant la partie, Mal avisé jure « Et saint Nicholas et saint Pierre, / Et trestoutte la kyriele ! » (v. 2282-2283) et elle se termine peu ou prou de la même façon que dans le *Jeu de saint Nicolas* : Mal avisé prenant l'argent sur la table s'entend dire par Hocquelerie et Folie : « Remettez ariere l'argent / Que vous avez prins sur la table » (v. 2296-2297), « Rendez l'argent, de par le deable, / Tantost ! » (v. 2298-2299), ce à quoi répond Mal avisé : « Je reny Dieu se je lez rens » (v. 2305). Dans le *Jeu de*

⁴²² Gautier et Guillaume appartiennent, au même titre que Jean / Gennin, au type de l'homme générique – trompé ou trompeur – tandis que Josseaume rappelle évidemment le drapier de la *Farce de maistre Pathelin*.

⁴²³ Sur ce jeu, voir l'analyse de Jean-Michel Mehl au sujet de la partie de *hasart* du *Jeu de saint Nicolas* dans *Les Jeux au royaume de France du XIII^e au début du XVI^e siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 93-95.

saint Nicolas, alors que Rasoir avertit Pincédé qu'il va empocher l'argent, celui-ci lui rétorque « Dont m'en porteras tu avoec / Par foi, que ja n'en aras mains » (v. 1157-1158) tout en se jetant sur les pièces sur la table, ce qui fait dire à Rasoir : « Lais les !⁴²⁴ ». Dans les deux cas, c'est-à-dire d'un côté l'univers de la farce et de la sottie, de l'autre le *Jeu de saint Nicolas*, le monde du théâtre prend place dans le théâtre, comme un redoublement de la fiction dramatique, le spectateur assistant à une fiction est transporté instantanément et temporairement dans une autre fiction que celle dans laquelle il était plongé initialement.

Conclusion

Ce chapitre avait pour objet de départ l'étude des différents mondes qui composent l'œuvre théâtrale à travers leur construction dramatique et leurs relations les uns par rapport aux autres. Ces mondes, s'ils s'établissent initialement sur une certaine forme de bipolarité (monde païen contre monde chrétien), démontrent plus de variations : à ces deux pôles il faut ajouter le monde contemporain du spectateur, lui-même partagé entre réalité et fiction. La coexistence de ces mondes dans l'œuvre théâtrale ne se fait pas indépendamment mais dans un rapport d'imbrication les uns avec les autres.

Le paganisme est essentiellement figuré par une mise en scène minutieuse de ses pratiques religieuses puis, de façon plus anecdotique, par des éléments étrangers au spectateur comme une langue autre que le français ou le latin ou comme un cadre calendaire différent du calendrier julien. Néanmoins, pour que le public puisse comprendre le fonctionnement du pays païen, il faut lui donner des clefs de lecture qu'il connaît, inspirées d'éléments chrétiens issus de modèles réalistes (les cours européennes du XIV^e-XVI^e siècles⁴²⁵, les relations politiques entre une ville et le détenteur de l'autorité) ou littéraires (le roman, les *miroirs des princes*, la poésie lyrique). La construction du monde païen résulte d'un assemblage entre éléments étrangers (dévotion, violence) et éléments connus du public issus du monde chrétien dans lequel il évolue. L'emprunt de composantes contemporaines du spectateur ne résident pas uniquement dans les milieux curiaux mais aussi à travers la mise en scène des métiers, qui, lorsqu'elle a lieu, abolit l'atmosphère païenne pour laisser la place à des scènes réalistes inspirées de la contemporanéité du spectateur alors que l'action de la pièce se déroule quelque 1000-1500 ans avant sa représentation. Bien sûr la représentation des métiers subit des variations et ne témoigne pas toujours de réalisme mais plutôt d'idéalisation ou de dévalorisation littéraires (les bergers et les paysans – *rustici* – par exemple). Cette incursion de la contemporanéité du spectateur constitue une facilité d'écriture mais aussi un moyen de lui permettre une appropriation de la fiction dramatique par une forme

⁴²⁴ v. 1159, Jean Dufournet (éd. et trad.), Paris, GF Flammarion, 2005.

⁴²⁵ La notion de réalisme sur ce point est à moduler, le public connaît peu réellement le monde de cour et ce qu'il en sait est plutôt véhiculé par ouï-dire.

d'identification. Cette identification peut aussi se produire lorsque des personnages païens expriment des préoccupations ou des connaissances propres à l'homme des XV^e-XVI^e siècles comme le cours des monnaies ou la description d'une rue de Paris à travers ses enseignes. Si le réalisme fait partie d'un des moyens d'élaboration des mondes scéniques, il peut être détourné au profit d'une fiction quasi totale à travers des personnages et des scènes typiques. Souvent le caractère typique de ces personnages et de ces scènes résulte de procédés comiques fondés sur l'exagération, le redoublement, le renversement ou la transgression. Si la fiction est quasi totale la plupart du temps, elle n'en dénonce pas moins parfois une réalité et peut prendre un tour satirique ou polémique (les prêtres païens du *Mystère de saint Vincent*, assimilables à des prêtres chrétiens par exemple). La fiction est aussi celle des genres autres que le mystère et la moralité religieuse que l'on retrouve imbriqués dans ces derniers. Des éléments (personnages, structures dramatique, thèmes...) des farces, sotties ou monologues dramatiques se trouvent convoqués par les *fatistes* et on voit que cette convocation n'a pas qu'une fonction divertissante. Elle peut aider à signifier un changement d'état, du paganisme au christianisme par exemple, souligner le paganisme de certains personnages ou bien encore figurer une atmosphère d'une trop grande gaieté lors d'une période demandant la méditation (le Carême dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*).

Conclusion

Œuvres à visée didactique et édifiante, les pièces qui constituent le corpus de cette étude s'inscrivent dans la production littéraire religieuse⁴²⁶ de leur époque dans les messages qu'elles entendent transmettre et ne témoignent pas d'une spécificité propre à l'Ouest malgré leur jeu et leur écriture possible dans cette aire.

Leur attention est d'abord portée naturellement sur le récit de la Rédemption, qu'elles adaptent à leur sujet par le jeu de la transposition et de l'analogie pour rappeler les fondements de la foi. Le personnage du Christ, absent de la scène, reparaît par l'intermédiaire du personnage du saint. L'analogie se fonde sur les éléments fondateurs du récit de la Passion à l'exemple du refus des juifs de reconnaître le Christ comme le fils de Dieu, qui se transpose en l'incrédulité des païens face à la sainteté du personnage mis en scène malgré les miracles qui s'opèrent devant leurs yeux.

La dramatisation des fondements de la foi se double d'une mise en scène de modèles de conduites (bonnes ou mauvaises) conditionnant un mode de vie permettant ou non le salut individuel. Ces modèles de conduites que les personnages accomplissent selon leur libre arbitre sur la scène, les mènent sous les yeux des spectateurs au salut ou à la damnation. Les

⁴²⁶ Voir sur cette littérature : G. Hasenohr, « La littérature religieuse », *op. cit.*, p. 266-305.

modèles de bonnes conduites, pris séparément, fournissent aux spectateurs des exemples de comportements directement applicables dans leur vie pour atteindre le salut. Si l'on précise que les modèles de bonnes conduites sont à considérer isolément, c'est qu'ils sont manifestés par des personnages exemplaires dont le comportement vertueux est incomparable. Ainsi comme le relève G. Hasenohr, la littérature religieuse se caractérise en partie par une « emprise durable du modèle monastique » et « l'appel à la contemplation – entendue comme une vie de prière et d'amour de Dieu fervente »⁴²⁷. De fait, on l'a peu abordé mais les modèles de vie délivrés sur scène, sont peu imitables par le public, si ce n'est dans la *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*. Les modèles sont d'abord fondés sur des champions du *contemptus mundi* prenant deux formes principales : le monachisme et l'érémisme. Un autre aspect du *contemptus mundi* réside aussi dans un ascétisme à toute épreuve, doublé de mortifications. Ce ne sont ici que des modèles hors norme devant lesquels le spectateur ne peut qu'être admiratif sans pour autant pouvoir se l'appliquer à lui-même.

Les inspirations profanes des mystères servent à mettre en scène soit un monde autre, différent du monde chrétien, soit à adapter – consciemment ou inconsciemment – le récit à la contemporanéité du spectateur. Les influences sont diverses, elles proviennent du roman, de la farce ou du monologue dramatique qui fournissent pour ces deux derniers des scènes et des personnages typiques.

Le premier enjeu de ce chapitre était de repérer les influences entre les textes produits dans une même région (le *Mystère du roy Advenir*, le *Mystère de saint Vincent* et le *Mystère de sainte Barbe* en cinq journées). Si parfois on soupçonne des similitudes entre les textes dans le déroulement de scènes, il est difficile d'établir des liens précis, d'autant que l'on a vu précédemment⁴²⁸ comment travaillaient les *fatistes* par le jeu de la déconstruction des structures pour les agencer différemment. Un exemple suffira à comprendre la difficulté à établir des passerelles entre les textes : dans le *Mystère de saint Vincent* et le *Mystère de sainte Barbe*, les deux saints sont torturés avec du sel dans leurs plaies. La scène se déroule ainsi dans le premier texte : Dacien : « Gardez que sur Vincent n'ayt playe / qui tost ne soit de sel remplie. », Bavart répond : « S'il n'est saugrené et gallé / et bien pouldré qu'on nous pugnice ! » et Dacien précise : « Gallans, saliez fort, qu'il ne pue, / partout ! » (v. 9338-9355). Dans le *Mystère de sainte Barbe*, Marcién commence : « Garder qu'il n'y ait surs le corps d'elle / Place ou plaië renouvellee / Qui ne soit de grox sel sallee. », Contrefoy répond : « Point ne seréz mengee de vers ! / Nous mectrons endroit et envers / Du sel, point ne pouréz puïr. »

⁴²⁷ « La littérature religieuse », dans Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der romanischen literaturen des mittelalters – La littérature Française aux XIV^e et XV^e siècles*, Heidelberg, C. Winter, 1988, vol. 8, t. I, p. 304.

⁴²⁸ Voir le chap. II du présent travail.

(v. 15203-15212). Outre les termes similaires que nous soulignons, nous voyons que la scène se déroule de la même manière avec les recommandations des prévôts d'un côté et l'assurance du travail bien exécuté par le tortionnaire de l'autre. Pouvons-nous dire pour autant qu'un des deux textes s'inspire de l'autre ? Probablement non, notons seulement que le seul vers commun que nous ayons relevé entre ces deux mystères est celui d'un messager chargé de convoquer la population à une cérémonie sacrificielle en l'honneur des dieux païens : « Or ouéz touz ! Ouéz ! Ouéz » (*Mystère de sainte Barbe*, v. 2726) et « Or ouez touz ! Ouez ! Ouez ! » (*Mystère de saint Vincent*, v. 3674).

Enfin, si les pièces ne témoignent pas de spécificités propres à l'Ouest, les références qu'elles contiennent au théâtre comique permet d'évaluer un peu mieux la présence de ce dernier dans l'Ouest, peu recensé dans les archives. La *Farce de maître Pathelin* confirme sa notoriété par son évocation dans le *Mystère de saint Martin* et le *Mystère de sainte Barbe* mais ce qui attire l'attention dans cette dernière pièce, c'est le nombre de références précises à d'autres textes de farces. On ne sait à quel endroit le *fatiste* a acquis cette connaissance mais la finesse des références – évocation de noms de personnages ou de scènes particulières – ne permet pas de les comprendre sans la connaissance des pièces. Or la référence pour qu'elle produise son effet, doit être connue par celui à qui on la destine. Dès lors, alors que le théâtre comique semble en retrait dans le Nord-Ouest, comment ne pas considérer que ces références sont la preuve qu'il existait un théâtre farcesque bien vivant dont on aurait perdu la trace.

Conclusion de la troisième partie

Cette troisième partie a proposé un aperçu de la production dramatique des textes du Nord-Ouest de la France fondé sur deux approches. La première a reposé sur le rattachement de textes ou de familles de textes ayant pour thème commun de la Rédemption à des représentations. La seconde s'est fondée sur l'étude détaillée de textes à sujet religieux qui portent sur d'autres sujets, liés au Nord-Ouest par le fait qu'ils y ont été vraisemblablement joués et écrits. Ce choix a été opéré du fait que la majeure partie de la production dramatique recensée dans l'Ouest est de cette nature. Nous nous sommes interrogé sur l'influence qu'ils pouvaient avoir les uns sur les autres, sur les moyens dramaturgiques qu'ils mettaient en œuvre pour diffuser le message théologique de l'Évangile et sur d'éventuelles spécificités dans le texte qui auraient été propres à notre aire géographique.

Dans le premier chapitre, nous avons considéré les textes conservés et les représentations attestées en nous demandant s'il était possible d'associer un texte connu à une représentation ayant pour thème les étapes du récit de la Rédemption, à la fois son point central, la Passion, mais aussi les prémices et les prolongements de la Passion (après la Résurrection). La Passion est naturellement le sujet le plus représenté dans l'Ouest. Avant 1450 – date de composition du *Mystère de la Passion* par Arnoul Gréban –, on ne sait rien des textes utilisés pour les représentations dans l'Ouest de la France. Après 1450 et jusqu'en 1486, le texte de Gréban semble se diffuser lentement dans l'Ouest, des traditions textuelles locales ayant par ailleurs existé parallèlement comme en témoigne la *Passion d'Amboise*. Après 1486, le texte d'Arnoul Gréban se diffuse grâce à sa reprise par Jean Michel mais celle-ci est rapidement amplifiée lors des représentations par l'ajout de la première et de la dernière journée du mystère de Gréban. Des épisodes supplémentaires écrits par d'autres *fatistes* viennent ensuite constituer la *Passion cyclique* au début du XVI^e siècle, texte représenté vraisemblablement à Tours en 1540. Concernant les prémices ou les prolongements de la Passion, les dramatisations réalisées de manière indépendante de cette dernière (textes et représentations) apparaissent véritablement à partir de la fin du XV^e siècle. Mais cet essor est en général modéré, il ne remplace pas les représentations de la *Passion*.

Le deuxième chapitre a étudié en détail des textes à sujet religieux rattachés au Nord-Ouest qui n'avaient pas pour sujet le récit de la Rédemption. L'absence du personnage du Christ dans ces pièces invite les *fatistes* à travailler sur un jeu d'analogies pour rappeler aux spectateurs que le saint est un membre du corps mystique du Christ et que sa torture sur scène est une actualisation de la Passion. Cette actualisation se double d'une dramatisation des fondements de la foi, réussissant par la mise en scène et l'écriture à dramatiser des concepts abstraits tels que la représentation de l'âme humaine. Cette dramatisation est accompagnée d'un discours théâtralisé des vices et des vertus, fournissant un grand nombre

de situations dans lesquelles le spectateur peut s'identifier et amender sa conduite. Les modèles de bonnes ou de mauvaises conduites rendent sensibles le salut ou la damnation en ce sens qu'en un court laps de temps, les conséquences de la conduite choisie sont immédiatement visibles lorsque les personnages meurent sur scène et se trouvent damnés ou sauvés. La spécificité des textes à sujet religieux du Nord-Ouest ne réside pas intrinsèquement dans ces dramatisations, qui sont souvent de mêmes natures et seulement adaptées aux situations et personnages de chaque pièce. D'ailleurs, l'étude des textes a révélé que malgré leur origine géographique et temporelle commune pour certains, chaque texte témoignait d'une originalité adaptative dans la dramatisation de scènes similaires et qu'ils semblaient peu s'influencer les uns les autres.

Pour finir, nous avons étudié les éléments profanes des pièces. Ils sont issus des autres littératures ou de la réalité quotidienne des *fatistes*. Occasionnellement, une réalité géographique inscrit la pièce dans le Nord-Ouest mais la spécificité des pièces n'est pas à rechercher dans ces éléments mais dans la mention des autres théâtres dans les textes. En effet, ces textes recèlent un certain nombre de références précises au théâtre profane (noms de pièces ou de personnages particuliers) qui ne peuvent fonctionner que si le spectateur les connaît. Or, à part la *Farce de maître Pathelin* que l'on retrouve dans plusieurs textes, ces références ne sont pas toutes les mêmes d'un texte à l'autre et semblent témoigner d'un théâtre profane bien vivant, peu attesté dans les archives et les bibliothèques, qui se serait joué en dehors des textes à sujet religieux.

CONCLUSION GENERALE

Notre préoccupation tout au long de cette étude a été de rechercher inlassablement la vie théâtrale partout où elle avait pu avoir lieu : dans le chœur d'une église, sur la place principale de la ville, dans ses rues, sous la halle du village, dans la cour du château, dans une auberge... Mais la retrouver ne suffisait pas, il fallait la rendre perceptible par son évocation, concise parfois, aux cours des pages qui constituent notre travail. Il sera difficile de revoir ici tous les points abordés, aussi allons-nous procéder par thématiques afin d'offrir un regard différent et d'ouvrir de nouvelles pistes de recherches.

Avant d'entreprendre nos recherches, la teneur connue du théâtre recensé dans le Nord-Ouest était considérée comme essentiellement religieuse. Nous ne pouvons que le confirmer. La majeure partie des attestations recensées et des textes conservés est constituée de mystères et de moralités religieuses. Plusieurs faits observés au cours de notre étude peuvent appuyer la présence supérieure de ce théâtre. Premièrement, les compagnies joyeuses sont quasi absentes du Nord-Ouest de la France, alors que dans d'autres régions, elles sont nombreuses et promotrices d'un théâtre festif intense. Des groupes de jeunesse sont bien recensés dans notre aire d'étude mais ils ne se réunissent pas pour jouer. Ensuite cette présence supérieure provient sans doute des sources d'archives qui consignent la trace de ce théâtre : des comptes et délibérations urbains. Ces documents sont relativement bien

conservés, en outre la nature extrêmement coûteuse du théâtre des mystères et des moralités religieuses induit la participation de ces milieux urbains qui détiennent la richesse pour le financer. Enfin la promotion du théâtre par les pouvoirs seigneuriaux locaux à destination de la population n'est qu'un théâtre à sujet religieux.

Cette présence supérieure induit aussi une perception en retrait des autres théâtres, notamment celui de la farce. Pour autant si l'on ne considère pas seulement les documents d'archives, on voit que ce théâtre était bien présent dans l'Ouest. Du côté des archives, en dehors de la cour d'Anjou, on trouve tout de même quelques attestations : les premiers joueurs de farces sont recensés au début du XVI^e siècle dans le Nord-Ouest (notamment à Machecoul en 1527) mais la lecture des textes de mystères propres au Nord-Ouest démontre une connaissance fine du théâtre de la farce par les *fatistes* qui la partagent avec les spectateurs. Ce partage entre les *fatistes* et les spectateurs indique une connaissance commune des références au monde de la farce, mis en scène assurément par ailleurs en dehors des textes religieux mais dont on a perdu la preuve de la représentation. Il reste probablement des recherches à mener sur ce sujet par une étude approfondie des textes et leur mise en relation.

D'ailleurs, si l'étude des textes que nous avons menée n'a pas révélé un caractère particulier propre au Nord-Ouest dans des textes pourtant issus de cette aire, elle permet néanmoins de percevoir que les aspects satiriques, polémiques ou politiques souvent associés au théâtre profane se retrouvent de manière bien visible dans certains de ces textes. Le théâtre profane contenant ces tonalités a peut-être été effectivement en retrait du fait de l'absence des compagnies joyeuses mais ses intentions sont reprises implicitement et circulent dans le théâtre des mystères et des moralités religieuses. Du reste, sur ces questions, les hypothèses restent nombreuses, notamment lorsqu'un théâtre satirique effectivement joué est attesté, en particulier à Angers au cours du XVI^e siècle par la basoche, ou lorsque l'on recense des auteurs de monologues dramatiques évoluant dans l'Ouest tel Jean Daniel dit Maître Mitou.

Aussi notre étude sur les acteurs offre peut-être une vision tronquée du fait de cette présence supérieure des mystères. En effet, nous avons relevé que les acteurs dans le Nord-Ouest étaient principalement des acteurs occasionnels en ce sens que leur activité principale n'était pas le jeu, ils n'en vivaient pas et possédaient un autre état. Ces acteurs sont essentiellement recensés dans le théâtre des mystères ou des moralités et représentent la majeure partie des acteurs connus dans le Nord-Ouest. Néanmoins ce chapitre a permis de se rendre compte de la diversité des statuts sociaux des acteurs de ce type de théâtre : aussi bien des laïcs – membres des élites urbaines ou simplement des habitants de la ville – que des ecclésiastiques membres de chapitres ou prêtres dans des paroisses.

Par ailleurs, cette présence supérieure se retrouve dans les textes dramatiques conservés qui concernent le récit de la Rédemption. Mais dans ce cas, cela a constitué un atout, nous ayant permis de dresser un bilan des textes ou des familles de textes qui avaient pu être

utilisés dans le Nord-Ouest sur ce thème. Nous avons montré que le texte de la *Passion* d'Arnoul Greban semble arriver assez tardivement dans notre aire d'étude et que les *Passions* jouées avant sa réécriture par Jean Michel témoignent de traditions textuelles variées et locales.

Enfin, la représentation des mystères et des moralités disparaît progressivement dès 1550 des centres urbains. Cette disparition est peut-être liée en partie à la montée des idées de la Réforme, sur laquelle nous allons revenir, mais elle semble plutôt procéder d'un changement des goûts esthétiques des élites urbaines qui avant étaient promotrices de ce genre de théâtre. Aussi ce changement esthétique permet au théâtre humaniste d'être encouragé, nous l'avons perçu à travers des auteurs de l'Ouest qui faisaient partie de ces élites.

Une large place a été accordée dans cette étude à la distinction par le théâtre, en ce sens que l'activité dramatique servait à se signaler à autrui. Cette distinction permet de signifier sa supériorité, sa prééminence sur un individu, un groupe d'individus, soit pour acquérir un nouveau statut, soit pour le conserver. Les pouvoirs seigneuriaux de l'Ouest, en particulier les cours duciales de Bretagne et d'Anjou, utilisent à double titre le théâtre pour se signaler. D'une part ils manifestent à la population (élites urbaines et petite noblesse comprises) une conduite vertueuse, témoignant de leur piété, une des vertus attendues de la noblesse pour susciter l'adhésion de cette population. Cette adhésion leur permet de mener leur politique vis-à-vis des autres cours, notamment celle du roi de France. D'autre part, ces pouvoirs seigneuriaux locaux utilisent précisément le théâtre pour se signaler aux autres cours par la notoriété des représentations fastueuses qu'ils promeuvent.

L'étude du rôle des élites urbaines dans le théâtre révèle des variations importantes selon les villes. La plupart du temps, le corps ou l'assemblée de ville est rarement à l'initiative du théâtre mais ses membres peuvent en être les décideurs à travers leur insertion à d'autres réseaux de sociabilités telle que la confrérie. Néanmoins, cette institution s'implique partiellement dans le théâtre en consentant par exemple à donner des sommes d'argent. Cette implication en retrait lui permet de signaler sa prééminence sur le reste de la ville.

En revanche l'évènement particulier que constitue une entrée solennelle permet d'observer comment la ville à travers son corps constitué ou son assemblée, cherche à se signaler à l'autorité reçue. Si les thèmes des théâtres ont principalement une valeur encomiastique, la ville n'hésite pas à s'y représenter soit à travers un personnage légendaire qui serait à l'origine de sa fondation, soit en apposant sur les échafauds ses armoiries sur un même plan que celles de l'autorité reçue. Si l'autorité reçue est valorisée, ses devoirs envers la population lui sont néanmoins rappelés à travers le développement d'un discours diffusant des images de bon gouvernement et d'appel à la conservation de la paix. Ces aspects sont particulièrement visibles dans le contexte du processus de rattachement de la Bretagne à la France à partir

des années 1510. Les entrées solennelles rennaises et nantaises témoignent d'une forte identification à leur territoire par les thèmes qu'elles déploient (Brutus, l'hermine) tout en les associant, dans une relation pacifique, à ceux propres au pouvoir royal (Francus, le lys).

L'amplitude de notre période d'étude nous a permis aussi d'examiner les rapports entre le théâtre et les courants idéologiques qui traversent le XVI^e siècle. La faible implantation de la religion réformée dans l'Ouest – sauf à des endroits précis – relevée au début du XVII^e siècle, reflète la teneur des activités dramatiques qui ont eu lieu à cette période pour soutenir l'une ou l'autre idéologie. Il a bien existé des prédications protestantes dans notre aire d'étude et un certain nombre d'habitants des villes ont manifesté leur sensibilité aux idées de la Réforme. Mais d'une part le théâtre de propagande religieuse destiné à soutenir les idées de la Réforme est très peu attesté dans l'Ouest, si ce n'est à Angers dans les années 1550 et à La Rochelle en 1558, d'autre part le théâtre biblique protestant est seulement recensé dans le Poitou, à travers les personnages d'André de Rivaudeau, Scévole de Sainte-Marthe et Catherine de Parthenay, qui, pour les deux premiers, n'ont pas une intention militante dans leur écriture. À l'inverse, dès les années 1530, les pièces destinées à réaffirmer les dogmes catholiques sont jouées : la transsubstantiation apparaît à deux ans d'intervalle dans l'aire angevine à travers la représentation du *Mystère de la sainte Hostie* à Laval en 1533 et Angers en 1535, la conception de la Vierge est mise en scène dans la *Passion cyclique* de Tours en 1540, elle est jouée comme pièce autonome au Mans en 1556 avec le soutien du chapitre cathédral. L'intervalle des dates dans le cas d'Angers entre une pièce réaffirmant les dogmes catholiques et une pièce polémique favorable aux idées de la Réforme ne permet pas de parler d'affrontements religieux locaux par le théâtre en l'état de nos recherches. Après le Concile de Trente, une attention toute particulière est portée au théâtre par l'Église catholique. Elle enjoint d'abord à ses membres de ne plus prendre part aux activités dramatiques des laïcs, sauf pour écrire les textes de théâtre. Ceux-ci doivent témoigner de la dignité de la dévotion du culte en supprimant toutes les scènes, notamment comiques, qui pourraient se révéler blasphématoires. L'étude du *Mystère de sainte Nonne et de son fils Dévi* (ca. 1577) en breton est révélatrice de cette mise en œuvre des prescriptions du Concile de Trente : aucune scène à caractère comique y apparaît, l'attention du *fatiste*, très probablement ecclésiastique, se porte sur la mise en scène des sacrements de l'Église catholique et l'obligation de la confession.

Notre évaluation du théâtre en breton n'a pu s'effectuer principalement qu'en fonction de notre aire d'étude, caractérisée par le bilinguisme français-breton. Or les relations de la Bretagne s'établissent aussi avec la Cornouailles où à l'époque médiévale une certaine communauté de langue existait entre les deux régions. Nous l'avons souligné en nous

intéressant au *Mystère cornique de saint Mériadec* (ca. 1500) qui semble être issue d'une rédaction antérieure en breton produite dans le milieu des Rohan. En tout état de cause, l'absence d'une tradition textuelle manuscrite recensée antérieure aux premiers textes dramatiques en breton imprimés dès 1530 ne signifie pas que le mystère en français constitue à lui seul le modèle du théâtre en breton. Certes, il existe des traits communs entre certains mystères des deux langues mais il y aurait plutôt l'idée d'une concomitance de réalisation de la production. Il serait intéressant de renouveler l'étude d'A. Le Braz¹ qui partait du principe, avant même d'avoir lu les pièces, que le théâtre en breton n'était qu'une imitation du théâtre en français, sans le relier à son implantation dans l'aire linguistique celtique.

Enfin, une des interrogations de départ était de nous demander si les différents théâtres abordés dans cette étude présentaient des liens entre eux à travers nos attestations. Nous l'avons vu, le théâtre profane sous toutes ses formes intègre le théâtre des mystères, soit par la reprise de personnages types, de scènes typiques, soit par la reprise de tonalités satiriques, polémiques ou politiques mises en scène dans la bouche des personnages types souvent. L'influence des pratiques est aussi à observer. Si le drame liturgique n'a rien à voir avec le mystère, les acteurs du premier, les clercs du bas-chœur peuvent se retrouver dans le second. D'ailleurs ces mêmes clercs du bas-chœur sont à l'initiative de la fête des Fous et des Innocents qui donnent lieu à des activités dramatiques au Mans et à Angers, or dans la représentation du *Mystère de la Passion* d'Angers un des enfants de chœur joue la fille de la Cananéenne : ses activités dramatiques dans son chapitre ont-elles incité les organisateurs à le recruter pour ce rôle ? D'un point de vue esthétique, si le théâtre des entrées de ville possède une dramaturgie qui lui est propre, indépendante des mystères, les changements des goûts esthétiques des élites urbaines, en partie responsables de la disparition de la représentation de ces grandes pièces dans les centres urbains, se perçoivent aussi sur le théâtre des entrées de ville. Alors qu'à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, ce théâtre mettait en scène un nombre important de thèmes religieux joués lors de saynètes, progressivement, après les années 1530, le théâtre s'inspire de modèles antiques. D'ailleurs le théâtre en tant qu'activité performancielle disparaît et c'est le théâtre en tant qu'édifice décoré à l'antique qui le supplante.

¹ Anatole Le Braz, *Le théâtre celtique*, Genève, Slatkine, 1981 (1904).

Table des matières du premier volume

LISTE DES ABREVIATIONS	5
INTRODUCTION GENERALE	7
<u>PREMIERE PARTIE ACTEURS, AUTEURS, ET CALENDRIER DU THEATRE</u>	<u>23</u>
INTRODUCTION A LA PREMIERE PARTIE	25
CHAPITRE I. QUI JOUE ? VERS UNE DEFINITION DES ACTEURS ET DE LEUR JEU.	27
INTRODUCTION	27
I.1. LES ACTEURS OCCASIONNELS	30
I.1.1. Les acteurs urbains	31
I.1.2. Les acteurs ruraux	37
I.1.3. Les acteurs issus des clergés séculier et régulier	39
I.1.4. Les écoliers et les étudiants	46
I.1.5. Les confrères et les membres d'une communauté	52
I.1.6. Les acteurs des compagnies joyeuses	61
I.1.7. La Noblesse	63
Conclusion	64
I.2. LES ACTEURS PERMANENTS	64
I.2.1. Du bateleur à l'acteur	65
I.2.2. Des joueurs de farce aux troupes de comédiens	72
I.2.3. Les fous de cour, des acteurs à part entière	81
Conclusion	83
I.3. LES FEMMES SUR SCENE	83
I.4. LE JEU DE L'ACTEUR ?	85
CONCLUSION	92
CHAPITRE II. <i>FACTEURS, FATISTES, ENTREPRENEURS ET COMMISSAIRES</i> : AUTEURS ET REGISSEURS	95
INTRODUCTION	95
II.1. « FAIRE ŒUVRE » : ECRIRE ET FAIRE JOUER DU THEATRE DANS L'OUEST DE LA FRANCE	97
II.1.1 L'auctorialité du théâtre, théâtre destiné à être joué et théâtre lu	97
II.1.2 Le <i>fatiste</i> ou le fabricant du texte de théâtre	99
II.1.3 Entrepreneurs et commissaires	110
II.1.4 Des auteurs-(acteurs)-régisseurs	113
Conclusion : vers la conscience du statut d'auteur au XVI ^e siècle	116
II.2. FORMATION ET OCCUPATIONS PROFESSIONNELLES	117
II.2.1 Le monde juridique, des auteurs basochiens mais pas uniquement	118
II.2.2 Des écrivains professionnels au service d'une cour	134
	893

II.2.3. Des ecclésiastiques, des théologiens et des maîtres d'école	140
II.2.4. Un marchand et un homme de main nantais comme auteurs-régisseurs-metteurs en scène	148
II.2.5. La Réforme génératrice de nouveaux auteurs ?	149
Conclusion	152
II.3. LA PAROLE ET SES CONCOURS	152
II.3.1 Les rhétoriciens au Puy de Rouen	153
II.3.2 Robert Garnier et Pierre Le Loyer aux Jeux Floraux de Toulouse	158
Conclusion	162
II.4. LA PLEIADE, LES « POETES DU CLAIN » ET LA BOURGEOISIE POITEVINE	162
II.4.1 Trois périodes d'émulation littéraire en Poitou au XVI ^e siècle	163
II.4.2 Une bourgeoisie poitevine influente et réceptive « les poètes du Clain »	169
Conclusion	174
CONCLUSION	175
CHAPITRE III. LE CADRE CALENDRAIRE COMME INSPIRATEUR DU THEATRE	179
INTRODUCTION	179
III.1. LE CYCLE DE LA NATIVITE	182
III.1.1. L'Avent	184
III.1.2. Noël	189
III.1.3 Le Nouvel an	194
III.1.4. L'Épiphanie	198
Conclusion	200
III.2. LA FETE DES FOUS ET DES INNOCENTS	200
III.2.1. Définition de la fête des Fous et des Innocents	201
III.2.2. Les Fous et Innocents dans l'Ouest de la France	207
III.2.3. Les Fous et les Innocents : une occasion d'activités dramatiques	211
Conclusion	216
III.3. TEMPS PASCAL	216
III.3.1. La Septuagésime	216
III.3.2. Carnaval – Carême prenant – Carême (jusqu'au dimanche de la Passion)	217
III.3.3. Pâques fleuries et la Semaine sainte (jusqu'au Vendredi saint)	227
III.3.4. Pâques	232
III.3.5. L'Ascension et les Rogations	239
III.3.6. La Pentecôte et le cycle de Mai	241
III.4. LA FETE DU SAINT-SACREMENT	251
III.5. LA TRANSFIGURATION	258
III.6. LE CYCLE MARIAL, L'EXALTATION DE LA SAINTE CROIX ET LE CYCLE AGRAIRE OU URBAIN D'ETE	259
III.6.1. Temps marial et dévotion à la sainte Croix	260
III.6.2. Le cycle agraire et estival	266
III.7. LE SANCTORAL	271
III.8. LE CHARIVARI	282
CONCLUSION	286
CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE	289

DEUXIEME PARTIE LES ENJEUX DE POUVOIR ET LE THEATRE : DE LA PROMOTION A L'INTERDICTION

291

INTRODUCTION A LA DEUXIEME PARTIE 293

CHAPITRE IV. DECIDER, ORGANISER, PROMOUVOIR OU CENSURER : QUELLE ATTITUDE ADOPTER FACE AU THEATRE ? **295**

INTRODUCTION 295

IV.1 LES STRUCTURES URBAINES OCCUPEES PAR DES LAÏCS 300

IV.1.1 Bref rappel sur la notion de corps ou d'assemblée de ville et sur ses prérogatives 300

IV.1.2 L'autorité citadine (corps ou assemblée de ville) : quel degré d'implication dans le théâtre, quelles formes de contrôle du théâtre ? 304

IV.1.3 Le groupe des gens de bien 321

IV.1.4. Former la jeunesse : le théâtre scolaire 324

IV.1.5 Les confréries (métier et dévotion), la basoche 329

Conclusion 340

IV.2 L'ÉGLISE PROMeut LE THEATRE ORGANISE PAR DES LAÏCS, CONTROLE OU INTERDIT LE SIEN ET CELUI DES LAÏCS 342

IV.2.1 Quelle promotion du théâtre par les chapitres et les institutions ecclésiastiques (hôpitaux) ? 343

IV.2.2 La promotion du théâtre dans le cadre paroissial urbain 348

IV.2.3 Le contrôle du théâtre : vigilance au sujet du contenu des textes et de la tenue des clercs, mise en œuvre de la Réforme catholique 351

Conclusion. Quelles sont les positions de l'Église réformée face au théâtre ? 360

IV.3 LES POUVOIRS SEIGNEURIAUX 362

IV.3.1 La noblesse, le théâtre et la population : légitimation du pouvoir par l'adhésion 364

IV.3.2 La noblesse décide du théâtre pour la noblesse : le théâtre outil politique 369

IV.3.3 Le pouvoir royal à l'épreuve des enjeux idéologiques : limitations du théâtre par les parlements 376

Conclusion 380

IV.4 ET LES CAMPAGNES ? 381

IV.4.1 La paroisse rurale : fonctionnement et théâtre promu dans son cadre 382

IV.4.2 Des habitants agissant en dehors du cadre paroissial 384

IV.2.3 Quelle place de la confrérie en campagne dans l'initiative du théâtre ? 385

IV.2.4 La promotion par la petite noblesse 386

Conclusion. Un processus promotionnel plus difficile à saisir mais décelable néanmoins 386

CONCLUSION 387

CHAPITRE V. LES ENTREES SOLENNELLES : LA VILLE, LE PRINCE ET LE THEATRE **391**

INTRODUCTION 391

V.1 LES ENTREES ROYALES FRANÇAISES 394

V.1.1. Présence intermittente du théâtre, diversité des formes théâtrales : de Charles VII à Louis XI 395

V.1.2. Du règne de Charles VIII à celui de Louis XII : vers une intégration complète du théâtre au cérémonial de l'entrée de ville, concentré sur la personnalité royale 400

895

V.1.3. Anne de Bretagne, reine de France et duchesse de Bretagne	410
V.1.4. Apogée du théâtre dans les entrées : François I ^{er}	421
V.1.5. Substitution des tableaux peints aux tableaux vivants : disparition de la dramatisation dans les entrées de ville	432
V.2. ACCUEIL DES SOUVERAINS ETRANGERS	440
V.2.1. Réceptions sans théâtre	441
V.2.2. Philippe le Beau et Jeanne de Castille ; Charles Quint...	442
V.3. L'ÉTAT BRETON : UNE THEATRALITE AU SERVICE DU POUVOIR DUCAL ?	448
V.3.1. Cérémonie de couronnement des ducs	450
V.3.2. Les ducs entrent à Nantes. Pierre II à Guingamp en 1450.	452
V.3.3. François III, dernier duc de Bretagne : couronnement et entrées en 1532.	455
V.3.4 Les entrées des gouverneurs de Bretagne	461
V.4. LES COURS D'ANJOU, DU MAINE ET DE LAVAL	463
V.4.1. Influences des Anjou et Laval à la cour de France et en Europe	464
V.4.2. Des entrées de ville duciales et comtales à l'image des entrées royales Françaises	468
V.5. LES DUCS DE TOURAINE	473
V.6. UNE ENTREE DU DUC DE GUYENNE EN 1469 A LA ROCHELLE	475
V.7. LES ENTREES EPISCOPALES	476
V.7.1. Cérémonial de l'entrée épiscopale	476
V.7.2. L'entrée épiscopale de François de Luxembourg au Mans en 1507	477
V.7.3. Le cardinal Marc Cornaro à Angers en 1518	479
V.8. REJOUISSANCES PUBLIQUES THEATRALES POUR UNE BONNE NOUVELLE	479
CONCLUSION	482
CHAPITRE VI. LE THEATRE EN BASSE-BRETAGNE (1384-1650)	485
INTRODUCTION	485
VI.1. DIFFUSION LITTERAIRE ET ARTISTIQUE A L'INTERIEUR ET ISSUE DE BASSE-BRETAGNE	488
VI.1.1 Un territoire, trois langues, pour quelle littérature du Moyen Âge ?	488
VI.1.2 Les arts figuratifs : mode de diffusion, fonctions politiques, sociologiques et esthétiques	494
VI.2. PRODUCTION THEATRALE EN LANGUE BRETONNE (XV ^E ?-XVII ^E SIECLE)	508
VI.2.1. Supports de conservation des textes de théâtre en breton	508
VI.2.2 Une unité dans le breton utilisé ?	514
VI.2.3. Quelles sont les attestations d'un théâtre en langue bretonne ?	517
VI.3. ÉTUDE DES PIECES	522
VI.3.1 <i>Passion bretonne</i>	522
VI.3.2 Vie des saints	536
VI.3.3 Récit biblique	560
VI.3.4 Théâtre comique	571
CONCLUSION	576
CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE	579

TROISIEME PARTIE ASPECTS DE LA PRODUCTION DRAMATIQUE DANS LE NORD-OUEST DE LA FRANCE : LES TEXTES ET LEUR DRAMATISATION **581**

INTRODUCTION A LA TROISIEME PARTIE	583
CHAPITRE VII. REPRESENTATIONS ET TRADITIONS TEXTUELLES : DRAMATISER L'HISTOIRE DU SALUT DANS SON INTEGRALITE	585
INTRODUCTION	585
VII.1 <i>NATIVITES, PASSIONS ET RESURRECTIONS</i> : DE LA SEMAINE SAINTE ET LA VIE PUBLIQUE DU CHRIST AUX <i>PASSIONS CYCLIQUES</i>	588
VII.1.1 Avant 1486, des traditions textuelles hypothétiquement multiples	589
VII.1.2 Après 1486 : Greban-Michel et persistance de traditions textuelles diverses	598
VII.1.3. <i>Mystères de la Nativité</i> et <i>Mystères des Trois Rois</i>	607
VII.1.4. <i>Le Mystère de la Résurrection</i>	611
Conclusion	615
VII.2 LES PREMICES DE LA PASSION : LE PROCES DE PARADIS ; ABRAHAM, JOB, JOSEPH ; LA CONCEPTION DE LA VIERGE	617
VII.2.1 Le Procès de Paradis	618
VII.2.2. <i>Le Sacrifice d'Abraham, la Patience de Job</i> et <i>la Vendition de Joseph</i>	621
VII.2.3 <i>La conception de la Vierge</i>	623
Conclusion	625
VII.3 APRES LA RESURRECTION	626
VII.3.1 <i>Les Actes des Apôtres</i>	626
VII.3.2 L'Assomption de la Vierge Marie	627
VII.3.3 Les miracles de Notre-Dame	628
VII.3.4 La sainte Hostie	631
VII.3.5 L'Antéchrist et l'Apocalypse	633
Conclusion	634
CONCLUSION	635
CHAPITRE VIII. REPRESENTER LE MONDE CHRETIEN : ANALYSE COMPAREE DE SIX TEXTES DE THEATRE	641
INTRODUCTION	641
VIII.1. EXPOSER LES FONDEMENTS DE LA RELIGION SUR LA SCENE	644
Introduction	644
VIII.1.1. Inéluctabilité et supériorité : la foi chrétienne est la seule qui doit et puisse exister	645
VIII.1.2. Évoquer et invoquer les textes fondateurs du christianisme	668
VIII.1.3. Quelques concept délivrés sur scène sur les rapports entre l'homme et Dieu	684
VIII.1.4. Rejouer les épisodes et les images de la vie du Christ	690
VIII.1.5 Paradis et Enfer : une dramatisation déséquilibrée	700
VIII.1.6 La Terre sainte	712
VIII.1.7 L'Église	714
Conclusion	720
VIII.2. L'HOMME LIBRE CHOISIT DE CROIRE OU DE NE PAS CROIRE, LE BIEN OU LE MAL	721
Introduction	721
VIII.2.1 Le libre arbitre et la grâce	722
VIII.2.2 Infirmités corporels et spirituels : figures de la détermination au bien ou au mal	730
	897

VIII.2.3 Dramaturgie des vertus et des vices	737
VIII.2.4 Mettre en scène la tentation du mal	773
VIII.2.5 La Fortune	775
Conclusion	780
VIII.3. SEMBLANCE ET DISSEMBLANCE : MONDES IMAGINAIRES ET MONDES CONTEMPORAINS QUOTIDIENS A LA SCENE	781
Introduction	781
VIII.3.1 Jouer le pays païen	784
VIII.3.2 Du roman aux cours chrétiennes européennes contemporaines comme modèles d'élaboration de la cour païenne	799
VIII.3.3 Les professions et les métiers	819
VIII.3.4 Préoccupations courantes et scènes citadines	839
VIII.3.5 Comique et satire : entre monde du spectateur et monde du théâtre	849
Conclusion	881
CONCLUSION	882
CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE	885
CONCLUSION GENERALE	887



UNIVERSITÉ RENNES 2

Unité de Recherche

Ecole Doctorale ALL

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

Vie théâtrale dans le Nord-Ouest de la France (Bretagne, Pays de la Loire, Poitou, Aunis) du XIII^e au XVI^e siècle.

Thèse de Doctorat

Discipline : *Langue, littératures françaises, littératures francophones*

Volume II

Présentée par Clément SALIOU

Directeur de thèse : M. Denis HÜE

Soutenue le 7 juin 2019

Jury :

M. Mario LONGTIN (professeur, Western Ontario University)

M^{me} Véronique DOMINGUEZ (professeur, Université de Picardie Jules Verne)

M^{me} Christine FERLAMPIN-ACHER (professeur, Université Rennes 2)

M^{me} Laurence MATHEY-MAILLE (professeur, Université du Havre)

M. Jelle KOOPMANS (professeur, Université d'Amsterdam)

M. Denis HÜE (professeur émérite, Université Rennes 2)

Répertoire des pièces justificatives

Introduction

Ce répertoire de pièces justificatives est constitué de l'édition de l'ensemble des pièces archivistiques concernant le théâtre dans l'Ouest de la France : représentations, contrôles des textes, autorisations, interdictions, auteurs, acteurs...À cela s'ajoutent les références aux brevaires et missels renfermant les drames liturgiques recensés pour l'Ouest de la France.

L'édition de ces pièces a été effectuée en majeure partie à partir de la consultation des documents originaux¹ pour plusieurs raisons :

- des documents étaient signalés dans des publications anciennes (XIX^e siècle et début du XX^e siècle) sans indication précise de localisation ;
- des documents étaient signalés relativement précisément dans ces publications anciennes mais leur cote ou leur institution de conservation ont été modifiées depuis ;
- des documents avaient bénéficié d'une édition mais sans norme de transcription ;
- des documents étaient signalés mais n'avaient jamais été édités².

Principes d'édition

Nous nous sommes conformés en partie aux indications de transcription de Mario Roques, avec quelques ajustements néanmoins :

- différenciation entre u et v, i et j ;
- accent aigu pour indiquer le e tonique en position finale ;
- accents pour différencier a/à, ou/où, la/là ;
- résolution de toutes les abréviations ;
- introduction d'une ponctuation ;
- segmentation des mots, sauf pour les mots composés avec *-dict* (ledict, dessusdict, iceuxdicts, etc.)

¹ Ou de leur fac-similé : microfilm et version numérisée.

² Un exemple : les délibérations capitulaires de Saint-Laud au sujet de la représentation du *Mystère de la Passion* à Angers en 1486.

- utilisation systématique des chiffres arabes dans les textes français (sommes d'argent et dates), lorsqu'une date est entièrement composée en lettres, elle demeure transcrite dans cet état, lorsque sa composition est mixte (exemple : mil xxxx^c li), elle est transcrite en chiffres arabes.

La majeure partie des pièces d'archives sont des documents administratifs, ayant bénéficié de peu de soin, qu'il s'agisse de l'écriture même et de la composition. On ne devra donc pas s'étonner de la variation des graphies (un même mot peut être écrit de 3 façons différentes dans une même phrase), des absences d'accord, des erreurs de déclinaison dans les textes latins. Toutes ces variantes et *erreurs* ont été conservées, lorsque l'on pourrait penser qu'il s'agit d'une erreur de transcription ou de lecture, on a ajouté [sic] après le mot.

Signes d'édition

[...] : signifie un passage volontairement éludé de notre part.

[...] : signifie que l'état matériel du support ne permet pas la lecture.

... : signifie que le texte continue dans le document original.

(?) : suivant un mot, signifie un déchiffrement rétif ; suivant une date, signifie une datation peu assurée, difficile à déterminer avec précision.

Des lettres ou des mots entre crochets [], signifient un oubli manifeste dans le manuscrit, ou une lecture impossible mais dont le sens se devine aisément.

Présentation des références

Toutes les dates sont données en nouveau style (sauf dans la transcription même des documents).

Peu d'attestation de théâtre et de documents nous étaient complètement inconnus, afin de ne pas alourdir la présentation, nous avons renoncé à fournir l'indication de source secondaire qui a permis de localiser certains documents : une partie se trouve dans les travaux de Louis Petit de Julleville et l'autre dans les travaux de Michel Rousse dont le présent répertoire s'inspire.

La localisation des documents est indiquée par leur institution de conservation³ et leur cote. Lorsque nous n'avons pu consulter le document original, nous signalons entre crochets [], la source secondaire.

fol. [n] : signifie que le registre consulté n'est pas folioté et que nous avons compté à partir du premier folio afin de fournir une indication précise de l'emplacement du texte.

Choix de classement

³ Pour rappel : AD signifie archives départementales ; AM, archives municipales ; AC, archives communales ; BM, bibliothèque municipale ; AN Archives nationales.

Tout choix de classement facilite ou complique la consultation d'un répertoire suivant les données recherchées :

- un classement uniquement chronologique ne permet pas d'avoir une vision instantanée de la vie théâtrale dans une région ou ville données. L'Ouest de la France ne témoigne pas de particularités : la période faste du théâtre s'établit dans l'intervalle 1470-1530 ;

- un classement uniquement alphabétique permet de retrouver rapidement le lieu d'une attestation de théâtre sans témoigner facilement du lien géographique entre plusieurs représentations, ni de la chronologie de la vie théâtrale.

Nous avons fait le choix de répartir les attestations en quatre aires géographiques : Bretagne, Anjou et Maine, Touraine, Poitou et Aunis. Au sein de ces quatre aires, nous avons préféré établir d'abord un classement alphabétique par nom de ville, puis, lorsqu'il y a plusieurs attestations dans une même ville, classer les attestations chronologiquement, ainsi la vie théâtrale des grands centres urbains se perçoit mieux et il est possible de comparer plus aisément la vie théâtrale entre deux grands centres urbains par exemple.

Représentations et interdictions

BRETAGNE

ANCENIS

Un mystère (sujet non précisé) // 30 septembre 1520

Registre de la chancellerie du duché de Bretagne (Nantes, AD 44, B 25, fol. 180, octobre 1520)

Françoys par la grace de Dieu, roy de France et duc de Bretagne, savoir faisons à touz presens et avenir, nous avoir receu l'umblé supplicacion et requeste nous faicte des parens et amys consanguins de nostre povre subject Pierre Le Serclier, homme de labour de la paroisse d'Oudon ou diocese de Nantes, contenant que le dimanche dernier jour de septembre dernier auquel jour fut joué ung mystere en la ville d'Ancenys, distant dudict lieu d'Oudon de deux lieues ou environ, auquel lieu d'Ancenis, celuy Le Serclier alla veoir jouer ledict mystere...

Une troupe de comédiens // décembre 1574

Registre de la chancellerie du duché de Bretagne (Nantes, AD 44, B 44, fol. [88v°])

Charles par la grace de Dieu roy de France à tous presens et avenir salut, receu avons l'humblé supplicacion et requeste de nostre pauvre subject Arel Fleury, dict le Petit basteleur, jeune homme eagé de dix huict à dix neuf ans, natif de la ville de Naples en Italie, joueur de farces et saulteur, demeurant avecq Jean Savary, maistre, joueur d'histoires, contenant [que] le penultieme jour de decembre dernier, s'en allant avecq ledict Savary, son maistre, en la maison de Jacques Bobet tenant hostelerye en la ville d'Ancenys et ainsy qu'il passoient au dev[ant] de la maison d'un pintier nommé Jean de Mataz, en laquelle estoit ung jeune homme nommé Nycollas Daveyne, compaignon du[dict] Fleury et ensemble demourant avecq ledict Savary, lequel Nycollas Daveyne acoustroyt des houlettes dont ilz se servoient en lesdictes comedies et s'estant lesdicts Savary et ledict suppliant quelque peu arrestez au devant de la maison dudict pintier pour veoir accoustrer lesdictes houlettes, entrerent en la boutique. Et y estans ledict Nycollas avecq ung fer convenable au mestier de pintier, print de l'estain fondu et en gecta au visaige dudict suppliant luy disant que s'estoient des mousches du mestier, lequel suppliant sentant ledict estain fondu sur son visaige qui le brusloit dist au[dict] Nycollas Daveyne qu'il l'avait bruslé et que s'il n'eust resj[ouit] la compaignie, il en eust eu raison, et ce disant avec la gr[ande] et extreme douleur qu'il sentoyt, mais se retira de la[dicte] boutique et s'en alla à leur logix, chez ledict Jacques Bobet où aussi tost arriva sondict maistre. Et y estant, ledict suppliant print des masques qui servoient à

jouer leurs farces pour les accomoder de passement et tenoit ung couteau en sa main avecq lequel il couppoyt lesdicts passemens...

AURAY

Histoire de sainte Susanne // entre 1600 et 1618

Manuscrit de Dom Noël Georges sur Pierre Porcher, prieur et recteur de Maxent, commencé en 1621, achevé vers 1640 (Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 21v^o-22)

La *Delivrance d[es Hebreux] hors d'Egypte* en [...] **fol. 22**, la *Court des Joustes* entre les escoliers environ de Caresme prenant, une fois en son village de la Gommierie et une aultre fois quelque temps après au bourg de Talenssac, le *Sacrifice d'Abraham* une fois à Maxent et une aultre fois depuis au bourg de Baud, la *Vie de Saint Eustache* une aultre fois à Baud, l'*Histoire de sainte Susanne* en la ville d'Auray...

BAUD

Le Sacrifice d'Abraham, La Vie de saint Eustache // entre 1600 et 1618

Manuscrit de Dom Noël Georges sur Pierre Porcher, prieur et recteur de Maxent, commencé en 1621, achevé vers 1640 (Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 21v^o-22)

La *Delivrance d[es Hebreux] hors d'Egypte* en [...] **fol. 22**, la *Court des Joustes* entre les escoliers environ de Caresme prenant, une fois en son village de la Gommierie et une aultre fois quelque temps après au bourg de Talenssac, le *Sacrifice d'Abraham* une fois à Maxent et une aultre fois depuis au bourg de Baud, la *Vie de Saint Eustache* une aultre fois à Baud, l'*Histoire de sainte Susanne* en la ville d'Auray...

BREAL-SOUS-MONTFORT

La Vendition de Joseph // ca. 1598

Manuscrit de Dom Noël Georges sur Pierre Porcher, prieur et recteur de Maxent, commencé en 1621, achevé vers 1640 (Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 21v^o)

[...] de la *Vendicion [de Joseph]* à Breal, aupara[vant mon] voyage de Paris...

CENDRES (PLEINE-FOUGERES)

Mystère de saint Antoine // ca. 1477

Enquête ouverte par l'ordre du capitaine et du sénéchal de Fougères, en la ville d'Antrain, sur les usurpations du vicomte de Pontorson (Nantes, AD 44, E 112/22, fol. 4v^o-5, 3 avril 1480)

Jehan Auffray, demourant au village de Villecherel, aagé de soixante ans et plus comme il disoit, tesmoing juré et enquis oudict jour... [...]. Item dit ce tesmoing que quant ceulx dudict lieu de Pontorson voullent jouer aucun jeu et mistere, qu'ilz viennent jouer es marays par deça Couaisnon anjoignant de l'ospital entre iceluy lieu de l'ospital et la ripviere de Couaisnon en attribuant et les faisant leurs et leurs pcessions, et y jouerent puis trois ans derroins, le *mistere fol. 5 de saint Anthoine* et estoit touz ceulx qui jouerent dudict mistere, estre dudict pays de Normandie et firent signer leur pappier à l'evesque de Dol.

DOL

Interdiction du charivari // 1302 et 1386-1390

Statuts synodaux du diocèse de Dol, revus et publiés par Mathurin de Pledran, évêque de Dol, Nantes, G. Tourquetil, 1509, feuillet 6v^o-7 (Rennes, BM, 11814 Rés)

Item nuper venit ad nos clamosa insinuatio querimoniaque famosa quam nonnulli clerici soliti sunt arma portare arma per civitatem et suburbium Dolensis quandoque de nocte et alias variati seu deguisati cum suis sequacibus et complicitibus vagando discurrentes, querentes magis nocere quam prodesse bonis et modestis et quendam ludum imo tumultum vulgariter charivary galice nuncupatur fecerunt [...] promulgamus innovantes et confirmantes sententia excommunicationis bone memorie Theobaldi⁴ et Joannis dei gratia predecessorum...

DOMALAIN

Mystère de sainte Barbe // août 1509

Registre de la chancellerie du duché de Bretagne (Nantes, AD 44, B 19, fol. 121v^o, juin 1510)

Loys par la grace de Dieu roy de France et [duc] de Bretagne, à touz presens et advenir salut. Savoir faisons nous avoir receu l'umble supplication et requeste nous faicte de la part des parens et amys consanguins de nostre pouvre subgect Amaury de Domaigné, pouvre gentil homme clerc, contenant que ou moys d'aougst derroin, comme ledict Amaury eust esté à la priere et requeste de pluseurs gens de la paroesse de Domalain prié et requis estre aidant à garder et faire faire scilence à jeu et mistere que pour celuy jour faisoit jouer de madame sainte Barbe, et soit ainsi comme les joueurs dudict mistere eussent esté à cheval pour entrer oudict jeu et eschauffaulx et queque soit en quelque endroit dudict mistere et pour en ce faire place et voye [...]. Et ledict Amaury [...] avoit charge en partie du gouvernement dudict jeu, comme dict est....

FOUGERES

Théâtre processionnel de la Fête-Dieu // 25 mai 1459

Compte de la confrérie du Saint-Sacrement de Fougères, fol. 20v^o-21 [original perdu ? Édité dans Arthur de la Borderie, « Mystères représentés à Fougères au XV^e siècle par les confrères du Saint-Sacrement », Mélanges d'histoire et d'archéologie bretonnes, vol. 1, 1855, p. 83-85]

Autre mise qui se fait chacun an, au jour et feste du sacre et ung jour ou deux davant et après ladicte feste, tant pour le mistere que autrement, ainsi qu'est acoustumé...

[...]

Item pour une paire de gans pour le petit Dieu que saint Christoffle portait, 5 deniers.

[...]

Item le jour du Sacre au matin, pour les desjeunez de cinq menestreulx, 3 sous.

Item pour un chief de corde pour liez la chaere Pilate, 4 deniers.

Item pour une peau et une couree pour saint Berthelemer, 8 deniers.

Item pour une espaulle de mouton pour saint Anthoine et ses compaignons, 10 deniers.

[...]

⁴ Thibault de Pouancé, évêque de 1280 à 1301, dont les statuts synodaux furent publiés en 1302 (Abbé Tresvaux, *L'Église de Bretagne ou Histoire des sièges épiscopaux, séminaires et collégiale*, Paris, Méquignon, 1839, p. 279).

Item pour vin prins chiers Le Prestrel, qui fut donné aux compeignons qui firent le mistere [...], 39 sous.

Item au filz Bertran Antin et deux autres ses compaignons, queulx firent le *mistere des Trois Roys*, 12 deniers.

[...]

Item au fourbisseur pour le salaire d'un hernoys complet pour saint Michel, 20 deniers.

Et à Robin Le Dannoys pour unes elles, louees de lui pour ledit saint Michel, 14 deniers.

Item à Guillaume Clemens (?) qui bailla unes autres elles, pour l'ange qui estoit o saint Anthoine, 14 deniers.

Item pour vin donné à celx qui firent la morisque oudit jour, 22 deniers.

[...]

Item oudit Goupil pour deux aes prins de lui, l'un pour apparouiller la croiz qui estoiz rompue et l'autre à planchier le chariot, pour tout, 19 deniers.

[...]

Item au varlet Guillaume Paterne pour lui et trois chevaux qui menerent le charriot du *crucifiement*, 3 sous.

Item au varlet Molsaint pour lui et deux chevaux qui menerent le charriot de *saint Berthelemer*, 2 sous.

Char pour la Transfiguration // août 1467

Comptes de fabrique de la paroisse Saint-Sulpice de Fougères (Rennes, AD 35, 2 G 120/220, fol. 21v^o)

Nota que le carrs [sic] de la Transfiguracion que fistent faire Jehan Le Vassal, Olivier Louaill et Jehan Auchet en leur temps tresoriers de cyens, cousta en tout vignt et deux solz, seix deniers et pource qu'il n'estoit pas bien fait, a convenu en faire ung aultre tout noeuf...

La Nativité // décembre 1475

Comptes de fabrique de la paroisse Saint-Sulpice de Fougères (Rennes, AD 35, 2 G 120/223, fol. 15v^o, 15 janvier 1476)

Item le 15^e jour dudict moys, à Michel Bertier, menuysier, pour avoir abillié deux bancs, lesqueulx furent rompuz quant l'en joua la *Nativité*, ceans pour ce : 20 deniers.

Une moralité // 24-25 décembre 1506

Comptes de fabrique de la paroisse Saint-Sulpice de Fougères (Rennes, AD 35, 2 G 120/229, fol. 13)

Item oudict jour fut achaté de Roland Hupin, quatre livres de chandelle de suyff pour servir la nuyt de Nouail et aultres jours, en laquelle nuyt de Nouail fut joué une moralité en ladicte yglise de Saint Sulpice...

GUINGAMP

Activités dramatiques de la Fête-Dieu // 1602

Arrêt du parlement de Bretagne (Rennes, AD 35, 1 Bf 229, pièce 78, 18 mai 1602)

La court faisant droict sur les conclusions du procureur general du roy, faict inhibitions et deffance au peuple et artisans de la ville, forbourg et les paroisses de Guingamp de faire aucuns jeuz le jour du Sacre, devant ou après ledict jour, quester en ladicte ville et

paroisses, faire insolences, desbauches ne commectre aucun scandal, [...] plus leur fait commendement d'assiter à la procession dudict Sacre en toute modestye et humilité au rang et ordre qui leur sera prescript par les ecclesiasticques...

fol. 1v^o La procureur general du roy entré en la court a dict avoir esté adverty que le jour du Sacre et aultres precedents et subsequents, il se commet en la ville, forbourgs et paroisses de Guingamp, soubz pretexte de devotion, de grandes impietés, blasphemes, insolences, exceix et viollances par les artizans et menu peuple dudict Guingamp soubz le nom des jeuz de saint Drind [sic] qui sont faitz par les cordonniers, bouchers, escardeurs et texiers en draps du bourg sainte Croix qui representent la *Passion de Nostre Seigneur* et de ses appostres, ont des sonneurs devant eulx, des sonnettes aux jambes, densent et sautant, font porter à celuy qui s'avance de represente la *Passion de Nostre Seigneur* des habitz indecens et non convenables, et, à l'après disner, jouent le *mistere de la Passion* et eslevent en une haulte croix au milieu de ladicte ville, ung homme nud et estendu, piedz et mains en la forme d'un crucifix. Les aultres artizans sont aussy assistez de sonneurs bigarrez de diverses coulleurs et pourpointz, ayans des sonnettes aux jambes, dansant et sautant incessamment aux environs de leur saint qu'ilz trouvent lié de cordes. Il y en a aussy d'aultres qui viennent des paroissent circonvoisines habitees⁵ comme les precedants qui sont montez sur des theatres qu'ilz dressent avec des charettes, usant de pareilles temeritez que les aultres qui sont à pied et tous soubz pretexte desdictz jeulx se transportent quinze jours ou troys sepmaines avant la feste du Sacre aux paroisses pour faire queste de chairs, beure et aultres commoditez qu'ilz extorquent des pouvres labourieux et entrent de **fol. 2** jour et nuit en leurs maisons...

LA BOUSSAC

Mystère de saint Georges // août 1534

Registre de la chancellerie du duché de Bretagne (Nantes, AD 44, B 36, fol. 153)

Françoys etc. à tous presens et advenir salut. Savoir faisons nous avoir receu l'humble supplicacion et requeste des parens et amis de Collas de la Villermays jeune homme d'eage d'envyron saize ou dix sept ans contenant qu'il, puis deux moys, s'est fust [sic] treuvé pres et es environs du lieu de la He[r]bedaye à ung jour de dimanche auquel lieu l'on jouoit *ung mistere de monsieur saint Georges* et y avoit grant assemblée de peuple pour veoir et ouyr ledict mistere et entre autres y estoit ung nommé Yvon Gaillard, maistre Guillaume Bregeot lieutenant du senechal de la court de Landal et autres plusieurs personnes et ensemble estans ainsi assemblez pour veoir ledict mistere...

LAMPAUL⁶

Jeu d'une « histoire » (sujet non précisé) // 3 juin 1576

Compte de tutelle de quatre des cinq enfants d'Yves de Lanuzouarn et Jeanne de Gouzillon, que rend l'écuyer Nicolas de la Haye (original non localisable)

[édité par René-François Le Men, « Le livre de compte du sieur de la Haye », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 5, 1878, p. 88]

Le dimanche 3 dudict moys, à Lampaul, pour la collation du sieur de Lanuzouarn, sa

⁵ Il faudrait lire plutôt « habillez ».

⁶ Probablement Lampaul-Guimiliau.

soeur Keranmunou, deux hommes, ledict tutteur et troys chevaux, auquel lieu l'on jouoyt l'histoire : 20 sous.
À ceux qui jouoint l'histoire : 5 sous.

LOUVIGNE-DU-DESERT

Mystère de saint Apollinaire // ca. 1476

Le vicomte Le Bouteiller, *Notes sur l'histoire de la ville et du pays de Fougères, Rennes, Plihon & Hommay, 1912, t. III, p. 226.*

MACHECOUL

Des joueurs de farces // juillet 1527

Registre de la chancellerie du duché de Bretagne (Nantes, AD 44, B 31, fol. 225v^o-227)

Françoys par la grace de Dieu roy de France [...]. Savoir faisons nous avoir receu l'humble supplicacion et requeste des parens et amys consanguins de Gilles Rousseau, seigneur de l'isle Gaudin, jeune gentilhomme des parties de Machecoul en Rays, contenant que le dimanche septiesme jour du present moys de juillet, il se trouva en ladicte ville de Machecoul aux nopces d'un nommé Jehan Joullay, boucher, **fol. 226** et Ozanne Petit, sa femme, esquelles il avoit esté invité. Et après avoir disné esdictes nopces en la maison d'un nommé Jullien Haulgalle, tavernier, à la sortie dudict disnez pres la porte de la maison dudict Haulgalle se trouverent ladicte Ozanne, nouvelle mariee, une nommee Phelipes, femme Nycollas Padroleau [...] et pluseurs autres femmes et hommes qui estoient ausdictes nopces. Lesquelles femmes aperceurent ung nommé Phelipot Grelet, laboureur, [...] ayant pres luy deux escabeaux, l'un grant et l'autre petit, [...] auquel Grelet lesdictes femmes dirent par telles parolles : « Mon compere, baillez nous l'un de ses deux escabeaux pour seoir nostre mariee. » Ce que reffuzza faire ledict Grelet disant et respondant par telles et sembles parolles : « Je n'en feray riens car c'est pour les joueulx qui viennent à ceste heure jouer une farce » [...] Quoy voyant ledict **fol. 226v^o** Rousseau s'aprocha dudict Grelet luy disant : « Et tu leur bailleras ung escabeau pour seoir leur mariee. » [...] Et d'illec s'en alla ledict Rousseau en la halle dudict Machecoul après ladicte mariee et aultres assistans esdictes nopces pour dancier et veoir jouer ladicte farce. [...] **fol. 227** [...] Et pour ce que en ladicte halle lesdicts joueurs ne peurent commodement jouer ladicte farce obstant la tulmute [sic] des gens y assistans en grant habondance, s'en retournerent lesdictz assistans ausdictes nopces...

MALESTROIT

Histoire de sainte Marguerite // 2 septembre 1601

Registre paroissial des mariages 1597-1658 (Vannes, AD 56, dépôt des archives communales de Malestroit, registre des mariages 1597-1658, fol. 9)

Le second jour de septembre oudict an que devant, a esté par messire Jan Le Boux administré les benedictions nuptialles à Jean Le Botel, paroissien de Pluherlin et à Gillette Braysel, paroissienne de ceans. Ledict jour, nous commensasme à jouer *histoire de madame sainte Marguerite*, portoit le papier maistre Guy Gaultorel.

MAXENT

Jeu de saint Maxent // 1548 (à partir de) ; après 1622

Manuscrit de Dom Noël Georges sur Pierre Porcher, prieur et recteur de Maxent, commencé en 1621, achevé vers 1640 (Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 23v°, 35-37, 52-54v°)

fol. 23v° *Le jeu de saint Maixent.*

Cette antienne histoire de saint Maxent en la forme et teneur qu'elle se lo[rs] fut representee l'an mille cinq c[ens] quarante et huict, par cinq [...] fort solennellement aux [...] paroisse de Maxent [...] nos grands bois qui [...] pour payer les acte[urs] [...] habits, despenses...

fol. 35 En l'an mil cinq cents trente et sept, le *Jeu de saint Maxent* fut fait. Il n'y a maintenant pas encore cent ans et neantmoins aucun des vivants ne l'a veu jouer, seulement ils en ont ouy parler. Tous les acteurs et spectateurs ont quité le jeu et la place, pas un n'y est demeuré. Galiszon autheur est mort, dom Thomas Basin des Hayes, qui l'avoit fait composer, est mort. [...] Et tous [les] hommes, laicquels qui en avoient esté [les] acteurs sont morts. Le plus jeune [qui j]joua fut Bertran Edet qui representoit l'enfant baptisé à sept mois, lequel ja de longtemps s'en est allé après les aultres. Il fault mourir, à la mort il fault venir. **fol. 35v°**

Le jeu de Maxent

Le beau jeu que les antiens jouerent à Maxent semble plustost devoir estre appelé le *Jeu de Maxent* car depuis que les Maxendis eurent veu jouer cette farce, ils n'ont jamais cessé de la jouer entre eux et se conformer aux actes et gestes de ces braves joueurs jusques à la fin de leur jeu. Mais quel jeu ! Un jeu garre : *non eodem cursu respondent ultima primis*.

Les gestes estoient mal composés et [dans] nostre jeu antique, les acteurs ressembloient plustost à des bouffo[ns] rusticques qui font rire le [...] qu'à d'habiles acteurs. [...] Les acteurs se [mett]oient soubz les chesnes et feuillages. Lors le commencement du jeu estoit par **fol. 36** un « Ha ha hé » de fol et l'histoire se finissoit par le debat des cocquins...

fol. 52v° *Le theatre du monde*

La premiere representation de ceste histoire fut faicte devant le pré Lonais, soubz des chesnes, en un pastiz verd, par gens rustiques, ramassez et mal instruits, accoustrez en habillements feinctz, bougrand bigarré, formes de demons, anges mal ornez, Dieu indignement representé, en de basses feuillees et chaffauldz infirmes, comme l'on dit, montez sur des rouelles.

Les paroles estoient grossieres, sans raison et sans rime, et pour la plus part indignes et blasphematoires.

L'entree du jeu [estoit] conduit par des danseurs de morisque, saulterelles et gresillons et le plus souvent yvres.

Le jeu commançoit par des folets et bouffons, estoit continué en sautant d'un lieu en aultre, de chaffaulds sur chaffaulds, de feuillee en feuillee, [de] place en place, et tousjours en tou[r]neyant, bevant, mangeant, et representant choses indecentes, tumultueuses, ridicules et scandaleuses. Entendu encors avec aussi peu de constance, audience et devotion. Aussi la memoire n'en raporte que des risees, des parolles de

⁷ Le manuscrit est détérioré : il manque, en partie centrale inférieure, une partie en forme de triangle dont le sommet se trouve au point d'intersection des diagonales du rectangle formé par les deux pages ouvertes.

demons, discours et impudences de cocquins ridicules, chevaliers couards **fol. 53** et aultres telles rapsoderies à plaisir. Pour quoy tout cela, sinon pour nous représenter qu'à la premiere venue, nostre saint estoit entre les vivants du monde, sur ceste terre miserable, herege, dans les bois espeneux des peines et travaulx de ceste vie parmy les saulvages, recogneu seulement des bergers et gens rustiques, recherché par pauvres miserables, assiegez et malades, courant tantost cy, tantost là pour secourir le monde ou empesché à pourvoir aux necessitez du public. Il ne pouvoit s'arrester en contemplation tranquile ny meditation devotieuse. Tantost il estoit poursuyvy par les jalousies d'un maudit, de detraction et envie et ne pouvoit vacquer à bonne instruction, tantost importuné par des bigotes ou des jardinières et laboureux champestres, [il ne] pouvoit en maturité recueillir les [fr]uictz de ses meditations. Tantost [on] luy presante un enfant à noumer, [il] faudroit, pour plaire au monde, qu'il assistast au commercage. Après on luy apporte un enfant mort, il fault sortir de son abbaye pour le resusciter et entendre la vaine louange des admirations du monde. Ses freres religieux mesmes l'inquietent de leur louable **fol. 53v°** voyx en temps de secheresse, il fault qu'il preine son baston, le fiche en terre pour leur arracher de l'eau. Après il est veu et grandement assailly par des chevaliers d'une guerre, trahy par mauvais conseil, invadé par les gens d'armes, assassiné par mauvaise enseigne et subject d'aller sur les champs de bataille reconcilier les blessez, guerir les insensez, courtiser au prés d'un roy, assister à son conseil, prier quand il se pense retirer du monde et se rendre solitaire ; les demons vont, atroupés, le tourmenter et Lucifer est tout enragé de ses vertus, Satan le tente, Beelzebus l'inquiete, Astaroth le detourbe, Belial le poursuit. Il ne peut avoir paix, sa charité est attiedie, son [...] flattee, sa devotion interromp[ue], son obedience bien travaillée. [...] mocqué des mondaines, recherché de ses parents, son amy de bonne foy est corrompu et mal voulu, son bon conseil blasmé, enfin il est incommodé de tous costez. Voila un pauvre theatre, c'est le theatre du monde...

La Court des Joustes, Le sacrifice d'Abraham // après 1622

Manuscrit de Dom Noël Georges sur Pierre Porcher, prieur et recteur de Maxent, commencé en 1621, achevé vers 1640 (Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 21v°-22)

La Delivrance d[es Hebreux] hors d'Egypte en [...] **fol. 22**, *la Court des Joustes* entre les escoliers environ de Caresme prenant, une fois en son village de la Gommierie et une aultre fois quelque temps après au bourg de Talenssac, *le Sacrifice d'Abraham* une fois à Maxent et une aultre fois depuis au bourg de Baud, *la Vie de Saint Eustache* une aultre fois à Baud, *l'Histoire de sainte Susanne* en la ville d'Auray...

L'Adoration des bergers // après 1622

Manuscrit de Dom Noël Georges sur Pierre Porcher, prieur et recteur de Maxent, commencé en 1621, achevé vers 1640 (Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 21v°)

Le motif de l'auteur.

La cause motive de cette pieuse composition⁸ (après l'honneur de Dieu et des saints, et l'instruction et edification du public) fait que lisant à ses escoliers en son logis du Bois-Davy les *Eglogues* de Virgile où il represente ses petites pastorelles pour exercer et enhardir la parole de ses auditeurs, il dressa une petite representation des bergers de Judee qui allerent visiter Nostre Seigneur en la creche, pour estre jouée [la] nuit de

⁸ La réécriture du *Mystère de saint Maxent*.

Noel entre les deux mes[ses]. Laquelle par ses petits es[choliers], il fist joliment declamer en [...] de Grand Bertauld au vill[age du] Bois-Davy, en l'assistance [...] de bonnes gens des villages a[lentours].

MORLAIX

Mystères⁹ pour la dédicace de l'église // 1468

Comptes de fabrique de la paroisse Saint-Melaine (Quimper, AD 29, 151 G 21, fol. 5v^o)

Item pour despenses des prestres et clerks qui furent ayder faire l'office et aultres misteres en faisant ladicte dedication et benediction...

NANTES

Interdiction faite aux bateleurs de jouer dans les églises et les cimetières // 1405

Mandement de l'évêque Henri le Barbu (Statuta domini Henrici episcopi moderni Nannetensis, anno MCCCCV edita, dans Edmond Martene, Ursin Durand, Thesaurus novus anecdotorum, Paris, 1717, vol. 4, col. 993)

Cum non deceat domum dei, et loca sacrata ad Dei cultum et honorem ac ejus obsequium deputata profanis usibus et damnalibus actibus profanari, statuto irrefragabili prohibimus in virtute sanctae obedientiae et sub poenis excommunicationis et centum solidorum monetae cursilis nobis applicandorum, et in pios usus convertendorum, ne mimi vel joculatores ad monstra larvarum, vel inductionem cujuscumque personnae, seu per ipsos voluntate propria inducti, cum quocumque musicali instrumento ludere, nec aliqui cujuscumque status, gradus, conditionis, vel sexus choreare, vel ad alium quemcumque ludum ludere praesumant in ecclesiis ac cimeteriis nostrae civitatis et diocesis Nannetensis, sive ille cimeteria sint ecclesiae contigua, vel ab eis prope distantia, vel remota, vel etiam dum peregre inceditur ad loca sacra visitandum, ludos hujusmodi fieri prohibetur, sed devote et honeste ad id quod postulant obtinendum accedant.

Interdiction du charivari // 1416

Statuts synodaux de l'évêque Henri le Barbu (Paris, BnF, ms. lat. 1555 fol. 1-14 v^o; ms. lat. 1597, fol. 3-18 v^o; Paris, bibliothèque de l'Arsenal ms. 796, fol. 1-27v^{o10})

[cité dans Abbé Travers, *Histoire civile, politique et religieuse de la ville et du comté de Nantes, op. cit., vol. 1, p. 512*]

« L'évêque défend, dans les mêmes statuts, sous peine d'excommunication et de dix livres d'amende, le *Chelevali*, appelé aujourd'hui *Charivari*, en dérision des femmes qui passent à de secondes nocces... »

⁹ Services divins très probablement.

¹⁰ Indications de localisation des statuts : Odette Pontal, « Les plus anciens statuts synodaux d'Angers et leur expansion dans les diocèses de l'Ouest de la France », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 46-143, 1960, p. 60.

Mistere de Bien advisé et Mal advisé // juillet 1456

Compte des miseurs de Nantes (Nantes, AM, CC 244, fol. 166-170 et 241v°, à partir du 26 juillet 1456)

fol. 166 Ensuiuent les mises faictes pour le fait du *mistere de Bien advisé et Mal advisé*, tant pour matieres, ouvriers que pour autres choses ainsi qu'il ensuit, quel fut joé devant le duc et la duchesse.

Et premier en la sepmaine qui commença le lundi 26^e jour de juillet l'an 1456.

[...]

fol. 167v° À maistre Robert Pestheurs, pour les quatre charres de la roe tant pour boays que pour façzon et pour huyssez de devant ladicte roe : 25 sous.

À la femme Crist de la Fousse, pour 8 membreures pour faire les contrevens de ladicte roe, de 10 piez de long chacune, vallent 6 sous, 8 deniers.

Au Pyllays, pour une douzaine estam vert et doré pour la goulle d'enfer : 2 sous, 6 deniers.

À luy, pour deux grandes peaux de parchemin et deux cordes de boyeau pour faire le tonnerre : 3 sous, 9 deniers.

À Guillaume Richerot, pour 2 livres rouzine à faire sortir le feu par les nazeaux de ladicte goulle : 16 deniers.

À Geffroy Duboays, cousturier qui fut avecques Loys Hanchart à coustre la taille de ladicte goulle environ 1 jour : 21 deniers.

[À] André Richerot, pour clou carré, clou gamiau et dornau [sic] pour coustre le boays de ladicte goulle : 10 deniers.

À Estienne Martin, pour un cent de queues de vaches à mettre sur ladicte goulle : 5 sous.

fol. 168

À Jehannin Gerant, pour deux pieces de boays à faire les yeulx de ladicte goulle : 15 deniers.

À Guillaume Lefevre, cordier, pour 6 brasses de groux cordeau et 6 brasses de babelue [sic : barbelure ?] pour ladicte goulle : 18 deniers.

À Perrot Poulain du Marcheiz, pour quatre tumbereaux de terre franche rendue au Bouffay et autres quatre tumbereaux prises sur le lieu pour faire l'enfer : 9 sous.

À la Cardine, pour 7 linceulx à 5 sous chacun, 5 touailles à 3 sous, 4 deniers chacune, mis à faire ladicte goulle, les orailles et les cornes : 51 sous, 8 deniers.

À Jehan Le Long de Vallee, pour un cent et demi de fain pour faire les terraces dudit enfer et Le Mollet pour l'etandre : 6 sous.

À Jehan Coquier, pour un cent de latte à faire ledict enfer : 3 sous, 4 deniers.

À Raoullet Le Metayer, pour 9 molles de sercle tant grans que petiz et troys grans cercles de tonneau mis et employez tant à faire partie dudit enfer que à faire ladicte goulle à dix deniers chacune molle vallent 12 sous, 6 deniers.

À la veuve Henry Patoill, pour ung molle de sercle de tonneau pour faire le lieu de Fortune : 2 sous, 6 deniers.

À Guillaume Le Meyemie, envoyé à Bouzillé porter une cedula à Raoullet Dufon affin de faire venir des madriers et autre boays pour faire les chaffaulx, la roe et autres choses : 5 sous.

[...] **fol. 168v°**

À Jehan Gerardin [...], pour amener deux grandes pieces de boays qui estoient à Piremill pour faire les deux grandes jumelles de ladicte roe, pour leur paire : 5 sous.

À Denys Guillet, menuisier qui fut troys jours à faire la chapenterie de ladicte goulle et à

ayder à Loys Hoschart [sic] à la faire et fist les tappons des bouetes qui tirerent durant le mistere : 10 sous.

Audict Loys Hanchart et son pere pour la façzon de ladicte gueulle et icelle avoir peinte et fourny et mis autres choses qui y failloint : 112 sous, 11 deniers.

À la femme Geffroy Bernart pour 1 fust [*un mot illisible*] de sap à faire le tonnerre : 2 sous, 6 deniers.

À plusieurs des serviteurs qui furent 3 nuys à garder le Bouffay pour cause de ladicte goulle et des autres besongnes qui y estoit : 5 sous.

À Pierre Meunier, fevre, pour plusieurs especes de ferreures pour ladicte roe qui pesoit 122 livres fer à 6 deniers la libvre vallent : 71 sous.

À Robin Bernant, fevre, pour 8 fers qui soustenoint les quatre charres de ladicte roe et pour les goupilles poisans ensemble 19 livres fer à 6 deniers la libvre, vallent 9 sous, 6 deniers.

À Jehan Denart de Saulteron, pour 12 douzaines de grandes clayes pour faire les allees et chaffaulx à 15 sous la douzaine vallent 9 livres. **fol. 169**

Audict Denart, pour 400 rortes pour lier le[s] seiz chaffaulx à 2 sous, 6 deniers le cent vallent 10 sous.

À luy, pour une charretee de grandes perches pour lesdictes allees : 8 sous, 6 deniers. [...]

À Maheet Aloff, pour l'empirement de quatre bougrains noirs pour tandre devant l'enfer queulx furent rompuz et souillez luy fut baillé pour l'empirance et damage d'iceulx la somme de 20 sous.

À Jehan Champion, pour deux aulnes de bougrain noir pour ledict enffer à 20 deniers chacune vallent [...] 20 sous.

À Jehan de France, pour 300 de grant barreau à faire les ranches et chevilles de ladicte roe et de partie des chaffaulx à 3 sous le cent, vallent 9 sous.

Pour pain et vin aux clerons du duc durant les deux jours dudict mistere : 5 sous 4 deniers.

Autre mise pour achat de boays à faire la roe et autres choses [...]

À Jehan Catuit, pour deux jumelles de la veille roe, pour le marbre et sept grans lyens prisez par les charpentiers : 100 sous.

À Gonnet Le Gadeuc, charpentier, pour troys grandes pieces de boays dont l'une de 40 piez de long, ung petit pié en carré par ung bout et deux douze par l'autre bout. L'autre de 35 piez de long dudit groux et l'autre de 28 piez de long et ung petit pié en carré, le tout vallant 75 sous. **fol. 169v°**

À Jehan Duboays, charpentier, pour [...] une haie en ung sen et des bouts en l'autre sen employez à faire la petite eschalle de la roe vallent 50 sous.

[...]

À Jehannin Le Leveau, saintier pour deux cottes de cuyvre mises soubz l'esseul de ladicte roe : 30 sous.

À Macé, gendre dudict Jehannin, pour sa paine de luy et de ses gens qui durant lesdicts jeuz firent tirer les couleuvrines et firent la tonnerre : 11 sous, 8 deniers.

Audict Jehannin pour 5 livres pouldre couleuvrine pour faire tirer lesdictes collovaines à 4 sous, 2 deniers la libvre vallent 20 sous, 10 deniers.

Somme desdictes mises pour le mystere dessusdict : 100 livres, 19 sous, 4 deniers.

fol. 241v° Item supplie luy estre fait roison des paines et travaulz que cedit miseur eut

et soustint aux *jeux de Bien advisé et Mal advisé* que le duc et la ville firent joer dernièrement ou Bouffay de cestedicte ville tant pour faire faire la roe de Fortune, pour faire charrier le boays d'icelle et grant nombre de clays et de boays et autres plusieurs choses à faire les chaffaulx, tant pour les joeurs que pour le peuple qui estoit à veoir lesdictz jeuz où il alla et envoya par plusieurs et diverses foiz et y fist de grandes diligences. Qu'il plaese à mesdictz seigneurs des comptes en ordonner à leur bon plaesir.

[en marge] Il ne lui est pour ce passé aucune chose pour ce que lesdictes choses sont et constituent le fait de la ville à l'occasion de quoy les quictances sont ordonnez audict miseur...

Mystère de la Passion // ca. 1460

Compte des miseurs de Nantes (Nantes, AM, CC 92, fol. 28v° ; CC 246, fol. 197v°, 31 août 1461)

CC 92 Item à Jehan Catuit, la somme de vint livres monnaie pour les coustz et mises que a eues et soustenues [à] commettre les faintes du *mistere de la Passion* nagueres jouee en cestedicte ville dont fut chargé en actendent rendre quictance, laquelle il rend à present, et pour ce : 20 livres.

CC 246 Aux servans de l'eupvre qui furent par deux jours de feste à estoner les madriers qui avoint servy aux chaffaulx pour jour le *mistere de la Passion* : 6 sous.

Quittance de Jean Catuit (Nantes, AM, GG 673, 15 janvier 1465)

Je, Jehan Catuit, cognoes et confesse avoir eu et receu de Thomas Ernaut, nagueres miseur de la reparation de ceste ville de Nantes, la somme de vint libvres monnaie quellez m'ont esté ordonnees par messieurs tenans lez comptes de ladicte ville pour me aider à supporter la perte que je eu à faire faire les faintes du *mistere de la Passion* nagueres jouee en cestedicte ville, de laquelle somme de 20 livres, je quipte ledict Ernaut oudict nom tesmoign sous signé manuel cy mis, le 15^e jour de janvier l'an 1464.

Mystère de la Passion // ca. 1468

Compte des miseurs de Nantes (Nantes, AM, CC 94, fol. 17)

À Robin Le Brigandinier auquel fut, par le commandement des procureurs et gens de la ville, dit et ordonné que le plesir du duc estoit que le *mistere de la Passion* feust joué et qu'il y eust les personnaiges acoustumez et que à ceste cause ledict Robin ala es partie de Rennes querir le livre où est faicte decleracion desdicts personnaiges et des choses pertinentes et requises pour ce faire, il lui est passé la somme de 70 sous.

Personnages du Sacre // 21 juin 1470

Compte des miseurs de Nantes (Nantes, AM, CC 95, fol. 16 et copie dans cahier séparé)

fol. 16 À Robin de la Houssaye, dit Le Brigandinier, pour aucuns services qu'il a fait pour la vile tant à faire les rolles du personnaige du Sacre que le duc fist jouer à la venue de monsieur de Guemené que aultrement aux affaires de la ville, lui a esté ordonné 50 sous.

Copie À Robin de la Houssaye pour aucuns services qu'il avoit fait pour la ville tant à faire rolles de personnaiges du Sacre que le duc fist jouer à la venue de monsieur de Guemené que aultrement, dont il avoit et mis en deport en actendant rendre quictance.

Mystère du juif de Paris // 1473

Compte des miseurs de Nantes (Nantes, AM, CC 250, fol. 91)

À André Rolland, que luy fut ordonné, pour faire faire les faintes du *mistere du juif de Paris*, la somme de 12 livres, lesquelles sedict miseur a poyes, et pour ce : 12 livres.

Une farce jouée devant le duc de Bretagne // 1485

Extrait du compte de Gilles Thomas, trésorier général, novembre 1485 (publié dans Dom Lobineau, *Histoire de Bretagne*, Paris, Muguet, 1707, t. II, col. 1470)

À trois compagnons nommés *les galans sans soucy*, pour avoir joué une farce devant le duc : 20 livres.

Mystère des saints Donatien et Rogatien // 1492

Compte des miseurs ou registre des délibérations urbaines ? (attestation non localisable ; perdue ou incertaine¹¹ ?)

[cité dans Abbé Travers, *Histoire civile, politique, et religieuse de la ville et du Comté de Nantes*, Nantes, Forest, 1837, t. II, p. 218.]

« Elle avait [la ville de Nantes], quelque temps auparavant [avant novembre 1492], je ne sais à quelle occasion, fait faire des jaquettes aux armes de la ville, semées d'hermines, et fait représenter à la place du Bouffai, à la clarté des flambeaux, le jeu du *mystère de saint Donatien et de saint Rogatien*, avec morisque, ensuite par la ville. »

Mystère de la Passion // 1493

Compte des miseurs de Nantes (Nantes, AM, CC 271, fol. 140v^o-141, 183v^o et 264)

La sepmaine commancee le lundi 26^e jour d'aougst, l'an 1493.

[...]

Charpentiers pour seer du bouays affaire des madriers :

Pierres Gendrot, Yvonnnet le charpentier : chacun 5 jours montant 10 jours à 4 sous par jour vallent 40 sous. **fol. 141**

Servans :

Colin Gicquel, Mathurin Guillou, Guillaume Gillou, Juresme Gerault, Jehan Cordeau, [...] : chacun huit jours en ce compris les deux dimanches que l'on joua la *Passion*, montant 80 jours à 2 sous, 6 deniers par jours vallent 20 livres.

fol. 183v^o Charpentiers pour faire une croix de boys pour rescompance d'une autre croix quelle avoit esté prinse en l'église de Sainte Croix pour le *mistere de la Passion*, laquelle fut rompue :

Jehan Menaudaye, maistre charpentier, ung jour à 5 sous par jour : 5 sous.

Guillaume Martin, ung jour : 4 sous.

fol. 264 À Pierre Hervy, couvreux, pour avoir couvert la maison de la fonderie du Bouffay, laquelle avoit esté rompue quant l'on joua le *mistere de la Passion*, par marché fait avecques luy pour fournir de toutes choses, à la somme de 12 livres, 10 sous.

¹¹ Les recherches ont été menées aux archives municipales de Nantes, sans succès, dans les pièces d'archives suivantes : les comptes des miseurs conservés sous les cotes CC 103, 104, 269, 270 et 271 ainsi que les pièces subsistantes des délibérations urbaines conservées sous la cote BB 1. Il faut noter que d'une part le compte des miseurs coté CC 269 mentionne une morisque dansée à travers la ville pour célébrer la nouvelle du mariage d'Anne de Bretagne et Charles VIII et que d'autre part, le compte des miseurs coté CC 271 contient l'attestation de la représentation du *Mystère de la Passion* au Bouffay, peut-être s'agit-il alors d'une confusion de la part de l'Abbé Travers.

Mystère des saints Donatien et Rogatien (effondrement des gradins sous le poids des spectateurs) // 1539

Jean de L'angle, *Otium semestre*, Rennes, Julien du Clos, 1577, p. 562-563

Annos (si recte memini) 39. supra sesquimillesimum, edidit civitas Nanetensis in divorum Donatiani, Rogatianique fratrum (qui illic praecipuo inter divos tutelares habentur loco) memoriam, ludos admodum celebres : ad quos spectandos, undique tam ex agris, quam oppidis finitimis turmatim confluebant, tam viri qua foeminae omnium aetatum. Quibus etiam interfuere Renatus heros Rohannius, ejusque conjux Ysabella Henrici Navarii regis, ejus qui nuper ab humanis excessit, germana soror, cum aliis agregiis, illustribusque viris quamplurimis, qui eos ludos, sua condecoravere praesentia. Accidit autem quadam die cum intenti omnes specatculo essent, ut repente quodamque veluti momento, amphiteatri major pars, unde nobiliores spectabant, corruerit : omnesque qui in eo sedebant, cum aliquibus eorum, qui pone theatrum stantes erant, praecipites traxerit. Unde spectatorum pauci quidem elisi, exanimatique, plurimi vero cruribus effractis, aliisque variis modis vulnerati, debilitatique sunt. Eorum ludorum memoriam uxoti meae nulla unquam delebit oblivio cum enim uterum tum gestaret, essetque partui proxima eo lapsu latere convulso, luxatoque pede **p. 563** altero, vix in aedes nostras deducta, in gravem statim febrim incidit, a qua tamen mox paulo convaluit, neque ideo peperit ante diem. [...] Quin apertissime commonstratum fuit, quicquid fuit noxae, lignario cuidam fabro, quid id opus extruendum susceperat, adscribendum : quod ille dum sumptibus ârcendum existimasset, minus stabilia jecisset fundamenta : trabibus admodum paucis theatro subdictis, neque diligenter ligneam compagem superstruxisset...

Une farce jouée à l'occasion de la venue de Jean Bertrand, président du parlement de Paris et vice-chancelier de Bretagne // 1543

Dépenses pour le voyage de Rennes à Nantes de Jean Bertrand, commissaire enquêteur (Nantes, AM, II 3, pièce 8, fol. 7)

Oultre fut donné à des joueurs de farces ung soir qu'ilz jouerent devant ledict sieur à Briort : 22 sous.

L'Arimène // 25 février 1596

L'Arimene d'Ollenix du Mont-Sacré, gentil-homme du Maine. Pastorale. À monseigneur, monseigneur le duc de Mercoeur. Et devant luy representee le 25 fevrier 1596, Nantes, Pierre Doriou, 1597 (Versailles, BM, ancien Goujet in-8° 134)

PARAME

Vie de saint Vincent // juin 1606

Registre de l'officialité de Saint-Malo (official : Jean May) (Rennes, AD 35, 1 G 643, fol. [38v°], 10 juin 1606)

Du sabmady dixieme jour de juin 1606, grand vicaire et promoteur substittud : Par ledict sieur promoteur a esté remontré que les paroissiens de la paroisse de Pasramé commettent plusieurs scandalles et insolences contre l'honneur de Dieu et biensceance publicque en la representation qu'ilz font de *la vie de saint Vincent* et que mesment la contagion s'acroist tant en ceste ville que aulx environs. [...]. Par ledict grand vicaire a esté fait deffance auxdicts paroissiens et à tous commis de l'office telles representations et assemblees pour eviter aux inconveniens qui y pourroient advenir...

PLOËRMEL

Tragédie de saint Armel // à partir de 1600 ou 1611¹²

Sigismond Ropartz, *La légende de saint Armel mise en vers français, sous forme de tragédie par messire Baudeville, prêtre et maître d'école, Saint-Brieuc, Prud'homme, 1855, p. 2.*

« Le 16 août de l'an 1600, jour de la fête de saint Armel, fut pour les bourgeois de Ploërmel, un jour de grande fête.

Ce jour-là, les écoliers de Messire Baudeville, prêtre et maître d'école en la ville de Ploërmel, récitèrent, pour la première fois, devant le public, la *tragédie de saint Armel*, que M. Baudeville lui-même avait mise en rimes françaises, pour le plus grand profit et la plus grande édification de ses chers élèves. »

RENNES

Mystère de la Passion et de la Résurrection // avant le 25 mai 1430

Compte des miseurs de Rennes 1428-1430 (Rennes, AM, CC 801/2, fol. 100, 25 mai 1430)

À Raoullet Sequart, miseur des preparemenz du *mistere de la Passion* tant pour le chauffaut de monseigneur le duc que pour plusieurs autres choses neccessaires pour ledit mistere, par le commandement et ordiennance du senechal de Rennes, fut ordienné lui estre baillé sur les deniers appartenant à la repparacion de ladicte ville, la somme de deiz livres.

Item audict mistere fut employé et mis du commandement des connestables, quatorze livres de pouldre de canon.

Compte d'Aufroy Guynot, trésorier et receveur général du duc de Bretagne, 1430 (édité dans D. Morice, *Preuves...*, t. II, col. 1232, 27 août 1430)

À plusieurs compagnons et joueurs de la ville de Rennes, pour avoir joué davant le duc le *mistere de la Passion et Resurrection de N[ostre] S[eigneur]* par mandement du 27 aoust 1430.¹³

Jeu de Bien avisé // août 1439

Compte des miseurs de Rennes 1435-1442 (Rennes, AM, CC 803, fol. 18v°)

Item a poié à monsieur Pierre de Bretagne quant il vint à Rennes veoir le *Jeu de Bien avisé*, de don que les bourgeois lui firent de 60 marcs d'argent dont ledict Pepin paia la somme de 200 livres, et fut en aoust 1439.

Mystère de la Passion // août 1456

Compte des miseurs de Rennes 1456 (Rennes, AM, CC 816/1, fol. 15, 31 août 1456)

À Guillaume [Le]gay, le derrain jour d'aoust, oudict an, fut poyé du commandement de mondict sieur le cappitaine et par mandement du duc pour le *mistere de la Passion Nostre Seigneur* quel a esté joué en ceste ville de Rennes, la somme de 25 livres tournois.

Mandement du duc Pierre de Bretagne (Rennes, AM, AA 1/16, 17 juin et 20 août 1456)

Pierre par la grace de Dieu, duc de Bretagne, conte de Montfort et de Richemond, à

¹² Sur cette date voir : Antoine Guyot, « La *Tragédie de saint Armel* par Messire Baudeville. Étude historique et critique », *Revue morbihannaise*, 14, 1910, p. 9.

¹³ Somme non précisée.

nostre receveur ordinaire de Rennes et à noz bien amez vascaux André du Rocheel, Michel Broce, receveurs des deniers ordonnez à la reparacion de nostre ville de Rennes salue. Nous vous mandons et commandons tres expressement que tout incontinant, cestes [presentes] veues, et sans y donner quelque dissimulation, vous paieiz et baillez aux bourgeois et habitans de nostredicte ville la somme de cinquante livres monnoie, quest sur chacune desdictes receptes vignt cinq livres que leur avons ordonnez et ordonnons par cestes presentes sur les premices et [*un mot illisible*] desdictes receptes pour leur aider à faire les chauffaux du *mistere de la Passion Notre Seigneur* que leur faisons jouer à nostre arrivee audit lieu...

Jeu d'une moralité // 1477

***Compte des miseurs de Rennes 1477* (Rennes, AM, CC 834/1, fol. 10v°, 12 septembre 1477)**

À Jehan Seillee, par ordonnance faicte de monsieur le lieutenant et des bourgeois de ladicte ville, pour le rescompenser de la mise que avoit faicte au jeu d'une moralité qui fut jouee ou Champ Jacquet et selon le mandement de ce fait, dabté le 12^e jour de septembre l'an 1477 [...] : 15 livres.

Mystère de saint Martin // 1488

***Registre des délibérations capitulaires* (Rennes, AD 35, 1 G 199, fol. 225v°, 23 janvier 1488)**

[...] presentibus venerabilis viris magistris Johanne de Partenay, Johanne Bouedrier, Francisco Million et Roberto Letort [...], ordinauerunt quod Johannes Poynet [*un mot illisible*] eorum obitarum(?) tradat et solvat domino Johanni Peichart fabricatori, sommam viginta solidarum et viginti denarii quam exposuat(?) ipse P[e]ichart ad construendum unde *chauffault* gallice in presento Radulphi pro ipsis dominis capituli ad videndum ludere *misterium vite sancti Martini*...

Interdiction de jouer faite à des joueurs de « touz saincts » // décembre 1514

***Registre des délibérations municipales* (Rennes, AM, BB 465, fol. 20v°, 27 décembre 1514)**

Il est ordonné par mondict sieur l'alloué estre commandé aux joueurs de touz saincts de non plus jouez et le leur intimez...

Demande d'interdiction de jouer des mystères dans la ville et l'évêché // août 1534

***Registre de la chancellerie du duché de Bretagne* (Nantes, AD 44, B 36, fol. 112v°, 16 août 1534)**

Mandement pour le procureur general pour la prohibition de non jouer les jeuz et misteres en ceste ville et evesché de Rennes.

Interdiction des jeux et farces // 5 août 1564

***Arrêt du parlement de Bretagne* (Noël Du Fail, *Mémoires recueillis et extraits des plus notables et solennels arrest du Parlement de Bretagne*, Rennes, Julien du Clos, 1579, p. 261-262)**

Pour raison de la peste survenue, defences sont faictes de s'assembler, jouer jeuz, farces. Commandement aux juges d'y tenir la main, et aux curez de dire et proclamer cela en leurs prosnes.

Interdiction des mystères, farces et moralités // 21 août 1565

Arrêt sur remontrance du parlement de Bretagne (Rennes, AD 35, 1 Bb 23, fol. 6)

Sur la remontrance faite à la court par maistre Claude Barjot, advocat du roy, que par plusieurs arrestz, il a esté fait deffences de ne jouer aucuns misteres, farces ny moralitez pour eviter aux inconveniens qu'il peult arriver de telles assemblees, touttefois au mespris desdicts arrestz, il se fait plusieurs assemblees de jeuz tant en ceste ville que parroisses circonvoisines à quoy il est besoing pourveoir. A esté arresté que lesdicts arrestz seront de nouveau publiez et proclamez tant en ceste ville que ailleurs où besoing sera et informer suyvant lesdicts precedans arrestz contre ceulx qui ont contrevenu et contreviendront ausdictes deffences.

Interdiction faite à des bateleurs d'exercer leur art // 14 août 1567

Arrêt sur remontrance du parlement de Bretagne (Rennes, AD 35, 1 Bb 27, fol. 3v°)

La court faisant droict sur la requeste verbalement faite par le procureur general du roy, a ordonné que injonctions et commandemens seront faitz aux bateleurs qui ont ce jour sonné le tabourin par les rues de ceste ville, de se retirer dans lundy prochain et deffenses de sonner ledict tabourin.

Une moralité jouée chaque 1^{er} mai au collège Saint-Thomas // à partir de 1567

Acte de fondation faite au collège Saint-Thomas par M. François Brullon, sieur de la Muce (Rennes, AM, GG 282, fol. 4v°-5)

... une foiz l'an, sçavoir chaincun premier jour de may, et affin d'exciter les escolliers à de bien en mieulx estudier (à quoy pour peu de chose sont souventefois stymulez), l'edict veult que ledict principal paie et fournisse au nom dudict fondeur, audict premier jour de may, sur ladicte fondation, une eglantyne d'argent dont l'œil sera doré, de la valleur de soixante soulz tournois, pour donner à celuy des escolliers de la premiere classe dudict college qui mieux aura composé en prose l'oraison latine qu'ilz pouront en mettre partye ou le tout en carme dont le jugemant se fera par messieurs des evesque de Rennes, presidans gouverneur de la cour, juges et controleurs presidiaux et officiers de la ville [...] **fol. 5** Et à celluy des escolliers des seconde et tierce classes dudict college qui sera avoué avoir mieux composé aussi en prose latine, ledict principal luy fournira d'une plume d'argent dont la couronne sera doree de la valleur de quarante soubz et après ce, ledict principal sera chargé faire jouer une bresve moralité qui puisse servir à ladicte institution chrestienne et de donner à l'issue d'icelle, la collation de pain et vin aux bonnes et notables personnes qui assisteront...

Interdiction de jouer le *Mystère de la Passion* dans l'évêché de Rennes // 1575

Constitutions synodales pour l'evesché de Rennes, ville capitale des pays et duché de Bretagne [lues, publiées à Rennes... le 26. jour de may l'an 1575, signé Aemar Hennequin, E. de Rennes], Rennes, Julien du Clos, 1575 (Paris, bibliothèque Mazarine, 4° A 10793-5) [cité dans Bruno Restif, *La révolution des paroisses : culture paroissiale et Réforme catholique en Haute-Bretagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 334]

Interdiction de jouer des « misteres de saintz » // août 1582

Mandement du parlement de Bretagne au sénéchal de Rennes (Rennes, AD 35, 1 Bb 57, fol. 8, 16 août 1582)

Le sennechal de Rennes mandé, luy a esté dict que la court avoit esté advertie que en

ceste ville et faulxbourgs, il se faisoit grandes assemblees pour raison des jeuz qui s'appellent *misteres de saintz* qui s'y jouent, qui est contrevenir aux arrestz et deffences de ladicte court par plussieurs fois reiterees. À ceste cause, luy a esté enjoinct faire cesser lesdicts jeuz et à ceste fin se transporter aux lieulx et endroictz où sont les eschaffaulx dressez et iceulx faire abattre et en faire porter les carreaux à la maison Dieu de ceste ville pour tourner au proffit des pauvres, et de faire constituer prisonnier ceulx qui se trouveront avoir contrevenu ausdicts arrestz.

Interdiction de se rendre déguisé à des jeux // décembre 1589

Arrêt sur requête du parlement de Bretagne (Rennes, AD 35, 1 Bf 63, année 1589, n° 77)

La court faisant droit sur les requestes et concluments du procureur general du roy, fait inhibitions et deffenses à toutes personnes de quelque estat, quallité ou condition qu'ilz soient, de jurer, blasphemer le nom de Dieu, sur paine de la vye, s'assembler pour faire banquetz, dances, porter mascarades, ny aller par la ville desguisez et à jeuz...

Interdiction des mystères et des farces (sur le territoire de Bretagne) // 1598

Arrêt du parlement de Bretagne (Rennes, AD 35, 1 Bb 90, fol. 53)

La court faisant droit sur les resquestes du procureur general du roy, fait inhibitions et deffenses à toutes personnes de jouer ou faire jouer farces ny misteres aux villes, bourgs et bourgades de ce pais, d'aller aux tavernes et cabaretz aux heures du service divin, taverniers et cabarettiers de les y recevoir et aux marchans et artisanz de tenir aux dimanches et festes commendees par l'eglise leurs boutiquees ouvertes ou faire aucun oeuvre de main...

Théâtre des écoliers au collège Saint-Thomas // à partir de 1598

Conditions faites par la ville au principal Jacques Babin (Rennes, AM, GG 282, fol. 8-8v°)

Sera ledict Babin principal tenu entretenir ordinairement et sans intermission cinq classes où il y aura exercice des lettres humaines [...], en chacune desquelles classes, fors la cinquiesme, les regens exerceront leurs escolliers en declamations, particulierement par chacun jour de samedy **fol. 8v°** selon le rang et ordre incommancé [sic] de leurs auditeurs et aultres declamations et jeux publiques qu'ilz leur feront represanter une foix l'an ou comme il sera veu plus convenable et proufitable pour le plus grand proufit de leurs auditeurs escolliers...

RETZ (BARONNIE DE)

Jeux de personnages // avant 1435

Mandement de Charles VII aux gens de son parlement d'enquérir sur le bien-fondé de la plainte de divers parents de Gilles, sire de Rays, contre celui-ci pour dilapidation de son patrimoine (Nantes, AM, II 129, pièce n° 2, fol. [1v°])

... les deniers qui sont yssus et venuz desdictes vendicions [de lettres de rentes] où la plus part d'iceulx il a convertiz et emploiez à tenir grans et excessiz estaz de chapelle de 25 à 30 personnes vestuz, abillez et soustenuz à grans fraiz, mises et despens, à faire jouer jeux et personnages tres somptueux et sans cause...

SAINT-AUBIN-DU-CORMIER

Interdiction faite à des comédiens de jouer // août 1606

Arrêt sur requête du parlement de Bretagne (Rennes, AD 35, 1 Bb 107, fol. 5v°)

Au rapport de maistre Ysaac de Martines, conseiller, ont esté veues les informations faictes par les senechal et juge criminel de Rennes, au senechal de la juridiction de Saint Aubin du Cormier de ce qui s'est passé [...]

La cour a ordonné et ordonne que commandement sera fait aux comediens estant en cette ville, de se retirer et leur fait inhibicions et deffences de continuer leurs jeuz sur peine de punition corporelle...

SAINT-BRIEUC

Interdiction des danses, des jeux bruyants et agréables dans les églises et les cimetières (évêché de Saint-Brieuc) // 1421

Statuts synodaux d'Alain de la Rue

[édité par dans Barthélemy Poquet du Haut-Jussé, « Les statuts synodaux d'Alain de la Rue », *BMSAIV*, 47, 1920, p. 103]

Inhibemus ne de cetero fiant in ecclesiis vel cimiteriis, queque orationes et luctus pro peccatis vivorum et defunctorum sint ordinata, scilicet choree et alii ludi voluptuosi vel clamosi nec alie dissolutiones cum ex illis impediatur devotio et plerumque pericula et scandala orientur et incitamenta peccatorum et maxime carnalium...

Interdiction des danses, chants et théâtres lors des pardons (évêché de Saint-Brieuc) // 1498

Statuts synodaux de Christophe de Penmarc'h (Rome, Bibliothèque vaticane, ms. reg. lat. 988, fol. 45-46, 7 juin 1498)

[édités par L. Champion, « Statuts Synodaux de l'église de Saint-Brieuc (1480-1507) publiés pour la première fois dans leur ensemble », *BMSAIV*, 38, 1^{re} partie, 1908, p. 59]

Item quia in pluribus partibus et locis hujusmodi civitatis et diocesis Briocensis inolevit consuetudo quedam abusiva, quod dum sunt in aliqua ecclesia seu capella indulgentie concesse ad quas affluit populi multitudo copiosa, quod inibi consueverunt choree cum sonitibus, mimorum, rebecarum, fistularum ac aliorum instrumentorum musicalium ac etiam cum cantilenis fieri et excerceri, ob quod plurima scandala peccata et delicta exinde fiunt generantur et orientur et populi devotio tollitur impeditur et abolitur...

SAINT-HERBOT (PLONEVEZ-DU-FAOU)

« Misteres et histoires » // 22 juillet 1562

Registre de la chancellerie du duché de Bretagne (Nantes, AD 44, B 43, fol. [24], 24 mars 1563)

Charles par la grace de Dieu roy de France à tous presens et advenir sçavoir faisons nous avoir receu l'humble supplicacion et requeste de nostre pauvre subject Loys Colober, laboureur de terre, contenant que le jour et feste de la Magdelaine, ou moys de juillet dernier, il seroit allé de sa demeurance situee ou village de Guergegu, paroisse de Plouyé, à la chapelle Saint Herbault prés ladicte paroisse veoir comme plusieurs autres du cartier jouer certains misteres et histoires qu'iceluy jour y furent jouez, et s'en retournant environ souleil couchant desdicts jeux à sa maison...

SAINT-ONEN-LA-CHAPELLE

Interdiction des mystères et histoires de saints // septembre 1574

Arrêt sur requête du parlement de Bretagne (Rennes, AD 35, 1 Bf 18, 11 septembre 1574, fol. 1-1v^o)

Veue par la court la requeste presentee à icelle, le dixieme de ce moys [septembre] par aucuns des paroissiens de la paroisse de Saint Ounen, tendant pour les causes y contenans à ce que inhibitions et deffenses à toutes personnes de jouer ny faire jouer aucuns mystere ny faire amas de peuple illicite audict bourg de Saint Ounen ny ailleurs sur telles paines qu'il plairoit à ladicte court ordonnees, les concluemens du procureur general du roy et tout consideré :

il sera dict que la court ayant esgard à ladicte requeste et concluemens dudict procureur general, et en consequence¹⁴ des precedans arrestz donnez en icelle, a fait et fait prohibitions et deffenses à toutes personnes de quelque estat, quallité ou condition qu'ilz soient de jouer, ny faire jouer publicquement ny en assemblee de peuple, jeuz que on appelle vulgairement misteres, histoires de saintz ny aultres choses, faisant semblables deffenses à toutes personnes d'y assister et à touz seigneurs haultz justiciers de le permectre en leurs fieffz et juridictions, soit par permission, connivence ny autrement quelque temps et saison que ce soit, ores qu'il n'y auroit cours ou bruyct de contagion
fol. 1v^o sur paine aux contrevenans de soixante livres monnoie d'amende qui sera sur chacun d'eulx levés sans deport et par emprisonnement de leurs personnes, et ordonne ladicte court que le present arrest sera leu et publié tant audict bourg de Saint Ounen que partout ailleurs où mestier sera, à ce que aucun n'en pretende cause d'ignorance.
Jehan Rogier

Faict en parlement l'onzieme jour de septembre 1574.

SAINT-THURIAL ET SAINT-THUAL

Interdiction des jeux // octobre 1578

Arrêt sur remontrance du parlement de Bretagne (Rennes, AD 35, 1 Bf 63, n^o 221, 3 octobre 1578)

Sur la remontrance verbalement faite à la court par messire Pierre Brulon, president en icelle, sieur de la Muce, que au mespris des arrestz et ordonnances de ladicte court, il a esté adverty que aux jours de festes, il s'assemble grant nombre de peuple aux bourgs et paroisses de Saint Tual et Saint Thurial, pour veoir et assister aux jeuz qui s'i jouent ausdictes festes par aucuns desdictes paroisses et aultres à ceste cause, supplie la court d'y pourveoyr.

Ladicte court a ordonné et ordonne qu'il se transportera l'un des huissiers d'icelle sur les lieulx pour faire inhibitions et deffences ausdicts joueurs et tous aultres qu'il apartiendra, de jouer aucuns jeuz esdictes paroisses ny assister à iceulx sur peine de pugnition corporelle et a donné commission audict huissier de adjourner en personne en icelles, ceulx qu'il trouvera y avoir joué...

¹⁴ L'arrêt présent est transcrit également à partir de cet endroit dans Noël Du Fail, *Mémoires recueillis et extraits des plus notables et solennels arrest du Parlement de Bretagne*, Rennes, Julien du Clos, 1579, p. 302.

SEVIGNAC

« Jeuz et mysteres » // ca. 1498

Registre de la chancellerie du duché de Bretagne (Nantes, AD 44, B 24, fol. 269v^o-270v^o, décembre 1518)

Françoys par la grace de Dieu roy de France et duc de Bretagne, savoir faisons à touz presens et advenir nous avoir receu l'umblé supplication et requeste de nostre subgect, Jehan Hercouet, de la paroisse de Plenet Jugon en l'evesché de Saint Briec [...]. **fol. 270** [...] Nous remonstrant outre ledict suppliant que comme puix vingt ans derroins, il se feust trouvé au bourg de Sevignac à ung jour de dimanche auquel lieu l'on jouoyt des jeux et mysteres desquelz jeuz ledict suppliant, estoit l'un des joueurs ; et après que iceulx jeuz furent parachevez, se trouva ledict suppliant en la maison où exposoit vin en vante Guillaume Bastard de la Vigne, et au devant de ladicte maison, il et autres en sa compagnie se assisdrent sur une piece de boys illecques estant pour boyre et faire bonne chere ensemble. Et incontinent après arriva et se trouva à eulx ung nommé Pierre du Boystosses, lequel beut une foiz ou deux en leur **fol. 270v^o** compagnie. Et si tost qu'il eut beut, il va donner ung soufflet à un nommé Bertrant Robert qui estoit avecques ledict suppliant et avoit ledict Robert une robe faincte sur l'une de ses espaulles de quoy celuy jour, il avoit joué...

TALENSAC

Mystère de saint Fiacre // 28 août 1577

Arrêt sur remontrance du parlement de Bretagne (Rennes, AD 35, 1 Bf 23, année 1577, 28 août 1577, n° 28, fol. 1-1v^o)

Veü par la court la requeste presentee à icelle par monsieur Jullian Tournemyne, sieur de Moriniere, chevalier de l'ordre du roy, remonstrant par icelle que au mespris et contournement des arrestz et ordonnances de ladicte court, plusieurs paroissiens de la paroisse de Tallensac ont entrepris et ja ont commancé à jouer le *mistere de saint Fiacres* qu'ilz appellent le *mistere de la langue asseree* et à ceste occasion qu'il se fait grand amas de peuple où il se commet grandes yvronneries et blasphemes du nom de Dieu ce qu'il ne peult aporter que mauvais exemple et scandal au publicque. Requerant au moyen et que telz jeuz et assemblees sont deffanduz, qu'il a pleu à ladicte court faire inhibitions et deffenses tant aux paroissiens de Tallensac que touz aultres de jouer aucuns misteres [...]

Il sera dict que la court ayant esgard à ladicte requeste et en consequence des precedant arrestz donnez en icelle a faict et faict inhibitions et deffenses tant aux paroissiens de Tallensac que à toutes aultres personnes de quelque estat, quallité ou condition qu'ilz soient de jouer ny faire **fol 1v^o** jouer publicquement ny en assemblee de peuple, jeuz que l'on appelle vulgairement misteres, histoires de saintz ny aultres choses ; faisant semblables deffenses à toutes personnes d'y assister et à touz seigneurs hault justiciers le permectre...

La Court des Joustes // après 1622

Manuscrit de Dom Noël Georges sur Pierre Porcher, prieur et recteur de Maxent, commencé en 1621, achevé vers 1640 (Rennes, AD 35, 1 J 912, fol. 21v^o-22)

La Delivrance d[es Hebreux] hors d'Egypte en [...] **fol. 22**, la *Court des Joustes* entre les escoliers environ de Caresme prenant, une fois en son village de la Gommierie et une

aultre fois quelque temps après au bourg de Talenssac, le *Sacrifice d'Abraham* une fois à Maxent et une aultre fois depuis au bourg de Baud, la *Vie de Saint Eustache* une aultre fois à Baud, l'*Histoire de sainte Susanne* en la ville d'Auray...

TREGUIER

Interdiction du charivari // 1365

Statuts synodaux de l'évêque Alain IV (Dom Edmond Martène, Dom Ursin Durand, *Thesaurus novus anecdotorum*, Paris, Bibliopolarum Parisiensium, 1717, t. IV, col. 1118)

Statutum a nobis alias editum de *charivari* faciundo secundo vel ulterius nubentibus, sub poena excommunicationis, quam contra facientes incurrere volumus ipso facto...

Interdiction des mimes et jeux le jour des pardons // 1462

Statuts synodaux de l'évêque Jean (édité dans D. Morice, *Preuves...*, t. II, col. 1534)

Item, sacrilegam audaciam nonnullorum subditorum nostrorum refraenantes, qui dum cum mimis et jocularibus ad ecclesias et capellas nostrae dioecesis, diebus indulgentiarum earumdem accedunt, auctoritate propria et temeraria oblationes capere et rapere a dictis ecclesiis et capellis, et eas mimis et jocularibus memoratis tradere non verentur ; ecclesiarum et capellarum hujusmodi rectoribus et procurationibus invitis ; statuendo prohibemus ne talia de cetero per quempiam fiant, sub excommunicationis poena et decem librarum monetae usualis.

VANNES

Magnificat // 1455

Extrait du quatrième compte de Guillaume de Bogier (édité dans D. Morice, *Preuves...*, t. II, col. 1689, 19 mai 1455)

Decharges du 19 may 1455, aux joueurs de Vennes, qui jouerent à *Magnificat* par deux jours devant le duc.

VITRE

Mystère de la Passion // 20 avril 1492

Mandements du comte de Laval (archives de Notre-Dame de Vitré, originaux non localisables¹⁵, 19 avril 1492 et 30 mai 1493)

[édité dans Arthur de La Borderie, « Représentations dramatiques en Bretagne aux XV^e et XVI^e siècles », *Bulletin de la Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne*, t. I, 1877, p. 51-52]

De par le conte de Laval, Jehan de Challet, miseur des deniers establiz et ordonnez à la reparacion de nostre ville de Vitré, nous vous mandons paier et bailler desdicts deniers aux compaignons et partie des habitans de nostre dicte ville qui jouent le saint vendredy prochain, le *mistere de la Passion Nostre Seigneur Jhesu Crist*, la somme de dix livres pour aider à leurs fraiz et mises. Et ces presentes, avec la quittance du procureur des

¹⁵ Ont été consultées aux AD 35 : les cotes 1 F 904 et 1 F 905 mais il s'agit des copies effectuées par A. de la Borderie, ainsi que la cote 2 G 378/38, *documents de la paroisse Notre-Dame de Vitré*, sans résultat. Par ailleurs, il n'y a pas de fonds ancien de cette nature dans les institutions vitréennes (bibliothèques et archives municipales).

bourgeois de nostre dicte ville, qui en est l'un, vous en vaudra descharge comme mestier en aurez. Donné en nostre chastel dudict Vitré le 19^e jour d'apvril l'an 1491.

De par le conte de Laval et de Montfort, viconte de Rennes, sire de Vitré, etc. Jehan de Challet, miseur des deniers establiz et ordonnez à la fortifficacion et reparacion de nostre ville de Vitré, nous vous mandons paier et bailler, sur lesdicts deniers, à nostre bien amé Jehan Columbel, choriste de nostre eglise collegial de la Magdalaine de Vitré, la somme de cent solz monnoye, qui luy a esté ordonnee pour ses vacacions et paines qu'il a eues de doubler et escripre le nombre de quatre vingts dix rolles du *mistere de la Passion Nostre Seigneur Jhesu Crist*, que on avoit nagueres deliberé jouer en ceste nostre dicte ville de Vitré. Lesquelz rolles il doubla et grossa, par l'ordonnance et advis de nous, des bourgeois et habitans de ladicte ville de Vitré. Et que en ce n'ait deffault, sur ce que nous pouez deplaire. Et ces presentes, avec quictance de luy de ladicte somme, vous en vaudra descharge à voz comptes, comme mestier en aurez. Donné en nostre dicte ville le penultieme jour de may, l'an 1493.

ANJOU ET MAINE

AMBRIERES

Mystère de sainte Catherine // ca. 1400

Enquête nobiliaire sur les seigneurs de la Tousche, seigneurs d'Ambrières, par Pierre de Pennart pour le bailli de Touraine (Paris, BnF, ms. fr. 30835, [carrés d'Hozier 606], 16 octobre 1466)

[édité dans J. Durand de Saint-Front, « Une enquête nobiliaire à Ambrières au XV^e siècle », *BCAHM*, t. 62, p. 107]

Geoffroy de la Pallu, escuyer, seigneur dudict lieu, paroissien de Saint-Mars-sur-Coulmont, aagé de 80 ans, dit qu'il estoit à l'escole à Ambrieres lorsqu'on joua ung jeu en la place du chasteau dudict lieu, qui estoit le *mistere de sainte Catherine*, et dit qu'il y avoit ung tirant qui avoit une cote d'armes bordee et barree de sable et disoit on que c'estoit la cote d'armes des seigneurs de la Tousche...

ANDOUILLE

Les Peines d'Enfer // juillet 1530

G. Le Doyen, *Annales et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 78v° bis)¹⁶

Aussi, que ne soys trop brouillié,
Les paines d'enfer [fut joué à] Andouillié,
Où avoit moult grant deablerie
Qui firent moult grant ullerie.

ANGERS

Jeu de Robin et Marion // 4 juin 1392

Registre de la Chancellerie - Charles VI (Paris, AN, JJ/142, fol. 173)

[cité dans R. Vaultier, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans...*, op. cit., p. 72]

... cinq ou six autres escolliers ses compaignons, s'en alerent jouer par la ville d'Angiers, desguisiez, à un jeu que l'en dit Robin et Marion, ainsi qu'il est acoustumé de fere chacun an les foiriez de Penthecouste en ladicte ville d'Angiers par les gens du pays, tant par les escolliers et filz de bourgeois comme autres ; en la compaignie duquel Jehan le Begue et de ses compaignons avoit une fillette desguisee, et ainsi qu'il aloient dansant par ladicte ville, encontrerent quatre ou cinq filz de bourgeois d'icelle ville, qui dansoient et faisoient ledict jeu de Robin et Marion, lesquelz, quant ils apperceurent que en la compaignie desdictz escoliers avoit une fillette, s'adrecerent à eulx et s'efforcerent de leur oster ladicte fillette.

Interdiction de jeux pour les étudiants lors de la fête de leur nation // 1398

Statuts de l'université d'Angers de 1398 (Angers, AD 49, D 6, p. 92-140 et D 7, fol. 47-89) [cité dans Marcel Fournier, *Les statuts et privilèges des universités françaises depuis leur fondation jusqu'en 1789*, Paris, Larose et Forcel, 1890, t. I, p. 329]

De associandis nationibus in earum festis sine potationibus.

Item, quod in festis solemnibus cujuslibet nationis cum solemnitate celebrabuntur in primis vesperis et in missa de die et in secundis vesperis intererunt absque potationibus, choreis et robis ac mimis, quos tollimus et removemus, inhibentes ne fiant per modum nacionis.

Jeux et farces au château // 23 juin 1409

Comptes de la maison d'Anjou (Paris, AN, P//1334/4, fol. 98v°, 27 juin 1409)

[édités par A. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, op. cit., p. 323]

Le 27^e jour de juing 1409, Yvonnet Coyrant, soudoyer ou chastel d'Angiers, vint ceans et rapporta et dist que le dimanche 23^e jour dudit moys, lui estant oudit chastel, où l'en faisoit aucuns jeux ou farces devant la royne Yolent et ses gens, et que en regardant yceulx jeulx, la manche de sa robe fut coupee, ataillee par dessoubz par larrons ; et prindrent en monnoie environ 10 solz et son seel fait à son nom et à ses armes...

¹⁶ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 227.

Interdictions de toutes réjouissances festives pour les clercs, en tous lieux // 1423

Statuts synodaux de l'évêque Hardouin de Bueil

[cité dans Dom Edmond Martène, Dom Ursin Durand, *Thesaurus novus anecdotorum*, Paris, Bibliopolarum Parisiensium, 1717, t. IV, col. 523]

... nonnulli mercimoniis de rebus profanis, ceteri ebrietatibus, lascivis ludis, immunditiis, et inhonestis cantilenis, saltationibus, non solum in carreriis, et locis publicis ac privatis ; sed etiam plerumque in ipsis ecclesiis et ipsarum cimiteriis...

Mystère de la Passion // 1446

Prologue du *Mystère de la Résurrection* joué à Angers en 1456 (Pierre Servet [éd.], *Le Mystère de la Résurrection – Angers 1456*, Genève, Droz, 1993, v. 112-139.)

Et faizons ce que fut fait lors,
Depuis que de Jhesus le corps
Fut pendu en la dure croix,
Quant on joua une autre fois
Celle passion que je dy.
Pour ce, fault supposer icy,
Et noter sans le dire plus,
Que celluy qui joua Jhesus
À celle mesme passion,
Dont l'en fist desmonstracion
À Angiers dedens l'an precis
Mil quatre cens quarante et six,
Seroit encore maintenant
À ceste heure en la croix pendant,
Si ceste Resurrection
Sans aucune interrupcion
Ce jouoit cy ; car du procès,
De la Passion et decés
Dudit Jhesus, le Saint Prophete,
Fut lors ample mencion faicte,
Jusqu'à tant que le corps de ly
Fut ou tombel ensepvely,
Laquelle extension se cesse
De present, qui fut lors expresse

Farces à Angers (au château ?) // août 1452

Compte des recettes et dépenses de l'argenterie royale, rendu par Jean de Charnières, secrétaire et argentier du Roi René (Marseille, AD 13, B 2479, f. 58v°, 21 août 1452)

À Jehan du Perier, ledit jour, huit livres cinq solz, en 6 escuz à luy ordonnez par ledit seigneur pour aulcune despense qu'il a faicte à jouer farses davant icellui seigneur. Et pour ce, par certifficacion dudit senechal : 8 livres, 5 sous.

Farces jouées devant René d'Anjou (Angers ?¹⁷) // octobre 1452

Compte des recettes et dépenses de l'argenterie royale, rendu par Jean de Charnières, secrétaire et argentier du Roi René (Marseille, AD 13, B 2479, fol. 69v°, 20 octobre 1452)

À Thomas L'Enlumineur et Jehan Le Mercier, le 20^e jour dudit mois, en 5 escuz, six livres dix sept solzs six deniers, pour don à eulx fait pour consideracion de plusieurs farces qu'ilz ont joués davant icelluy seigneur. Par certification dudit Du Couldray et quittance : 6 livres, 8 sous, 6 deniers.

Mystère de la Résurrection // 29-31 mai 1456 (ou 30-31 mai et 1^{er} juin)

Comptes urbains (Angers, AM, CC 4, fol. 165-166)

À maistre Jehan Daveluys, la somme de huict escuz d'or à lui ordonnez prendre sur les deniers de la recepte de ladicte cloaison, par le sieur roy de Sicile, pour avoir fait doubler et mettre au net le pappier de la *Resurrection* et y avoir fait les adicions, ainsi qu'il appert par mandement dudict sieur, donné le 26^e jour de may 1456, et quittance dudict Daveluys escripte au dos. Pour ce, lesditz escuz à la raison de 27 sous, 6 deniers chacune pièce, vallant à monnoie : 11 livres. **fol. 165v°**

À Pierre de Hurion, la somme de dix escuz d'or à present ayans cours à lui ordonnez par ledict sieur roy, pour pareillement avoir habillé les personnages de la *Resurrection* et y avoir adjousté aucunes adicions, par ainsi que plus applain peut apparoir par le mandement dudict sieur dont cy devant est faite mention en l'article precedent. Pour ce, cy comme appiert par quittance dudict de Hurion, donnée le 19^e jour de may l'an 1456, lesdictz dix escuz apreciez à monnoies comme dessus : 12 livres, 15 sous.

À Jehan du Perier dit Le Prieur, la somme de cent escuz d'or à luy ordonnez prendre et avoir par le roy de Sicile, duc d'Anjou, sur les deniers de ladicte cloaison pour icelle somme estre employee et convertie es faintes et despenses du *mistere de la Resurrection Nostre Seigneur* que ledict sieur roy de Sicile avoit entencion faire jouer à la Panthecouste **fol. 166** ensuivant le jour et date du mandement dudict sieur sur ce fait et donné le 29^e jour d'avril 1456, comme plus à plain peut apparoir par icelui et par quittance dudict Perier, donnée le 2^e jour de may l'an 1456, escripte au dox dudict mandement sur ce rendu à court, pour ce ladicte somme de cent escuz aprecié à monnoie à la valleur de 27 sous, 6 deniers chacun escu vallant à celle raison : 137 livres, 10 sous.

Prologue du Mystère de la Résurrection (Pierre Servet [éd.], Genève, Droz, 1993, t. I, p. 81)

S'ensuit le *mistere de la Resurrection de Nostre Seigneur Jhesucrist et de son Ascencion et de la Penthecoste*, qui fut fait et joué premiere foiz à Angiers les trois derrains jours de may, l'an que on disoit 1456.

Journal de Guillaume Oudin (Angers, BM, ms. 976 [858], fol. 1v°-2)

La Resurrection de Jesus Christ fut jouee en mistere en cette ville d'Angers, le dimanche, lundy et mardy¹⁸ après le Sacre dont laditte feste du Sacre avoit esté le 27^e jour de may **fol. 2** l'an 1456.

¹⁷ Rien dans la pièce d'archive n'indique le lieu mais Jean Le Mercier est à l'origine de festivités dramatiques en 1454 à Angers pour l'entrée de Jeanne de Laval.

¹⁸ Donc les 30-31 mai et 1^{er} juin.

Une farce jouée par les enfants de chœur de Saint-Laud d'Angers // décembre 1456-Janvier 1457

Comptes de Jeanne de Laval (Angers, BM, ms. 1064 [913], fol. 42v^o, janvier 1457)

Aux enfans de cueur de l'eglise de saint Lo, lez nostredicte ville d'Angers, la somme de cinquante cinq soulx tournois laquelle somme nous leur avons fait donner par nostredict argentier Eudon par nous à eulx fait, pour avoir joué une farse devant nous, pour ce : 55 solz.

Mystère de saint Vincent // ca. 1471

Comptes de la maison d'Anjou (Paris, AN, P/1334/10, fol. 9, 24 octobre 1474)

[édités par A. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René, op. cit.*, p. 329-330]

Les gens des comptes du roy de Sicile, d'Aragon, etc., duc d'Anjou, etc., estans à Angiers, à touz ceulz qui ces lettres verront, salut. Comme certain proces, renvoyé par les maire et eschevins de ceste ville d'Angiers par devant nous, fust meü et pendant entre Perrin Le Mercier, menuysier, demandeur, d'une part, et Jehan de Souhenne, fermier de la prevosté d'Angiers, d'autre part, pour occasion de ce que ledit demandeur disoit que, troyz ans a ou environ, le *mistaire de la vie de monseigneur saint Vincent* fut joué en ceste ville d'Angiers ou lieu nommé le Marché aux bestes, et que par le commandement dudit deffendeur, qui lors estoit prevost d'Angiers, il garnit ung chauffault pour ledit seigneur roy de Sicile, de vingt et quatre piez de long et trente de large, tout planché d'essil et de limandes ; et oudit chauffault avoit la grant salle, la chambre de retraict pour ledit seigneur roy de Sicile et entre deux cloaison d'essil, logeis pour l'eschanzonnerie, chambres et retraitz segrés, cousues aussi à grans cloux de fer ; et qu'il fournit de tout essil, de limandes renforcees, et pour les eschalles à monter oudit chauffault, le tout à ses despens ; disoit oultre que ledit Souhenne, deffendeur, l'avoit promis paier dudit chauffault par pluseurs foiz et en avoit fait sa propre debte [...] et concluoit ledit demandeur à l'encontre dudit deffendeur qu'il fust par nous condampné et contraint à lui rendre et paier la somme de vingt cinq livres tournois pour la valeur dudit chauffault [...] ; à quoy de la partie dudit deffendeur, tendant à fin contraire, estoit respondu qu'il confessoit bien que ledit chauffault avoit esté fait par ledit demandeur et ses gens, et que souventes foiz avoit sollicité ledit deffendeur y besongner promptement, mais jamais ne lui avoit promis paier ne fait sa propre depte et le luy nyait, anssi ledit chauffault estoit pour ledit seigneur roy de Sicile...

Mystère de sainte Barbe // juillet 1484

Registre des conclusions municipales (Angers, AM, BB 2, fol. 32v^o, 29 juillet 1484)

Item a esté ordonné estre donné aux jouex du *mistere de madame sainte Barbe*, par les mains de Jehan Fallet, la somme de cent solz et dont il sera remboursé par le receveur ou fermier presents.

Mystère de la Passion // 20-25 août 1486

Registre des conclusions municipales (Angers, AM, BB 4, fol. 29v^o-31v^o, 33v^o, 12 août 1485)

Le sabmedi matin, 12^e jour d'aoüst, ou conseil de ladicte ville tenu au logeis de monsieur le gouverneur où estoient iceulx : messieurs le gouverneur, le juge et maire, maistre Pierres Guiot, lieutenant, le juge de la prevosté, les dean et maistre escolle de l'eglise

d'Angers, maistre Jehan Bernart, esleu, maistre Jehan Muret, sieur de la Marchegaie¹⁹, Jehan Alloff, Jehan Ferrault, gardes de la monnoie, Jehan Bourgeolays, Jehan Lepage, Jehan Barrault, le grenetier, pour donner ordre au fait de la garde et seureté de la ville pour le *mistere de la Passion de Nostre Seigneur* qui est assigné à estre joué en ceste ville de demain en huit jours, a esté ordonné ce qui s'ensuit :

Premierement ont esté d'opinion que on doit donner des deniers communs pour ayder à paier les fainctes dudict jeu, cent livres tournois, pourveu que les ouvrages n'en soient retardez, fors lesdicts Bern[art], esleu, et Ferrault qui ont esté d'opinion que pour ceste matiere, on se doit assembler en plus grand nombre.

Et pour faire faire sillence oudict jeu, ont esté esleuz et commis messieurs maistre Pierres Guyot, lieutenant criminel, maistre Jehan Belin, lieutenant civil, maistre Jehan Loheac, juge de la prevosté, maistre l'Advocat²⁰, maistre le procureur du roy, maistre Macé Travers, docteur regent en l'université, maistre le procureur general de l'université, maistre l'esleu du Vau, maistre l'esleu Bernard, maistre le grenetier, maistre Jehan Rich... (?), sieur du Temple, maistre de la Tousche Mauviel, Jacques Lecamus, le clerc de la ville. **fol. 30**

Item que durant lesdicts jeuz de chacun des deux coustez de la ville n'y aura que ung portal ouvert et encores n'y aura que la planche et le guychet mais toutesvoves pour le jour, seront baillees les clefs au cognoistable qui pourra faire ouverteure s'il voit que besoign en soit jusques à neuf heures.

Item que à la garde de chacun desdicts portaux y aura 20 hommes par jour chacun en son tour bien armez.

Item que les 25 hommes qui autrefois ont esté gaigees de la ville, seront mis surs et en bon habillement de guerre, acompagneront monsieur le gouverneur et yront par la ville avecques luy ou aultre sur ce commis pour obvier aux inconveniens des crocheteurs et aultres mauvaises gens pour la seureté et garde de toute la ville et des habitans.

Item que chacune nuyt le guet et arriere guet seront renforcez et en chacun portal y aura ung guet.

Item sera enjoinct aux hostelliers de la ville et des fors bourgs qu'ilz se prennent bien garde quelz gens arriveront à leurs maisons et n'en reçoivent aucuns de Broychessac ne d'ailleurs où il y ait peste.

Item que les charieres et charonneaulx qui sont prés de la ville, seront amenes en icelle et y seront durant ledict mistere.

Item que on fera visiter les chauffaulx pour les asseurer si besoing est ad ce qu'ilz ne tumbent et que inconvenient n'en advienne.

Item sera publié à son de trompe, inhibition et deffense faicte à tous de porter bastons invasibles ne deffensables par la ville fors seullement ceulx qui sont ordonnez pour la garde d'icelle sur paine de prinson et d'amende arbitraire.

Item comme sur pareilles peines, que chacun face sillence et obbeisse à ceulx qui sont ordonnez estre ou jeu pour faire ladicte sillence. **fol. 30v°**

Item et pour mielx commancer et avoir sillence si l'on voit qu'il soit expediant, sera dicte une messe ou jeu sur ung autel honnestement droissé.

Item que durant ledict mistere, les chaignes de ladicte ville et le portau de Boysnet seront fermez et les clefs baillees à monsieur le maire. **fol. 31**

Le lundi 14^e jour d'aoust l'an 1486.

¹⁹ Voir les folios précédents où ce personnage est cité.

²⁰ Il s'agit bien d'un patronyme.

[...]

Pour faire presenter et distribuer durant le *mistere de la Passion*, du vin qui a esté, presentement en ce conseil, ordonné estre donné de par la ville aux gens de bien qui sourviendront, ont esté commis et ordonnez, Jehan Ferrault, garde le monnoie, et Jehan Barrault et le feront paier content par le receveur auquel a esté mander à se le faire.

A esté ordonné estre baillé et mis es mains de Jehan Bourgeolays, connestable du portau Saint Aulbin d'Angiers, la somme de vingt livres tournois tant pour sallaire que pour vingt et cincq hocquetons pour servir à 25 hommes, des gagiers, qui ont autrefois esté à la ville et qui ont esté sabmedi derroin ordonnez estre mis surs en armes pour acompaigner monsieur le gouverneur durant le jeu du *mistere de la Passion Nostre Seigneur* qui sera commencé de huit jours prochain, pour la garde et seureté de la ville

[...] **fol. 31v°**

Le jeudi 24^e jour d'aoust l'an dessus dict.

[...]

A esté ordonné que outre la somme de cent livres tournois ordonnez sur les deniers communs de la ville estre baillés pour paier les fainctes du *mistere de la Passion* qui se joue presentement en ceste ville, sera encores baillee sur lesdicts deniers, la somme de cent livres tournois ou au dessobz d'icelle somme jusques au paiement desdictes fainctes en voyant par messieurs du conseil les receptes et mises qui ont esté faictes par la ville pour paier lesdictes mises à de ce que ledict mistere ne demeure imparfait.

fol. 32

Le lundi 4^e jour de septembre l'an dessus dict 1486.

[...] **fol. 32v°**

Jehan Fallet, prevost et eschevin d'Angiers et receveur des deniers communs dudict lieu, a rapporté sur le tablier les parties des coustz et mises du chaffault qu'il a faict faire pour le sieur de la Forest, gouverneur de ceste ville, qui luy a servy pour le jeu du *mistere de la Passion* qui nagueres a esté joué en ceste ville et montant à la somme de vingt huit livres, quatre solz, deux deniers tournois.

[...]

A esté ordonné à Jehan Barrault eschevin, la somme de 27 sous, 6 deniers tournois pour louage qu'il a certiffié avoir païé de six flascons dont luy et Jehan Ferrault aussi eschevin, commissaires en ceste partie, se sont servyz et aydez à faire la distribucion du vin donné de par la ville durant le *mistere de la Passion*.

L'ordonnance cy dessus contenue et escripte du jeudi 24^e jour d'aoust dernier touchant le don fait pour le *mistere de la Passion* a esté ratiffiee et ordonnee tout de nouvel.

Délibérations capitulaires de Saint-Laud (Angers, AD 49, G 913, fol. 184-184v°, 11 juillet et 1^{er} août 1486)

[11 juillet] Item ex consensu dominorum praedictorum, praefatus dominus decanus accipit et importavit quemdam pannum aureum existendum in duabus pecus ut eidem serviat pro *ludis passionis* preparandum ludendo(?). Tenebit tamen idem dominus decanus reddere predictum pannum sanum et integrum absque aliqua lesione seu macula.

[...] **fol. 184v°**

[1^{er} août] Primo ob reverentiam dei et honorem hujus ecclesiae donarunt dominis ville Andegavensis pro *passione ludendo*, sommam decem librarum turonensis.

Item commiserunt dominum Pourquet et majorem bursarium pro parendo Jacobum Busart puer hujus ecclesiae qui ludere debet filiam cananee in ludi supradicti.

[...]

Martis xxii^a dicti mensi [augusti], de consensu dominorum non fuit cappitulum propter ludos passionis.

Journal de Guillaume Oudin (Angers, BM, ms. 976 [858], fol. 37-38v°)

Le *Mistere de la Passion de Jesus Christ* fut jouee en cette ville d'Angers le dimanche 20^e jour d'aoust et le lundy, mardy, mercredi, jeudy et vendredy ensuivant l'an 1486 et fut jouee par les plus grands et notables gens de laditte ville, comme par doyens, chanoines, curéz, chappelains, bourgeois, marchands, officiers, nobles gens et autres, par telle maniere **fol. 37v°** que plusieurs gens des pays de Lyon, de La Rochelle, Bordeaux, Poitiers, Paris, Tours, Normandie, Bretagne et gens d'autres nations disoient jamais n'avoir veu jouer si richement, honnorablement, plaisamment et excelentement jouer et sembloit au peuple que on jouoit par chacun jour de mieux en mieux. Item devez sçavoir que quand laditte *Passion* fut jouée, y avoit l'un chauffault tous couverts d'ardoise et d'une hauteur sans les autres dont n'y en avoit que deux qui ne fussent couverts d'ardoises et en chacun chauffault y avoit trois estages, mais paradis estoit le plus hault qui n'avoit que deux estaiges, et aussy avoit auxdits chauffaux des **fol. 38** pantieres par tout faictes de bois et de clayes toutes d'une haulteur.

Item et avant que l'on commençast à jouer le premier jour dudit mistere fut ditte une messe avec diacre et sous diacre au milieu du parc avant que commence ledit mistere, et est à sçavoir que un nommé maistre Pierre Turpin, doyen de Montagü et chanoine de Saint Martin joua le personnage de Dieu à l'honneur, gloire et louange de Dieu et à l'honneur de luy tant bien et honorablement que fut merveilles, ainsy que disoit tout le peuple qui y estoit, maistre Laurens, chappelain de Saint Maurice joua Nostre Dame, maistre Thibault Binel, chanoine de Saint [Maurice], joua Judas, maistre Nicole **fol. 38v°** Pisnir joua la Magdelaine.

Compte-rendu de la nation d'Anjou par Jean Binet (original non localisable, perdu ?)

[cité dans Aimé de Soland, « Étude sur le théâtre angevin », *Revue de l'Anjou et du Maine*, t. II, 1855, p. 200, n. 1]

Pro mysterio Passionis Jesu Christi, anno presentis composti, Andegavi per personagia manifestato, data fuit, ex parte nationis, summa decem librarum, ad onera hujusmodi mysterii supportanda.

Mystère de saint Maurice // 1486

Extrait d'un débris de compte de Saint-Maurice (original non localisable, perdu ?)

[cité dans Aimé de Soland, « Étude sur le théâtre angevin », *Revue de l'Anjou et du Maine*, t. II, 1855, p. 200, n. 1]

Item, tradidit prenomminatus bursarius lusoribus qui luserunt *passionem sancti Mauricii*, summam centum solidorum per capitulum eisdem concessam videlicet per mandatum, datum in capitulo, die iv^a mensis octobris : 100 sol.

Mystère de sainte Catherine // ca. 1492

Registre des conclusions municipales (Angers, AM, BB 8, fol. 43, 7 septembre 1492)

A esté ordonné et mandé à Jehan Le Peletier, receveur, de payer des deniers communs de ladicte ville d'Angiers à Jacquet Perse, dit Lancemen, menuysier demourant en ceste ville d'Angiers et à Olivier Le Coustoux, demourant en la paroisse de Lynieres, la somme de quatre livres tournois, c'est assavoir audict menuysier la somme de 60 sous tournois pour avoir planchéé en cloux d'essil les troys estaiges du chauffault de messieurs les

maires et eschevins de ladite ville estant ou parc ouquel nagueres a esté joué le *mistère de madame sainte Katherine* et audict Le Coustoux, la somme de 20 sous tournois pour le paiement de six clayes qu'il a amenees, tendues et destendues oudict parc des jeux ou davant et sur les pentes dudict chauffault...

Comptes municipaux (Angers, AM, CC 5, fol. 414v°-415, 16 octobre 1492)

À Jacquet Perse, dit Lanceman, menuysier, demourant à Angiers et à Olivier Le Coustoux, demourant en la paroisse de Saint Jehan de Linieres [... même texte que Angers, AM, BB 8, fol. 43...] chauffault ainsi que Jehan Doreau et René Touscherousse, commissaires des euvres de ladite ville ont rapporté oudict conseil, comme appert par ordonnance de mesdicts sieurs les maire et eschevins, faite et expediee ou conseil de ladite ville, tenu le 7^e jour de septembre 1492, signee par Bradasme, greffier, par laquelle ledict receveur n'est tenu rapporter sur ce present compte, fors seulement la quittance desdicts 60 sous tournois dudict menuysier, pour cecy, par vertu de ladite ordonnance et quittance d'icelui menuysier escripte au dos de ladite ordonnance signee à sa requeste du seign manuel de Jehan fol. 415 Mireleau, notaire des contraz royaulx d'Angiers, donnee le 16^e jour d'octobre 1492, le tout cy rendu à court pour cecy, ladite somme de 4 livres tournois.

Mystère de saint Georges // 22-24 septembre 1493

Journal de Guillaume Oudin (Angers, BM, ms. 976 [858], fol. 65v°-66)

Le dimanche, lundy et mardy 22^e, 23^e, et 24^e jour de septembre l'an 1493 fut joué à Angers le *mistère de la passion de monsieur saint Georges le martir*, dont André Moriceau joua saint Georges, Pierre Maboul, sergent, joua l'empereur Dacien,²¹ Papor, pasticier joua le roy de Perse, Guillaume et Jehan Serre, sergents et²² jouerent les tirans, maistre Robert Dignan, prestre, joua Lucifer, André Chauvelier, Sathan, Gillet Besquin, Grand Jehan, Le Boucher²³ jouerent fol. 66 les autres diables.

Réitération de l'interdiction faite aux clerks de fréquenter mimes et histrions // 1493

Statuts synodaux de Jean IV de Rély (Henri Arnauld (éd.), Statuts du diocèse d'Angers, recueillis par l'ordre de Henry Arnauld, Angers, Olivier Avril, 1680, p. 143)

Texte du Concile de Tours de 1216 reprenant celui du Concile de Latran de 1215 : voir *infra* « Provinces de l'Ouest ».

Mystère de la Rédemption de nature humaine // septembre 1506

Registre des conclusions municipales (Angers, AM, BB 13, fol. 137, 12 septembre 1506)

Sur la requeste presentee oudict conseil par maistre Loys Migon, requerant à mesdicts sieurs ordonner quelque somme de deniers luy estre bailliee et delivree sur les deniers communs de ladite ville, ensemble des pouldres de canon pour servir et ayder au *mistère de la redempcion de nature humaine* que l'on veult jouer en ceste ville d'Angiers ; a esté appointé que pour ayder à payer les fainctes et autres mises qu'il conviendra faire à jouer ledict mistère, sera par le receveur de ceans baillé et mis es mains dudict

²¹ Ce texte est une copie datée du XVIII^e siècle dont la source primaire est perdue. Les points de suspension laissent supposer de la part du copiste des difficultés de lecture ou l'omission volontaire de certaines informations jugées inutiles.

²² Même remarque.

²³ Un blanc ici. Même remarque que précédemment.

Migon, des deniers communs de ladict ville, la somme de dix livres tournois et [un blanc laissé] livres de pouldre de canon, pour luy ayder à poyer lesdictes fainctes et autres fraiz et mises qu'il conviendra faire pour ledict mistere, pourveu que l'on ne prendra riens du peuple à l'entree dudict jeu.

Extraits des registres capitulaires de l'église d'Angers, avec table alphabétique des matières (Angers, BM, ms. 731 (657), p. 156, 16 septembre 1506)

Le chapitre avoit un echaffaut dans les halles pour voir représenter les jeux publics. 16 septembre 1506.

Interdiction de jeux faite au roi de la Basoche // mai 1512

Registre des conclusions municipales (Angers, AM, BB 15, fol. 83, 1^{er} mai 1512)

Mondict Sieur le juge d'Anjou a mis en deliberation que le jour de demain, le roy de la Basoche vouloit faire jouer sur les chauffaulx davant le pillory de ceste ville, esquelz jeuz communement sont scandalizés et diffamez et injuriez plusieurs gens de bien, a esté cause qu'il seroit expediant de faire deffense audict roy de la Basoche et autres de non jouer jeu, actendu l'esmocion des guerres et aussi qu'il est bruit que la royne est encores tres griefvement malade.

Aprés laquelle matiere ainsi mise en deliberation, par la commune oppinion de mesdicts sieurs, a esté advisé et conclud que à la requeste du procureur du roy audict conseil et ce requerant, inhibition et deffense sera faicte audict roy de la Basoche et autres qu'il appartient de non jouer pour ledict jour de demain et qu'ilz different ledict jeu jusques environ la fin de ce present moys de may et jusques ad ce que l'on ayt ouy nouvelles desdictes guerres et prosperité et sancté de ladict dame.

Interdiction de jeux théâtraux en raison de la peste // juillet 1519

Registre des conclusions municipales (Angers, AM, BB 17, fol. 59, 20 juillet 1519)

La plus grant et saine partie de mesdicts sieurs assistans oudict conseil, ont esté d'avis que l'on doibt empescher que l'on ne jeue certains jeuz que l'on entend de brief faire en ceste ville pour eviter le danger de la peste [...].

Interdiction du théâtre dans les églises et les cimetières // 1527

Statuts synodaux de l'évêque François de Rohan (Henri Arnauld (éd.), Statuts du diocèse d'Angers, recueillis par l'ordre de Henry Arnauld, Angers, Olivier Avril, 1680, p. 263-264)

Cum retroactis temporibus nonnulli perversam, et orthodoxae fidei contrariam consuetudinem, quae potius corruptela censenda est, allegantes, in Ecclesia quam Psalmista testante, *decet sanctitudo*, et cimeteriis, ac aliis locis sacris earumdem civitatis et diocesis, jocos seu facetias, etiam illas quas vulgo moralitates vocant, ac alios ludos inhonestos ludere, et in hujusmodi ludis habitus figuram seu similitudinem daemonum repraesentantes fumere, et in Ecclesia seu cimeteriis, ac locis sacris hujusmodi vagare et discurrere, ibidemque ludibria, et insolentias, ac ebrietates exercere...

Jeux de la sainte Hostie // 25 juillet 1535

Registre des conclusions municipales (Angers, AM, BB 20, fol. 88v^o-89 et 90v^o, 23 juillet 1535)

Pareillement sur la requeste faicte ceans par René Delaure et aultres entrepreneurs des *Jeuz de la sainte Hostie* à ceste prochaine feste de monsieur saint Jacques, par laquelle il demande que messieurs de la justice et de ceans leur prestent les sergens de ceste ville **fol. 89** et les gens du guet d'icelle, aussi leur prestent de l'artillerie de ceans

et leur donnent de la pouldre de canon, aussi que mesdicts sieurs leur donnent quelque somme de deniers pour ayder à fraier aux mises desdicts jeuz ; a esté ordonné et conclud en premier lieu qu'il ne leur sera baillé aucuns deniers de la maison de ceans parce qu'il n'y en a de present aucuns mayz leur seront baillez et prestez des pieczes d'artillerie et leur sera donné de la pouldre de canon à la discrection de mondect sieur le maire et Poyet advocat susdit et aussi de maistre Michel Regnart, maistre de l'artillerie de ceste ville et eschevin de ceans ou dudict Breslay en son absence, aussi leur est permis prandre et avoir les sergens de ceste ville avecques les gens du guet s'ilz les veullent avoir, aussi leur est permis avoir les lances et selles qui sont en la salle de ceans à la charge de rendre le tout ceans.

fol. 90v° Lesdicts d'Anrynes et Grunaudet sont et ont esté commis et depputez par ledict conseil pour assister aux jeuz de cestedicte ville à ceste feste de monsieur saint Jacques pour y donner ordre et empescher qu'il n'y ayt bruit ne aucun scandalle.

[en marge] Commissaires pour assister aux jeux saint Jacques.

Des Jeuz (sujet non précisé) // 25 juillet 1547

Registre des conclusions municipales (Angers, AM, BB 24, fol. 121v°, 123-123v°, 17 juin 1547, 5 et 12 juillet 1547)

A esté ordonné et conclud que l'eschauffault de ceste maison appartenant aux maire et eschevins qui est ou parc des jeuz qu'on veult faire en ceste ville à ceste prochaine feste de monsieur saint Jacques, sera par le recepveur habillé aux despens des deniers de ceans à ce que mesdicts sieurs les maire et eschevins puissent veoir lesdicts jeuz...

[en marge] L'eschauffault du parc des halles sera rabillé.

fol. 123 [5 juillet] Par ledict maistre Jehan Belhomme, receveur ordinaire du domaine d'Anjou, a esté faict requeste à mesdicts sieurs qu'il leur plaise luy prester de l'artillerie et pouldre à canon de la ville pour faire tirer et sonner aux jeux Saint-Jacques desquelz il est entrepreneur, offrant rendre le tout. Laquelle requeste oye, a esté ordonné et conclud que ledict Belhomme aura par prest de l'artillerye et pouldre à canon de ladicte ville jusque à trante livres en baillant par luy cedulle et recepissé vallable de rendre et remettre le tout...

fol. 123v° [12 juillet] Pour la place des jeuz

Monsieur le maire dict avoir ouy dire que la place des jeuz fut autrefois lissée à la maison de ville [par]²⁴ le seigneur du Plessis Bourree et que Belou en a les lectres.

A esté dict par le procureur du roy que le feu [...]²⁵ en a faict cession au feu seigneur du Plessis Bourree.

Belou a dict que ledict seigneur du Plessis Bouree en a faict cession à la ville tant qu'il luy plaira...

Registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud (Angers, AD 49, G 915, fol. 12, 12 juillet 1547)

Ratificarunt conventionem factam ad summan decem aureorum solarium pro communi theatro inter eos et capituli Sancti Martini Andegavensis faciendo et construendo pro spectandis ludis sancti Jacobi.

[en marge] Pro misiis theatri ludorum festi sancti Jacobi.

²⁴ Le manuscrit contient « et que » à la place de « [par] ».

²⁵ Un nom ou une fonction impossible à lire.

Le monde renversé et Le dialogue des moines // ca. 1550

Jacques Bruneau de Tartifume, *Philandinopolis* (Angers, BM, ms. 994 (870), p. 504)

En 1550 fleurissoient [à] Angers Lezin et Martial les Guyets, l'un a fait en vers le *Dialogue des moynes*, et l'autre *Le Monde renversé*, lesquelz poemes ont esté representez publicquement en la place Neufve de la ville d'Angers par le temps et espace de trois jours consecutifs. Les preparatifs en furent faictz par un nommé Joubert, marchand d'Angers. Les traictz joyeux, brocards et faceties un peu trop libres ont rendu rares les coppies qui ont esté communicquees. Entre aultres ilz disoient que tout passoit par un fil de Lyon, pour *fidelium*.

Plaidoirie de l'andouille par les membres de la Basoche // attestée en 1552

Jacques Bruneau de Tartifume, *Philandinopolis* (Angers, BM, ms. 994 (870), p. 634-635)

Le dernier jour de l'an, les clerks des advocadz vont avec les violons, p. 635 hauts-bois, tambours, fifres et trompettes au palais. Leur prince s'assied en la place du president, l'avocad du prince entre au parquet de messieurs les gens du roy, y plaide l'andouille qui est un discours affin d'obtenir permission à tous clerks et bazzochiens, soient clerks de velours ou bastiers, de prendre audict jour et au premier jour de l'an suyvant, autant d'andouille, de jambon, d'eschinees, de pallerons, de cervelaz, de saucices, de langues de porc et de bœuf, de poules, chappons et poulets qu'ilz pourront attraper, affin de reduyre le tout en or potable. Plusieurs prennent plaisir à voir ceste folle jeunesse et à entendre les bons motz dont ilz se servent à paranymphe leurdicte andouille.

Tragédie d'Arsinoe // 1572

Les bibliothèques françoises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier, Paris, Saillant et Nyon, 1773, t. II, p. 218

Pachal Robin du Fauz, gentilhomme angevin [...]. Il a fait [...] la *Tragédie d'Arsinoé*, laquelle il fit jouer et représenter en public, en la ville d'Angers l'an 1572, au collège d'Anjou...

Simulacre de préparatifs pour jouer une comédie // 1576

Jacques Bruneau de Tartifume, *Philandinopolis* (Angers, BM, ms. 994 (870), p. 505-506)

Environ 1576, il y eut de bons gausseurs [à] Angers, qui firent preparatifs au pillory comme p. 506 pour représenter une comedie. Ilz disoient que les nimphes estoient chez Corbeau, marchand de draps de laine du pillory, qui avoit de tres belles filles, que les mores estoient chez maistre Anthoine Davy, sieur d'Argentré, advocad [à] Angers, d'autant que ses enfans estoient tres noirs ou bazanez, et que les folz estoient chez monsieur de Beaumont, qui estoit noble homme René Bault, conseiller du roy au siege presidial, dont les enfans estoient comme le pere, d'une tres folastre humeur.

Ordonnance pour le contrôle des textes de théâtre avant leur jeu // 1586

Statuts synodaux de Guillaume Ruzé (Henri Arnauld (éd.), Statuts du diocèse d'Angers, recueillis par l'ordre de Henry Arnauld, Angers, Olivier Avril, 1680, p. 319)

De l'autorité du reverend pere en Dieu monseigneur l'evesque d'Angers, il est deffendu à tous curéz, chapelains, vicaires et autres de quelque qualité qu'ils soient de jouer, ny faire ou permettre de jouer aucunes farces, scenes, comedies ou autres jeux en leurs eglises, cimeties, ou autres lieux saints, specialement aux jours de festes, que prealablement lesdites farces, comedies, scenes ou histoires, si aucunes on veut jouer,

n'ayent esté communiqees ou approuvees par monseigneur le reverend evesque ou ses vicaires, et que de ce il y ait acte signé du secretaire de l'evesché d'Angers, et ce sur peine de sentence d'excommunie ou d'amende arbitraire.

Théâtre processional de la Saint-Jacques // XVI^e siècle-1598

Jacques Bruneau de Tartifume, *Philandinopolis* (Angers, BM, ms. 994 (870), p. 147-149 et p. 634)

Le jour de messieurs saint Jacques et saint Christophle, le 25 juillet, les freres **p. 148** prescheurs ou jacobins d'Angers vont en procession depuis leur eglise jusques en l'eglise du faulxbourg Saint Jacques, à laquelle assistent ceux qui ont fait le voyage de Saint Jacques de Compostel en Hespagne et ceux qui sont de la frairie. Antiennement, on y representoit des histoires de la sainte escripture et y faisoit on aller un paradis avec un Dieu le pere, le filz, saint esprit, et plusieurs anges, puis après suyvoit un enfer rempli de diables, il y en avoit encore d'aultres qui couroient par les rues, suyvis d'une mort portant une faux en sa main. Le tout estoit institué pour l'enseignement des pauvres rusticques qui ne peuvent comprendre que c'est que Dieu en trinité, que c'est que paradis, ange, diable, enfer ni mort. Neantmoins, toutes ces representations d'histoires et ce que dict est, ont esté ostees par **p. 149** l'ordonnance du reverand evesque d'Angers, Charles Miron, confirmee par arrest environ l'an 1598. N'en reste plus que les representations de Jesus portant sa croix et des douze apostres qui le suyvent.

p. 634 Le jour de saint Jacques, 25 juillet, se fait [à] Angers une procession qui va depuis les Jacobins jusques au faulxbourg Saint Jacques. Antiennement on y representoit les enfers, les diables et telz aultres espritz infernaux, maintenant s'y voyent les apostres et un Jesus portant la croix avec quelques anges et sibilles...

Interdiction faite aux ecclésiastiques de jouer des personnages // 1600

***Statuts synodaux de Charles Miron* (Henri Arnauld (éd.), *Statuts du diocèse d'Angers, recueillis par l'ordre de Henry Arnauld*, Angers, Olivier Avril, 1680, p. 336)**

Deffendons à tous ecclesiastiques, sur peine de suspension, d'assister, jouer ny représenter aucun personnage aux jeux publics, soit au tems du premier jour de l'an, caresme prenant, ou autres, sous quelque pretexte que ce soit de coutume ancienne ou autrement. Et que l'arrest de la cour sur ce donné contre le curé de Bocé²⁶ sera publié es paroisses de ce diocese, ainsi qu'avons cy devant ordonné.

ASTILLE

Passion de sainte Apolline // 1559

***Registres de baptêmes (1535-1579) d'Astillé* (Astillé, AM, conservées à Laval, AD 53, E dépôt 9/E1, fol. 86)**

Passio sanctae Appoloniae ludata fuit in parochia Astilley in hoc annu 1559.

BEAULIEU-SUR-LOUDON

Mystère de saint Étienne // 19 juillet 1551

***Registre de la Chancellerie de la Cour* (Paris, AN, JJ/262, fol. 96, avril 1553)
[édité par Alphonse Angot, « Quelques mystères joués au Bas-Maine », *RHAM*, 26, 1889,**

²⁶ Voir ci-après, au nom de ce village, sur cette affaire.

Henry, etc., à tous presens, etc., nous avons reçu l'humble supplicacion de Jehan de Launay, escuier, à present prisonnier en la Conciergerie de nostre pallais à Paris, contenant que ou mois de juillet mil cinq cens cinquante ung, jour de dimanche qui estoit le dix-neufiesme dudit moys, aucuns habitans de la parroisse de Beaulieu au pays et conté de Laval auvoient deliberé soy assembler au lieu et mestairie de la Foix pour jouer le *mistere saint Estienne*, et sur la fin du disner dudit suppliant arriverent en sa maison aucuns gentilzhommes entre autres ung appelé Jehan de Vildé, seigneur dudit lieu, et ung appelé Claude [un blanc], seigneur de Chantaut, le sieur de Barrillé et autres, jusques au nombre de dix ou environ, lesquelz, après avoir prins leur vin prièrent icelluy suppliant d'aller avec eulx audit lieu de la Foix pour veoir jouer ledit mistere, lequel, combien qu'il se feust de ce faire excusé, neantmoins pour leur faire plaisir les aurait accompaignez jusques audit lieu où ledit mistaire se devoit jouer. Et estant entré au parcquet des joueurs laissa les dessusdits et se retirant en sa maison veit passer ceulx qui devoient jouer ledit mistere, qui le retarda quelque peu. Ce faict, en poursuivant et continuant son chemyn entendit ledit suppliant grand tumulte et bruict que l'on faisoit à l'endroit et au lieu ou se devoit jouer ledit mistaire. Au moyen de quoy il se arresta pour entendre que ce pouoit estre et s'enquist de la cause du tumulte. Sur quoy luy fut dict et rapporté que c'estoit le sieur de Villedé qui avoit esté tué ou blessé. À ceste cause ledit suppliant qui est proche parent dudit de Villedé, tout esmeu de ce propoz acourut à la part où estoit ladicte assemblee, et y allant rencontra ung nommé Alain Charry grievement blessé que aucuns de la parroisse dudit lieu emmenoiert. Et le voiant ainsi blessé et acoustré, esmeu de collere tant de ce qu'on luy avoit rapporté que son dict cousin avoit esté tué et blessé, et aussy marry de l'inconvenient advenu audict Charry, luy dist telles parolles ou semblables en effect et substance : « Charry, je t'avois bien dict que ainsi t'en prandroict. » Parce que peu de jours auparavant estant icelluy suppliant adverty de l'entreprinse desdicts jeux, tant luy que autres des plus aparentz de la paroisse se seroient adressez aux entrepreneurs, ausquelz ledit suppliant avoit faict plusieurs remonstrances, cuydant les destourner de jouer ledit mistere, pour l'inconvenient de peste qui regnoit en aucuns lieux circonvoisins et aussy pour éviter aux accidentz qui souvent adviennent de telles assemblees ; et si auroit de mesme collère et pour obvier à plus grand inconvenient et donner occasion de departir l'assemblee illec estant, couppé en la compaignie dudit de Villedé et autres avec son espee qu'il avoit et a tousjours acoustumé de porter, d'aultant qu'il est gentilhomme, les cordaiges des eschaffaulx desdits jeux, serait davantaige entré dedans une loge de fueille illec estant appelé Enfer, demandant par ces mots où estoit ce meschant Cellier lequel pour l'entreprinse par luy faicte de tel mistere estoit veu estre cause dudict excez, ayant à l'heure regayné son espee, sans actempter à personne. Après lesquelz actes auroit ledit suppliant mené ledit de Villedé, son parent ainsi blessé audit lieu de la Foix, proche dudict parc, pour illec estre pensé et médicamenté, et dudict lieu s'en seroient tous deux allez à Launay, maison dudit suppliant, où ledit de Villedé avoit laissé son cheval auparavant que d'aller audit jeu, ce qu'il feist sans y faire plus long sejour. Et depuis a ledit suppliant entendu que sitost que lesdits joueurs furent entrez au parcquet où se devoit jouer ledit mistere, ledit Charry et ledit de Villedé et ses compaignons eurent debat et querelle ensemble et misrent leurs mains à leurs espees, si bien que ledit Charry y fut blessé et navré en plusieurs endroitz de son corps comme dit a esté, dont il serait deceddé deux jours après. Pour raison desquelz cas informations auraient esté faictes par le juge ordinaire de Laval ou son lieutenant à la requeste de Jehanne Salmon, veufve

dudit feu Allain Charry, et sur icelles prinse de corps decernee tant contre ledit suppliant, Villedé, que autres. Et après diverses proceddures ledit suppliant constitué prisonnier es prisons dudit Laval et son procès extraordinaire faict et parfaict auroit par sentence dudit juge de Laval esté condamné, ensemble le sieur de Villedé et autres en icelle sentence mentionnez, à estre decappitez, condampnez en quelques amendes et leurs biens confisqueez, dont ledit suppliant auroit appellé et esté depuys ledit procès apporté au greffe de nostre court de parlement à Paris, et ledit suppliant amené prisonnier en ladite Conciergerie. Et doubtant que l'on voulsist rigoureusement contre luy procedder, nous a faict humblement supplier et requerir que actendu ce que dit est que ausdites querelles, debatz et conflict il n'estoit present, instigant ne consentant, que lorsqu'il coupa lesdites cordes et fut audit lieu appellé Enfer et charché ledit Sellier lesdits excez avoient ja esté perpetrez, que le recueil qu'il feist auparavant ausdits gentilzhommes estoit comme pour le devoir de noblesse il estoit tenu et qu'il ne pouvoit refuzer sa maison à telle compaignye en laquelle y avoit partie de ses parens et amys qui venoient comme il croit et estime pour se recreer ausdits jeuz, et que en tous autres cas, etc.

Nous, à ces causes, preferans miséricorde à rigueur de justice, audit suppliant avons quicté, remys, etc. Si donnons en mandement par ces mesmes presentes à noz amez et feaulx conseillers les gens tenans nostre court de parlement à Paris, parce que ledit appel y est pendant et relevé par devant eulx, et à tous noz autres justiciers, etc.

Donné à Saint-Germain-en-Laye ou moys d'avril l'an de grâce mil cinq cens cinquante troys, et de nostre regne le septiesme. Ainsi signé sur le reply : par le roy.

BOCE

Farce blasphématoire jouée lors de la messe // 1600

Claude Pocquet de Livonnière, *Coustumes du pays et duché d'Anjou conférées avec les coutumes voisines*, Paris, Coignard, 1725, t. II, col. 1021-1022

Les choses furent portées à un tel excès dans la paroisse de Bocé en Anjou qu'on y representa dans l'église pendant la celebration de la grand-messe une espece de farce remplie d'insolences et d'impietez, qui devinrent d'especes de blasphêmes par les circonstances du temps et du lieu. L'affaire ayant été poursuivie criminellement et portée au Parlement, il y fut rendu arrest le 21 juin 1600, conçu à peu près en ces termes. La Cour a condamné Jean Benaut à faire amende honorable nue tête, en chemise, la corde au col, devant la principale porte de l'église de Bocé tenant en ses mains une torche de cire ardente, du poids de deux livres, et là à genoux dire et declarer que temerairement et mechamment, en habit de fou et deguisé il a dit et proferé dans ladite église de Bocé pendant la celebration de la grand-messe, les blasphêmes et paroles deshonnêtes, et commis les insolences, impietez et derisions mentionnées au procès dont il se repent, et a demandé pardon et mercy à Dieu, au roy, et à la justice : ce fait pendu [col. 1022] et étranglé, à une potence laquelle à cet effet sera dressée au principal carrefour dudit lieu de Bocé, et après son corps brûlé et réduit en cendres. Ordonné que M. Jean Roger curé de Bocé et René Cailler seront pris au corps et amenez prisonniers aux prisons de la Conciergerie du Palais à Paris. Fait ladite cour inhibitions et defenses à toutes personnes, de quelque état et conditions qu'elles soient, de faire à l'avenir aucunes confrairies, ni assemblées illicites, sous les peines portées par les ordonnances, ni de faire aucuns jeux ni actes prophanes ès églises ou lieux saints, sous peine de la vie.

CRAON

Jeux // 1458

Note du receveur de la dame de Thuré (document non localisé)

[édité par Alphonse Angot, « Quelques mystères joués au Bas-Maine », *RHAM*, 26, 1889, p. 114²⁷]

1458, fut ung escu baillé à messire Jehan Marcillé, prestre, par le commandement de Madame, et fut aux jeuz à Craon.

FRESNAY-SUR-SARTHE

Histoire de sainte Barbe // 31 août 1578

Registre paroissial, baptêmes de 1541 à 1579 (Le Mans, AD 72, 1 Mi 1220 R1, Baptêmes-Sépultures 1541-1660, août 1578, n° 589)

Le dernier jour dudict moys qui fut à ung dymenche, environ à deux heures après midi, lors que l'on jouoit à Saint Bernard l'*histoire de sainte Barbe* pour la seconde journee, fut baptisé Jehan Moullin...

LA POOTE (SAINT-PIERRE-DES-NIDS)

Jeu de L'Antéchrist // octobre 1516

Registre de la Chancellerie (Paris, AN, JJ//242, fol. 304, octobre 1526)

[cité dans Paul Piolin, « Le théâtre chrétien dans le Maine au cours du Moyen Âge », *RHAM*, 32, 1892, p. 36²⁸]

« Rémission pour Jehan Hamart, forgeron demeurant en la paroisse de la Posté-Denis. Le jour de Saint-Denis, apprenant qu'un de ses compagnons, forgeron comme lui à la Beslardière, avait été blessé "au lieu de la Monnerie près le lieu du Moulin-Gibart, par plusieurs gens qu'on disait réciter un jeu que l'on appelle le *jeu de l'Antéchrist*" ».

LAVAL

Bien avisé et Mal avisé // 15 août 1448

Comptes de l'Hôtel-Dieu Saint-Julien de Laval (Laval, AD 53, H dépôt 1 E / 16, [fol. 61], 15 août 1448)

Mercredi, à Lodin pour trois quarts de raye et deux mullez presentés pour ceulx qui devoient venir aux jeuz : 7 sous, 6 deniers.

[...]

Jeudi, jour de l'assumpcion, en char de cohue [...] : 2 sous, 3 deniers.

[en marge gauche] Celuy jour fut joué *Bien avisé et Mal avisé*.

Mystère de saint Julien le martyr // juillet 1467

Comptes du receveur Pierre Bernier de l'Hôtel-Dieu Saint-Julien de Laval (Laval, AD 53, H dépôt 1 E / 21, fol. [33v°], juillet 1467)

²⁷ A. Angot précise : « cabinet de M. de la Beauvuère ». Une partie des documents de cet érudit est conservée aux AD 53 (cotes 14 J) mais nous n'avons pu localiser la pièce d'archive correspondante.

²⁸ Indication fournie par A. Angot, voir également : *Dictionnaire historique, topographique et biographique de la Mayenne*, Mayenne, J. Floch, 1962 [Laval, Goupil, 1902], t. III, p. 327.

À Guillaume Lebreton, qui fut donné aux joueurs du *mistere de saint Julien le martyr* en juillet l'an 1467 par ordonnance du maistre : 22 solz, 6 deniers.

Mystère de saint Cyr et sainte Julite // octobre 1469

Comptes du receveur Pierre Bernier de l'Hôtel-Dieu Saint-Julien de Laval (Laval, AD 53, H dépôt 1 E / 22, fol. [32v^o])

Aux jouex qui jouerent *saint Cir et sainte Julite*, en octobre 69, fut donné que poia cedit receveur : 5 sous monnaie.

Le bon et le mauvais pèlerin // ca. 26 mai 1493

Guillaume Le Doyen, *Annalles et cronicques du pays et conté de Laval et parties circonvoysines (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 23-23v^o)*²⁹

Celluy an, à la Penthecouste,
Je fis jouer, quoy qu'il me couste,
Le papier du *bon pelerin*
Et mauvais, qui estoit afin
D'esmouvoir tous ceulx de la ville...

[...] **fol. 23v^o**

... Mais incontinent,
Entrepris ce dict *Pelerin*
Que je mys moy mesme à fin,
Et en joué le parsonnaige
Devant Saint Venerand ce croi ge.
[en marge] *La Moralité du bon et mauvais pelerin* faicte par moy devant Saint Venerand.

Mystère de sainte Barbe // septembre 1493

G. Le Doyen, *Annalles et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 1 et fol. 23-24)³⁰

fol. 1 En l'an 1493 fut joué ou pré de Botz, au temps de l'Angevine, le *mistere de sainte Barbe*.

fol. 23 ... Ceulx de la ville,
Qui, entreprinse tres utile,
Avoient faict du tres beau *mistere*
De Barbe. Mais fut vitupere
Par compaignons entrepreneurs
Qui se voulurent faire outrageux
Tellement, que tout à nyent **fol. 23v^o**
Demoura. Mais incontinent,
Entrepris ce dict *Pelerin*
Que je mys moy mesme à fin,
Et en joué le parsonnaige

²⁹ Nous avons choisi de reprendre la source primaire qui a servi à l'édition de Louis de la Beauluère et M. H. Godbert (Laval, Godbert, 1858). Au-delà de l'absence de normes de transcriptions – normale pour l'époque de l'édition –, de nombreuses lectures sont fautives au point d'altérer le sens, un exemple suffira à s'en apercevoir : là où il faut lire « Du Genest, où riens ne fust lourt. » (fol. 43v^o), l'édition Godbert transcrit « Du Genest, ou René ne fust lourt. » (p. 132)... La référence à l'édition Beauluère-Godebert sera toutefois citée en note. Pour cette attestation : [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 73-74.

³⁰ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 6 et p. 73-76.

Devant Sainct Venerand ce croi ge.
Et ce voyant, ceulx de la vile,
Que tout le monde les avile,
Et que mutinerent [sic.] se voulurent,
Aprés brief temps, tous s'aparurent
Au moins le plus devant Monsieur,
Qui leur commanda, par honneur,
Reprendre ce dit beau mistere,
Et leur bailla pour commissaire,
Troys ou quatre bourgeoys moult saiges
Pour departir les parsonnaiges
À gens qui sauroient bien jouer,
Affin d'en estre mielx louer.
Ce qui fust fait en grant honneur
Sans y acquerir deshonneur.
Nul n'estoit abillié de toille,
Monsieur en fist caner la vayle.
Cent joueurs abilliez de soye
Et de veloux à plaine voye,
Au moins les compaignons d'enfer,
Si estoit le grant Lucifer.
Puys y avoit une volee
Qui fust soudainement trouvee,
Laquelle decora le jeu.
Pluseurs parsonnaiges du lieu
Y volaient d'ung bout juc en l'autre.
Puys y avoit une beste aultre,
Qui estoit de faczon horrible,
De grandeur et grosseur terrible ;
Et par Jehan Hennier compousee, **fol. 24**
Lequel dessus en chevauchee
Venoit chacun jour faire homaige
À Lucifer et son mesnaige.
Elle gectoit le feu par sept lieux,
Par ses nazeaux et par ses yeulx
Qu'elle avoit fort espouvantables.
Ses gestes estoint merveillables.
Et fust jouee, pour dire Amen,
Par maistre Pierre le Meignen,
Jeune advocat mais bien lectré,
Qui de tous fust bien atiltré,
Et puys se rendit Cordelier.
Car sa femme, sans peu tarder,
Se mourut tout en ensuyvant.
Et puys, Dyoscorus le grant,
Fut joué par René Hubert,
Sergent du Roy moult bien expert ;
Et le grant deable infernal

Fut par André Le Senechal.
Monsieur et sa noble comtesse
Furent presens sans faire presse.
Au long de six jours leurs trompectes,
Clerons, sonnans en choses faictes
À toutes les belles entrees
Et pauses qui furent bien notees.
Tellement que amont et aval,
Il n'estoit honneur qu'en Laval.
Monsieur, par son commandement,
De Paris, sieurs de Parlement,
Fist venir à ses propres mises,
Pour de Barbe veoir les divises.
Tel paveillon avoit ou pré
Où cent hommes eussent entré.

La Nativité et les Trois Rois // 1^{er} janvier 1495

G. Le Doyen, *Annalles et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 24v^o)³¹

En celluy an, pour verité,
Fust joué la *Nativité*
Ce beau premier jour de janvier,
Et des *troys Roys*, sans y muser,
Par moy et ceulx de Saint Melaine,
Dont ne perdismes nostre paine,
Car du bien il nous fut donné,
Argent et vin abandonné,
Qu'ilz nous donnoient à leurs mains jointes,
Dont payames toutes nos faintes.
[en marge] La *Nativité* jouee à Saint Dominicque, par moy composee et assemblee à quarante parsonnaiges.

Mystère de la Bourgeoise de Rome // octobre 1498

G. Le Doyen, *Annalles et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 29)³²

En ce present an, ou moys d'octobre, fut joué par troys jours à Pissasnesse le *mistere de la Bourgeoise de Rome*.

Mystère de l'enfant prodigue // juillet 1504

Guillaume Le Doyen, *Annalles et cronicques du pays et conté de Laval et parties circonvoysines* (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 33v^o)³³

Au moys de juillet [de] ce dict an, fis [jo]uez ou cloaistre saint Dominicque, le [*mis*]tere du *Prodigue* [dont j]oua le *Prodigue*...

³¹ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 77.

³² [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 83.

³³ Cette attestation n'apparaît pas dans l'édition de L. de La Beauluères, sans doute en raison de l'état du support textuel original : il s'agit d'une indication marginale dont une grande partie a disparu du fait de l'arrachement des bords du manuscrit.

Le sacrifice d'Abraham et l'Innocent // 1508

G. Le Doyen, *Annales et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 41)³⁴

Puys, d'Abraham le sacrifice,
Fust joué, qui fut moult propice,
Sur le grant pavé de Laval,
Par le clergé de Saint Tugal.
Aussi fust joué l'*Ignoscent*,
Celluy an qui est moult decent.
[en marge] *Le sacrifice d'Abraham et l'Ignoscent.*

Prédication avec personnages // avril 1508

G. Le Doyen, *Annales et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 41-41v^o)³⁵

Et le caresme fust presché
D'un frere de cest evesché,
Nommé frere Colas Taunay,
D'Avenieres natif pour vroy,
Et cordelier de Saint François,
Au couvent venu tout de froys.
D'aucuns compaignons de la ville
Furent motifs, pour qui est abille,
Monstrer figurativement
Et ses sermons et preschements,
La *Passion* par parsonnaiges
Le Vendredy Saint, par gens saiges,
Jour de la Resurrection,
Fut monstre aprobaton,
Jusques à quarante hystoires,
Dont ce fut fait moult grans memoires.
Preschant et demonstrant par signes
Sur le pavé, à tentes fines,
De rideaux, de cielz d'or, de soye,
De ce veoir le monde avoit joye.
Quand falloit tirer le rideau,
Taunay trouva ung mot nouveau
Qu'il chantoit pour *veritatis*,
Là, Messeigneurs, *ostendatis*.

Mystère de saint Blaise // 1510

G. Le Doyen, *Annales et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 44-44v^o)³⁶

L'esté fust gracieux et beau
Sans pluyvoir [sic] que moult petit d'eaue,
Par lieux fut joué misteres,
Et mesmement en Advenieres
Le mistere monsieur saint Blaise

³⁴ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 124.

³⁵ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 124-125.

³⁶ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 133-134.

Avolee, où fut chascun aise
 Par l'espace de quatre jours
 Où monsieur en vit tout le cours.
 Mais durant le jeu, sans que huche,
 Descendit une coqueluche
 Du pais d'amont juc ad ce val,
 Qui nous fist souffrir moult de mal
 Et prenoit en la teste et rains
 Tant que par terre en jecta mains **fol. 44v^o**
 Et des tirans, joué le quart
 Combien que du mal eu ma part.
 [en marge] Le *mistere de saint Blaise* joué comme [à] Pissasnesse.

Mystère de saint Sébastien // Pentecôte 1520

G. Le Doyen, *Annales et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 58)³⁷

Puys, la Penthecouste venue,
 Et sans que mon propos je mue,
 De Sebastien le mistere
 À Botz fut, sans nul vitupere,
 Joué. Et en fut l'entreprinse
 Faicte par tres bonne divise,
 Par Loys Le Gauffre et Lamyer
 Qui y amployerent maint denier
 En chauffaulx de grans edifice.
 Et si n'y eut nul malefice
 Que chascun ne feist son debvoir
 Par sept jours sans mal esmouvoir.
 Ledict Gauffre le saint joua,
 Où après chacun se voua.
 [en marge] Le *mistere de saint Sebastien* joué au pré de Botz.

Prédication avec personnages // 29 et 31 mars 1521, 7 avril 1521

G. Le Doyen, *Annales et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 58v^o)³⁸

Il [Le Caresme] fut presché par un beau Pere
 De Saint François sans vitupere
 Nommé frere Guy de Charné,
 Qui par luy fust bien decerné,
 Et fut, pour son soulaigement,
La Passion, bien amplement,
 En abregé, par parsonnaiges,
 Où furent gens de ville et villaiges,
 Sur le pavé jouee guayement
 Par parsonnaiges proprement
 Le jour du beau Vendredi saint,
 Et le jour de Pasques non fainct,

³⁷ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 174.

³⁸ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 176.

Le dismanche Quasimodo,
Si vous demandez *quo modo*,
Recours aux sermons de Taunay
Qui ainsi fist, je vous dy vroy.
[en marge] Le Caresme que preschea le frere Guy de Charné.

Mystère de la Cène // 25-26 mai 1524

G. Le Doyen, *Annalles et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 64-64v^o)³⁹

Et la feste Saint Venerand,
Le lendemain Saint Sacrement, fol. 64v^o
Fut joué sans prendre grant paine
Par les enfans de Saint Melaine,
De la *Cene* le beau *mistere*,
Audict lieu et ou beau cymitiere,
Dont fut fait par moy l'entreprinse,
Judas jouant par celle emprinse.
[en marge] La *Cene* jouee au cymitiere Saint Venerand en ce present an.

Les Sept Rôles // septembre 1527

G. Le Doyen, *Annalles et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 75v^o)⁴⁰

Aprés eulx à la Morigniere
Qui est amprès la Coconniere,
Ou moys de septembre ensuyvant,
Par quatre jours, temps advenant,
Fut par nous joué les *Sept Rolles*,
Et fut durant les quatuolles.
Tant s'i trouva saiges que sotz,
Autant comme il en feroit à Botz.
Je joué l'homme à mon possible,
Combien qu'à moy ne fust duysible.
[en marge] Les *Sept Rolles* jouez à la Morigniere.

Mystère de L'Ermite meurtrier // septembre 1532

G. Le Doyen, *Annalles et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 95v^o)⁴¹

En ce present an, ou moys de septembre, fut joué en la valee de la Morigniere, le *mistere de l'Ermite meurdrier* qui dura neuf jours. Et fut joué l'ermite par maistre Michel Transon, et en fut motif maistre Guillaume Ravault prebtre et prothocoll[eu]r.

La sainte Hostie // 12 et 19 juin 1533

G. Le Doyen, *Annalles et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 97)⁴²

La *sainte Hostie* a esté jouee devant le cymitiere Dieu, le jour de la feste Dieu et le jour saint Gervays.

³⁹ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 192-193.

⁴⁰ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 214.

⁴¹ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 273.

⁴² [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 278.

Mystère des saints Vénérand et Maxime // août 1534

G. Le Doyen, *Annales et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 97v^o-98)⁴³

Cestuy an, entour la miaoust,
Fut commencé de moult bon goust
Le *mistere saint Venerand*,
De *Maxime* semblablement
Dont le papier sans nul default,
Fut composé par G[uillaume] Ravault,
Sur la legende desdicts saints
Contenans des miracles maints.
À Barbé s'i fut le *mistere*
Joué ou pré du presbitere, **fol. 98**
Venerand par Michel Transon
– Qui moult bien savoit sa leczon –
De Saint Melaine le vicaire,
Et Maxime, pour brief le faire,
Joué par maistre Jehan Sagect,
Lequel s'i acquita de hayct.
Le *mistere* par unze jours
Dura sans y faire recours,
Moy portant le second papier
Pour aider à l'entremetier.

LE GENEST

Mystère de saint Étienne // août 1509

G. Le Doyen, *Annales et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 43v^o)⁴⁴

Celluy aoust, pour resjoissance,
Fut joué par bonne aliance,
Des bons compaignons de Laval
Que du Genest, sans songer mal,
De saint Estienne le *mistere*
Qui fut fait par bonne maniere
En la vallee pres le hault bourg
Du Genest, où riens ne fust lour.
René Le Lamy fist la mise,
Aussi avoit fait l'entreprinse.
[en marge] René Le Lamy fist jouer le *mistere de saint Estienne* au Genest.

LE LUDE

Mystère de saint Vincent // ca. 1476

Autorisation accordée de jouer le Mystère de saint Vincent (Paris, BnF, ms. fr. 12538, fol. 213, 1^{er} août 1476)

⁴³ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 280-281.

⁴⁴ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 132.

Data est licencia ludendi presens misterium apud Ludium ad relationem curati dicti loci ac magistri Johannis Joubert, prioris prioratus de Raillon, in theologia baccalarii, qui nobis vicario subscripto certifficarunt quod nichil in eo continetur contra articulos fidei. Actum apud Ludium, die prima mensis augusti anno domini millesimo cccc^o septuagesimo sexto.
René Delabarre

LE MANS

Mystère de saint Jean l'Évangéliste // septembre 1476

Compte du receveur Jaquet Vaujon (Le Mans, AD 72, 111 AC 246, fol. 23, 23 septembre 1476)

À André Boulier par ordonnance des gens du conseil de monsieur le conte et le consentement et advis des gens de la ville et mandement des eschevins pour les faintes du *mystere de monsieur saint Jehan l'evangeliste* entrepris à jouer et qui a esté joué par aucuns de la ville, la somme de 6 livres tournois ainsi que appert par lettre et registre dudict conseil et cedulle desdicts gens de la ville soubz les seigns de 35 d'entre eulx, et aussi par mandement des eschevins donné le 23^e jour de septembre l'an dessus dict 1476 et quittance dudict Boullier, le tout cy rendu pour ce : 6 livres tournois.

Mystère de saint Eustache // 8-10 septembre 1494⁴⁵

Délibérations capitulaires de Saint-Pierre-de-la-Cour (Le Mans, AD 72, G 481, fol. 145v^o, samedi 6 septembre 1494)

Idem ad supplicationem et requestem illorum qui habeant personagia *misterii sancti Eustachii* quae diebus donata lune, martis et mercurii pro ad effectum [*un mot illisible*] nobis per organum magister Jacobus Hellanst procuror regis cenomanis ac Johannes Menot et Johannes Conart, receptoris ville Cenomansis factum, ordinavimus servicium divinum ecclesiae nostrae dictis diebus anticipiunt et canticum, pulsacionem [*un mot illisible*] campanarum [*un mot illisible*] brevi aut silenti in ecclesia dicti Juliani cenomansi fiat pertubacio dicto misterio.

Farce moralisée de pastoureaux // 2 mai 1507

Entrée épiscopale du cardinal François de Luxembourg au Mans, dîner de réception donné à la maison épiscopale [Pas de source primaire]

[cité par Paul Piolin, *Histoire de l'église du Mans, Paris, Vrayet de surcy, 1861, t. V, p. 278*]

« Durant lequel dîner, qui a été grand, solennel et bien servi, ont été présentés plusieurs entremets ; à l'issue et lever duquel dîner et première assiette, a été joué une farce moralisée de pastoureau. »

Miracle de Théophile // 7-8 septembre 1539

Extraits des registres de délibérations du chapitre cathédral 1346-1687 (Le Mans, BM, ms. 257, p. 81, 5 septembre 1539)

Permission accordée de jouer le dimanche et le lundy suivant le *Miracle de Theophile* dans la place qui est devant l'église des jacobins, et on ordonne que ces deux jours là, on ne sonnera point les cloches de l'église depuis la messe jusqu'à 3 heures et on donne 6 livres tournois au receveur desdicts jeux publics.

⁴⁵ Il s'agit bien de l'année 1494 et non 1495 comme l'ont écrit Paul Piolin et ses successeurs.

Mystère de la conception de la Sainte Vierge // 4 et 11-12 septembre 1556

Extraits des registres de délibérations du chapitre cathédral 1346-1687 (Le Mans, BM, ms. 257, p. 113)

On permet au maistre de psalette de mener les enfans pour chanter avec les musiciens du chœur à la representation qu'on doit faire sur le theatre du *mystere de la conception de la Sainte Vierge*. On ordonne qu'on avancera le service du matin et on retardera celui du soir, pour s'y accomoder, et qu'on ne sonnera point les cloches pendant l'action. On permet à messieurs les commissaires de prester les ornemens de l'église, exceptez les plus considerables, pour parer le theatre, on permet aussy à quatre habituez d'y jouer des personnages pourvu que ce soit sans scandaliser, et enfin on ordonne qu'on ne fera pas le point de messeigneurs à la rigueur, excepté pour matines.

Plainte des chanoines contre les abus des comédiens qu'ils « font des parolles de l'écriture » // 23 février 1560

Extraits des registres de délibérations du chapitre cathédral 1346-1687 (Le Mans, BM, ms. 257, p. 123)

23 février, on depute monsieur le scolastique et 2 chanoines pour, avec monsieur de Sablé, grand vicaire, aller trouver messieurs les magistrats au sujet du scandale que causent des comediens par l'abus qu'ils font des parolles de l'écriture et pour les prier d'y remedier.

Théâtre d'écoliers // avant 1563

Les Bibliothèques françoises de La Croix du Maine et de Du Verdier, Paris, Saillant et Nyon, 1773, t. II, p. 399

Samson Bedouin, religieux en l'abbaye de la Couture au Mans [...]. Il a écrit plusieurs tragédies, comédies et moralités et quelques coqs à l'ane et autres semblables satyres, lesquelles il faisoit jouer par les lieux publics de la ville et fauxbourgs du Mans, par aucuns écoliers de ladite ville. [...] Il mourut en ladite abbaye de la couture, l'an 1563, ou environ.

Tragédies et comédies // avant 1574

Les bibliothèques françoises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier, Paris, Saillant et Nyon, 1772, t. I, p. 545

Jean Meot. Il a composé plusieurs comédies et tragédies françoises, lesquelles il a fait jouer et représenter en public, lorsqu'il estoit régent au collège de Gourdain, situé en la ville du Mans. [...] Il florissoit l'an 1574.

Tragédie d'Elips, comtesse de Salbery // juin 1579

Les Bibliothèques françoises de La Croix du Maine et de Du Verdier, Paris, Saillant et Nyon, 1773, t. II, p. 368

René Flacé, prêtre et curé de l'église de la Couture [...]. *Tragédie d'Elips, comtesse de Salbery en Angleterre*, laquelle fut représentée et jouée publiquement, au Mans, l'an 1579, au mois de juin.

Interdiction faite aux ecclésiastiques d'assister à du théâtre // 1598

Statuts synodaux de Claude d'Angennes de Rambouillet

[édités par Paul Piolin, « Le théâtre chrétien dans le Maine au cours du Moyen Âge », *RHAM*, 31, 1892, p. 322]

Et suivant les anciens canons et constitutions ecclesiastiques leur défendons [aux ecclésiastiques] de se trouver aux spectacles, farces et jeuz publiques et surtout de n'y jouer et faire aucun personnage ; et ceux qui depuis quelques mois se sont tant oubliez que de servir auxdits jeuz, les admonestons et leur ordonnons de s'adresser à nous ou à notre penitencier, pour estre pourveu à la seureté de leur conscience. Et sont faictes deffenses aux curéz et tous ecclesiastiques ne permettre et souffrir lesdicts jeux et spectacles estre faitz es eglises et lieux distincz pour la priere.

MERAL

Mystère du pèlerin // août 1454

Compte du receveur Thomin Meaulays, rendu au seigneur Jean de Villiers (Laval, AD 53, E 134, fol. 104v^o, 8 août 1454)

À Jacquet Chasteigneu et aultres compaignons⁴⁶ donnez à ceux qui ont remonstré le *mistere du pelerin* comme appert par mandement de mondect sieur et quitance. Pour ce 20 livres.

Donné le 8^e d'aoust 1454.

MIREBEAU

L'amour vaincu // 10 septembre 1599

AMOUR VAINCU tragicomedie. Representee davant tres illustre prince Henry de Bourbon, duc de Montpensier, etc... Et tres excellente princesse Catherine de Joyeuse, le 10 septembre 1599, en leur chasteau de Myrebeau, et dédiée à leurs grandeurs. Par Jacques de la Fons natif dudit Myrebeau. Advocat en parlement, Poitiers, Jean Blanchet, 1599 (Poitiers, BM, fonds ancien, DP 624)

MONTSURS

Mystère de la Passion // juillet 1530

G. Le Doyen, *Annales et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 78v^o)⁴⁷

En cestuy an fut à Monseurs
Joué moult honorablement
La *Passion* bien proprement
Par les compaignons dudict lieu,
Qui avoient esleu tres bon Dieu,
Et abilliez selon le pais,
Je n'en veil faire autre divis...

Mystère de la Passion // 1579

Édité par Alphonse Angot, « Quelques mystères joués au Bas-Maine », *RHAM*, 26, 1889, p. 120⁴⁸

⁴⁶ « ordonnez pour recevoir les deniers qui ont esté » biffé après le mot « compaignons ».

⁴⁷ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 227.

⁴⁸ A. Angot précise : « Le Nécrologe [...] par M. Berset [...] cabinet de M. de la Beauvuère ». Ce document est conservé aux AD 53 (cote 14 J 70) mais l'attestation de la représentation ne se trouve pas sous cette cote. Elle doit être dans l'autre partie du fonds *La Beauvuère* « qui se trouve encore conservée au château du Tertre à Nuillé-sur-Vicoïn par M. Joseph Le Tourneurs du Val, héritier de la

Le *mystere de la Sainte Passion Nostre Dieu* fut joué à Montseurs, à quatre lieues de Laval, en l'année cinq cens soixante-dix-neuf.

NEAU

Moralité de l'Enfant prodigue // 15 décembre 1527

Registre de la chancellerie de Paris (Paris, AN, JJ/241, fol. 155)

[édité par Alphonse Angot, « Quelques mystères joués au Bas-Maine », *RHAM*, 26, 1889, p. 115]

Jehan Lestenrye, clerc non marié, aagé de vingt et ung ans ou environ, et Jullien Lory, drappier, jeune compaignon à marier, aagé de 24 ans ou envyron, demourant au bourg de Neau, au pays du Maine, le dimanche 15^e jour de decembre, environ l'heure d'une heure de relevee, [avec] feu Jehan Chardelou, prestre, demeurant audit bourg de Neau, et autres repeterent au prioré dudit Nau une *moralité de l'Enfant Prodigue* qu'ils esperoient jouer au jour de Noel ensuyvant, sans avoir noise ne debat ensemble et ce departirent tous amys...

NUILLE-SUR-VICOIN

Mystère de sainte Julienne // septembre 1599

Registre paroissial de baptêmes, mariages et sépultures (1594-1616) (Nuillé-sur-Vicoïn, AM, registre BMS 1594-1616, fol. [163])

Le *Mistere de madame sainte Julienne* fut joué l'année mil cinq cens quatre vingtz et dix neuf, sur la fin de septembre, auparavant la toussaintz.

SAINT-BERTHEVIN

Mystère de saint Berthevin // janvier-février 1516

G. Le Doyen, *Annales et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 52v^o)⁴⁹

Item aussi qu'en celle année,
De saint Berthevin fut prouvé
Sa légende et sainte vie.
Et comme aucuns eurent envie
Contre luy, machinant tout mal,
Qui estoient au sieur de Laval.
Quatre jours dura le mystère,
À Saint Berthevin lieu austère.
René Le Lamyer, sreurier,
Pour son plaisir le fist jouer,
Qui bien en vint à ses honneurs,
Avecques l'aide des seigneurs.

famille La Beauillère » (*Introduction de l'Inventaire sommaire de la collection La Beauillère*).

⁴⁹ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 157-158.

SAINT-CENERE

L'Invention Sainte Croix // septembre 1511

G. Le Doyen, *Annales et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 46)⁵⁰

À l'Angevine, à plaine voix
Fut l'Invention Saincte Croix
Jouee à Sainct Serené [sic]
Par Macé Le Duc mon aisé.
Tous volant bien hault et bas,
Fors sainct Michel qui cheut à bas.
[en marge] *L'invencion Saincte Croix* jouee à Sainct Serené.

SAUMUR

« Esbatemens » et « plaisantes paroles » d'un bateleur lors des pas d'armes organisés à Saumur // 1446

Voir *supra* « Chinon ».

Mystère de la Passion et de saint Jean-Baptiste // octobre 1462

Compte rendu d'un messenger du roi qui a assisté à Saumur à la représentation de la Passion (Angers, AD 49, 9 D 1, 15 mai 1463)

L'an de grace 1463, le dimenche quinziesme jour de may devant nous Michel Mareschal et Alixandre Robillard, clerks tabellions jurez pour le roy nostre sire, à Evreux fut venu Norbert Mache, clerk de honorable homme et saige Jehan Guedon, viconte dudict Evreux, lequel certiffia et afferma par son serment que le premier jour d'octobre derrenier passé, il fut envoyé par ledict viconte son maistre, de la ville d'Evreux, devers le roy nostre sire lors estant à Moliernie affin de faire sçavoir audict seigneur auquel ledict viconte escripvoit, que l'argent qu'il luy avoit pleu bailler et faire delivrer audict viconte pour employer en la maison qu'il luy avoit commandee estre faicte en son chastel dudict Evreux estoit presque tout employé [...⁵¹]. Maiz estoit allé apréz ledict sieur, requerant et actendant tousjours son expedicion, à Saumur où ledict seigneur alla pour veoir jouer la *Passion* que le roy de Cecille faisoit jouer audict Saumur...

Comptes de la maison d'Anjou (Paris, AN, P//1334/8, fol. 119, 3 octobre 1462 et 5 décembre 1465)

[édités par A. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René, op. cit., p. 327-328*]

« 3 octobre 1462 : Payement de dix sols à André Garnier, pour porter d'Angers à Saumur une lettre de René au sire de Loué, lui mandant "que le *mistere de la Passion* qui estoit assigné à commencer à sabmedi prouchain, fut remis au lendemain dudit jour de sabmedi, et qu'il fust publié audit lieu de Saumur." »

« 5 décembre 1465 : "Comme le roy de Sicile, duc d'Anjou, ait droit de prandre de deux ans en deux ans par maniere de taille sur les bourgeois, marchans, manans et habitans de sa ville de Saumur, la somme de troys cens livres tournois, [et], aiant ledit seigneur, en l'annee 1462, environ le mois d'octobre, desir de faire jouer le *mistere de la Passion et de monseigneur saint Jehan Baptiste*, pour exciter le couraige de ses subgez à

⁵⁰ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, op. cit., p. 140.

⁵¹ Le roi ne se trouve pas à Moulherne.

devocion, considerant qu'il ne pourroit estre joué sans grant mise et despense de deniers, ait fait don ausdits bourgeois, marchans, manans et habitans de ladite ville de Saumur la somme de six cens livres tournois, pour recompense de la mise qu'ilz avoient fait ou pourroient faire pour ledit mistere, tant pour faire les chauffaux, faintes d'abbiz honnestes et raisonnables pour les gens de laditte ville que autrement, à icelle somme estre prinse et retenue, c'est assavoir la somme de troys cens livres tournois à la feste de Toussains prouchaine ensuivant la date des lettres patentes dudit don [...] et les autres troys cens livres à ladite feste de Toussains ensuivans 1464,... ».

Mystère de la Passion // 4-9 août 1493

Journal de Guillaume Oudin (Angers, BM, ms. 976 [858], fol. 63v^o)

La *Passion de Nostre Seigneur* fut jouee à Saulmur le 4^e jour d'aoust 1493 et dura six jours.

Mystère de la Passion // août 1534

Jean Bouchet, *Les annales d'Aquitaine...*, Poitiers, A. Mounin, 1644, p. 474

On joua aussi la *Passion et Resurrection* trois semaines après⁵² ou environ en la ville de Saumur, où je vy d'excellantes feinctes.

Jean Bouchet, *Epistres morales et familiares du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545 : *Epistres familiares LXXXVIII et LXXXIX*, feuillet 59, sqq.

Epistre envoyée audict Bouchet par maistre Thomas le Prevost de Rouen, lors estant à Saulmur.

[...]

Epistre lxxxix responsive dudict Bouchet à la precedente.

[...] **feuillet 59v^o**

... par l'estimation

De ceulx, lesquelz joueront la *Passion*

Tant à Poictiers qu'à Saulmur ceste année

Si la saison n'est par Mars condamnée...

[...]

On m'avoit dit que messieurs de Saulmur,

Pour de leur jeu droisser un avant mur

Avoient trouvé facteur en Normandie

Sçavant, expert et de science hardie,

Dont à Poictiers estoit grant le renom,

C'est toy Prevost, duquel n'ay sceu le nom

Jusqu'au jourdhuy, après ta lettre veue...

Guillaume Bouchet, *Les Sérées*, C. E. Roybet (éd.), Paris, Lemerre, 1875, 28^e sérée, t. IV, p. 211-212

Une fesse-tondue, pour nous oster la mémoire de ce peintre, qu'un chacun regrettoit, nous va conter qu'il avoit veu jouer la *Passion* à Saulmur, où il y a encore quelque reste de theatre ancien, et qu'entre autres choses fort singulieres qu'il avoit remarquees en ces jeux, c'estoit que le Paradis estoit si beau, à cause de l'excellence de la peinture,

⁵² Après la *Passion* de Poitiers jouée du 19 au 29 juillet 1534.

que celui qui l'avoit fait, se vantant de son ouvrage, disoit à tous ceux qui admiroient ce Paradis, voilà bien le beau Paradis que vous vistes jamais ne que vous verrez.

VAUTORTE

Mystère de la Passion // juillet 1527

G. Le Doyen, *Annales et cronicques...*, (Paris, BnF, ms. fr. 11512, fol. 75v^o)⁵³

Et afin que poinct ne me torte,
En juillet je fuz à Vautorte
Où ilz jouoient la *Passion*
Dont il fut fait grant mencion.
Chaufauldez estoient bien à poinct,
Et les joueurs, rien ne s'i faint.
Selon le pais, selon les gens,
Pluseurs y passerent le temps
Et à bien parler et bien dire,
D'eulx en rien je ne veil mesdire.

TOURAINÉ

AMBOISE

Une moralité pour de l'entrée de Charlotte de Savoie // septembre 1461

Délibérations du conseil de ville (Amboise, AM, BB 1, fol. 9, 31 août 1461)

Le penultieme jour dudict moys se sont de rechef assemblez en ladicte Nonnerie par devant honorables hommes Julien Lopin, bailli d'Amboise et Regnault Farineau [...].
Et outre a esté appoincté que la moralité que maistre Estienne a faicte pour jouer à ladicte joieuse venue seroit paiee aux despens d'icelle ville et qu'elle seroit jouee par

⁵³ [éd.] G. Le Doyen, *Annales et chroniques...*, *op. cit.*, p. 214.

personnages et que la villeourniroit de bougrans pour faire les abiz aux jouex d'icelle et ilz seront tenuz les faire faire et paindre à leurs despens et aussi que lesdicts abiz leur demoureroient.

Mystère de saint Denis // ca. 1490

Compte de Jean Gaudion receveur de la ville d'Amboise (Amboise, AM, CC 107, fol. 26v° et 30-30v°)

À Guillonne, veufve de feu Pierre Thevenot en son vivant paintre, la somme de 100 sous tournois sur la somme de 35 livres tournois à elle ordonnee par assemblee de ladicte ville pour la recompenser de partie de la perte et dommaige que sondit feu mary a eue et soustenue à faire les faintes et autres choses de son mestier pour le *mistere de monsieur saint Denis* qui nagueres a esté joué en ladicte ville comme appert par mandement et quictance cy rendus, pour ce : 100 sous.

fol. 30 À Guillaume Bourgeau, la somme de 60 livres tournois qui luy a esté ordonnee de par ladicte ville pour subvenir aux fraiz et mises qui ont esté faiz pour le *mistere*
fol. 30v° de monsieur saint Denis qui nagueres a esté joué en ladite ville comme appert par deux assemblees sur ce faictes, cy rendus par ledict receveur, pour ce : 60 livres tournois.

Mystère de la Passion // 1494

Comptes du receveur Léon Barré (Amboise, AM, CC 109, fol. 26v°)

À Michel Laloue, la somme de 9 livres tournois à luy ordonnee tant par monsieur le bailly dudict Amboise que par aucuns des habitans de ladicte ville, pour aucunement le recompenser des peines et travaux qu'il a eues et soustenues tant à estudier le rolle qu'il luy a esté baillé pour le *mistere de la Passion Nostre Seigneur* qui avoit esté entreprins jouer en cestedite ville où il a vacqué par l'espace de demy an et plus, que pour avoir esté et obey à plusieurs repetitions qui ont esté faictes avecques les autres jouex à la cause dessus dicte, comme appert par mandement et quictance cy rendu, pour ce : 9 livres.

Un porteur d'images et de mystères // 1497

Compte de Guillaume Daniau receveur de la ville d'Amboise (Amboise, AM, CC 112, fol. 19)

De Jehan Pertuys esleu, a esté receu par ledict receveur la somme de 10 solz tournois qu'il avoit receuz d'un porteur d'ymaiges et misteres pour luy avoir souffert par troys jours en l'an de ce present compte à desployer ses dictz imaiges et misteres en la salle de la maison de ladicte ville pour iceulx monstrer pour ce : 10 solz.

Mystère de la Nativité // 24-25 décembre 1497⁵⁴

Compte de Guillaume Daniau receveur de la ville d'Amboise (Amboise, AM, CC 112, fol. 28-33v°)

À Mathurin Prunelle, menuisier, 11 livres, 15 sous tournois, à laquelle somme a esté finé et appointé avecques luy tant pour avoirourny de deux cens ayes de sapin par luy baillez pour faire les chaffaulx sur lesquelz la nuyt de Noel l'an de ce compte fut jouee davant le roy la *Nativité Nostre Seigneur*, et aidé à faire lesdicts chaffaulx que pour la

⁵⁴ Il s'agit bien de 1497 et non 1496 : « Le compte troysiesme de Guillaume Daniau [...] comançant le premier jour de fevrier 1496 [a. st.] et finissant le derrouin jour de janvier l'an revolu 1497 [a. st.] », le compte s'étend donc sur l'année 1497, de février 1497 à janvier 1498 nouveau style.

perte qui s'est trouuee pour ce que la pluspart et jusques à ung cent ou environ ont esté desrobez et les autres fenduz et gastez des cloux qui y furent mis à faire lesdits chaffaulx, comme appert par mandement et quittance cy rendus, pour ce : 11 livres, 15 sous.

À Jehan Rougement le jeune, marchand drappier, 6 livres, 7 sous, 6 deniers, pour troys aulnes taffetas bleu par luy baillé et livré à Noel l'an de ce compte à celui qui joua le personnage de Nostre Dame au *jeu de la Nativité Nostre Seigneur* qui fut jouee ou chastel dudict Amboise **fol. 28v°** la nuyt de Noël davant le roy nostre seigneur et par son commandement, qui est au prix de 42 sous, 6 deniers l'aulne, comme appert par mandement et quittance cy rendus, pour ce : 6 livres, 7 sous, 6 deniers.

fol. 29 Item 60 sous tournois pour deux tabernacles que ledict Perrin a faiz, la vigille de Noel l'an de ce compte pour jouez la *Nativité Nostre Seigneur* pour servir l'un à Nostre Dame et l'autre pour les ydolles et pour deux grans tableaux faiz pour mectre deux grans myrouers et pour boys et douelles, chaulme, plomb, perches que pour ses journees et vaccacions et luy et ses gens et aussi pour ung angin à quatre poulyes à monter et descendre les anges en paradis et autres choses à ce neccessaires.

fol. 29v° À Anthoine Querart, Thomas Gaultier, Odin Pujaye, Jehan Bigot et Pierre Terreau, manoeuvres, la somme de 12 livres, 2 sous, 6 deniers tournois [...] pour aider à porter les ayes et boys carré ou chastel, la vigille de Noel pour faire les chaffaulx sur lesquelz a esté joué la *Nativité Nostre Seigneur* devant le roy...

fol. 30 À Jehan Jusqueau, apothicaire, 4 livres, 8 sous, 2 deniers, c'est assavoir 20 sous pour une once six gros canfre, item 26 sous, 8 deniers pour quatre livres verdet, item 4 sous tournois pour six livres rouzine, item 12 sous, 6 deniers pour deux livres et demye eaue de vie, item 10 sous pour quatre torches poisant chacune une livre cire au prix de 5 sous tournois la livre et 5 sous pour demye livre cire rouge. Le tout par luy baillé et livré pour ladicte ville le 21^e jour de decembre, l'an de ce compte, pour emploiez aux choses neccessaires à jouez le *mistere de la Nativité Nostre Seigneur* la nuyt de Noël derniere passé devant le roy et la royne comme appert par mandement et quittance cy rendus, pour ce : 4 livres, 8 sous, 2 deniers.

À Jehan Le Mercier, cordier [...], **fol. 30v°** 10 sous pour deux pieces de verdon par luy baillé au jour de Noel pour servir à faire les chaffaulx et autres choses à jouer la *Nativité Nostre Seigneur* devant le roy. Item 12 deniers pour demye livre ficelle et 8 deniers pour huit brasses de fouet pour servir à ladicte *Nativité* [...].

À Laurens Chaillou, apothicaire [...], 25 sous pour cinq torches de chacune une livre de cire par luy baillé la nuyt de Noel l'an de ce compte pour servir à jouez la *Nativité Nostre Seigneur* qui fut jouee devant le roy et la royne. Item 6 sous, 8 deniers pour une livre de grosse **fol. 31** bougie employee à ce faire. Item 5 sous pour deux autres torches chacune de demye livre de cire exploictées audict mistere. Item 30 sous pour douze autres torches prises par les serviteurs de monsieur le bailly dudict Amboise et Pierre Bevré pour servir comme dessus dict [...].

fol. 31v° À Pierre Hardion, cloustier [...], [pour clous et crochets divers] le tout [...] employé à reparer [...] les ayes des chaffaulx qui ont esté faiz pour jouez la *Nativité Nostre Seigneur* ou chastel davant le roy à Noel l'an de ce compte, comme pour faire les fainctes et grans myrouers et autres choses pour servir au fait de ladicte ville...

fol. 32 À Guillaume Bourgeau, marchand, 71 sous, 8 deniers, savoir est : 40 sous pour six aulnes de bougran noir par luy baillé à Anthoine Bryant peintre à Noel l'an de ce compte pour le fait du *mistere de la Nativité Nostre Seigneur* qui la nuyt dudict jour de Noel fut jouee devant le roy ou chastel dudict Amboise [...]. Item 6 sous, 8 deniers pour huit mains de pappier par luy baillé pour servir audict mistere, qui est au pris de 10 deniers la main.

fol. 33 À Jehan Le Noir, la somme de 10 sous tournois pour treze fuzees emplies de pouldre de canon, une livre autre pouldre de canon et demye livre de cocton, le tout par luy baillé et livre la nuyt de Noel l'an de ce compte pour servir à jouez le *mistere de la Nativité Nostre Seigneur* davant le Roy. Douze desdictes fuzees furent mises en ung ydolle et l'autre fuzee en paradis, laquelle fut gectee dudict lieu à ladicte ydolle pour icelle brusler...

fol. 33v° À Anthoine Bryant, peintre, la somme de 7 livres, 19 sous, 9 deniers, savoir est 36 sous tournois pour sept douzaines d'estain doré et deux platz de voirre, dont furent faiz les soulaiz pour le *mistere de la Nativité Nostre Seigneur* qui fut jouee davant le roy ou chastel dudict Amboise na nuyt de Noel [...], 15 sous pour lesdicts deux platz de voirre, lesquelz furent cassez. Item 2 sous, 6 deniers pour deux ruches pour faire les lys. Item 4 livres, 10 sous [...] à faire les fainctes comme des ydolles, des elles pour les anges, une couronne pour l'empereur, ung tymbre pour Dieu le pere, ung lys qui portoit lesdicts anges par dessus le parc à porter les nouvelles aux pastoureaux, fait plusieurs peintures et autre choses neccessaires pour ledict mistere [...]. Item 16 sous, 3 deniers tournois pour six livres colle et ung boisseau de farine de seigle pour servir à coller le papier à faire des lys. Item 10 sous pour un quarteron et demye or fin mis à faire une estoille et pour la façon de ladicte estoille pour servir comme dessus dict. Et 5 sous pour deux journées de manœuvre employees à servir à querir et porter plusieurs choses pour le fait dudict mistere, comme appert par mandement et quittance cy rendus, pour ce : 7 livres, 19 sous, 9 deniers.

Un bateleur montrant la *Passion* durant quatre jours // juillet 1501

Compte de Michel Biron receveur de la ville d'Amboise (Amboise, AM, CC 116, fol. 22)

D'ung basteleur qui ou moys de juillet, l'an de ce compte, a tenu la salle de la maison de ladicte ville par l'espace de quatre jours pour monstrier le *mistere de la Passion Nostre Seigneur*, a esté receu par ledict receveur : 8 sous.

Un bateleur « joueur de misteres » durant un jour // 1504

Compte de Jean Gaudion receveur de la ville d'Amboise (Amboise, AM, CC 119, fol. 20)

D'un basteleur ou joueur de misteres qui a tenu la salle de la maison de ladicte ville par ung jour, a esté receu : 4 sous, 2 deniers.

Des bateleurs montreurs d'animaux et des joueurs // 1507

Compte de Jean Gruel receveur de la ville d'Amboise (Amboise, AM, CC 122, fol. 22v°)

De certains basteleux qui ont joué en la salle de la maison de ladicte ville lesquelz avoient plusieurs bestes estranges, a esté receu par ledict receveur : 4 sous.

Plus a esté receu par ledict receveur d'autres basteleux qui ont joué en ladicte salle : 5 sous.

Mystère de la Passion et Résurrection // 1507

Deuxième compte de Jean Gruel, février 1506-mars 1507 (Amboise, AM, CC 121 fol. 24, 40v°, 43v°-44, 45v° et 48v°)

Autre recepte faicte par ledict receveur des dessoubz nommez qu'ilz ont presté pour subvenir à la despense qu'il convient faire pour les chaffaulx et autres choses pour le fait du *mistere de la Passion Nostre Seigneur* que les habitans de ladicte ville ont entrepris jouer : de honorable homme Jehan Estienne, la somme de deux cens livres

tournois, [...] de Florentin Poirier a esté receu par ledict receveur, la somme de cent livres tournois le dixieme jour de fevrier l'an mil cinq cens et six [...], **fol. 24v°**, de monsieur le commandeur du temple d'Amboise, a esté receu [...] 100 livres tournois.

fol. 40v° À Estienne Charanton, menuisier, la somme de 17 sous, 6 deniers tournois pour ung chalit par luy baillé et livré ou moys de decembre l'an de ce compte mis en la chambre de la maison de ladicte ville pour le paintre qui fait les fainctes pour le *mistere de la Passion Nostre Seigneur* que les habitans de ladicte ville ont entrepris jouer [...], pour ce : 17 sous, 6 deniers⁵⁵.

fol. 43v° À messire Martin Leguenays, prebtre, la somme de cent solz tournois à luy ordonné en l'assemblee des habitant de ladicte ville faicte le 15^e jour d'octobre l'an de ce compte pour aider à paier ceulx qui ont fait les rolles du *mistere de la Passion...*

À Pierre Beverie, la somme de 10 sous tournois **fol. 44** [...] pour le recompenser de partie de plusieurs allees et venues qu'il a ja faictes et fera à faire faire les assemblees touchant le *mistere de la Passion...*

fol. 45 À messire Jehan Bandeau, prebtre, qui a le rolle pour jouer Nostre Seigneur à la *Passion* a esté baillé et païé par ledict receveur, la somme de 8 livres tournois pour ses peine et salaire d'avoir recordé ledict rolle par l'espace de quatre moys fyniz le 15^e jour de mars mil cinq cens et six...

fol. 45v° À Jehan Coqueau aussi notaire commis à tenir le compte et faire les paiemens et distribucions du fait des chaffaulx et autres choses pour le *mistere de la Passion Nostre Seigneur* [...] a esté baillé et païé par ledict receveur le 6^e jour de decembre l'an de ce compte, la somme de cinquante livres tournois pour convertir et emploier ou fait de sa dicte commission...

fol. 48v° ... ledict receveur sera tenu en surceance de la somme de 246 livres, 17 sous, 6 deniers qu'il a baillez à Jehan Coqueau par maniere de prest pour subvenir aux chaffaulx et autres fraiz pour le *mistere de la Passion* dont ledict Coqueau tiendra compte ou compte de la despence dudict mistere.

Pièces séparées du deuxième compte de Jehan Gruel, avant février 1507 (Amboise, AM, CC 207, pièce 72)

À Jehan Coqueau, notaire, [...] pour avoir obtenu de monsieur de Tours ou messieurs les vicaires, la dispense des gens d'église qui ont des rolles pour jouer audict *mistaire de la Passion* à ce qu'ilz laissent venir leurs barbes, a esté païé 12 sous, 2 deniers. Pour le vin donné aux sayeux de long qui font le seaige et reppartaige pour les chaffaulx : 5 sous.

À messire Martin Leguenays, prebtre, pour le vin du marché fait avecques le paintre qui fait les fainctes pour jouer ledict *mistaire de la Passion* : 10 sous.

Troisième compte de Jean Gruel février 1507-janvier 1508 (Amboise, AM, CC 122, fol. 50)

Autres deniers baillez par ledict receveur pour subvenir aux affaires du *mistere de la Passion Nostre Seigneur* qui a esté jouee en ceste ville d'Amboise en l'an de ce compte et ce en outre la somme de 246 livres, 17 sous, 6 deniers que ledict receveur bailla l'annee precedente dont il a esté tenue en surceance...

Et premierement : à Jehan Coqueau, commis à faire les paiemens dudict *mistere de la Passion*, a esté baillé et païé par ledict receveur à plusieurs foiz, la somme de deux cens quatre vings seize livres, dix neufs solz, cinq deniers tournois pour convertir et emploier

⁵⁵ Mandement et quittance (texte quasi similaire à celui édité ici) conservés sous la cote CC 207, pièce 57.

ou fait de sa commission ainsi qu'il appert par sept quictances escriptes et signees de sa main...

Pièces séparées du troisième compte de Jehan Gruel (Amboise, AM, CC 208, pièces 60 bis (au v^o) et 73, respectivement le 2 février 1507 et avant le 6 février 1508)

Les greniers à blé de la maison de ladicte ville pour troys ans commancé ledict deuxieme jour de fevrier mil cinq cens et six sont demourez à Jehan Billault [...] à la somme de treze livres, dix solz tournois pour chacun an [...]. Et est dit que si le paintre qui fait les faintes du *mistere de la Passion Nostre Seigneur* s'en veult servir, faire le pourra en desduisant pro rata de ladicte somme du temps qu'il les aura tenuz.

pièce 73 Pour ung homme qui fut envoyé le cinquieme jour d'octobre mil cinq cens et sept au lieu de Luygny querir Pierre Tayrié pour le faire venir pour signer et collationez l'obligation des joueurs du *mistere de la Passion et Resurrection Nostre Seigneur* et ce par le commandement de monsieur le bailly, pour ce : 2 sous, 6 deniers.

Audict Tayrié pour avoir collationé et signé ladicte obligacion : 7 sous, 6 deniers.

À Jehan Coqueau, notaire pour avoir mynuté, grossoyé et fait sceller ladicte obligacion contenant demye peau de parchemin et pour le scel d'icelle : 35 sous.

À Jehan Deniore, pour avoir escript au doux de ladicte obligacion, l'executoire pour la mectre à execution : 18 deniers.

[...]

Au clerck du maistre des requestes de madame et monsieur d'Angoulesme pour avoir le double des articles que les joueurs du *mistere de la Passion* requeroient estre osté des comptes.

À Charles Laisné, clerck, pour avoir mis au nect les responces faites par les officiers de la ville sur lesdicts articles baillés par lesdicts joueurs à messieurs les commissaires : 20 deniers.

Audict clerck du maistre des requestes pour avoir le double des oppinions de mes dicts sieurs les commissaires et signé de leurs mains : 9 sous, 2 deniers.

[...]

À Jehan Mahodeau, sergent, pour avoir adjourné les quatre obligez pour le fait du *mistere de la Passion* à comparoir par davant mes dicts sieurs les commissaires, le 22^e jour de janvier et pour sa relacion : 2 sous.

[...]

À ung homme qui a esté envoyé à charge pour faire venir le procureur de la ville pour passer par serment par davant les commissaires pour le fait du *mistere de la Passion* : 12 deniers.

Pour vin donné à messieurs les vicaires de monsieur de Tours, eulx estant loger [sic] à la Corne de serf, quant messieurs de la ville allerent devers eulx touchant les pappiers de la *Passion* : 6 sous.

[...]

Pour boys et fagotz achaptez par troys foiz que l'on s'est assemblé en la maison de la ville pour le fait des comptes du *mistere de la Passion* : 6 sous, 4 deniers.

À Jehan Dupuy et Jehan Coqueau pour chacun deux journées par eulx mises et employees à aller à Bloys devers monsieur des requestes, luy porter ce que les commissaires du fait de la *Passion* avoient extraict des comptes que les joueurs requeroient estre deffalquez de la mise desdicts comptes au pris de 15 sous tournois à chacun d'eulx par jour...

Compte de Guillaume Augerart, février 1508-janvier 1509 (Amboise, AM, CC 123, fol. 38 et 66v°)

À Pierre Bevier, sergent, la somme de soixante solz tournois à luy ordonnee estre baillee par messieurs les gouverneurs du *mistere de la Passion* pour partie de ses peynes et sallaires d'avoir vacqué pour les affaires dudict mistaire...

fol. 66v° À Pierre Rillart, Pierre Le Franc, Jehan Bonnet, Jehan Dupuy, Guillaume Daniau, Jehan Gaillart et Jehan du Riau, assemblez le 26^e jour de novembre dernier passé pour advisez comme estoit recouvert la somme de 543 livres deue à ladicte ville par les jouex du *mistaire de la Passion*, a esté baillé à chacun ung pain de 5 deniers.

Compte de Jean Gaillard, février 1511-janvier 1512 (Amboise, AM, CC 124, fol. 42v° et 52v°-54)

À maistre René Leber, enquesteur pour le roy nostre seigneur audict Amboise, la somme de cinquante solz tournois à luy tauxee par monsieur le bailliy en ensuivant l'assemblee sur ce faicte pour deux journees de luy, son clerc et deux chevaulx d'avoir esté à Tours au conseil pour avoir memoires de la maniere comme l'on pourroit besoigner pour estre ladicte ville remboursee de son deu des obligez pour les joueurs qui ont joué le *mistere de la Passion Nostre Seigneur*...

fol. 52v° Pour le conseil dudict receveur du 28^e jour d'avril que les gens du roy fisdrent requeste en jugement que ledict receveur eust à contraindre Jehan Coqueau à rendre son compte des deniers qu'il avoit receuz pour le fait du *mistere de la Passion Nostre Seigneur*, a esté païé 10 deniers.

Pour un acte [...] du 5^e jour de juing l'an de ce compte, signé Potier, par lequel appert que ledict Coqueau fut condempné rendre son dict compte au mercredi des foiriers de Penthecouste et fut enjoint à Jehan **fol. 53** Rougemont, Noel Dan, Pierre Le Franc et René Gaudion, obligez pour les joueurs eulx y trouver si bon leur sembloit, a esté païé par ledict receveur, 20 deniers.

[...]

Pour ung acte dacté du 11^e jour de juing, l'an de ce compte, signé Bourgeois, par lequel appert que en ensuivant l'assignacion baillee audict Coqueau, il presenta son dict compte en l'ostel de ladicte ville par davant monsieur le lieutenant et autres nommez en icelluy acte...

fol. 54 [...] il a esté appointé que les chaffaulx seroient venduz et les deniers mis es mains dudict receveur...

Documents relatifs à la copie du *Mystère de la Passion* envoyée au comte de Longueville à Châteaudun // 1508

Compte de Guillaume Augerart, février 1508-janvier 1509 (Amboise, AM, CC 123, fol. 73-74)

Autre mise et despence faicte par ledict receveur en l'an de ce compte pour le double des livres de la *Passion* envoyez de par ladicte ville à monsieur de Dunoys.

Et premierement : à Florentin Tayrié, notaire demourant audict Amboise, la somme de soixante solz, sept deniers maille tournois pour avoir escript le nombre de quatre vings dix sept feuilles de papier des livres de la *Passion* pour envoyer à mondict sieur de Dunoys [...].

À Gilles Joussier, aussi notaire, la somme de six livres tournois pour avoir escript neuf vings huit feuilles **fol. 73v°** de papier desdicts livres de la *Passion* qui ont esté envoyees de par ladicte ville audict seigneur de Dunoys [...].

À messire Loys Coillon, prebtre, la somme de cinquante ung solz, trois deniers tournois

pour avoir escript quatre vings deux feuilles papier des livres de ladicte *Passion* [...].
À Robert Gardelaz, clerc, la somme de soixante unze solz dix deniers maille tournois,
pour cent quinze feuilles de papier par luy escriptes dudict livre de la *Passion fol. 74*
pour envoyer audict seigneur de Dunoyz par les habitans de ladicte ville...⁵⁶

Mystère du Trépasement de Notre Dame et vie de saint Denis // 1520

Délibérations ou comptes de la ville d'Amboise [original non localisable : perdu ?]
[édité par Émile Cartier, « Représentations dramatiques à Amboise aux XV^e et XVI^e siècles »,
MSAO, 1841, p. 253-254]

Par devant L. Démons... se sont assemblés, en l'église monseigneur Saint Thomas, pour les *mysteres de saint Denis* [...], Louis Quinerit, esleu, et autres [...147 habitants...]. Tous les dessusdits ont promis jouer, et ledit Marier, en l'abillant, comme il a esté cy-devant dont ils ont esté jugés et condampnés. Ont tous esté d'opinion et conclud que la ville entrepreigne à faire les frais qu'il convient faire pour jouer les *mystaires du Trespasement Nostre Dame et Vie monseigneur saint Denis*, et que pour y frayer, le receveur de la ville pourra emprunter deniers où il en pourra trouver et pour la restitution d'iceulx, pourra obliger les deniers et revenus de ladite ville. Et pour la conduite ont esté esleus quatre desdits habitans de ladite ville qui auront l'entiere charge desdits misteres et poursuite d'iceulx, à laquelle ils vacqueront à toute diligence, et que negligence ne leur puisse estre imputee et que la ville n'y ait deshonneur. Et pour ce faire ont nommez maistre Gilles Mangeant, Loys Quinerit, Jehan Jarry l'aisné, Guillaume Bourgeau, lesqueulx pour l'absence ou reffus dudict receveur de ville se pourront obliger en leurs noms avecques lesdits esleus desdits deniers empruntés, et au garantye de restitution obliger la ville et les deniers communs d'icelle. Et ont transporté les entrepreneurs cy devant esleus les obligations qu'ils doivent cy devant au proffit de ladite ville, selon les assemblées cy devant faictes [...] lesqueulx Mangeant, Jarry, Bourgeau et Quinerit ont fait serment d'eulx y conduire honnestement.

Un mystère (sujet non précisé) // 1523

Compte de Jean Jarry l'ainé (Amboise, AM, CC 125, fol. 87)

Idem, à Jehan Favart, peintre, est deu la somme de trente deux livres, quinze solz, sept deniers tournois ainsi qu'il appert par ses parties signees des commissaires du mistaire, lesquelles parties n'ont esté comptés ou compte dudict mistaire.

Un mystère (sujet non précisé) // 5 septembre 1529

Registre de la chancellerie du duché de Bretagne (Nantes, AD 44, B 33, fol. 40v^o, septembre 1530)

Eleonor par la grace de Dieu royne de France, à tous presens et advenir salut [...]. Et soit ainssi que à nostre premiere et nouvelle entree en la ville d'Amboyse, nous ayons trouvé prinsonnier es prinsons d'icelle, Gilles de Marigné, povre gentilhomme de l'age de vingt quatre ans ou envyron, lequel nous ayt presenté son humble supplicacion et requeste contenant que le cinquiesme jour de septembre l'an dernier passé, ledict suppliant se trouva ou bourg de Chantelou pour veoir jouer ung mistere qui se jouet ledict jour, ayant ledict suppliant une petite gaille en ses mains dont il faisoit serrer le peuple. Et avec ledict suppliant se vindrent mectre Gilles de Bonnaboy, Regnault

⁵⁶ Mandements et quittances pour tous ces travaux conservés sous la cote CC 207, pièce 57 [bis] et 58 [bis].

Georgin et Jehan Bertier, dit Villechevron, ayans chacun d'eulx une espee et une courte dague et avoient lesdicts Georgin et Bon[n]aboy ou Bertier chacun une hacquebute dont ilz tirerent durant ledict mistere plusieurs foiz. Et comme lesdictz joueurs s'en alloint dudict mistere, ledict suppliant se jecta par joyeuseté et esbat sur la croupe d'un cheval desdicts joueurs nommé Jehan Le Vennier et ne voullut descendre ledict suppliant combien que ledict Le Vennier l'en incitast plusieurs foiz. Et eulx arrivez audict bourg de Chantelou distant du lieu où avoit esté joué ledict mistere comme d'un trect d'arc, allerent en ung pré estant au derriere de la maison dudict Vennier pour boire, menger et prendre leur refection...

Trois bateleurs // 1534

Compte du receveur de la ville d'Amboise (Amboise, AM, CC 134, fol. 59v°)

Aultre recepte faicte par ledict receveur du prouffit de la salle de la maison de ville :
De Mathurin Aubert, esleu de ladicte ville, la somme de vingt quatre solz pour troys batelleux qui ont joué leur mistere en ladicte salle, qui est pour chacune foys huit solz, pour ce : 24 solz.

Un bateleur // 29 juin 1535

Compte du receveur de la ville d'Amboise (Amboise, AM, CC 135, fol. 70)

Aultre recepte faicte par ledict receveur du prouffit de la salle de la maison de ville :
De Katherin Bruet, la somme de dix huit solz tournoys pour le louaige de la salle de la maison de ville à ung baptelleux [sic] qui le jour saint Paul, saint Pierre, a joué son mistere en ladicte salle, pour ce : 18 solz.

Des bateleurs // 1537

Compte du receveur de la ville d'Amboise (Amboise, AM, CC 137, fol. 54)

Aultre recepte faicte par ledict receveur du prouffit de la salle de la maison de ville en l'an de ce present compte :
Premierement : pour deux jours que ladicte salle a esté louee aux bastelleux, la somme de 8 sous tournois.

Des bateleurs // 1539

Compte du receveur de la ville d'Amboise (Amboise, AM, CC 138, fol. 51)

Autre recepte faicte par ledict recepveur du prouffit de la salle de la maison de ville en l'an de ce present compte :
Premierement : de Pierre Moreau, esleu, la somme de trente solz tournoys qu'il avoit receuez pour avoir loué par plusieurs foiz à divers basteleux la salle de la maison de ville, pour ce : 30 solz tournois.

« Deux joueurs de passe temps et chantres » // 1540

Compte du receveur de la ville d'Amboise (Amboise, AM, CC 139, fol. 57v°)

Receu desdictz esleuz, pour deux joueurs de passe temps et chantres, pour le loaige de cinq journees de la maison de ville, la somme de 25 sous.

Des bateleurs présents durant 20 jours // avril 1551

Compte du receveur de la ville d'Amboise (Amboise, AM, AA 133, fol. 4)

Aultre recepte faicte par ledict Pelletier des louaiges de la maison de ville pendant que

le roy estoit en ceste ville ou moys d'avril mil cinq cens cinquante et ung.
Des bateleux qui ont joué en la grant salle par l'espace de vingt jours, la somme de dix livres tournois à raison de dix solz tournois par jour, pour ce : 10 livres tournois.

CHINON

« Esbatemens » et « plaisantes paroles » d'un bateleur lors des pas d'armes organisés à Razillé // 1446

Fragment d'un compte original de Jean Barillet, dit de Xaincoins, receveur général des finances sous Charles VII (Rouen, BM, ms. 1365 [G. 231⁷])

[édité par Jeanne Dupic, *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 104, 1943, p. 283]

[À Guillaume] du Boys dit Willequin, par sa quittance dudit 13^e d'aoust [cy rendue] la somme de 20 livres, 12 sous, 6 deniers tournois à lui donné par le Roy [nostre sire] ou dit mois pour avoir esté et assisté aux joustes [qui se] sont faictes puis la Pentecouste tant devant le Roy à [Razillé] pres Chinon, que devant le Roy de Secille à Saumur [et dur]ant icelles fait plusieurs esbatemens et diet plusieurs [plaisan]tes paroles. Pour ce : 20 livres, 12 sous, 6 deniers.

LA GUERCHE (37)

Farces jouées au château devant René d'Anjou // 1452

Compte des recettes et dépenses de l'argenterie royale, rendu par Jean de Charnières, secrétaire et argentier du Roi René (Marseille, AD 13, B 2479, fol. 65v^o-66, 8 octobre 1452)

À Jehan du Perier, varlet de chambre dudit seigneur, le 8^e jour dudit mois, en 6 escuz, huit livres cinq solz, à lui deuz, tant pour le louaige de 4 chevaux pour ledit Perier, luy cinquiesme partant de ceste ville d'Angiers, allant à la Petite Guerche par trois jours entiers jouer aulcunes farses davant ledit seigneur **fol. 66** y sejournant et retournant, que aussi pour leur despense de bouche, et pour don fait audit Jehan du Perier, qui est pour tout : 8 livres 5 sous. Pour ce, par certification dudit messire Loys de Bournan : 8 livres, 5 sous.

LANGAIS

Farces jouées à Rillé, Langeais et Tours pour René d'Anjou // août 1452

Compte des recettes et dépenses de l'argenterie royale, rendu par Jean de Charnières, secrétaire et argentier du Roi René (Marseille, AD 13, B 2479, fol. 59v^o, 22 août 1452)

À Guillaume Guillemart, Hacquinet de Roddes, Pieret Barbier et Jehan de Montegny, chantres, le 25^e jour dudit mois, treize livres quinze solz à eulx ordonnez par ledit seigneur, pour consideration de la despense, que ilz firent, allant de Launay à Rillé en Anjou, où icelluy seigneur les manda aller devers luy, puis de là à Langeais, et de Langee [sic] à Tours ; tant en louaige de cinq chevaux pour eulx et ung leur serviteur, pour leur despens de bouche et desdits chevaux, par neuf jours entiers que ilz firent ou dit voiage, que aussi pour vestemens necessaires à jouer certaines farces que ledit seigneur leur fist jouer davant la reine. Pour ce, par certification dudit senechal et quittance : 13 livres, 15 sous.

LE PLESSIS-LES-TOURS ET SAINT-GENOUPH

Un joueur de farces // 1490

Menus plaisirs, 1490-1491, Charles VIII (Paris, AN, KK/76, fol. 69v^o)

[édité dans A. Betgé, « Fragments d'un compte du receveur général des finances de Languedoil », *Mémoires de la Société ses sciences et lettres de Loir-et-Cher*, 28, 1930, p. 67, n. 2]

« ... don de 70 s. t. "à un joueur de farces qui avait joué devant ledict seigneur une farce ausdicts Monttilz" ».

Deux bateleurs jouent devant Charles VIII // 1490

Menus plaisirs, 1490-1491, Charles VIII (Paris, AN, KK/76, fol. 89)

[édité dans A. Betgé, « Fragments d'un compte du receveur général des finances de Languedoil », *op. cit.*, p. 67, n. 1]

payement de deux joueurs de basteaux, qui ont joué devant luy aux Monttilz lez Tours.
[6 deniers⁵⁷.]

Mystère de saint Genouph (joué à Saint-Genouph) // mai 1490

Menus plaisirs, 1490-1491, Charles VIII (Paris, AN, KK/76, fol. 90v^o)

[édité dans Eugène Giraudet, « Les artistes tourangeaux... », *MSAT*, 33, 1885, p. 331-332]

« Lancelot Platel reçoit un payement "pour tendre la tapisserie et pour avoir fait mener partie de ladite tapisserie pour servir à l'eschaffaut audict seigneur à Saint-Genou, pres ledict Tours, où l'en a joué le mistere dudict saint devant le roy"... »

Une farce jouée par un fou et un joueur de tambourin // juin 1491

Menus plaisirs, 1490-1491, Charles VIII (Paris, AN, KK/76, fol. 100v^o)

[édité dans Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, op. cit.*, p. 705]

70 sous tournois à ung tabourin et à ung fol qui ont joué devant luy une farce aux Moultilz-les-Tours.

Mystère de saint Laurent (joué à Saint-Genouph) // 1491

Menus plaisirs, 1490-1491, Charles VIII (Paris, AN, KK/76, fol. 102v^o)

[cité dans Eugène Giraudet, « Les artistes tourangeaux... », *op. cit.*, p. 200 ; ind. de localisation : A. Betgé, « Fragments d'un compte du receveur général des finances de Languedoil », *op. cit.*, p. 66-67, n. 5]

« Robert Gaultier, maître tapissier du roi Charles VIII [...] fait tendre partie de [s]es tapisseries à Saint-Genouph, près de Tours, où l'on jouait devant le roi le *mystère de saint Laurent*. »

Des Galants sans soucy // 1492-1493

Officiers de l'hôtel de la reine Anne de Bretagne 1492-1493 (Paris, AN, KK/82, fol. 49 et 59v^o)

[édité dans Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, op. cit.*, p. 629]

fol. 49 Aux Gallans sans soucy, la somme de 12 livres, 10 sous tournois pour leurs e[s]trennes.

⁵⁷ Pour la mention de cette somme voir : Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Plon, 1867, p. 704.

fol. 59v° Aux Gallans sans soucy, la somme de 35 livres tournois pour leur vin d'avoir joué devant la royne plusieurs moralitez, farces et esbatements [...] payé le 18 mars 1492 [an. st.].

Une farce jouée durant le Carême prenant // 1493

Trésorerie de la reine Anne de Bretagne 1492-1493 (Paris, AN, KK/83, fol. 56)

[édité dans A. Betgé, « Fragments d'un compte du receveur général des finances de Languedoil », *op. cit.*, p. 66-67, n. 5]

« 72 s. 6 d. t. aux galopins de la cuisine du duc de Bourbon “pour avoir joué une farse devant elle [la reine], le jour de Karesme prenant” ».

L'ÎLE-BOUCHARD

Des joueurs de farce et des danseurs de morisque // 1502

Chartrier de Thouars, 12^e compte de Jean Motais (Paris, AN, 1 AP, *chartrier de Thouars*)

[édité dans Louis de La Trémoille, *Les La Trémoille pendant cinq siècles...*, Nantes, Grimaud, 1892, t. II, p. 53 et *Inventaire de François de la Trémoille - 1542*, Nantes, Grimaud, 1887, p. 151]

A payé ledit Motais [...] aux joueurs de farces qui ont esté aux nopces de monseigneur le prince [6 écus].

A Jehan Motais, qu'il a païé pour la despense de cinq chevaux des dançours de morisque qui ont demouré huit jours : 100 sous.

TOURS

Jeu des sept vertus et des sept péchés mortels // 25 juillet 1390

Registre de comptes urbains (Tours, AM, CC R. 9, fol. 58, 25 juillet 1390)

À Michel Ruffé, Jehan Suaré, Jehan Saulay, Macé des Noiers et à plusieurs autres, montans 8 personnes, lesquels par le conseil et advis des gens d'église, bourgeois et habitans de ladicte ville furent ordenez de dimenche feste saint Christofle 1390, pour estre tout cellui jour tant sur la tour de monsieur saint Martin de Tours pour estre eschaugués comme à garder les portes et estre sur les murs de ladicte ville pour eulx donner garde qu'aucune gens non congneuz ne venissent à ladicte ville cellui jour pour ce que de l'assentement des habitans d'icelle ville, les *gieux des sept vertuz et des sept pechiez mortelz* furent jouez cellui jour en ladicte ville pour ce par mandement desditz esleuz et quittance sur ce donnez, le 25^e jour de juillet l'an 1390 : 10 sous.

Mystère de la Passion // juillet ou août 1406

Registre de comptes urbains (Tours, AM, CC R. 14, fol. 138, 6 août 1406 ; copie : AA 4, *Fêtes et cérémonies*)

Payé à Pierre Goucé, la somme de 11 livres, 5 solz tournois, à lui baillés pour et ou nom des clerks et compaignons qui ont joué et fait en ladicte ville le *mistere de la passion de nostre sauveur*, pour les causes contenues es lettres de monseigneur le bailli de Touraine, ou son lieutenant, donnees le 4 aoust 1406, et signees P. Duplesseis.

Mystère de saint Martin // 14 mai 1441

Registre de comptes urbains (Tours, AM, CC R. 28, fol. 55v°-56, 16 mai 1441)

À Jehan Ringuet, tant pour lui comme pour Jacquet Le Fuselier, Jehan Chevillier [...]

fol. 56 [...], la somme de 40 solz tournois que messieurs les esleuz leur ont ordonnee et tauxée pour leur peine et salaire d'avoir vaqué en personne armez et enbastonnez dimenche derroin passé, 14^e jour de ce present mois, deux et deux, sur les portes et aux eschalles comme l'en monte sur les alees des murs de ladicte ville pour soy donné garde que ledict jour que l'en jouet personnaiges en ceste ville, le *Trespassement et plusieurs miracles de monsieur saint Martin*, aucun inconvenient ne sourvenist en cestedicte ville et pour laisser cheoir les herses des portes en cas de neccessité...

Farce dans une auberge (*hostel*) // 28 décembre 1448

Registre de la Chancellerie (Paris, AN, JJI/179, fol. 117v^o)

[cité dans R. Vaultier, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans...*, op. cit., p. 90]

« Geoffroy de Fougères, fils de Jean de Fougères, gantier du roi, demeurant en la bonne ville de Tours, qui le 28 décembre, "party d'un hostel où il avoit soupé ... entre sept et huit heures de nuyt ou environ en entencion d'aller veoir jouer une farce qui se devoit jouer après souper en ung hostel" près d'une église »

Discussions puis levée de l'interdiction faite au personnel de l'archevêque d'assister aux *histoires de saint Eutrope* // 1452

Extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 361v^o, 27 juillet 1452)

Eadem die tractantes super rogatio appellationis interpositae a vicariis domini archiepiscopi Turonensis ratione inhibitionis per eos factae populo archiepiscopi ne interissent *historiae sancti Eutropii* ludendae a quibusdam ecclesiae juvenibus, servitoribus et ministris, concluderunt quod relevetur et prosequetur.

Mystère de la Passion // Pentecôte 1455

Registre de délibérations municipales (Tours, AM, BB R. 10, fol. 281v^o, 283v^o-284, 24 février 1455, 7 et 22 mai 1455)

Le 24^e jour de fevrier 1454 en l'ostel de la ville, [...] Baudet Berthelot, juge et lieutenant general de monsieur, bailli de Touraine, Pierre Godeau, lieutenant de mondect sieur le bailli [...] se sont assemblez, Jullien Beauvarlet, l'un des esleuz de ladicte ville, maistres André du Beuf et Michel Tiercelin, chanoines de l'église monsieur saint Martin [...], maistres Martin de Argouges, François Bernard, Jehan Bernard [...] et plusieurs autres de ladicte ville pour deliberer sur les choses qui s'ensuivent :

Et premierement sur ce que a esté mis en deliberation en ladicte assemblee par mondect sieur le procureur et maistre François Bernard, que ilz sont chargez de dire rien aux gens de ladicte ville que ilz sont aucuns gens de bien de ladicte ville, qui ont volenté et sont determinez et ont ja baillé les rolles pour jouer le *mistere de la Passion Nostre Seigneur* après Pasques mais ont advisé que c'est grant chose à accomplir et coult et pour ce, ne voudroient pas ingerer de ce faire d'eulx mesmes sans le bon congié, conseil et aide des gens notables, d'église, bourgeois, habitant de ladicte ville.

Sur quoy, après meure deliberation et advis, [ont] dit sur ce entre eulx qu'il est bon et expedient que ledict mistere soit joué et mesmement que lesdictz rolletz sont ja baillez, veu qu'il y a longtemps qu'il ne fut veu jouer en ladicte ville et que c'est ung beau mistere à veoir et pour les simples gens laiz. Et pour aider et conseiller ausdictz joueurs à faire et accomplir cestui mistere, a esté ordonné que seront 6 ou 8 personnes notables gens seculiers de la ville avec 4 gens d'église, c'est assavoir 2 de saint Gatien et 2 de saint Martin. En leur compeignie yront veoir la place de la Foire le Roy à savoir mon se elle

sera bonne et espacieuse à cestui mistere jouer et loger le peuple qui s'i trouvera et se elle est bonne après ce, parleront et marchanderont à aucuns charpentiers combien ilz voudront audict(?) de faire la lice et chafaulx d'entour le parc et par marché qu'ilz feront que lesdictz charpentiers fournissent de bois et après le jeu fait, le reprendront. Et aussi a esté dit et accepté que si lesdictz charpentiers faisoient lesdictz chafaulx et que ledict mistere ne fust joué par fortisme inconvenient de guerre ou de mortalité, ilz seront desdommages des deniers de la ville. Et si ledict mistere est joué, a esté dit que ceulx qui entreront ou parc et chafaulx paieront chacun ce qu'il sera advisé et pour recepveur sera gens à ce commis, lesquelz rendront compte de ce qu'ilz recevront [*un mot illisible*] ce en sera païé lesdictes expences ad la façon lesdictz lices, chafaux. [...]

fol. 283v^o Le 7^e jour de may 1455 [...] a esté deliberé [...] sur une requeste faicte par les compeignons qui ont entrepris de jouer le *mistere de la Passion Nostre Seigneur* (qui requerent don païé) qui ne se peut de ce parfaire et accomplir sans la subvention et aide des gens de ladicte ville ; a esté deliberé qui leur sera baillé et delivré la somme de 50 livres tournois par receveur de ladicte ville à prendre sur les deniers de sa recepte de ceste annee, lesquelz leur ont esté donnez affin que demeure à jouer veu que c'est ung beau mistere à veoir et pour les simples gens, et qu'il y a longtemps qu'il ne fut veu joué en ladicte ville, pour emploier à faire faire leurs habiz et faintes.

fol. 284 Le 22^e jour de may 1455 [...] se sont assemblez les esleuz de ladicte ville [...] pour deliberer de l'ordre qui sera faicte durant la demonstrence du *mistere de la Passion Nostre Seigneur*.

C'est assavoir que les joueurs chevaucheront dimanche precedent feste de Penthecouste par la ville et aura en leur compeignie 10 ou 12 des gens de la ville pour les accompeigner.

Item que le lendemain que on jouera, que on ne fera aucune noise à l'amendie de 20 livres et que on ne portera dagues aucunes et qu'il n'y aura que trois portes ouvertes en la ville et qu'[il y] aura gens à les garder. Et que personne n'entrera ou jeu fors les joueurs et pour le garder ont esté esleuz Pierre Brete, Jehan Ruzé, Pierret (?) de Bojon et maistre Jehan Bonnart et aura deux chafaulx retenuz pour y mectre gens de bien ou seigneurie s'il en vient, lesquelz y seront logez par l'ordre des lieutenants de monsieur le bailli et de maistre Martin de Argourges et Jamet Chambellan.

Morisques, momeries et un *mystère d'enfants sauvages* // 22 décembre 1457

Jean Chartier, *Chronique de Charles VII, roi de France*, Auguste Vallet de Viriville (éd.), Paris, Jannet, 1858, t. 3, p. 74-76

L'ambassade de Hongrie au roy de France

Oudit an, le tres chestien roy de France [...] fist aliance avecques le roy de Hongrie. [...] Furent envoyez par ledit roy de Hongrie plussieurs grans seigneurs... [...] **p. 75** Lesquelz allerent devers le roy vestuz de divers habitz, selon la coustume de leur pays. Et arriverent en la ville de Tours... [...] Et par especial le conte de Foix les **p. 76** festoya moult grandement le jeudi devant Noel en l'abbaye de Saint Julien de Tours, là où estoient tous les seigneurs et princes estans en la court. [...] Entrautres y eut six vingts quartes d'ypocras, tant blanc que rouge, entremetz, morisques, momeries et ung autre *mistere d'enffans sauvaiges* saillans d'une roche fort bien feinte et representee ; chantres, trompettes et clairons, et plussieurs autres choses melodieuses et joyeuses moult nobles...

Divertissements devant le duc de Bretagne // janvier 1458

Extrait du compte d'Olivier le Roux, trésorier receveur général sous le duc Arthur III (édité dans D. Morice, Preuves..., t. II, col. 1724, janvier 1458)

À certains compagnons qui avoient fait plusieurs esbatemens de morisques et autres jeux devant le duc à Tours, 6 escus ; à un foul de monsieur de Bourbon, 2 escus.

Momeries et « esbatemens » devant René d'Anjou // 1469

Jean de Bourdigné, Hystoire agrégative des annales et cronicques d'Anjou..., Paris, Anthoyne Couteau, 1529, feuillets 165v^o-166

En l'an 1469, le roy Loys estant en sa ville de Tours, le roy de Sicille et madame Jehanne de Laval, son espouse, par devers luy se transporterent. Lesquelz le roy à grant joye receut et fist venir plusieurs prin-f. 166-ces et princesses, seigneurs et dames pour le festoyer. Et pour leur bien venue, fist faire joustes, tournoys, mommeries et telz esbatemens pource qu'il sçavoit que le roy de Sicille les aymoît.

Mystère de saint Barthélemy // 1473

Minute du notaire Vincent Portays (Tours, AD 37, 3 E 8/284, 26 août 1473)

Le 26^e jour d'aoust 1473 en la court du roy nostre sire à Tours, personnes establys Guillot Hervé et Jehan de Blenne demourant à Tours, soubzmectant etc., lesquelx et chacun d'eulx par soy compeleront, ont congneu et confessé par devant nous devoir, estre bien et loyaument tenuz et obligez à Guillaume Langloys, trompette de cestedicte ville de Tours, en la somme de quatre livres, sept solz, six deniers tournois monnaie courante à cause, comme par raison à present, de ses peines et sallaires d'avoir joué de sa trompe au *mystaire de sainte Barbe* comme aussi qu'il sera tenu de jouer, de sadicte trompe au *mistaire de saint Bertholome*⁵⁸ par deux jours...

Mystère de sainte Barbe // 1473

Minute du notaire Jean Jaloignes (Tours, AD 37, 3 E 1/2, 24 octobre 1473) et Minute du notaire Vincent Portays (voir attestation précédente « Mystère de saint Barthélemy »)

Le 24^e jour d'octobre l'an 1473 personne estably Jehan de Blenne, menuisier demorant à Tours, soubzmis etc., lequel a confessé devoir à Pierre Thomas, parent de [un blanc laissé pour une inscription ultérieure], la somme de dix sept solz, six deniers tournois, à laquelle somme, ledict Thomas a ce jourduy fait et composé avec ledict de Blenne pour tout ce en quoy icelui de Blenne seul luy est et peut estre tenu à cause de ses journees, peines et salaires qu'il a vacqué à la requeste dudict de Blenne et de son compaignon à faire les chafaulx, lices, parc et foussees qui nagueres ont esté faiz de par ledict de Blenne et son dict compaignon audict Tours en la place de la Foyre le Roy pour jouer le *mistere de sainte Barbe* qui y a esté joué et dont de ladicte composition, ledict de Blenne s'est tenu pour content...

Mystère de la Passion // juillet 1485

Extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 382 et 383v^o-384, 13 avril, 14 et 30 juillet, 9 et 11 août 1485)

1485 13 aprilis. Ipsa die, audita supplicatione eisdem Dominis meis pro parte gentium

⁵⁸ La pièce d'archive témoigne d'une rédaction effectuée au cours d'une discussion : nombreuses ratures et éléments suscrits. Le document contient à un endroit la mention « et deux apostres » comme précision du sujet du *mystère de saint Barthélemy*.

hujus civitate, qui, ut asserverunt, hoc instanti anno ludere seu repraesentare *mysterium passionis Domini nostri Jesuchristi* proponunt, ordinaverunt *que l'on leur face tout le plaisir que l'on pourra*, quodque eis accommodentur ornamenta et paramenta ecclesiae ad hoc necessaria, et quisquis ludere voluerit, ludat, committentes ad interessendum repetitionibus hujusmodi ministerii dominos praepositos de Andegavia, de Blalayo, de Varenna et Capicerium.

fol. 383v° 1485 14 julii. Eadem die dicti Domini mei ad interessendum una cum gentibus villae seu commissariis ab eisdem deputandis et distribuendum theatra sive chaffauldos pro ludo sive repraesentatione *mysterii passionis* factos nec non tres vel quatuor ex eisdem pro hac ecclesia et suppositis ejusdem qui in ipso mysterio interesse voluerint, eligendum et retinendum ac provisionem, victualicem et aliarum rerum necessariarum pro hujusmodi suppositas faciendum praefatos dominum praepositum de Blalayo et magistrum Johannem Guernadon commiserunt.

1485 30 julii. Die praefata Domini mei praefati ad videndum et calculandum expensam per magistrum Jacobum Bouhale, praepositum de Blalayo, de Johannem Guernadon dictae ecclesiae canonicos praebendentes [sic] dum *mysterium passionis Domini nostri Jesuchristi* luderetur nuper factam et ordinandum mandata pro solutione ejusdem expensae, praefatos dominos subdecanum, granicarium et capicerium cum praedictis commissariis commiserunt.

1485 9 augusti. Eadem die dicti Domini mei ordinaverunt quod bursarius bursae thesauri hujus ecclesiae tradat et expediat venerabili praeposito de Blalayo super pecuniis hujusmodi bursae et similiter dominus Petrus Potier nuper bursae majoris bursarius ac receptor Boueicaudorum super pecuniis ejusdem receptae, in quibus tenetum seu teneri poterit per redditionem compotorum suorum ipsius receptae reddendorum, octuoginta alias libras pro solutione expensarum per dictum dominum praepositum factarum ex commissione et mandato eorundem dominorum meorum durante **fol. 384** tempore ludorum repraesentationis *mysterii passionis Domini nostri Jesuchristi* et super hoc eisdem expediti mandata, volentes quod hujusmodi summae allocantur dictis bursariis in redditione suorum compotorum, quodque dictus praepositus usque ad eandem summam octuoginta librarum distributiones manualium de cetero in eadem ecclesia celebrandorum, dengito (?) manuali prosae *Mittit ad Virginem*, a receptore pagae (?) recuperet et recipiat et ex eisdem dictam receptam Boueicaudorum reburset et resarciat.

1485 11 augusti. Eadem die Domini mei praefati ad videndum expensam factam tempore ludorum sive repraesentationis *mysterii passionis Domini nostri Jesuchristi* dum cuique bursarum hujus ecclesiae prout viderint ordinandum mandata venerabilos dominos subdecanum, granicarium et praepositum de Blalayo commiserunt qui quidem domini commissarii postmodum ordinaverunt quod pro solutione hujusmodi expensarum ascendendum ad summam centum triginta septem librarum, 16 solidorum, unius denarii turonensis, capiantur tringinta librae turonensis distributionis manualis festi beatae Mariae Magdalenos et viginti alias libras distributionium manualium anniversariorum.

Extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, ms. Provinces françaises, Touraine Anjou 15, fol. 273, 13 avril 1485)

[même texte que le fol. 382 de la pièce d'archive précédente]

Nota quod istud *mysterium Passionis Domini nostri Jesu Christi* fuit representatum circa finem mensii julii sequentis et *qu'il en couta au chapitre la somme de 137 livres, 16 sous,*

10 deniers.⁵⁹

Comptes de l'argenterie de Marguerite d'Autriche (Paris, AN, KK/80, fol. 81v°, 30 juillet 1485)
[édité dans Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Plon, 1867, p. 942]

Quinze livres, treize sols, neuf deniers tournois donnés le 30^e jour de juillet 1485 pour le louage de deux eschafaulx où estoient les dames, demoiselles, gentilshommes et officiers de ladicte dame à veoir jouer la *Passion* à Tours.

Contrôle du texte d'un jeu de carnaval par le chapitre Saint-Martin // janvier 1486

Extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 384, 24 janvier 1486)

Eadem die domini mei praefati ad videndum papirum cujusdam mysterii seu ludi quem in eii hujus ecclesiae volunt ludere in die carnis privii et referendum in capitulo praefatos dominos praepositum de Blalayo et [un blanc laissé ici] commiserunt.

La bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme // 7 février 1486

Extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 384-384v°, 9 février 1486)

Eadem die Domini mei praedicti ad subveniendum expansis quas fecerunt lusorem qui martis novissime praeterita die carnis privii luserunt et quaestionem ortam inter duos principes, Charnau scilicet et Caresmo, sese bellicosa congressione invadentos, interveniente auctoritate et sententia duorum suorum consulum, videlicet de Maistre Accipe et Maistre Aliboron longue eschine, amicabili compositione sapierunt, datis induciis quadraginta dierum dicto principi Caresmo ad secedendum a dominio dicti Charnau sequo [sic] et suo retrahendum **fol. 384v°** eisdem dederunt decem libras turonensis solvendas sibi et dispendiendas per bursarium bursae thesauri hujus ecclesiae.

Mystère de la Résurrection // août 1486

Registre de délibérations municipales (Tours, AM, BB R. 13, fol. 77-77v°, 14 août 1486)

Le 14^e jour d'aoust l'an 1486 en l'ostel de la ville où estoient assemblez maistre Jehan Fallaiseau, juge de Touraine, maire esleuz, maistre Guillaume Leclerc, advocat du roy nostre sire ou bailliage de Tours, sires Estienne Ragueneau, Jehan Gallocheau [...] pour deliberez touchant le *mistere de la Resurrection* qui se doit jouer après ceste myoust pour y donner ordre et pollice pour l'onneur de la ville.

Monsieur le juge est d'opinion qu'avant que l'on donne assistance de par la ville, l'on doit veoir si les fainctes sont bonnes et ont esté commis pour icelles veoir, sieurs Jehan Gallocheau, Loys de la Meziere, Jehan Thevenin comme autres qui en feront leur rapport dedans deux jours, comme outre(?) Estienne Millet et sieur Jehan de Constance verront lesdictes fainctes.

[...] **fol. 77v°**

Jehan Barrault a dit que bonnement on ne pourroit jouer dimenche. René Sireau et Estienne Millet sont d'opinion de monsieur le juge comme que l'on doit veoir si les

⁵⁹ Il s'agit probablement d'une remarque de Dom Housseau, le compilateur des renseignements contenus dans ce manuscrit. La somme énoncée n'est pas strictement identique à celle de la pièce d'archive précédente : « *unius denarii turonensis* » contre « 10 deniers » ici.

joueurs jouent bien. [...] A esté conclud et deliberé par les dessus nommez qu'avant que l'on joue, l'on doit veoir si les faintes sont bonnes et aussi veoir reppeter, savoir s'il y a point de mauvais joueurs...

Extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 384v°, 19 août 1486)

Ipsa die dicti Domini ei, ut personae hujus ecclesiae qui voluerint interesse ludis Resurrectionis Domini nostri Jesu Christi in hac civitate dominica proxima et diebus subsequentibus fiendis hujusmodi spectaculo ludorum vacare possint, ordinaverunt quod servicium divinum ipsius ecclesiae anticipetur et hodie de sero et aliis diebus quibus dicti ludi continuabuntur propter vespervas immediate dicantur matutinae dei, et hora matitunali absque intervallo dicantur prima missa, missa major et caetera parvae horae diei, ita tamen quod ex hujusmodi servicio divino nihil omittatur, sed debite et integre fiat et celebretur.

Extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, ms. Provinces françaises, Touraine Anjou 15, fol. 273, 19 août 1486)

[même texte que dans la pièce d'archive précédente]

Répétition d'une farce // 1^{er} janvier 1489

Registre de la Chancellerie (Paris, AN, JJ/225, n° 698, fol. 148v°, février 1489)

[cité dans Bernard Chevalier, *Les Bonnes villes de France, du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, Aubier, 1982, p. 279]

« Guillaume Beauossier "jeune filz chaussetier" qui le 1^{er} janvier 1488 [a. st.] s'en va dans les bois de Saint-Côme, près de Tours, retrouve d'autres compagnons de son métier "pour recorder une farse qu'ilz avoient entrepris de jouer la vigille des roys"... »

L'Homme pécheur par personnages // avant 1494

L'omme pecheur par personnages, Paris, Antoine Vérard, ca. 1494, feuillet [a1] et feuillet final (Londres, British Library, I.B. 41213⁶⁰)

Lomme pecheur par personnages, joué en la ville de Tours.

À l'onneur et à la louenge de nostre seigneur Hiesucrist et de la tres digne mere et de toute la court celestielle de paradis, a esté fait cestuy livre appellé *l'Homme pecheur*, nagueres joué en la ville de Tours...

Interdiction du théâtre lors de la procession de la Fête-Dieu // 1502

Registre de délibérations municipales (Tours, AM, BB R. 13, fol. 361v°)

Aussi a esté conclud et deliberé que à la procession generale qui se doit faire le jour de la feste Nostre Seigneur en cestedicte ville, y sera mis bon ordre de par les officiers du roy, et sera fait deffense de non jouer aucuns jeuz, faintes sur chaffaulx ne autrement pour les inconveniens qui en pourroient avenir.

⁶⁰ Réimprimé par Guillaume Eustache à Paris en 1494 (Paris, BnF, RES-Yf-27).

Mystère de saint Martin // avant 1508⁶¹

Sermon de Michel Menot prononcé à Tours en 1508

[édité dans Michel Menot, *Sermons choisis de Michel Menot : 1508-1518*, Joseph Nève (éd.), Paris, Champion 1924, p. 61]

Scitis quid est de vita hujus mundi ? Vidistis ne ludere *sanctum Martinum*, vel aliquod aliud personagium ? Ecce, *on ira querir* unum juvenem et ludet *sanctum Martinum*. Faber ludet Regem, alius ludet domicellam. Cum sunt in ludo, habent magnum honorem: O, ille est sanctus, ille est domicella. Sed ludo finito, dicetur : O, ille qui ludebat *sanctum Martinum c'est ung mauvais garson* ; et ille qui rex apparebat, *c'estoit ung savetier*. O, ecce qui indutus est habitum sanctitatis, quandoque est fictus et hyprocrita, et sic de aliis...

Mystère de la Conception, nativité, mariage et Annonciation de la Vierge Marie, et de la Nativité et Passion de Jésus Christ // 1540

Thibault Lespleigney, *La Décoration du pays et duché de Touraine, et de la fondation d'icelle*, S.l.s.n., 1541 (Paris, BnF, Rés. LK2 1761), publié par Augustin Galitzin (Tours, Bouserey, 1861), p. 37.

En ceste annee mil cinq cens quarante, a esté joué *la Creation de l'homme et de la femme semblablement la conception, nativite, mariage et annunciation de la benoiste vierge Marie, avec la Nativité et Passion de Nostre Sauveur et Redempteur Jesus Christ*, pour exporter et monstrier la vie et les faitz miraculeux dudict seigneur à ung chascun bon chrestian : mais aucuns folz prenent plus tost plaisir à regarder quelque faulte ou erreur qu'on a peu faire audictz jeuz, qui ne sont à gouter et savourer en bonne devotion les faitz et miracles du benoist sauveur : car si nous prenons plaisir à les veoir, ilz nous peuvent esmouvoir à bonne devotion pour posseder vie eternelle...

Mystère des Actes des Apôtres // mai 1542

Jehan Glaumeau, *Journal, Bourges, 1541-1562*, édité par Hiver de Beauvoir, Bourges, Just-Bernard, 1867, p. 4-5

En ceste annee [1542], le dixieme jour de may, je party de Bourges pour aller à Tours, car alors on y jouyet [sic] *les Actes des Apostres*. Après avoir esté là troys ou quatre jours, je party de ladicte ville de Tours et m'en allay au mont Saint-Michel. Je arrive audict lieu le jour de Penthecouste, qui estoit le vingt-huitieme jour de may.

[en marge] Quand je fus à Tours voir jouer *les Actes des Apostres*.

⁶¹ Voir aussi dans la section « Théâtre liturgique » ci-dessous, les trois représentations (en 1503, 1509 et 1510) du *Mystère de saint Martin* par les clerks du chapitre du même nom.

POITOU ET AUNIS

BRESSUIRE

Jeux de la Passion // août 1448

Expédition des causes du procureur de la cour ès assises de la châtellenie (Niort, AD 79, E 1641, fol. 45v°, août 1448)

De ladicte court, François Quesreux, pour avoir fait trop petit pain à vendre durant les *jeux de la Passion*

[...]

De ladicte court, Pierret (?) Poyrn, pour avoir vendu vin durant lesdicts jeux à trop haut et excessif prix qu'il ne devoit.

***Mystère de saint Jean-Baptiste*⁶² // 30 juin et 1^{er} juillet 1492**

Livre de bonnes meurs, par Jacques Le Grant, etc. (Paris, BnF, ms. Naf. 1157, fol. 4)

[édité dans Paul de Fleury, « Inventaire des objets mobiliers existant dans les châteaux de La Rochefoucauld, Verteuil et La Terne », *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, t. VII, 1884-1885, p. 176-177.]

En ville doyt estre honnouré
Et de ung chascun bien prizé,
D'une entreprinze par eulx faicte,
Bien commancee et aussi parfaite,
De jouer en paronnages,
Sans porter à aucuns dommages,
La vie et mistere de saint Jehan Baptiste
Qui estoit grande et bien comprinze.
Soixante joueurs en y avoit
Ainsi que besoign en estoit.
En deux jours le convint faire
Car en ung ne se pouoit parfaire,
Le dernier jour de juing et premier de juillet,
Ainsi que par cest escript se mect,
En l'an mil IIII^c XX^{xx} et XII,

⁶² Sur la localisation de cette représentation à Bressuire, voir Graham A. Runnalls, *Les mystères dans les provinces françaises, en Savoie et en Poitou, à Amiens et à Reims*, Paris, Champion, 2003, p. 202.

Ce n'est pas chouse de frivolle⁶³.
Ung grand peuple s'i trouva
Et de plusieurs lieux s'i amassa.
Grandement y furent joués
Les parsonnages et demennés
En maniere que tous les presens
Si en estoient fort contens ;
Et parfoix estoit piteux à voer
Tout le mistere à regarder
Car maintes personnes en plouroyent
De la pitié qu'ilz en avoyent.
Lors ou chasteau seigneur ne damme n'y avoit,
Fors le cappitaine qui y estoit.

FONTENAY-LE-COMTE

Un bateleur rétribué par le duc Jean de Berry // 13 juin 1377

Comptes de l'hôtel du duc de Berry (Paris, AN, KK//252, fol. 134)

[cité dans H. Clouzot, *L'ancien théâtre en Poitou...*, op. cit., p. 323]

À un menestrel qui joua des bastiaux devant monseigneur à Fontenay le Comte samedi 13^e jour dudit mois de juing, pour don de mondit seigneur : 15 sols.

Des compagnons rétribués par le duc Jean de Berry // 27 mai 1378

Comptes de l'hôtel du duc de Berry (Paris, AN, KK//252, fol. 176)

[cité dans H. Clouzot, *L'ancien théâtre en Poitou...*, op. cit., p. 323]

À plusieurs compagnons de la ville de Fontenay qui dancèrent devant monseigneur et Charles monseigneur après disner et firent plusieurs esbatemens ledit jour d'Ascencion 27 may pour don de monseigneur : 10 sols.

LA ROCHELLE

Les bateleurs doivent demander la permission avant d'exercer leur métier, sous peine d'amende // 1408

Plaintes des maires et échevins conseillers pairs et communes de la ville de La Rochelle sur l'infraction de leurs privilèges, § 65 (La Rochelle, BM, ms. 81, fol. 79v^o-80)

65. Item qu'en ladite ville de La Rochelle avons droit, usage et coutume qui de toute ancienneté ou au moins de teles si longtemps qu'il n'est memoire du contraire, y ont été gardés et observés, c'est assavoir que quand aucuns porteurs de tamis ou de greleaux, maignens, porteurs de paisles ou autre metal à cout vandeurs, [v]andeurs de triacle venans en ladite ville de La Rochelle pour vendre leurs denrees et marchandises et tous joueurs **fol. 80** de bateaux qui viennent en icelle ville pour user de leurs metiers, au maire de ladite ville appartient seul et pour le tout [...] de donner aux gens des mestiers dessusdits permissions et congés d'user de leurs dits mestiers et que sans iceux permission et congé, ils ne peuvent et doivent user de leurs dits mestiers en ladite ville...

⁶³ Sic, une erreur de transcription ? « chouse » pourrait se trouver en position finale du vers pour rimer avec le précédent.

Mystère de la Passion // 1492

Claude Hubert Jaillot, *Annales de la Rochelle, où j'ai rassemblé sous chaque année tout ce que j'ai trouvé dans mes mémoires manuscrits et dans les livres imprimés* (La Rochelle, BM, ms. 61, p. 343)⁶⁴

Quelque tems après le depart de monseigneur d'Angoulême, advint à La Rochelle qu'à certain jour assigné fut joué la *Passion* la plus triomphante dont il fut jamais memoire, à laquelle voir jouer y venoient de toutes parts tant grands seigneurs, dames, damoiselles que commun peuple, qu'il se tint estat de plus de vingt mille personnes. Et furent les entrepreneurs de laditte *Passion*, nobles hommes messire Pierre Barbin, chevalier, docteur en loix, sire Seguin Gentilz, Hillairet Guy, Balthazar du Perra, Jean Richier, Jacques Basset et François Simon, eschevins et pairs de cette ville, tous gens riches et bien aisés, lesquels firent faire à leur depens les plus beaux eschaffaulx qu'on sçavoit penser, qui couterent plus de trois mille livres tant pour y loger les auditeurs et voyants que pour les joueurs de la ditte *Passion*, laquelle ils firent durer plus de huit jours avec autant de joye et recreation que de contentement pour un chœur, ayans grand nombre de musiciens et joueurs de toutes sortes d'instruments qui ne cessoient tant de jour que de nuit à recreer le peuple tellement que la pluspart des nuits pendant la ditte huittaine, ils passerent en toute sortes d'ebattemens tant pour les estrangers que habitans de la ditte ville, lesquelles recreations ne furent de plus longue duree pour les grands differens qui intervinrent peu de temps après entre monsieur le comte de Landale et monsieur d'Uré pour le gouvernement de laditte ville en la justice.

Une femme malade (Vérité) entourée de prêtres et de moines impuissants à la guérir // 1558

Philippe Vincent, *Recherches sur les commencements et les premiers progrès de la Réformation en la ville de la Rochelle* (La Rochelle, BM, ms. 150 (3182), fol. 6v^o, première moitié du XVII^e siècle)

Durant le sejour de ce prince [Antoine de Bourbon] ici, il vint une bande de comedians qui dresserent leur theatre auquel se rangeoit à l'ordinaire une grande affluence de peuple. À un jour, ce prince present et aussi la reine sa femme [Jeanne d'Albret] aiant fait avertir qu'ils avoient une piece d'importance, de sorte qu'il eut un concours extraordinaire, ils representerent une femme qui, malade à l'extremité, jettoit de grands soupirs et demandoit qu'on la consolat ; là dessus on demande le curé de la parroisse qui se presenta avec tout son apareil et n'epargna rien de tout ce qu'il peut pour la mettre en quelque repos, mais il luy fut impossible. De degré en degré, suivirent tous les autres ecclesiastiques qui ne reussirent non plus. Outre les ordinaires, on y appella les divers ordres de religieux qui s'efforcerent à l'envie de luy apporter quelques remedes, et là ne furent epargnees ni les reliques, ni les sacs d'indulgences bien plombées qu'on luy lisoit une à une, ni même la ceremonie de la vestir toute dans un habit de saint François, mais ni pour cela, la pouvre malade ne se trouvoit de rien allegee et se lamentoit, disant que nul d'eux tous ne sçavoit que c'estoit que de la confesser. Comme elle en estoit à ce point, il s'avance quelq'un de sa connoissance qui luy vient donner avis comme en grand secret et, regardant çà et là si il y avoit point quelq'un qui l'ouist, qu'il sçavoit un homme qui la confesserait en perfection et la mettroit tout à fait en bon etat, mais qu'estant d'une telle constitution que le grand air durant le jour lui estoit nuisible et mal sain, il ne sortoit

⁶⁴ Voir aussi : *Le Livre de la Poterne* (La Rochelle, BM, ms. 40, p. 48) et Amos Barbot, *Histoire de la Rochelle*, publiée dans *Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis*, t. XIV, 1886, p. 444-445.

volontiers qu'après le soleil couché. Elle, là dessus, pria qu'on le fit venir, après quelque peu d'attente, feignans que la nuit estoit venue, on le conduisit vers elle : elle vit un simple homme habillé comme les autres qui, après quelque entretien à son chevet, que les assistants ne purent ouir mais duquel par ses gestes, elle temoignoit une grande satisfaction, il lui tira de sa poche un petit livre duquel il luy fit present et luy dit qu'il contenoit les recettes infailibles contre son mal, de sorte que si elle vouloit les mettre en pratique sans doute elle se verroit remise dans peu de jours en sa premiere santé. S'estant retiré et la malade avec son lit aiant esté emportee de dessus le theatre, après quelque intermede, la voici qui s'y presente non plus malade et au lit mais saine et entierement guerie, et après avoir fait deux ou trois tours, elle dit aux assistants qu'il falloit avouer que cet inconnu avoit admirablement bien reussi à la confesser, ce que n'avoit sçu faire pas un des autres et que d'ailleurs les receptes contenues au petit livre qu'il luy avoit donné, estoient du tout incomparables, comme ils pouvoient voir en l'effet prompt qu'elles avoient produit en elle. Aussi que s'il y avoit quelq'un d'eux qui fut atteint de son mesme mal, elle leur conseilloit d'y avoir recours et qu'à cet effet elle leur presteroit volontiers son petit livre mais au prealable pourtant qu'elle les vouloit avertir d'une incomodité qui s'y trouvoit double : l'une qu'à le toucher à la main, il estoit un peu chaud et l'autre qu'à le sentir il avoit une odeur importune de fagot ; au reste que si quelq'un s'enqueroit de son nom à elle ou de celui du livret dont elle leur rechauffoit tant les louanges, c'estoient deux enigmes qu'elle leur laissoit à deviner.

Tout cela ayant esté representé avec grande grace, le prince et la reine sa femme et aussi leur cour temoignerent y avoir pris un grand gout et à leur exemple un grand nombre des assistants dont plusieurs avoient deja du degout de la religion romaine et comprirent que cette malade estoit la verité, ces premiers qui ne l'avoient pas bien confessé, ceux qui prenoient les titres de pasteurs et de docteurs, qui au lieu de confesser la verité, la detenoint en injustice, ce dernier venu estoit l'un de ces pretendus heretiques que la rigueur du temps contreignoit de se cacher, qui seul la connoissoit et la confessoit ainsi qu'il apartenoit, le livre qui estoit chaud et sentoit le fagot, le Nouveau Testament, lequel on deffendoit d'avoir chez soy, d'y lire sous peine du feu.

Mais ce qui estoit tant au gré des uns, déplaisoit fort à beaucoup d'autres, surtout les ecclesiastiques ne le prenoient pas en jeu, et en allerent faire de grandes plaintes à ce prince et aux magistrats qui parloient d'en informer. De sorte que ce fut à messieurs les comediens à deloger sans trompette, meme n'eut esté qu'il parut que ce prince et sa femme les supportoint, on les eut bien sçu trouver, et peut estre que leur comedie eut parut se changer en tragedie. Mais pour l'heure, il n'en fut autre chose, seulement toute la ville durant plusieurs jours ne parloit que de ce rencontre, et y en eut plusieurs dont la curiosité fut emue pour s'enquerir de ce livre qui contenoit de si excellens preceptes.

Tragédie d'Holoferne // ca. 1574

La bibliotheque du sieur de La croix du Maine, Paris, A. L'Angelier, 1584, t. I, p. 478

Madame Catherine de Parthenay, dame de Soubize [...]. Elle a escrit et composé plusieurs tragedies et comedies françoises, et entre autres, la *Tragedie d'Holopherne*, laquelle fut representee en public à la Rochelle, l'an 1574 ou environ.

Une troupe d'acteurs⁶⁵ // mai 1579

Histoire des maires de la Rochelle par Nicolas Baudouin, augmentée par Claude Hubert Jaillot (La Rochelle, BM, ms. 48, fol. 187)

Au mois de may audit an, passa par La Rochelle un homme n'ayant point de bras, lequel avec les orteils bandoit un pistolet et tiroit, escrivoit et coudoit.

Copie des diverses interdictions émises par les synodes protestants nationaux, à l'usage de La Rochelle⁶⁶ // 1583

La discipline ecclésiastique des Églises réformées de France, c'est-à-dire l'ordre par lequel elles sont conduictes et gouvernées (La Rochelle, AD 17, C 134, p. 106, 109-110)

p. 106 Les livres de la Bible soient canoniques ou autres ne seront point transformez en comedies et tragedies.

p. 109 Les momeries aussy et les bastelleries ne seront point souffertes.

Et ne sera loysible aux fideles d'assister aux comedies, tragedies, farces, moralités, et autres jeux jouez en public ou en particulier, veu que cela est defendu de tout **p. 110** temps entre les chrestiens comme apportant corruption de bonnes meurs mais surtout quand l'Escriture y est profanee.

Neantmoins quant en ung college il sera trouvé estre utile à la jeunesse de représenter quelque histoire, on le pourra tolerer pourveu que ce ne soit histoire comprise en l'Escriture sainte, laquelle n'est baillee pour estre jouee, mais preschee, pourveu aussy que cela se face rarement et par l'advis du colloque qui en verra la composition.

PARTHENAY

Tragédie d'Abel tué par Caïn son frère // 10 juin 1571

Journal historique de Denis Generoux, notaire à Parthenay (1567-1576), Bélisaire Ledain (éd.), Niort, Clouzot, 1865, p. 81

Le dimanche 10 dudit mois, jour de Trinité, je fis jouer au carrefour de la Croix du Marchioux de Partenay, *la tragédie ou histoire d'Abel tué par Cain son frère*. Pierre Panthon jouait Adam ; Claude Moyet, Eve ; maistre Gilles Gaudin, Caïn ; maistre Pierre Royer, Abel ; Pierre de Foy, Enoch ; Michel Senelier, Irad ; René Gaultreau, Calmana ; Jacques Cousturier, Debora ; messire Nicolas du Gué, Dieu ; Jacques Barenger, clergeon, Misericorde ; et un barbier angevin, Justice. Et faisait le festin de ladite Trinité Nicolas Girault dit le Cadet.

Tragédie de Médée et la Farce des trois maris ivres trompés par leurs femmes // 1^{er} juin 1572

Journal historique de Denis Generoux, notaire à Parthenay (1567-1576), Bélisaire Ledain (éd.), Niort, Clouzot, 1865, p. 88-89

Le dimanche, premier jour de juin, jour de Trinité, je fis jouer à la Croix du Marchioux *la tragédie de Médée*, chose fort magnifique tant pour estre bien jouee que pour les feux artificiels et autres singularités. Les personnages étaient : maistre Pierre Royer, Médée ; Claude Moyer, nourrisse ; maistre Gilles Gaudin, Creon ; René Gaultreau, Jazon ; Jacques Amidoux, maistre d'hostel ; Jehan Chaboceau, premier gentilhomme ; France

⁶⁵ Voir *infra*, à Saint-Maixent en mars 1579.

⁶⁶ Voir *infra*, *Provinces de l'Ouest et France*, en 1557, 1560, 1572 et 1579. Le texte de La Rochelle transcrit ici présente des variantes uniquement sur la forme.

Cossard, second ; Michel Passebon, premier heros ; Jehan de Troye, deuxieme ; Nicolas Cherpentier, messenger ; maistre Jehan Riollet, regent chez Maurivet, gouverneur des enfants ; René Guy, premier fils ; Jacques Bouhereau, deuxieme fils ; Mathieu Harouet, Glauque ; Colas Proust, gouvernante ; Jacques Proust, premiere damoiselle ; Margat, deuxieme damoiselle ; Michel Barengier, premier coheur ; mon frère Pierre Généroux, deuxieme coheur ; Loys Guy, troisieme coheur ; Bonaventure Proust, quatrieme. La farce fut composee par maistre France du Vignault seigneur de Magot, de *trois femmes qui tromperent leurs maris ivres*⁶⁷, l'un desquels je jouais.

POITIERS

Interdiction faite aux clerks de la Basoche de jouer farces et comédies // 8 mai 1420

Registre du conseil du Parlement (Paris, AN, U 2224, collection Jean le Nain, t. 179, fol. 58v°) [édité dans Marie Bouhaïk-Gironès, *Les clerks de la Basoche et le théâtre comique, Paris 1420-1550*, Champion, 2007, p. 255]

Du mercredi huictiesme jour de may 1420.

La cour pour aucunes rumeurs que l'en dit estre à l'occasion d'aucunes assemblees et de farces jouees à Poitiers en divers lieux tant par les clerks et serviteurs d'aucuns des conseillers, advocats et procureurs de la cour de ceans d'une part et aucuns autres particuliers demourans en la ville de Poitiers d'autre part a mandé et fait venir par devers elle tous les clerks et serviteurs des conseillers et praticiens d'icelle cour qu'on a put trouver au palais à Poitiers et leur a defendu sous peine d'estre mis au pain et à l'eau, d'estre bannis ou autrement d'estre grievement punis et sous tant qu'ils se peuvent meffaire qu'ils ne facent aucunes tourbes ne assemblees et ne s'arment de jour ne de nuit, ne procedent par voie de fait contre quelque personne que ce soit ne d'injures ou libelles diffamatoires en farce, comedie ne autrement ce que doresnavant ils cessent de toutes farces et comedies.

Théâtre des clerks de la Basoche // août 1437

Registre des délibérations municipales (Poitiers, AC, reg. 3, fol. 5v°, 27 août 1437)

Ledict jour a esté donné aux clerks du palais et sieurs pour leur aider à supporter les frais qu'ilz ont faiz actants personnaiges en jeuz par eulx faiz en ladicte ville de Poitiers. [en marge à gauche] Pour clerks de la basoche, fait et rendue.

Estoire de saint Christophe // mai-juin 1438

Registre des délibérations municipales (Poitiers, AC, reg. 3, fol. 10, 26 mai 1438)

Sur la requeste par les compaignons qui ont entrepris jouer l'*estoire de monsieur saint Christophe* qui requerent que la ville leur donne de leurs biens pour leur aidier à supporter les fraiz et mises qu'ils leur y conviendront faire, messieurs de la ville ont ordonné qu'il leur sera payé et donné des biens de ladicte ville, la somme de 10 livres tournois.

⁶⁷ L'édition indique « jurés » mais nous suivons la lecture de Michel Rousse pour ce mot.

Un bateleur condamné pour avoir fait des annonces sans autorisation // 1^{er} mai 1449

Statuts des corps de métiers de Poitiers et autres documents concernant ladite ville (Poitiers, BM, ms. 391 [51], fol. 87, 1^{er} mai 1449)

Fait le premier jour de may l'an 1449

Aujourduy, Jehan Chantecler, bateleur, a esté trouvé en la ville de Poitiers sonnant d'une trompille pour appeler le peuple à aller veoir les jeuz de basteaux qu'il vouloit faire en icelle et pour ce que sans congïé de sire Thomas Boileauvé, à present et lors maire, il a sonné ladicte trompille et se vouloit [un mot illisible] de jouer, disant que le prevost de ladicte ville luy avoit donné congïé de ce faire, ledict monsieur le maire luy a defendu qu'il ne luy fist plus rien de ce qu'il l'a fait sans son congïé, l'a retenu en l'amende de soixante solz. Pitié ad ce, Jehan Boileauvé le jeune, Colin Mourraut, Jamet Gervain, Pierre Malrat, Guillaume Recif, Jehan Engibaut, sergent du roy nostre sire et moy Pasquier, laquelle amende mondict sieur le maire en pitié et faveur de ses femme et enfans dont il a grant charge et à la requeste deditz presens luy a donnee quictance et remise.

Jeux représentés dans le cloître des Augustins // 1454

Antoine René Hyacinthe Thibaudeau, *Histoire du Poitou*, Niort, Robin, 1840, p. 59.

Le roi, lors de son retour de Bordeaux, demeura pendant huit jours à Poitiers : le maire, Pierre Prevôt, lui donna le plaisir de certains jeux qui furent représentés dans le cloître des Augustins, et ensuite une superbe collation et le bal dans la salle de l'évêché.

Mandement donné à Michel Claveurier pour trouver une utilité au bois des échafauds du *mystère de saint Georges* et remboursements des frais de certains chanoines présents à ce mystère // août 1459

Registre des délibérations capitulaires de Sainte-Radegonde (Poitiers, AD 86, G 1581, fol. 22, 10 août 1459)

In super datum fuit in mandatis magistro Michaeli Claveurier ut lignum quod pro *misterio martirii Sancti Georgii* fuerat appositum in factione, gallice *chaffaulx*, et arrestatum per clientem Garin teneatur sub arresto et pro arrestato quia visum fuit quod propicium erit ad factionem capituli verum tamen voluit et ordinavit capitulum quod expense facte in prandio quorundam dominorum canonicorum qui ibidem inter fuerunt in dicto misterio, solvantur Stephano Militi vel ipsi qui ipsas fecit.

Interdiction d'une prédication avec personnages // mars 1469

Registre des délibérations municipales (Poitiers, AC, reg. 6, p. 115-116, 31 mars 1469)

Pource que ung religieux de l'ordre des freres prescheurs a preché en son couvent et ailleurs en ceste ville, a dit au cours de ses prechements **p. 116** que son [intention] estoit de precher la Passion en son couvent et la monstrier par personnages dont les docteurs et l'université et aussi le clergé n'en ont pas esté content et luy ont fait deffence de non y faire faire personnages à l'occasion de quoy s'en pourroit yssir inconvenient ; a esté deliberé pour oster tout scandalle et obvier aux inconvenients, qu'il prechera seulement sans personnages.

Jeux au carrefour Saint-Hilaire et *Jeu de la sainte Hostie* // 1476

Registre de la Chancellerie (Paris, AN, JJ/201, n° 85, fol. 67v°, août 1476)

[publié dans dans P. Guérin (éd.), *Recueil des documents concernant le Poitou...*, *op. cit.*, t. XII, p. 87-90]

Loys, etc. Savoir, etc., nous, etc. [avons reçu l'humble supplication] de Berthomier Bedard, dit Bersuyre, chaussestier, demorant à Poitiers, aagé de 26 ans ou environ, contenant que, le jour de la Penthecoustre derreniere passee, ledit suppliant, Jehan Dumas, Laurant Richart, Jehan Gauvain, André Gautié et plusieurs autres compaignons tous ensemble, se trouverent en la grant rue Saint-Ladre dudit Poitiers, en une maison dont il ne set le non, et illec burent ensemble sans avoir discencion les ungs avecques les autres, et s'en allèrent ensemble jusques au cemistere Saint-Cibart ; et quant il y furent, ledit Guillaume demenda s'il y avoit aucun qui voulsist entreprendre de geter la boulle depuis le coing de la maison de Janolhac en 14 copz, icellui suppliant respondi que il la lui bailleroit en 13 depuis ledit coing jusques à Sacheignes [sic], ce que ledit suppliant print a geter en 13 copz parmy ce qu'il suivroit sa boulle, mes que, s'il la mettoit aux vigniez, il perdrait. Et ledit Guillaume adonc geta deux grans blans à terre pour la misaille, ce que ledit suppliant en mist autant. Et print feu Huguet Pasquier les gages d'ung cousté et d'autre, et ledit suppliant bailla en garde ses robes, chapeau et cornette à ung nommé Georget, varlet d'ung nommé Copeau, patissier [...]. Et une heure après, le dit pastissier appella ledit suppliant et lui demanda s'il vouloit souper avecques lui, et il lui respondi : « Grant mercy » et qu'il estoit marry de son argent. Et illec survint ledit Huguet ; ledit suppliant et autres estoient au carrefour Saint-Hilaire veoir jouer les jeux, et puis s'en allerent hors ladite ville, pour estre à une repetition de certain jeu qu'ilz vouloient jouer de la *sainte Hostie*, où ledit suppliant receut ung rolle pour estre du jeu...

Défense au maître de la psalette de participer au théâtre // 1476

Registre des délibérations capitulaires de Saint-Hilaire-le-Grand (Poitiers, AD 86, G 526, fol. 15, 27 juin 1476)

Eadem die prefati domini capitulantes inhibuerunt magistro Johanni de Bavery, rectori sive gubernatori clericulorum chori ipsius ecclesie, ne a cetero habeat se intromictere de et super quibusdam vilibus turpibus infamibus et inhonestis ludis seu jocis, vulgariter et galice nuncupatur *farces*, *moralités*, et hujuscemodi publice manifeste vel occulte nec etiam alios et maxime illos qui sunt de ecclesia ad faciendum talia et tales insolencias provocet sive facere procuret quovis modo, sub penis excommunicationis et privationis suarum administrationis et officii que habet et obtinet in predicta ecclesia quam quidem penam ex nunc prout ex tunc et econverso prefati domini voluerunt et volunt dictum de Bavery incurrere et incurrisse, si secus fecerit.

[en marge gauche] Deffences au maistre de psalette de faire aucuns jeux et farces sur peine d'excommunicacion declaree, encourue *ipso facto*.

Défense faite aux prêtres et aux chapelains de participer à des moralités et des farces // 1478

Registre des délibérations capitulaires de Saint-Hilaire-le-Grand (Poitiers, AD 86, G 526, fol. 127, 6 juin 1478)

Instante et requirente reverendo patre domino Roberto de Domo decretorum doctore, canonico et promotore causarum officii presentis ecclesie, predicti domini capitulantes certis legitimis et rationabilibus de causis ipsi moventibus, decreverunt inhibitorum fieri,

sub penis excommunicationis et privationis pannorum presentis ecclesie omnibus et singulis cappelanis, presbiteris et non presbiteris ecclesie, ac eisdem subditis, ne habeant se intromictere de ludendo palam, publice vel oculte moralitates, farsias, joca et hujusmodi, nec etiam dare aut prebere aliis non subditis ad hoc faciendum consilium, auxilium, favorem vel juvamen quovismodo, et ne ipsi subditi possint pretendere justam ignorencie causam fuit appunctuatum quod eisdem intimabitur et insinuabitur hujusmodi inhibitorium per correlarium hujus ecclesie.

Mystère de la Passion // août 1486

Registre des délibérations municipales (Poitiers, AC, carton 42, registre 11, fol. 1v^o)

Et ou moys d'aougst ensuyvant, fut joué en ladicte ville, le *mistere de la Passion Noustre Seigneur* en la place du Marché vieil en plus grande sillence, honnesteté et singularité de bons joueurs de personaiges et de chaffaulx, qu'il [n']est memoire d'avoir veu mieulx faire ne en si grande magnificence pour un tel mistere.

Jean Bouchet, *Les annales d'Aquitaine...*, Poitiers, A. Mounin, 1644, p. 296

Toutes ces pratiques furent faictes au temps d'esté, de l'an mil quatre cens quatre vingts six : auquel temps, au commencement d'esté, je vy jouer et monstrier par mysteres et personnages à Poictiers, *la Nativité, Passion et Resurrection de nostre Seigneur Jesus-Christ*, en grand triomphe et somptuosité, où se trouverent plusieurs gentils-hommes et damoiselles du païs de Poictou, et lieux circonvoisins. Et y assista messire Jacques du Fou, seneschal dudit païs de Poictou, qui estoit capitaine tres renommé, et homme de grand religion, et plein de vertus.

Mystère de sainte Catherine et mystère de saint Étienne // avant 1490

Acte⁶⁸ de 1490 concernant le cimetière Saint-Cybard (document non localisable)

[cité dans Antoine-René-Hyacinthe Thibaudeau, *Histoire du Poitou*, Niort, Robin et C^{ie}, 1840, t. II, p. 147-148]

« Dans cette partie profane [du cimetière Saint-Cybard touchant à la rue du Séminaire], souvent de fois et d'ancienneté on a fait de grands fossés du long du travers d'icelle, pour jouer personnages, comme de saint Christophe, de sainte Catherine, de saint Étienne, de saint Georges⁶⁹, et plusieurs autres actes publics y ont été faits, et étaient lesdits fossés de grande profondeur. »

Mystère de la Passion // 6-14 août 1508

Registre des délibérations capitulaires de Saint-Pierre-le-Puellier (Poitiers, AD 86, G 1845, fol. 63v^o, mercredi 2 août 1508)

Die mercurii inde sequente secunda mensis augusti anno praedicto fuerunt capitulantes et capitulum tenentes domini et magistri G. Doucet, J. Pichaud, P. du Chabellard, P. Boylesvé, F. Bouchet, P. Rougier, M. Guerineau et P. Bourchenyn.

Quia die praefati domini capitulantes unanimi consensu, concluderunt et ordinauerunt quod ob reverenciam celebracionis sancti et sani *misterii passionis domini nostri Jhesus Christu* in hac civitate Pictavensis proxima ebdomada celebrande ac monstraliter [sic] a personaliter demonstrande servicium ecclesiae anticipabitur et celebrabitur ad modi aliarum ecclesiarum collegiatarum praesertim ecclesiae Sancti Petri majoris et

⁶⁸ La nature de l'acte n'est pas précisée.

⁶⁹ L'évocation de ce saint et de saint Christophe se réfère très probablement aux représentations de 1438 et 1459.

immediate post vesperas dicentur vigilie mortuorum tam in anniversariis ordinariis quoad exordiis usque ad laudes et sequenti die facientur ad sublevationem et abreviationem dicti servicii et ut praedicti domini canonici et cappellani dicte ecclesiae qui dicte *Passioni* assistere volunt, facilius et uberius assistant ac de locis sibi congruis et convementibus facilius pro videant.

Registre des délibérations du chapitre de Saint-Hilaire-le-grand de Poitiers (original perdu)
[édité par Dom Fonteneau, *Mémoires ou Recueil de diplômes, chartes, notices et autres actes authentiques pour servir à l'histoire du Poitou...*, t. XXXV, Poitiers, BM, ms. 491, fol. 124-124v°, 26 juillet et 8 août 1508)

[26 juillet] Permissum est quibusdam civibus hujus civitatis, qui ad laudem Dei et fidei exaltationem figuraturi sunt hac in urbe *mysterium passionis Christi*, habere clericulos ecclesiae presentis, nec non etiam permissum est magistro Natali Gallois presbitero tenorista presentis ecclesiae ut valeat personatum Sathan ludere seu figurare.

[8 août] Die martis octava mensis augusti domini 1508, non fuit tentum capitulum propter absentium absentiam dominorum fol. 124v° canonicorum qui vacaverunt *ministerio ascensionis passionis Christi* dominica die precedente qua die celebratum est festum transfigurationis Christi incepto.

Registre des délibérations municipales (Poitiers, AC, carton 42, registre 11, fol. 50)

Et en icelle dicte annee [1508] fut jouhé bien et honorablement et sans scandalle aucun, le *mistere de la Passion* qui dura par neuf jours et d'icelluy mistaire estoient entrepreneurs maistre Jehan Maignen et Jehan Bouschet.

Mystère de la Passion // avant le 27 février 1514 (après le 7 novembre 1513 ?)

Registres des délibérations municipales (Poitiers, AC, reg. 13, p. 47, 27 février 1514)

Injunction a esté faite q'une autrefois, audict Rouatin tant pour luy que ses [*un mot illisible*] entrepreneurs de la *Passion* jouee derrenierement, de remectre et faire reffaire ladicte sigongne dedans huit jours, laquelle ilz houterent pour ledict mistere.

Interdiction faite à un bateleur d'exercer son art // janvier 1523

Registre des délibérations municipales (Poitiers, AC, reg. 18, p. 130-131, 12 janvier 1523)

Touchant le basteur que l'on dit avoir trompeté et fait sonner le tabourin pour faire assemblee de gens nonobstant les inhibicions et deffences à luy faictes par sire Hugues Acton, president en absence de monsieur le maire, a esté adprouvé qu'il sera adjourné à aujourduy par devant ledict Acton pour repondre au procureur de la maison de ceans et veoir encourir les peines à luy indictes et que la pauvreté du peuple, l'indisposition du temps de guerre qui sont sus et subsidez demandez par le roy es habitans de ceste ville, que l'on ne luy doit permectre de jouher ne de faire criz, proclamation ne assemblees, pour ce faire ains luy faire commandement de vuyder à peine d'amande arbitraire.
[...]

p. 131 Dudict jour, par Acton, plus ancien eschevin en la salle du pallais.

Du procureur de la court – demandeur Pierre Theveneau, et Richart Chaussau natif de la ville de Rouhen, jouheur de misteres, defenseur personnel –, propouse et dit que nonobstant les inhibicions et deffenses à luy faictes de non sonner trompette et tabourin par ceste ville de Poictiers, avoit plusieurs fois sonnè par icelle tant ou bourgc Saint Hillaire que ailleurs, par quoy requis estre condamné en dix livres d'amande et à ce estre contrainct pat detemption de sa personne. Ledict Chantelou [sic] a dit que veritablement il n'avoit eu de nous permission ains que luy avyons fait inhibition et deffense mais

pençoit n'y contrevenir en sonnans par le bourg Saint Hillaire et l'avoit fait pour pauvreté et gagner sa vie et ne le vouloit faire en contens et mesprix du roy ne de son auctorité ne de nous. Avons oy l'opinion du conseil et comme avons oy par serment maistre Jouachin Arembert, Guillaume Mercier et Pierre Sennier qui ont dit avoir esté presens, que ledict defendeur avoit sonné de la trompette, retenu. Retenons icelluy defendeur en l'amende de cent solz, laquelle luy avons remise et remectons pour sa pauvreté dont avons esté informé et fait inhibition et deffense de non plus sonner desdicts trompette et tabourin sans monstrer permission.

Mystère de la Passion // 19-29 juillet 1534

Jean Bouchet, *Les annales d'Aquitaine...*, Poitiers, A. Mounin, 1644, p. 474

Et le lendemain [5 juillet] furent faites joyeuses et triomphantes monstres des *mysteres de l'Incarnation, Nativité, Passion, Resurrection, et Ascention de Nostre Seigneur Jesus Christ et de la mission du saint Esprit*, lesquels mysteres on joua quinze jours après au Marché Vieil de laditte ville, en un theatre fait en rond, fort triomphant et fut ledit jeu commancé le dimanche 19^e jour dudit mois et dura onze jours continuels et subsecutifs, où il y eut de tres bon joueurs et richement accoustrez. Les chaleurs furent si grandes durant ledit jeu, qu'on n'ouit jamais parler du vivant des hommes de si grandes et continuelles chaleurs audit pais...

Jean Bouchet, *Epistres morales et familiares du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545 : *Epistre familière XC*, feuillet 59v^o col. b, sqq.

Epistre contenant les fruitz de la *Passion Nostre Seigneur Jesuchrist* envoyée à ceulx de Poictiers, qui ont monstré par parsonnages ledict mistere et ceulx de son Incarnation, Nativité, Resurrection, Ascension, et Mission du saint Esprit, l'an mil cinq cens trente quatre.

Registre des délibérations capitulaires de Saint-Hilaire-le-Grand (Poitiers, AD 86, G 528, fol. 264v^o et 277, 1^{er} et 6 juin 1534)

Super supplicatione quorundam proborum virorum hujus civitatis *ministerium Passionis Domini nostri Jesu Christi* hoc anno manifestare in veteri foro Pictavis ut alias volentium et intendentium, capitulum de gratia eorum voto annuit, dempto domino Rebours qui non fuit opinionis quod indumenta ecclesiastica hujusce ecclesie ad alios usus praeterquam ecclesiasticos quoquo modo applicentur.

fol 277. Audita requesta per dominum Leconte pro magistro Michael Gillet facta, ut nanciscatur duas dalmaticas viridis coloris pro faciendo habitum ad simulandum sanctum Joseph in teatro *Passionis* hoc anno, conclusum extitit quod ipse Gillet dictas dalmaticas habeat, quas prefatus dominus Leconte in debito statu reddere promisit.

Journal de Guillaume Le Riche (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré (éd.), *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche, de 1534 à 1586*, Saint-Maixent, Reversé, 1846, p. 2-3)

Le 19 [juillet], j'ai commencé à jouer la *Passion* à Poitiers où il y avoit tant de peuple qu'il demeura plus de la tierce partie qui n'y entra.

Refus comme chantre par les chanoines d'un Enfant sans souci // 1536

Registre des délibérations capitulaires de Sainte-Radegonde (Poitiers, AD 86, G 1585, fol. 94v^o)

Super requesta dictis dominis capitulantibus et capitulo facta per unum tenorem qui dictus fuit esse unus de infantibus nichil virantibus, vulgo *les enfans sans soucyz*

nuncupatis, de presenti in hac civitate Pictavensis existente, videlicet quatinus placeret eisdem dominis capitulantibus et capitulo ipsum tenorem in sua eorum ecclesia recipere, et deliberacione super hoc perhabita prefati domini capitulantes videbantur magnam habere affectionem dictum tenorem recipiendi et eum recepissent nisi dubitassent quod ipse tenor postquam receptus fuisset, et pro eo solvissent ingressus suos, ipse a presenti ecclesia recessisset.

Interdiction des farces prévues par les écoliers de la nation Picarde // décembre 1536

Registre des délibérations municipales (Poitiers, AC, reg. 20, fol 81-81v°)

Aussi a mondict sieur Porcheron fait requeste pour les escollyers piccards qui sont deliberez faire une assemblee dymanche prochain pour faire cellebrer une messe et rendre graces et louanges à Dieu pour la victoyre que le roy nostre sire a heu contre l'empereur et après digner faire jouher farces et avoir deux pieces d'artilleries de la maison de ceans pour les faire tyrer par les ruhes par celluy qui a la charge de ladicte ville. **fol. 81v°** Ledict conseil est bien d'avys que lesdicts escollyers piccards facent prier Dieu en la meilleure forme que faire ce pourra mais que l'on ne doit permectre qu'ilz jouhent aulcunes farces ne qu'ilz tirent aulcunes hacquebuttes.

Interdiction faite à des bateleurs d'exercer leur art // juillet et août 1553

Registre des délibérations municipales (Poitiers, AC, reg. 32, p. 235-236, 3 juillet 1553)

Monsieur le maire a dict que le jour d'hier, combien qu'il heust deffendu à certains bastelleurs de non jouer comme aussy avoit fait sire François Doyneau, lieutenant general, neantmoins, sieur René Berthelot, lieutenant criminel leur avoit permiz jouer en cestedicte **p. 236** ville, dont adverty ledict sieur maire s'estoit transporté par devers ledict Berthelot et luy avoit fait entendre que ledict acte estoit de pollice et consequemment luy appartenoit suyvnt les privileges de la ville et non audict Berthelot. À quoy avoit esté faite responce par ledict Berthelot que ladicte charge luy appartenoit et luy avoit dict et despuys encores mandé qu'il entendoict exercer et gerer tout ledict estat de pollice en cestedicte ville et pourtant que ce seroit chose prejudiciable ausdicts droitz et privileges de ladicte ville, a fait commander le present conseil, supplyé sur ce deliberer.

Ledict conseil a ordonné que monsieur le maire et ledict Berthé, esleu du maire, et sire Anthoine du Val, communiqueront avecques ledict Berthelot sur ledict usage pour sçavoir comme il entend le negoce pour en faire rapport au prochain moys ou conseil et ce pendant, mondict sieur le maire doibt inhiber ausdicts bastelleurs de non jouer sur peine du fouet et où ilz feront le contraire, qu'il les doibt constituer prisonniers...

Registre des délibérations municipales (Poitiers, AC, reg. 32, p. 311-313, 23 août 1553)

Monsieur le maire a dict que combien que la pollice luy appartienne et que en icelle exerçant **p. 312** vendredy dernier il heust prohibbé à certains bastelleurs estant en cestedicte ville de non jouer le jour d'hier, jour de dimanche au moyen de la solempnité du jour et que à icelluy il avoit fait assigner procession generale pour faire prier Dieu pour le roy et obtenir victoire sur les ennemys. Neantmoins, sire René Berthelot, lieutenant criminel, avoit baillé congié ausdicts bastelleurs de jouer, aussy entreprend et exerce ordinairement police...

[...]

Ledict Rogier a dict de tout temps et par vertu de privilege estans en tresor de ceans, la cognoissance de toutes causes de pollice [...] en premiere instance appartient à

monsieur le maire, est d'adviz qu'il conserve ladicte jurisdiction...

[...]

Ledict sire Pierre Rat, [est] de l'adviz susdict p. 313 et que l'on doibt prendre au corps lesdicts bastelleurs par ladicte contravention.

Sire Pierre Regnaud, que l'on doibt interroger lesdicts bastelleurs de quelz pays ilz sont, dont ilz viennent et que se sont par aventure espions...

[...]

Si Philippe Arembert, que monsieur le maire doibt conserver sa juridiction et que si lesdicts bastelleurs veullent desormais jouer en cestedicte ville, qu'on les doibt constituer prisonniers, qu'on leur doibt pardonner pour le passé...

[...]

Suyvans lesqueulx adviz, a esté conclud que mondict sieur le maire conservera sa jurisdiction et s'il en intervient procès, la ville se fera partie avecques luy et sera par ledict sieur maire fait le procès desdicts bastelleurs estantz en cestedicte ville.

Jeux des abus, vices, simonies et hérésies entrés et introduits en l'église catholique // 5-6 août 1571

Journal historique de Denis Generoux, notaire à Parthenay (1567-1576), Bélisaire Ledain (éd.), Niort, Clouzot, 1865, p. 82

Ledit jour et le lendemain furent représentés au Moustierneuf, à Poitiers, les jeux entrepris par monseigneur Bourrin, curé dudit Moustierneuf, *des abus, vices, simonies et heresies entrés et introduits en l'église catholique*, qui enfin ont été l'occasion de la ruine, perte, demolition et desolation et brulement d'icelle et de la mort des pasteurs ; et sur la fin la reedification de ladite eglise, où j'étais present.

Histoire de Job // 27-29 juillet 1572

Journal historique de Denis Generoux, notaire à Parthenay (1567-1576), Bélisaire Ledain (éd.), Niort, Clouzot, 1865, p. 89-90

Le dimanche, lundy et mardy 27, 28 et 29 de juillet, fut joué au Moustierneuf, à Poitiers, *l'histoire de Job* en magnifiques habits et theatres, toutefois mal representee, combien qu'elle fut composee en un fort beau style par M. Tiraqueau le jeune et de Sainte-Marthe. Je y etais.

Présence de comédiens italiens // 1578-1579⁷⁰

Guillaume Bouchet, Les Sérées, C. E. Roybet (éd.), Paris, Lemerre, 1875, 5^e sérée, t. I, p. 200

Toute la Seree trouva si bons ces contes, qu'un d'icelle afferma qu'il y avoit prins plus de plaisir qu'aux comedies de messer Pantalon, avec son Zani de Jan Cornetto, qu'il avoit veu jouer l'après dinee...

Théodore Agrippa d'Aubigné, Les aventures du Baron de Faeneste, Prosper Mérimée (éd.), Paris, Jannet, 1855, p. 61-62

Faeneste. Oy da : j'ai estai de la premiere au coulege de Guienne, et de la philosouphie à Poictiers, où nous pareussions vien escouliers, mais nous vattions lou pabai... Y'estois un lebraut en ce temps là. Il me soubient un your au ju de paume Sant Jacques, à des comediens qui jouoient, ye me mis à interpreter l'italien à un varbe raze qui s'appeloit Scaliger ; ye fis vien rire messurs de la Sante Marthe, qui estoent là...

⁷⁰ Pour cette datation voir H. Clouzot, *L'ancien théâtre en Poitou...*, op. cit., p. 59.

Tragédie du jeune Cyrus et Comédie La Joyeuse // 1581

Les bibliothèques françaises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier, Paris, Saillant et Nyon, 1773, t. II, p. 172

Nicolas de Montreux, gentilhomme du Maine [...]. *La Tragédie du jeune Cyrus*, prise du grec de Xenophon, laquelle fut représentée à Poitiers l'an 1581, avec la comédie qu'il a intitulée *La Joyeuse*...

Conflit au sujet de la présence de comédiens // juillet 1600

Registre des délibérations municipales (Poitiers, AC, reg. 59, p. 7-8, 21 juillet 1600)

Ledict sieur Maire a aussi remonstré, premier qu'il feust en charge et fonction de maire, y avoir en ceste ville des commedians qui ont joué par la permission de monsieur le maire, anticque et continue du depuis à jouer par sa permission, seroit advenu que quelques clerks de messieurs des conseillers du siege presidial se seroient entrepris de noyse avec lesdicts commedians et iceulxdicts clerks obtenu decret de prise de corps contre lesdicts commedians, et en vertu dudict decret fait constituer prisonnyers iceulxdicts commedians, ce que ayant sceu ledict sieur Mayre, auroit p. 8 rescript à monsieur le lieutenant general criminel pour luy faire entendre ce que dessus representé par son escript permettre que lesdicts commedians fussent eslargiz soubz la garde d'un sergent. Et à ce, ledict sieur lieutenant auroit fait responce qu'il ne sçavoit que estoit, ce que voyant ledict sieur mayre se seroit transporté es prinsons et soy chargé desdicts prisonnyers qu'il auroit mis soubz la garde de ses sergens, ce que ayant sceu ledict sieur lieutenant criminel auroit, ce requerant messieurs les gens du roy, ordonné que le sergent dudict sieur mayre eust à remectre les prisonnyers es prisons et en son refus ledict sieur mayre y seroit contrainct par corps, saisye de ses biens et aultres voyes duhes et raisonnables, par ledict mois et cent a esté advisé.

Défense faite à des comédiens de battre le tambour // juillet 1601

Registre des délibérations municipales (Poitiers, AC, reg. 60, p. 3, 30 juillet 1601)

Aussi a esté remonstré les tambours de ladicte ville se douloir de ce que, quand il vient des commedians ou aultres, ils ont tambours avecq eulx qui batent la quesse tellement que lesdicts tambours qui sont journellement au service de la ville sont frustrez avoir quelque piece d'argent pour leur ayder à vivre. Par ledict conseil a esté advisé, conclud et ordonné que defenses seront faictes à tous tambours que auront lesdicts commedians et aultres ne batre la quesse sans la permission desdicts tambours de ladicte ville, defences estant faictes à iceulx tambours ne batre la quesse sans le congé ou permission dudict sieur mayre.

SAINT-HILAIRE-SUR-L'AUTISE (SAINT-HILAIRE-DES-LOGES)

Un bateleur, sa femme et leurs enfants // mai 1377

Confirmation de lettres de rémission accordées, en juillet 1377, par le duc de Berry à Perrinet Sanson, bateleur, coupable d'un meurtre à Saint-Hilaire-sur-l'Autize (Paris, AN, JJ/162, n° 175, fol. 134v°, 26 avril 1408)

[publié dans dans P. Guérin (éd.), *Recueil des documents concernant le Poitou...*, op. cit., t. VII, p. 117-122]

Savoir faisons à tous, presens et avenir, de la partie de Perrinet Sanson, joueur de bateaux, nous avoir esté signifié comme, le jour de Penthecoste derrenierement passé,

le dit Perrinet feust venu à Saint Ylaire sur l'Autise, en sa compagnie sa femme et enfans, un oure, un cheval et une chievre, et à trompes et tabours il eust assemblé le peuple après disner, pour le veoir jouer de son mestier et de ses dictes bestes, sans y penser ne faire nul mal, engin ne malice aucune, et en faisant son dit mestier et joant de ses bateaux, une sienne fille de l'aage de cinq ans ou environ eust porté un petit barillet d'estain pour emplir à Pierre Meignart...

SAINT-MAIXENT

Miracle de Notre Dame // 18 octobre 1534

Journal de Guillaume Le Riche (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré [éd.], Journal de Guillaume et de Michel Le Riche, de 1534 à 1586, Saint-Maixent, Reversé, 1846, p. 5)

Le 18, fut joué en cette ville un *miracle de Nostre Dame*.

La Passion // juillet 1545

Journal de Guillaume Le Riche (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré [éd.], Journal de Guillaume et de Michel Le Riche..., op. cit., p. 64)

Le 12, et autres jours precedents, dix à douze jeunes gens ont commencé à jouer *la Passion*, ce qui dura quinze jours, et à la fin de chaque mystere jouerent une farce joyeuse.

Tragédies et moralités // 18 mai 1572

Journal de Michel Le Riche (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré [éd.], Journal de Guillaume et de Michel Le Riche..., op. cit., p. 105-106)

Le dimanche 18, sire François Urtebize fit le serment de maire et capitaine de cette ville, et ses banquets et festins de mairie à diner et souper, avec grande congratulation de chacun. Il avait fait faire, en son jardin, un grand berceau couvert de treilles et feuillages, sous lequel se jouerent, à l'après dinee, des tragedies et moralités, accompagnées de tambours, flutes, cornets et hautbois, en grande quantité, où se trouverent plusieurs personnages de Niort.

Tragédie d'Hippolyte et une farce // 22 juillet 1576

Journal de Michel Le Riche (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré [éd.], Journal de Guillaume et de Michel Le Riche..., op. cit., p. 268-269)

Le dimanche 22, le principal des ecoles de grammaire de cette ville, maistre Bernard de Launay, docteur en droit canon, fit jouer par ses disciples, esdites escoles, *la tragedie d'Hyppolite*, et fit afficher le jour auparavant, pour les spectateurs, les vers suivants :

Viens voir, peuple benin, les doux cruels ebats
De tes chers nourrissons, et la fin de la rage
D'un Mars ensanglanté, duquel le fier courage
Bouillonne impatient de se voir rué bas ;
Viens voir les doux efforts, les gracieux combats,
Que ce dieu courroucé, desireux de carnage
Te veux montrer encore, pour assouvir sa rage,
Et ployer les drapeaux de ses tristes soldats.
Tu verras d'Hyppolite le trop de chasteté,
D'un pere infortuné la grand' legereté,
D'une femme qu'ont fait la haine et le courroux ;

Tu verras puis après le vieillard d'avarice
Fortenant et le clerc et la grosse nourrice
Se donner du bon temps, en depit des jaloux.

Tragédie de Marc Antoine et Cléopâtre et la Farce de Panthaléon // 11 mai 1578

Journal de Michel Le Riche (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré [éd.], Journal de Guillaume et de Michel Le Riche..., op. cit., p. 300-301)

Le dimanche 11, fut fait le festin de la mairie de maistre Jacques Drouhet, fils ainé du sieur de la Breliere, où assista bonne et grande compagnie à diner et souper, avec les plaisirs de la *tragedie de Marc Antoine et Cleopatre*, qui y fut jouee en leurs maisons, à l'après dinee, avec la *farce de Panthaleon*.

Comédie, tragédie et farce // 28 septembre 1578

Journal de Michel Le Riche (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré [éd.], Journal de Guillaume et de Michel Le Riche..., op. cit., p. 303-304)

Le dimanche 28, fut joué une tragedie, une comedie et une farce, le tout bien jollement, en la Halle neuve, par les enfants de cette ville ; y estaiet les violes et violons de Poitiers, et y assisterent plusieurs gentilshommes, damoiselles et autres estrangers.

Jeux théâtraux // 1^{er} octobre 1578

Journal de Michel Le Riche (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré [éd.], Journal de Guillaume et de Michel Le Riche..., op. cit., p. 304)

Le mercredi 1^{er}, des enfants de Paris jouerent en cette ville, et continuerent à jouer des jeux, en la salle haute de la maison de l'aumonerie des femmes de cette ville. Ils jouerent du luth, des violes, et chanterent en musique, en quatre parties.

Une troupe d'acteurs // mars 1579

Journal de Michel Le Riche (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré [éd.], Journal de Guillaume et de Michel Le Riche..., op. cit., p. 308-309)

Le samedi 17, arriva en cette ville un petit homme, se disant de Nantes, lequel n'avoit de bras, au lieu desquels il usoit de ses pieds. Il tiroit de l'arquebuse qu'il chargeoit, bandoit et abattoit le chien ; il jouoit aux dez, se lavoit et s'essuyoit. Il se coupoit du pain, lavoit des verres, y mettoit vin et eau, jouoit aux cartes, oit son chapeau, en saluant les personnes, enfiloit les aiguilles, faisoit le nœud, cou[d]oit et escrivoit fort bien, le tout de ses pieds, ce que je vis au Cigne, où il estoit logé. Il y avoit avec lui six personnes, dont deux femmes, qui jouoient des farces.

Des joueurs de tragédie // 7-24 mai 1580

Journal de Michel Le Riche (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré [éd.], Journal de Guillaume et de Michel Le Riche..., op. cit., p. 325)

Le samedi 7, à l'après dinee, arriverent en cette ville, des joueurs de tragedies et instruments de musique, cinq à six, entre lesquels estoient deux jeunes femmes, venant de Parthenay et s'en allerent le 24 dudit mois, vers Champdeniers.

Tragédie de Jules César // 16 mai 1580

Journal de Michel Le Riche (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré [éd.], Journal de Guillaume et de Michel Le Riche..., op. cit., p. 326)

Ledit jour, lundi 16, fut jouee une *tragedie de Jules Cesar*, par les enfants de l'ecole, au

college de cette ville.

Venus et Adonis, Polidore, Epolisme et Carite, Rolland le furieux // 19-25 juillet 1581

Journal de Michel Le Riche (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré [éd.], Journal de Guillaume et de Michel Le Riche..., op. cit., p. 341)

Le mercredi 19, des ecoliers joueurs de tragedies, comedies et farces, commencerent par celle de *Venus et Adonis*. Le jeudi 20, celle de *Polidore*. Le vendredi, celle de *Epolisme et Carite*. Le samedi, celle de *Rolland le furieux*, qui fut continuee le dimanche. Et s'en allerent deux à trois jours après.

Tragédie de Cléandre // 22 mai 1583

Journal de Michel Le Riche (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré [éd.], Journal de Guillaume et de Michel Le Riche..., op. cit., p. 377)

Le dimanche 22, maistre Charles de Nyort fit le serment de maire, à M. le lieutenant, et les festins de maire, où il y eut belle et grande compagnie. Et, à l'après dinee, fut joué aux escolles la *tragedie de Cleandre*, fort bien, et y eut silence, parce que le commun peuple n'y entra.

Tragédies et comédies // 13 avril 1584

Journal de Michel Le Riche (A.D. de la Fontenelle de Vaudoré [éd.], Journal de Guillaume et de Michel Le Riche..., op. cit., p. 388)

Le dimanche 13, sire Louis Lambert, eslu maire, dés le 3 avril precedent, fit le serment accoutumé, en la maison commune de cette ville, et fit festin aux eschevins. Les enfants de la ville jouerent quelques tragedies et comedies, à l'après dinee, en la halle de l'abbaye, où ledit maire, les officiers du roi et eschevins assisterent.

THOUARS

Un « mistere » joué par un « passant » // août 1512

Extraits du papier de la mise extraordinaire de la maison de Madame [Louise de Coëtivy] (Paris, AN, 1 AP, chartrier de Thouars)
[édité dans Louis de La Trémoille, *Les La Trémoille pendant cinq siècles...*, Nantes, Grimaud, 1892, t. II, p. 64]

Le jeudi 19^e jour d'aoust, à ung passant lequel a joué un mistere devant madame la princesse, par commandement de madame, et pour ce : 10 sols.

VAIRE

Une comédie // 1^{er} août 1552

Registre de l'officialité de Luçon (original non localisable⁷¹)
[édité par Benjamin Fillon, *Recherches historiques et archéologiques sur Fontenay, Fontenay, Nairière-Fontaine*, 1846, p. 234-235, n. 2]

Officialis Lucionensis universis et singulis presbyteris, curatis, et non curatis nobis

⁷¹ Signalé par B. Fillon aux AD 85 mais n'apparaît pas dans les inventaires (la seule cote proche de la date de 1552, consultée par ailleurs mais sans succès, est : 1 G 49 *officialité de Luçon 1561-1564*). Cette pièce est peut-être conservée aux archives de l'évêché de Luçon.

subditis, salutem : vobis mandamus ut citetis coram nobis dom. Franciscum Freslin, presbyterum, ad diem decimant presentis mensis augusti, responsurum ad allegata et preposita atque requestas eorum qui prima augusti in variaco agebant commedias. Datum et actum Lucionii die tertia mensis presentis augusti, anno Domini MDLII.

VOUZAILLES

Des bateleurs (hommes et femmes) font des tours // 1^{er} septembre 1448

Registre de la Chancellerie (Paris, AN, JJ/179, n° 254, fol. 147, 26 octobre 1448 ; n° 192, fol. 106v°, 16 décembre 1448)

[publié dans dans P. Guérin (éd.), *Recueil des documents concernant le Poitou...*, op. cit., t. IX, p. 97-102]

[octobre 1448] Charles, etc. savoir faisons, etc. nous avoir receu l'umblé supplicacion des parens et amys charnelz de Loys Bareau, [...] contenant que, le premier jour de septembre derrenierement passé, ung nommé Olivier Guillardet, et Gilete, sa femme, bateleurs, et autres en leur compaignie, vindrent jouer de leur dit mestier de bateleur au lieu de Vouzailles en la chastellenie de Mirebeau, où ledit Loys demouroit, et avoient avecques eulx ung cinge, ung bouc et autres choses appartenans à bateleurs, etc...

[décembre 1448] Charles, etc. savoir faisons, etc. nous avoir receu l'umblé supplicacion des parens et amys charnelz de Ymbert Mezeau, fils de Lucas Mereau (*sic*), hostellier demourant à Vouzailles [...], contenant que ledit Ymbert Mereau, Loys Bareau, Pierre Pyneau et autres, ou mois de septembre derrenier passé, alerent tirer de l'arbaleste au lieu de Banançay, et après ce qu'ils eurent tiré de l'arbaleste, s'en retournerent devers le soir en l'ostel du prieur dudit lieu de Vouzailles [...] et se assirent au bout de la table, où le prieur dudit lieu souppoit, et en leur compaignie estoit Julien Charpentier. Et lequel prieur leur commança à dire que, s'ilz eussent esté audit lieu de Vouzailles, il leur eust fait mettre [en prison] ung basteleur qui estoit venu au dedans de la barriere de la dicte forteresse, lequel faisoit agenouillier les bonnes gens devant lui et leur preschoit plusieurs gabuseries et museries, et que pour lui n'avoit voulu cesser, dont il n'estoit pas content. Après lesquelles paroles, ledit Julien Charpentier commança à dire aus dessus diz qu'il y avoit des basteleurs logiez en l'ostellerie de Lucas Mereau, pere dudit Ymbert, qui avoient ung bouc et ung cinge, et qu'il trouveroit bien maniere de les avoir, ou cas qu'il plairoit audit Ymbert, et qu'ilz s'en esbatroient. À quoy ledit Ymbert Mereau respondi qu'il en estoit bien content, mais qu'on ne fist point de noise. Et alors icelui Charpentier dist qu'il n'y auroit aucune noise et que, se ledit basteleur et ses gens s'en apparcevoient, il diroit qu'il aloit querir ses ferremens qui estoient ou planchier de la maison et hostellerie dudit Lucas, et qu'il s'en vouloit aler hors la maison...

PROVINCES DE L'OUEST ET FRANCE

Interdiction faite aux clercs de fréquenter mimes et histrions // 1216

Synodal de l'Ouest reprenant le Concile de Latran (IV, 1215), statut n° 31 (édité par Odette Pontal, Les statuts synodaux français du XIII^e siècle, synodal de l'Ouest, Paris, Bibliothèque Nationale, 1971, p. 159)

[31] Ex concilio Lateranensi. De Clericis et jocola[to]ribus.

Clerici officia vel commercia secularia non exercent maxime inhonesta, mimis, histrionibus et jocatoribus non intendant et tabernas prorsus evitent, nisi forte causa necessitatis in itinere constituti...⁷²

Interdiction du charivari (et description de son déroulement) // 1431 et 1448

*Concile provincial de Tours tenu à Nantes en avril 1431 (cité dans Jean Mann, Sancta et metropolitana Ecclesia Turonensis, Tours, 1667, 2^e partie, p. 102) et Concile provincial de Tours tenu à Angers en juillet 1448 (cité dans *ibid.*, p. 112)*

[p. 102] ... quodvis impedimentum apponere vel effectu secuto in secundarum nuptiarum vel nubentium detestatione circa domos ipsorum alias quaevis ludibria irrisiones vel opprobria factis, vel verbis irrogare vel impendere in praedicatae diei desponsationis vilipendium vel contemptum damnabiliter fieri videatur, abusum illum damnabilem, qui contra hoc quasi in consuetudine in quampluribus civitatibus et locis Provinciae Turonensis est deductus pulsatione patellarum pelvium et campanarum et cornu, oris et manus sibilatione, intrumento brigiatorum⁷³ sive fabricentium et aliarum rerum sonorarum vociferationibusque tumultuosis et aliis ludis et irrisionibus in illo damnabili

⁷² Traduction établie par O. Pontal: « Extrait du concile de Latran. Des clercs et bateleurs. Que les clercs n'exercent pas de métiers ni commerces séculiers, surtout déshonnêtes, qu'ils n'assistent pas à (ou ne dirigent pas) des représentations de mimes, histrions ou bateleurs, qu'ils évitent les cabarets, à moins que fortuitement, au cours d'un voyage, ils ne soient obligés de s'y arrêter... »

⁷³ Mot remplacé en 1448 par « *eruginatorum* ».

actu, qui *Charivary* nuncupatur, circa domos nubentium in ipsorum detestationem et opprobrium post ipsas secundas nuptias fieri consueto...

Interdiction de faire et d'assister à du théâtre comique pour les protestants // 1557

Synode général protestant tenu à Poitiers en 1557 (Eugène Arnaud [éd.], *Documents protestants inédits du XVI^e siècle*, Paris, Grassart, 1872, p. 16)

[Ceux de l'assemblée] Adviseront de ne s'addonner à dances, momeries, de n'ouyr prescheurs masquez, bateleurs ; eviteront les jeux et dissolutions, tavernes, cabarets et autres insolences.

Interdiction du théâtre pour les protestants // 1560

Synode national tenu à Poitiers (Jean Aymon [éd.], *Tous les synodes nationaux des églises réformées de France...*, La Haye, Charles Delo, 1710, t. I, p. 16)

Item, tous consistoires seront avertis par les ministres, de defendre soigneusement toutes danses, momeries, tours de gibeciere et comedies.

Restrictions à l'égard des joueurs de farces // janvier 1560 et mai 1579

Ordonnance d'Orléans, 1560, article 24 (Pierre Néron et Étienne Girard [éd.], *Recueil d'édits et d'ordonnances royaux sur le fait de la justice et autres matières les plus importantes*, Paris, Montalant, 1720, t. I, p. 380)

Defendons à tous joueurs de farces, basteleurs, et autres semblables, jouer esdits jours de dimanches et festes, aux heures du service divin, se vestir d'habits ecclesiastiques, jouer choses dissolues et de mauvais exemple, à peine de prison et punition corporelle, et à tous juges leur bailler permission de joueur durant lesdites heures.

Ordonnance de Blois, 1579, article 38 (*Ordonnances du roy Henry troisieme de ce nom, roy de France et de Pologne, sur les plainctes et doleances faictes par les deputéz des estats de son royaume*, Paris, Morel, 1580, p. 26-27)

Enjoignons à tous juges, de faire garder et observer estroitement les defenses portees par les ordonnances faictes à Orleans, tant pour le regard des foires, marchéz, et danses publiques es jours de festes, que contre les joueurs de farces, basteleurs, cabaretiers, maistres de jeu de paulme et d'escrime, sur les peines contenues esdictes ordonnances.

Interdiction du théâtre pour les protestants // 1572

Synode national tenu à Nîmes (Jean Aymon [éd.], *Tous les synodes nationaux des églises réformées de France...*, La Haye, Charles Delo, 1710, t. I, p. 118-119)

Il ne sera pas permis aux fideles d'assister aux spectacles profanes, comme aux danses de theatre, aux comedies, tragedies, ou farces, soit qu'on les represente en public, ou en particulier, parce qu'ils ont été defendus de tous tems par les Eglises de Dieu comme des amusements illicites et qui corrompent les bonnes mœurs, particulièrement lorsque la Sainte Ecriture y est profanee. Mais si le College juge convenable pour exercer la jeunesse de represente des histoires qui ne soient pas contenues dans la Sainte Ecriture (laquelle ne nous a pas été donnee pour nous servir de passetems, mais pour être prechee et pour notre conversion et consolation) pourvu que cela se fasse rarement, et par l'avis du Colloque, qui en fournira le sujet, ces representations seront tolerees.

Restrictions à l'égard des sujets du théâtre de collège // mai 1579

Ordonnance de Blois, article 80 (Ordonnances du roy Henry troisieme de ce nom, roy de France et de Pologne, sur les plainctes et doleances faictes par les deputéz des estats de son royaume, Paris, Morel, 1580, p. 52-53⁷⁴)

Defendons aux superieurs, senieurs, principaux et regens, de faire et permettre aux escoliers, ne autres quelsconques, jouer farces, tragedies, comedies, fables, satyres, scenes, ne autres jeux en latin ou françois, contenans lascivetéz, injures, invectives, convices, ne aucun scandale contre aucun estat public, ou personne privee, sur peine de prison et punition corporelle, et de respondre aux reparations, tant honorables que profitables, à nos procureurs generaux, ou leurs substituts, et parties privees, qui se sentiront injuriees et scandalisees.

Interdiction pour les protestants d'écrire du théâtre à partir des textes sacrés // 1579

Synode national tenu à Figeac (Jean Aymon [éd.], Tous les synodes nationaux des églises réformées de France..., La Haye, Charles Delo, 1710, t. I, p. 142)

Les livres de la Bible, soit canoniques ou apocryphes, ne seront point employés en comédies ou tragédies par aucune representation des histoires tragiques, ou autres choses qu'ils contiennent.

Interdiction faite aux clercs d'inviter des comédiens chez eux // 1583

Constitution synodale (Angers, 1583) de l'archevêque Simon de Maillé (Jean Mann, Sancta et metropolitana Ecclesia Turonensis, Tours, Augustae Turonum, 1667, 2^e partie, p. 175)

Cumque multorum malo exemplo et scandalo, ecclesiastici sui numeris et officii omnino obliti domos suas adeo prostituunt ut in eas non ecclesiasticos tantum sed etiam laicos, helluones et alios ejus generis ad ludos, in quibus nomen Dei plurimum blasphematur, jurgia, rixae et dissidia exoriuntur, diu, noctuque commessatur, quasi histrionum more, ad spectacula introducunt, prohibet haec synodus, ne a caetero ecclesiastici quibuscumque ludis inhonestis et quaestuosis tempus terant, nec quosvis alios (praesertim Laicos) ad ludendum in suis domibus invitent, imo vero sacrorum librorum continuis lectionibus dent operam.

⁷⁴ Voir aussi : Pierre Néron et Étienne Girard (éd.), *Recueil d'édits et d'ordonnances royaux sur le fait de la justice et autres matières les plus importantes*, Paris, Montalant, 1720, t. I, p. 555.

Documents divers sur les auteurs

ANGERS

Rétribution de Jean du Prier pour le *Mystère du Roy Advenir* // 1455

Comptes de la maison d'Anjou (Paris, AN, P//1334/6, fol. 64, 12 juin 1455)

[édités par A. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoires du roi René*, op. cit., p. 327]

Une paire d'esperons dorez baillez au Prieur pour le *mistere du Roy Avenir*.

Rétribution de Jean du Prier pour le « livre ou hystoire des apostres », alors que René se trouve à Tarascon // décembre 1479⁷⁵

Ordonnances et mandements des rois de Sicile (Marseille, AD 13, B 273, fol. 193, 26 décembre 1479)

Mandement adressant audict Luc, commis à recevoir les dons de la traicte ou imposition des blez tirez hors de Prouvence, payer à Jehan du Perier, dit Le Prieur, mareschal des logeys du roy, la somme de 250 florins pour cent escus d'or que ledict seigneur roy luy a donnez pour une foiz, en consideration des bons et agreables services qu'il luy fait chascun jour, et mesmement pour certain livre ou hystoire des apostres, qu'il a nagueres dressié et mis en ordre selon la matiere que ledict seigneur luy a baillee. Donné à Tarascon le 26^e jour de decembre l'an 1479 de la Nativité, l'evesque de Masseille et autres presens.

J. Legay.

Condamnation de Lezin et Martial Guyet // 1550

Angers, AM, BB 27, pièce 66

Veuz les procès criminelz faictz à la requeste du procureur du roys, appelez avec nous, maistre Mathieu Ory, inquisiteur general de la foy en ce royaume [...] à l'encontre de [...] Lezin Guyet [...] Simonne, chambriere dudict Lezin Guyet [...] un nommé maistre Vincent, nagueres pedagog[u]e des enfans dudict Lezin Guyet, [...] Marcial Guyet [...] accusez de crime d'heresie [...], les avons condampnez et condamnons à estre ars et bruslez vifz en la place du marché de ceste ville d'Angers...

LE MANS

Réception de François Briand comme régent et maître des écoles Saint-Benoît // 30 décembre 1508

Délibérations capitulaires de Saint-Pierre de la Cour (Le Mans, AD 72, G 481 bis, fol. 50v^o)

Magister Franciscus Briand ad nos accedens humiliter suplicavit [.....]⁷⁶ ipsum [.....] villanus in preceptore scolarum magnarum sancti Benedicti cenomansis [.....] a

⁷⁵ Il s'agit bien de 1479 et non 1478 comme l'a écrit A. Lecoy de la Marche (*Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires*, Paris, Firmin-Didot, 1875, t. II, p. 143).

⁷⁶ Les crochets signalent des mots ou suites de mots difficilement déchiffrables, nous tenons à la disposition des personnes qui le souhaitent la photographie du document original.

preceptore seu magistro destitutus[.....] predecessori magistro Guillaume Fortin romani [.....] a reverendissimo domino cardinali de Luxemburgo qua supplicatione facta actenta [.....] relatione nobis etiam per aliquem de capitulo canonicis [.....] facta super scientia, vite honestate et moribus dicti Briand ipsius transcriptorem et magistrum tenendum scholarum [.....] sancti benedicti cenomansis [.....] sibi quia illarum [.....] administrata honores et *oneur* confecta [.....] in hoc habeat [.....] coadjuvatores in vita moribus et scia comprobatur quem ob hoc duxerit regendum.

Théâtre liturgique, théâtre dans les chapitres, fête des Fous et des Innocents

THEATRE LITURGIQUE OU JOUE DANS LES CHAPITRE PAR LES CLERCS

ANGERS

Visitatio sepulcri // ca. 1450

Jacques Éveillon, *De processionibus ecclesiasticis*, Paris, Matthieu Guillemot, 1641, p.177-179

Célestin Port, *Dictionnaire historique, géographique et biographique de Maine-et-Loire*, Paris, Dumoulin, 1874, t. I, p. 89

Officium pastorum // XV^e-XVI^e siècle

Breviarium Andegavense (Paris, BnF, ms. lat. 1273, fol. 39, col. a et b)

Enterrement de l'Alléluia // avant 1547-1576

Statuts et conclusions tirés des registres du chapitre d'Angers, par Dumesnil, chanoine (Angers, BM, ms. 732 (658), p. 149)

Célestin Port, *Dictionnaire historique, géographique, et biographique de Maine-et-Loire*, Paris, Dumoulin, 1874, t. I, p. 89

FOUGERES

Figuration de l'Esprit saint par un pigeon le jour de la Pentecôte // 1512-1514

Comptes de fabrique de la paroisse Saint-Sulpice de Fougères (Rennes, AD 35, 2 G 120/230, fol. 21)

Item en orpeau et autres matieres pour paindre le petit tabernacle où l'on met le pigeon le jour de la Penthecouste et en ficelle pour le descendre à cousté. Pour le premier an, huyt deniers, et pour le segond an, seix deniers, et pour le tier an, seix deniers ; coust pour lesdicts troys ans : 20 deniers.

LANDERNEAU

Visitatio sepulcri // XV^e siècle

Bréviaire de Landerneau (Quimper, archives de l'évêché à Quimper, fol. 106)

LE MANS

Jeu des trois Marie (chapitre Saint-Pierre-de-la-Cour) // 1452-1658

1452 : Samuel Menjot d'Elbenne, *Le chapitre royal de l'église collégiale de Saint-Pierre-de-la-Cour, Sainte-Chapelle-du-Mans*, Le Mans, [Société des archives historiques du Maine], 1909, p. CXVII, n. 1.

1507 : Pierre Hennier, *Magna breviaria camere ad usum insignis Ecclesie Cenomanensis novissime per magistrum Petrum Hennier...*, Rouen, [Martin Morin], 1507, feuillet G8-G8v^o, (Le Mans, BM, fonds Maine F* 62 (B)).

1534-1658 : *Compte de l'argenterie de la collégiale Saint-Pierre-de-la-Cour* (Le Mans, AD 72, Le Mans, AD 72, G 524 à G 604) : rétribution chaque année des clercs jouant les Trois Marie.

Processions des Rameaux théâtralisées // à partir de 1481

Pierre Hennier, *Ordinarium novum, secundum usum ecclesie Cenomannensis*, Le Mans, BM, ms. 165, fol. 16v^o-17

Jeu des trois Marie (Église du Mans) // à partir de 1481

Pierre Hennier, *Ordinarium novum, secundum usum ecclesie Cenomannensis*, Le Mans, BM, ms. 165, fol. 20v^o

Figuration du Saint-Esprit durant la messe de Pentecôte // 1560, 1597

Extraits des registres de délibérations du chapitre cathédral 1346-1687 (Le Mans, BM, ms. 257, p. 124 et p. 234)

[1560] 27^e may : ordre de jeter du haut de la voulte pendant la messe de la Pentecoste, des fleurs de feu et une colombe. Deffense de jeter de l'eau et *nebulas*.

[1597] p. 234 Moneant et injungant domini fabricae, commissarii fabricatori ut imposterum obviet scandalo, quatenus nullus demittatur pullus a testudine ecclesiae nostro in die festo pentecostes sed tantum columba ut moris est.

NANTES

Officium pastorum // à partir de 1263

Ordre de l'office divin, à l'usage de l'église de Nantes, rédigé en 1263 par Élie, chantre de cette église (Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1251, fol. 7v^o, col. 2)

« Mistere du saint esprit » // 1507

Comptes de fabrique de la paroisse Saint-Nicolas de Nantes (Nantes, AD 44, 114 J 14/13, fol. 19v^o, 1506-1507)

Item se dechargent avoir poyé pour le *mistere du saint esprit* à la feste et sollempnité de la Pentecoste, pour ce : 7 sous, 6 deniers tournois.

Figuration du Saint-Esprit durant la messe de Pentecôte // au moins jusqu'en 1581

Nicolas Travers, *Histoire civile, politique et religieuse de la ville et du comté de Nantes*, Nantes, Forest, 1837, t. II, p. 523.

Depuis longtemps, l'on avait coutume à Nantes, le jour de la Pentecôte, de faire voler dans l'église un pigeon blanc, de jeter de la tribune ou du jubé, dans le chœur des étoupes allumées, et de tirer des coups de fusil, en mémoire de ce que le Saint-Esprit était descendu en forme de colombe sur notre Seigneur et en forme de langues de feu, avec un grand bruit, sur le cénacle. Le 27 mai [1581], le chapitre renouvela la défense, qu'il avait faite précédemment, de faire aucune décharge d'armes à feu dans l'église.

ORVAULT

Mistere de pasques flories (Attollite portas... (?)) // 1493

Comptes de fabrique de la paroisse d'Orvault 1493-1494. (Nantes, AD 44, 114 J 8/9, p. 6)

Item pour avoir curé et nectayé la crouez où fut fait le *mistere de pasques flories* : 2 sous.

POITIERS

Visitatio sepulchri // fin du XIII^e siècle

Coutumier de la fin du XIII^e siècle de l'abbaye Sainte-Croix de Poitiers (édité dans Pierre de Monsabert, « Documents inédits pour servir à l'histoire de l'abbaye de Sainte-Croix de Poitiers », *Revue Mabillon*, 9, 1913-1914, p. 373-395)

Visitatio sepulchri // fin du XIV^e siècle

Bréviaire à l'usage de l'Église de Poitiers (Poitiers, BM, ms. 25 (312), fol. 103, col. a et b)

Officium pastorum // XV^e siècle

Missel à l'usage de l'Église de Poitiers (Poitiers, BM, ms. 30 (53), fol. 18)

Figuration du Saint-Esprit durant la messe de Pentecôte // jusqu'en 1619

Délibérations capitulaires de Saint-Hilaire-le-Grand (Poitiers, AD 86, G 542, p. 318, 1619)

Sur ce qui a été proposé et remontré, que plusieurs et grandes insolences et irreverences se font par chascun an [...] le jour de la feste solennelle de penthecouste, jettant des penthecousteaux ou escribletes avec du feu et de l'eau par les voulttes dans la nef de l'église de ceans pendant le service divin et notablement durant le saint sacrifice de la messe ledict jour avec grand scandale et confusion du peuple, est ordonné que telle coustume sera et est des à present cassee, annullee et abrogee...

RENNES

Attollite portas... // 1531

Missale ad usum insignis ecclesie Redonensis..., Caen, Michel & Gérard Angier & Jacques Berthelot, 1531, fol. [58v°], (Rennes, BM, R. 11890)

TOURS

Figuration du Saint-Esprit durant la messe de Pentecôte // 1290⁷⁷

Regestrum thesaurarie ecclesie Turonensis (Paris, BnF, ms. lat. 18367, fol. 6v^o)

[document de base servant à l'édition ci-après : Tours, AD 37, G 57, p. 69 (*Extraits des actes capitulaires de l'église Saint-Gatien de Tours*), qui est une copie du Tours, BM, ms. 1273, p. 268 (*Registre du chapitre de Tours, connu sous le titre de « Statuta et juramenta »*), lui-même étant une copie du Paris, Bnf, ms. lat. 18367]

Item in Penthescote tenetur thesaurarius tradere aves, nebulas, flores, estupam ardentem ad propiciendum dum hora tertiae canitur in choro in signum sancti spiritus qui descendit super suos discipulos illa hora.

Ordo prophetarum // XIV^e siècle (jusqu'en 1386 ?⁷⁸)

Rituale insignis ecclesiae beatissimi Martini Turonensis ad romanam ecclesiam (Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 84, fol. 47v^o-48)

Moralité jouée par les clercs de Saint-Martin mais contrôlée avant la représentation // mai 1446

Extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 353v^o, 7 mai 1446)

1446, 7, mai.

Eadem die praedicti Domini mei pueris et juvenibus hujus ecclesiae petentibus et supplicantibus licentiam equitandi grati recreationis in instanti festo subventionis beatissimi Martini, dum tamen hoc fiat honeste, nec aliquod malum faciant, pro hac vice concesserunt, et similiter aliquibus ex eisdem quandam moralitatem quam studuerunt eadem die ludendi et ipsa tamen prius visitata per dominorum Elemosinasium et magistrum Alexium Bouju, quos ad hoc commiserunt.

Figuration du Saint-Esprit durant la messe de Pentecôte // 1487 (XV^e siècle)

Extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 385v^o, 16 juin 1487)

... dominus succentor hujus ecclesiae fecit in die Pentecostes in mysterio et repraesentatione descensus spiritus sancti, quod solet fieri singulis annis in choro durante decantatione hymni *Veni creator spiritus...*

Mystère au passage de la procession de la Fête-Dieu // 1487 (XV^e siècle)

Extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 385v^o, 16 juin 1487)

... in die festi Sancti sacramenti in repetitione cujusdam alterius mysterii facti ante valvas majores ipsius ecclesiae dum processandi indederent...

Contrôle d'un texte de théâtre puis interdiction de le jouer // juillet 1490

Extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 388v^o, 10 et 15 juillet 1490)

1490 10 julii. Die praedicta Domini mei praefati ad videndum papirum cujusdam mysterii seu personagiorum, cujus repetitionem seu ludum aliqui vicariorum et suppositorum

⁷⁷ Date fournie en marge dans le document des AD 37.

⁷⁸ Date de l'interdiction de la Fête des Fous par le chapitre Saint-Martin.

ipsius ecclesiae de licentiae eorundem dominorum in eorum(?) facere supplicaverunt, dominos meos subdecanum, cellerarium, et praepositum de Andegavia ad referendum in capitulo commiserunt.

1490 15 julii. Ipsa die audita relatione dominorum commissariorum super visitatione cujusdam mysterii quod suppositis hujus ecclesiae volebant ludere seu per personagia repraesentare, ipsi domini mei ordinaverunt quod a ludo hujusmodi supersedeant.

Mystère de saint Martin // juin 1503

Extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, ms. Provinces françaises, Touraine Anjou 15, fol. 275v^o, 20 juin 1503)

Anno 1503, die martis 20^a mensis junii ad relationem commissariorum, fuit permissum servitoribus claustrum ludere quoddam *mysterium seu miraculum sancti Martini* in territorio ecclesiae dum ipsis aderit oportunitas.

Mystère de saint Martin // 7 juin 1509

Extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, ms. Provinces françaises, Touraine Anjou 15, fol. 276v^o, 2 juin 1509)

Die sabbati secunda mensis junii, audita supplicatione quorundam suppositorum ipsorum ecclesiae eisdem concesserunt facultatem ludendi per fines quoddam *mysterium beatissimi Martini patroni* ipsius, die jovis in festo Eucaristicae domini durante processione dumtaxat.

Mystère de saint Martin⁷⁹ // 4 juillet 1510

Extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, ms. Provinces françaises, Touraine Anjou 15, fol. 276v^o, 25 juin 1510)

Eadem facultas data fuit pro die festo Translationis sancti Martini ludendi quoddam *mysterium* in galleriis ecclesiae de eodem beato Martino die martis 25^a junii 1510.

Figuration du Saint-Esprit durant la messe de Pentecôte // 1573

Extraits des actes capitulaires de l'église Saint-Gatien de Tours (Tours, AD 37, G 57, p. 37)

[Le trésorier est tenu] le jour de Pentecote de fournir de colombe, fleurs et etoupes.

⁷⁹ Sujet très probable.

FETE DES FOUS ET DES INNOCENTS, CHOIX DE DOCUMENTS⁸⁰

ANGERS

Don d'argent aux prêtres qui doivent jouer et don pour les Innocents // décembre 1479

Registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud (Angers, AD 49, G 913, fol. 103v^o, mardi 21 décembre 1479)

Item ipsa die donaverunt quinque solidos ecclesiasticis qui ludere debent ad portam Andegavinam [...] et pro juvando ad festum Innocentium faciundo dederunt sociis ecclesie summam quindecim solidos [...].

Interdiction des réjouissances de la fête des Innocents // décembre 1482

Registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud (Angers, AD 49, G 913, fol. 146v^o, mardi 31 décembre 1482)

Item concluderunt quod in posterum in ista ecclesia durante servicio divino in festo Innocentium scilicet in primis vesperis, matutinis, majori missa et secundis vesperis, non fiet quedam monstruosa solemnitas in qua chorales et ceteri minores sertores tenent locum divinorum meorum decani et canonicorum et majorum cappelanorum eo ipso quod ex hoc possunt oriri quam plurima scandala et hoc videtur inde decus divini cultus dimino meo dimino decano se opponente quia hoc prohibitum est ex institutione ecclesie galicane.

Financement du théâtre des Innocents // décembre 1521 et 1522

Registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud (Angers, AD 49, G 914, fol. 29, 1^{er} janvier 1522)

Dominus Coué, receptor fabricae [...] pro festo Innocentium reddat bursario summa viginti solidos quiam (?) soluit in eodem festo scilicet pro gastello : 10 solidos, et pro spectaculo gallice *chauffault* : 10 solidos.

Registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud (Angers, AD 49, G 914, fol. 44, mardi 9 décembre 1522)

Dominus receptor fabricae et festi Innocentium tradat summam 42 solidos, 6 denarii pro confectione unius(?) *facescie* ad ludendum super petram Franthisie(?) existen(?) ad portam andegavinam ville Andegavensi in die Innocentium.

⁸⁰ Ne seront transcrits ici que les éléments ayant une nature dramatique. Pour les éléments adventices tels que les repas festifs, voir le **chapitre III du présent travail**.

Interdiction du théâtre // décembre 1530 et 1533

***Registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud* (Angers, AD 49, G 914, fol. 131v°, mardi 27 décembre 1530)**

[...] In hujusmodi ecclesia nulla fient spectacula seu derisiones aut insolencia ordinem chora subvertendo in festo Sanctorum Innocentium sed celebratur divinum servicium reverenter et devote...

***Registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud* (Angers, AD 49, G 914, fol. 169, mardi 23 décembre 1533)**

[...] celebretur festum Innocentium cum derisionibus, risibus et cachinationibus ac alio modo quam consueverunt celebrari festa similis sollemnitatis.

Financement du théâtre des Innocents // décembre 1534

***Registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud* (Angers, AD 49, G 914, fol. 182v°, mardi 22 décembre 1534)**

Donata fuit psaltoribus summa vinus (?) scuti ad signum solis ut ludere habeant et cinere placentam ut moris est in festo Innocentium.

Moralités, tragédies et jeux autorisés le jour des Innocents mais contrôlés avant d'être joués // décembre 1540 et 1544

***Registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud* (Angers, AD 49, G 914, fol. 246v°, mardi 21 décembre 1540)**

Domini Leaulté et Taillebors videbunt moralitatem et tragediem ludendi in festo Innocentium.

***Registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud* (Angers, AD 49, G 914, fol. 281v°, mardi 16 décembre 1544)**

Gouffault et Bodin fuerunt commissari ad videndi moralitatem et ludos festi Innocentium.

Interdiction des festivités des Innocents // janvier 1575

***Registre des conclusions capitulaires de Saint-Laud* (Angers, AD 49, G 915, fol. 241, mardi 4 janvier 1575)**

De cetero in die festi Innocentium divinum servitium fiet in ecclesiae sicut in aliis diebus sublatis certis ceremoniis in ille die fieri solitis que videntur esse potius abusus quam ei(?) cultus.

DOL

Mitre et chape pour l'évêque des Innocents // 1400

***Inventaire de l'église de Dol* (signalé dans Amédée Guillotin de Corson, *Pouillé historique de l'archevêché de Rennes*, Rennes, Fougeray, 1880, vol. 1, p. 529)**

LAVAL

Interdiction de la fête des Innocents au chapitre Saint-Tugal // 1506

Paul Piolin, *Histoire de l'église du Mans*, Paris, Vrayet de Surcy, 1861, vol. 5, p. 258

LE MANS

Contrôle du théâtre avant qu'il ne soit joué et défense de se déguiser // 1428

Extraits des registres de délibérations du chapitre cathédral 1346-1687 (Le Mans, BM, ms. 257, p. 20)

21 decembre 1428, on voit que le *Coena puerorum* qui se faisoit plusieurs jours l'année, se faisoit le jour des Innocens [...]. Le susdict jour, on deffend aux vicaires, surtout aux pretres, de paroistre masquez ou avec des habits de baladin et messeans, ny dans l'eglise ny dans la ville et au chapitre general de la Saint Julien, on leur deffend de jouer publiquement à la feste des Innocens aucune comedie ou farce, sans les avoir fait voir et approuver par le chapitre...

Un prêtre sacristain déguisé à l'aide d'une peau de veau le jour des Innocents // 1491

Secrétariat des conclusions capitulaires du chapitre de Saint-Pierre de la Cour (Le Mans, AD 72, G 481, fol. 76v°)

Idem magister Johannes Massé, presbyter, sacrista ecclesiae nostrae Crucis nobis ex officio nostro conventus loco eo quam in publicis etiam officiendo in divinis in dicta ecclesia diformitatem et dissolutionem die festi sanctorum Innocentium induendo seu vestiendo pellem vituli in maximum scandalum et vituperum ipsius et status sacerdotis qui permissa confessa fuit, allegans quod hoc faciebat jocose et causa recreationis...

Défense de se déguiser lors de la fête des Fous et des Innocents // 1507

Secrétariat des conclusions capitulaires du chapitre de Saint-Pierre de la Cour (Le Mans, AD 72, G 481 bis, fol. 28v°)

Inhibendum esse ordinanimus rectori crucifixi ecclesiae nostrae ne oblaciones capiat in eadem ecclesia nostra nisi in duobus altaribus ad illas capiendum sibi ordinatis dum taxat nec non etiam clericis hujusmodi ecclesiae nostrae ne durante festis sanctorum Stephani, Johannis et innocentium proxime venturos cum larvis, baculis et habitibus inhonestis chorum dictae ecclesiae durante dei servicio intrare presumant...

Contrôle du théâtre avant qu'il ne soit joué // 1528

Extraits des registres de délibérations du chapitre cathédral 1346-1687 (Le Mans, BM, ms. 257, p. 48)

Deffenses aux clerks et habituez de jouer des farces le jour des Innocens, sans permission et approbation du chapitre.

Mitres recensées dans un inventaire, l'une pour l'évêque des Innocents, l'autre pour l'évêque des Choux⁸¹ // 1540

Extraits des registres de délibérations du chapitre cathédral 1346-1687 (Le Mans, BM, ms. 257, p. 85)

Comme aussy de deux mitres de peu de valleur, dont l'une sert à l'évêque des Choux, l'autre à l'évêque des Innocents. De même que d'un bâton cantorial pour celuy qui fait le

⁸¹ Voir également à ce sujet, le 2 mai 1506 : « On ordonne que la procession que les enfans de[s] Choux doivent faire le jour même, ils ayent la crosse, la mitre, la croix et les ornemens pontificaux qui seront portez par celuy qui est en rang de faire l'évêque. » (*Extraits des registres de délibérations du chapitre cathédral 1346-1687, Le Mans, BM, ms. 257, p. 36*).

chantre audit jour des Innocens.

LUÇON

Interdiction des festivités lors de la fête des Innocents, de la Saint-Nicolas et de la Sainte-Catherine // 1539

Constitutions synodales de l'évêque Millon d'Illiers (imprimées à Paris en 1539, original non localisable, perdu ?)

[cité dans A.-D. de La Fontenelle de Vaudoré, *Histoire du monastère et des évêques de Luçon*, Fontenay-le-Comte, Gaudin, 1847, t. I, p. 231-232]

NANTES

Interdiction des festivités de la fête des Innocents // 1539

Jean Ogée, *Dictionnaire historique et géographique de la province de la Bretagne*, Nantes, Vatar, 1779, t. III, p. 176-177

POITIERS

Crosse de cuivre pour l'évêque des Innocents // 1406

Inventaire de la cathédrale de Poitiers (signalé dans Abbé Auber, *Histoire de la cathédrale de Poitiers*, Poitiers, s.n., 1849, vol. 2, p. 142)

Interdiction de chants discordants et des déguisements pendant l'office // 1473

Délibérations capitulaires de Notre-Dame-la-Grande (Poitiers, AD 86, G 1297, fol. 148v°, 30 novembre 1473)

Ultima die, prohibitus est, ex parte capituli, ne fiant amodo de hujusmodi ecclesia garrulaciones et inaudita cantica faciendo divino servici, maxime in festivitate Innocentium quemadmodum antea retroactis temporibus nonnulli etiam habitus indecentes defferre et discordias vociferas facere consuendant nam talia laicos ad risum potius quam ad devotionem incitabant.

TOURS

Interdiction des festivités de la Fête des Fous // décembre 1386

Extraits des délibérations capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77, fol. 391, 20 décembre 1386)

1386. Die Jovis ante festum nativitatibus Domini

Ordinatum est per capitulum quid ludibria fieri consueta per pueros hujus ecclesie non fient de caetera diebus festorum sancti Stephani, sancti Johannis et circumcissionis Domini, nisi solum in festo sanctorum Innocentium quae ludibria incipient in vigilia dicti festi ad vespervas dum celebrantur versiculum *Deposuit potentes* et finient in vespervis dicti festi.

Interdiction des chevauchées de la Fête des Fous et des Innocents, organisation de la liturgie des Innocents // décembre 1423

Extraits des registres capitulaires de Saint-Martin de Tours (Paris, BnF, ms. Provinces françaises, Touraine Anjou 15, fol. 260v°, 23 décembre 1423)

Anno domini 1423, die jovis vigesima tertia mensis decembris dominis meis, ne equitationes occasione festi stultorum seu Innocentium per villam a civis ecclesiasticis hujus ecclesia permetterent fieri propter scandala, rixas et inconvenientia quae in hiis equitationibus et congregationibus possent oriri in parte domini nostri regis, sub certis et grossis [sic] penis, inhibitum fuerat. Ordinaverunt quod apostolus Innocentium veniat solus ad ecclesiam in die Nativitatis domini in vesperis et sedeat in cathedrae domini decani cetero pueris psalletae et canonicus hujus ecclesiae prout consuetum est in festis quinque candelaborum officiare et in vigilia Innocentium veniat ad ecclesiam dictus apostulus, associatus pueris psalletae in habitu canonicorum et sedeant in altis sedibus et lucrabuntur ceram hujus diei prout consuetum est et depona[n]tur in vesperis diei predictae Innocentium hora decantationis hujus versiculi *Deposuit potentes*.

Provinces de l'Ouest

Interdiction de la Fête des Fous et des Innocents par le Parlement // 1423

*Arrêt du Parlement (Paris, BnF, ms. fr. 18310, fol 424)*⁸²

Interdiction des célébrations liées au cycle des 12 jours pour les clercs (papes, évêques et princes éphémères) // 1431

*Concile provincial de Tours tenu à Nantes en avril 1431 (cité dans Jean Mann, *Sancta et metropolitana Ecclesia Turonensis*, Tours, 1667, 2^e partie, p. 101)*

Videlicet quod festis Nativitatis Domini, sanctorum Stephani, Joannis et Innocentium, nonnulli papam, nonnulli episcopum, alii ducem vel comitem aut principem in suis ecclesiis ex novitiis praecipuis faciunt et ordinant...

⁸² Indication de localisation : Bernard Chevalier, *Tours, ville royale (1356-1520)*, Louvain, Vander-Nauwelaerts, 1975, p. 204.

TABLE DES ATTESTATIONS

REPRESENTATIONS ET INTERDICTIONS	905
BRETAGNE	905
ANCENIS	905
UN MYSTERE (SUJET NON PRECISE) // 30 SEPTEMBRE 1520	905
UNE TROUPE DE COMEDIENS // DECEMBRE 1574	905
AURAY	906
<i>HISTOIRE DE SAINTE SUSANNE</i> // ENTRE 1600 ET 1618	906
BAUD	906
<i>LE SACRIFICE D'ABRAHAM, LA VIE DE SAINT EUSTACHE</i> // ENTRE 1600 ET 1618	906
BREAL-SOUS-MONTFORT	906
<i>LA VENDITION DE JOSEPH</i> // CA. 1598	906
CENDRES (PLEINE-FOUGERES)	906
<i>MYSTERE DE SAINT ANTOINE</i> // CA. 1477	906
DOL	907
INTERDICTION DU CHARIVARI // 1302 ET 1386-1390	907
DOMALAIN	907
<i>MYSTERE DE SAINTE BARBE</i> // AOUT 1509	907
FOUGERES	907
THEATRE PROCESSIONNEL DE LA FETE-DIEU // 25 MAI 1459	907
CHAR POUR LA TRANSFIGURATION // AOUT 1467	908
<i>LA NATIVITE</i> // DECEMBRE 1475	908
UNE MORALITE // 24-25 DECEMBRE 1506	908
GUINGAMP	908
ACTIVITES DRAMATIQUES DE LA FETE-DIEU // 1602	908
LA BOUSSAC	909
<i>MYSTERE DE SAINT GEORGES</i> // AOUT 1534	909
LAMPAUL	909
JEU D'UNE « HISTOIRE » (SUJET NON PRECISE) // 3 JUIN 1576	909
LOUVIGNE-DU-DESERT	910
<i>MYSTERE DE SAINT APOLLINAIRE</i> // CA. 1476	910
MACHECOUL	910
DES JOUEURS DE FARCES // JUILLET 1527	910
MALESTROIT	910
<i>HISTOIRE DE SAINTE MARGUERITE</i> // 2 SEPTEMBRE 1601	910
MAXENT	911
<i>JEU DE SAINT MAXENT</i> // 1548 (A PARTIR DE) ; APRES 1622	911
<i>LA COURT DES JOUSTES, LE SACRIFICE D'ABRAHAM</i> // APRES 1622	912
<i>L'ADORATION DES BERGERS</i> // APRES 1622	912
MORLAIX	913
MYSTERES POUR LA DEDICACE DE L'EGLISE // 1468	913
NANTES	913

INTERDICTION FAITE AUX BATELEURS DE JOUER DANS LES EGLISES ET LES CIMETIERES // 1405	913
INTERDICTION DU CHARIVARI // 1416	913
<i>MISTERE DE BIEN ADVISE ET MAL ADVISE // JUILLET 1456</i>	914
<i>MYSTERE DE LA PASSION // CA. 1460</i>	916
<i>MYSTERE DE LA PASSION // CA. 1468</i>	916
PERSONNAGES DU SACRE // 21 JUIN 1470	916
<i>MYSTERE DU JUIF DE PARIS // 1473</i>	917
UNE FARCE JOUEE DEVANT LE DUC DE BRETAGNE // 1485	917
<i>MYSTERE DES SAINTS DONATIEN ET ROGATIEN // 1492</i>	917
<i>MYSTERE DE LA PASSION // 1493</i>	917
<i>MYSTERE DES SAINTS DONATIEN ET ROGATIEN (EFFONDREMENT DES GRADINS SOUS LE POIDS DES SPECTATEURS) // 1539</i>	918
UNE FARCE JOUEE A L'OCCASION DE LA VENUE DE JEAN BERTRAND, PRESIDENT DU PARLEMENT DE PARIS ET VICE-CHANCELIER DE BRETAGNE // 1543	918
<i>L'ARIMENE // 25 FEVRIER 1596</i>	918
PARAME	918
<i>VIE DE SAINT VINCENT // JUIN 1606</i>	918
PLOËRMEL	919
<i>TRAGEDIE DE SAINT ARMEL // A PARTIR DE 1600 OU 1611</i>	919
RENNES	919
<i>MYSTERE DE LA PASSION ET DE LA RESURRECTION // AVANT LE 25 MAI 1430</i>	919
<i>JEU DE BIEN AVISE // AOUT 1439</i>	919
<i>MYSTERE DE LA PASSION // AOUT 1456</i>	919
JEU D'UNE MORALITE // 1477	920
<i>MYSTERE DE SAINT MARTIN // 1488</i>	920
INTERDICTION DE JOUER FAITE A DES JOUEURS DE « TOUZ SAINCTS » // DECEMBRE 1514	920
DEMANDE D'INTERDICTION DE JOUER DES MYSTERES DANS LA VILLE ET L'EVECHE // AOUT 1534	920
INTERDICTION DES JEUX ET FARCES // 5 AOUT 1564	920
INTERDICTION DES MYSTERES, FARCES ET MORALITES // 21 AOUT 1565	921
INTERDICTION FAITE A DES BATELEURS D'EXERCER LEUR ART // 14 AOUT 1567	921
UNE MORALITE JOUEE CHAQUE 1 ^{ER} MAI AU COLLEGE SAINT-THOMAS // A PARTIR DE 1567	921
INTERDICTION DE JOUER LE <i>MYSTERE DE LA PASSION</i> DANS L'EVECHE DE RENNES // 1575	921
INTERDICTION DE JOUER DES « MISTERES DE SAINTZ » // AOUT 1582	921
INTERDICTION DE SE RENDRE DEGUISE A DES JEUX // DECEMBRE 1589	922
INTERDICTION DES MYSTERES ET DES FARCES (SUR LE TERRITOIRE DE BRETAGNE) // 1598	922
THEATRE DES ECOLIERS AU COLLEGE SAINT-THOMAS // A PARTIR DE 1598	922
RETZ (BARONNIE DE)	922
<i>JEUX DE PERSONNAGES // AVANT 1435</i>	922
SAINT-AUBIN-DU-CORMIER	923
INTERDICTION FAITE A DES COMEDIENS DE JOUER // AOUT 1606	923
SAINT-BRIEUC	923
INTERDICTION DES DANSES, DES JEUX BRUYANTS ET AGREABLES DANS LES EGLISES ET LES CIMETIERES (EVECHE DE SAINT-BRIEUC) // 1421	923
INTERDICTION DES DANSES, CHANTS ET THEATRES LORS DES PARDONS (EVECHE DE SAINT-BRIEUC) // 1498	923
SAINT-HERBOT (PLONEVEZ-DU-FAOU)	923
« MISTERES ET HISTOIRES » // 22 JUILLET 1562	923
SAINT-ONEN-LA-CHAPELLE	924
INTERDICTION DES MYSTERES ET HISTOIRES DE SAINTS // SEPTEMBRE 1574	924
SAINT-THURIAL ET SAINT-THUAL	924
INTERDICTION DES JEUX // OCTOBRE 1578	924
SEVIGNAC	925
« JEUX ET MYSTERES » // CA. 1498	925

TALENSAC	925
<i>MYSTERE DE SAINT FIACRE // 28 AOUT 1577</i>	925
<i>LA COURT DES JOUSTES // APRES 1622</i>	925
TREGUIER	926
<i>INTERDICTION DU CHARIVARI // 1365</i>	926
<i>INTERDICTION DES MIMES ET JEUX LE JOUR DES PARDONS // 1462</i>	926
VANNES	926
<i>MAGNIFICAT // 1455</i>	926
VITRE	926
<i>MYSTERE DE LA PASSION // 20 AVRIL 1492</i>	926
 ANJOU ET MAINE	 927
 AMBRIERES	 927
<i>MYSTERE DE SAINTE CATHERINE // CA. 1400</i>	927
ANDOUILLE	928
<i>LES PEINES D'ENFER // JUILLET 1530</i>	928
ANGERS	928
<i>JEU DE ROBIN ET MARION // 4 JUI 1392</i>	928
<i>INTERDICTION DE JEUX POUR LES ETUDIANTS LORS DE LA FETE DE LEUR NATION // 1398</i>	928
<i>JEUX ET FARCES AU CHATEAU // 23 JUI 1409</i>	928
<i>INTERDICTIONS DE TOUTES REJOUISSANCES FESTIVES POUR LES CLERCS, EN TOUS LIEUX // 1423</i>	929
<i>MYSTERE DE LA PASSION // 1446</i>	929
<i>FARCES A ANGERS (AU CHATEAU ?) // AOUT 1452</i>	929
<i>FARCES JOUEES DEVANT RENE D'ANJOU (ANGERS ?) // OCTOBRE 1452</i>	930
<i>MYSTERE DE LA RESURRECTION // 29-31 MAI 1456 (OU 30-31 MAI ET 1^{ER} JUI)</i>	930
<i>UNE FARCE JOUEE PAR LES ENFANTS DE CHOEUR DE SAINT-LAUD D'ANGERS // DECEMBRE 1456-JANVIER 1457</i>	931
<i>MYSTERE DE SAINT VINCENT // CA. 1471</i>	931
<i>MYSTERE DE SAINTE BARBE // JUILLET 1484</i>	931
<i>MYSTERE DE LA PASSION // 20-25 AOUT 1486</i>	931
<i>MYSTERE DE SAINT MAURICE // 1486</i>	934
<i>MYSTERE DE SAINTE CATHERINE // CA. 1492</i>	934
<i>MYSTERE DE SAINT GEORGES // 22-24 SEPTEMBRE 1493</i>	935
<i>REITERATION DE L'INTERDICTION FAITE AUX CLERCS DE FREQUENTER MIMES ET HISTRIONS // 1493</i>	935
<i>MYSTERE DE LA REDEMPTION DE NATURE HUMAINE // SEPTEMBRE 1506</i>	935
<i>INTERDICTION DE JEUX FAITE AU ROI DE LA BASOCHE // MAI 1512</i>	936
<i>INTERDICTION DE JEUX THEATRAUX EN RAISON DE LA PESTE // JUILLET 1519</i>	936
<i>INTERDICTION DU THEATRE DANS LES EGLISES ET LES CIMETIERES // 1527</i>	936
<i>JEUX DE LA SAINTE HOSTIE // 25 JUILLET 1535</i>	936
<i>DES JEUX (SUJET NON PRECISE) // 25 JUILLET 1547</i>	937
<i>LE MONDE RENVERSE ET LE DIALOGUE DES MOINES // CA. 1550</i>	938
<i>PLAIDOIRIE DE L'ANDOUILLE PAR LES MEMBRES DE LA BASOCHE // ATTESTEE EN 1552</i>	938
<i>TRAGEDIE D'ARSINOE // 1572</i>	938
<i>SIMULACRE DE PREPARATIFS POUR JOUER UNE COMEDIE // 1576</i>	938
<i>ORDONNANCE POUR LE CONTROLE DES TEXTES DE THEATRE AVANT LEUR JEU // 1586</i>	938
<i>THEATRE PROCESSIONNEL DE LA SAINT-JACQUES // XVI^E SIECLE-1598</i>	939
<i>INTERDICTION FAITE AUX ECCLESIASTIQUES DE JOUER DES PERSONNAGES // 1600</i>	939
ASTILLE	939
<i>PASSION DE SAINTE APOLLINE // 1559</i>	939
BEAULIEU-SUR-ODON	939
<i>MYSTERE DE SAINT ETIENNE // 19 JUILLET 1551</i>	939
BOCE	941

FARCE BLASPHEMATOIRE JOUEE LORS DE LA MESSE // 1600	941
CRAON	942
JEUX // 1458	942
FRESNAY-SUR-SARTHE	942
<i>HISTOIRE DE SAINTE BARBE // 31 AOUT 1578</i>	942
LA POOTE (SAINT-PIERRE-DES-NIDS)	942
<i>JEU DE L'ANTECHRIST // OCTOBRE 1516</i>	942
LAVAL	942
<i>BIEN AVISE ET MAL AVISE // 15 AOUT 1448</i>	942
<i>MYSTERE DE SAINT JULIEN LE MARTYR // JUILLET 1467</i>	942
<i>MYSTERE DE SAINT CYR ET SAINTE JULITE // OCTOBRE 1469</i>	943
<i>LE BON ET LE MAUVAIS PELERIN // CA. 26 MAI 1493</i>	943
<i>MYSTERE DE SAINTE BARBE // SEPTEMBRE 1493</i>	943
<i>LA NATIVITE ET LES TROIS ROIS // 1^{ER} JANVIER 1495</i>	945
<i>MYSTERE DE LA BOURGEOISE DE ROME // OCTOBRE 1498</i>	945
<i>MYSTERE DE L'ENFANT PRODIGE // JUILLET 1504</i>	945
<i>LE SACRIFICE D'ABRAHAM ET L'INNOCENT // 1508</i>	946
<i>PREDICATION AVEC PERSONNAGES // AVRIL 1508</i>	946
<i>MYSTERE DE SAINT BLAISE // 1510</i>	946
<i>MYSTERE DE SAINT SEBASTIEN // PENTECOTE 1520</i>	947
<i>PREDICATION AVEC PERSONNAGES // 29 ET 31 MARS 1521, 7 AVRIL 1521</i>	947
<i>MYSTERE DE LA CENE // 25-26 MAI 1524</i>	948
<i>LES SEPT ROLES // SEPTEMBRE 1527</i>	948
<i>MYSTERE DE L'ERMITE MEURTRIER // SEPTEMBRE 1532</i>	948
<i>LA SAINTE HOSTIE // 12 ET 19 JUIN 1533</i>	948
<i>MYSTERE DES SAINTS VENERAND ET MAXIME // AOUT 1534</i>	949
LE GENEST	949
<i>MYSTERE DE SAINT ÉTIENNE // AOUT 1509</i>	949
LE LUDE	949
<i>MYSTERE DE SAINT VINCENT // CA. 1476</i>	949
LE MANS	950
<i>MYSTERE DE SAINT JEAN L'ÉVANGELISTE // SEPTEMBRE 1476</i>	950
<i>MYSTERE DE SAINT EUSTACHE // 8-10 SEPTEMBRE 1494</i>	950
<i>FARCE MORALISEE DE PASTOUREAUX // 2 MAI 1507</i>	950
<i>MIRACLE DE THEOPHILE // 7-8 SEPTEMBRE 1539</i>	950
<i>MYSTERE DE LA CONCEPTION DE LA SAINTE VIERGE // 4 ET 11-12 SEPTEMBRE 1556</i>	951
<i>PLAINTÉ DES CHANOINES CONTRE LES ABUS DES COMEDIENS QU'ILS « FONT DES PAROLLES DE L'ECRITURE » // 23</i>	
<i>FEVRIER 1560</i>	951
<i>THEATRE D'ECOLIERS // AVANT 1563</i>	951
<i>TRAGEDIES ET COMEDIES // AVANT 1574</i>	951
<i>TRAGEDIE D'ELIPS, COMTESSE DE SALBERY // JUIN 1579</i>	951
<i>INTERDICTION FAITE AUX ECCLESIASTIQUES D'ASSISTER A DU THEATRE // 1598</i>	951
MERAL	952
<i>MYSTERE DU PELERIN // AOUT 1454</i>	952
MIREBEAU	952
<i>L'AMOUR VAINCU // 10 SEPTEMBRE 1599</i>	952
MONTSURS	952
<i>MYSTERE DE LA PASSION // JUILLET 1530</i>	952
<i>MYSTERE DE LA PASSION // 1579</i>	952
NEAU	953
<i>MORALITE DE L'ENFANT PRODIGE // 15 DECEMBRE 1527</i>	953
NUILLE-SUR-VICOIN	953

MYSTERE DE SAINTE JULIENNE // SEPTEMBRE 1599	953
SAINT-BERTHEVIN	953
<i>MYSTERE DE SAINT BERTHEVIN</i> // JANVIER-FEVRIER 1516	953
SAINT-CENERE	954
<i>L'INVENTION SAINTE CROIX</i> // SEPTEMBRE 1511	954
SAUMUR	954
« ESBATEMENS » ET « PLAISANTES PAROLES » D'UN BATELEUR LORS DES PAS D'ARMES ORGANISES A SAUMUR //	1446
	954
<i>MYSTERE DE LA PASSION ET DE SAINT JEAN-BAPTISTE</i> // OCTOBRE 1462	954
<i>MYSTERE DE LA PASSION</i> // 4-9 AOUT 1493	955
<i>MYSTERE DE LA PASSION</i> // AOUT 1534	955
VAUORTE	956
<i>MYSTERE DE LA PASSION</i> // JUILLET 1527	956
TOURAIN	956
AMBOISE	956
UNE MORALITE POUR DE L'ENTREE DE CHARLOTTE DE SAVOIE // SEPTEMBRE 1461	956
<i>MYSTERE DE SAINT DENIS</i> // CA. 1490	957
<i>MYSTERE DE LA PASSION</i> // 1494	957
UN PORTEUR D'IMAGES ET DE MYSTERES // 1497	957
<i>MYSTERE DE LA NATIVITE</i> // 24-25 DECEMBRE 1497	957
UN BATELEUR MONTRANT LA <i>PASSION</i> DURANT QUATRE JOURS // JUILLET 1501	959
UN BATELEUR « JOUEUR DE MISTERES » DURANT UN JOUR // 1504	959
DES BATELEURS MONTREURS D'ANIMAUX ET DES JOUEURS // 1507	959
<i>MYSTERE DE LA PASSION ET RESURRECTION</i> // 1507	959
DOCUMENTS RELATIFS A LA COPIE DU <i>MYSTERE DE LA PASSION</i> ENVOYEE AU COMTE DE LONGUEVILLE A CHATEAUDUN // 1508	962
<i>MYSTERE DU TREPASSEMENT DE NOTRE DAME ET VIE DE SAINT DENIS</i> // 1520	963
UN MYSTERE (SUJET NON PRECISE) // 1523	963
UN MYSTERE (SUJET NON PRECISE) // 5 SEPTEMBRE 1529	963
TROIS BATELEURS // 1534	964
UN BATELEUR // 29 JUIN 1535	964
DES BATELEURS // 1537	964
DES BATELEURS // 1539	964
« DEUX JOUEURS DE PASSE TEMPS ET CHANTRES » // 1540	964
DES BATELEURS PRESENTS DURANT 20 JOURS // AVRIL 1551	964
CHINON	965
« ESBATEMENS » ET « PLAISANTES PAROLES » D'UN BATELEUR LORS DES PAS D'ARMES ORGANISES A RAZILLE //	1446
	965
LA GUERCHE (37)	965
FARCES JOUEES AU CHATEAU DEVANT RENE D'ANJOU // 1452	965
LANGAIS	965
FARCES JOUEES A RILLE, LANGAIS ET TOURS POUR RENE D'ANJOU // AOUT 1452	965
LE PLESSIS-LES-TOURS ET SAINT-GENOUPH	966
UN JOUEUR DE FARCES // 1490	966
DEUX BATELEURS JOUENT DEVANT CHARLES VIII // 1490	966
<i>MYSTERE DE SAINT GENOUPH</i> (JOUÉ A SAINT-GENOUPH) // MAI 1490	966
UNE FARCE JOUEE PAR UN FOU ET UN JOUEUR DE TAMBOURIN // JUIN 1491	966
<i>MYSTERE DE SAINT LAURENT</i> (JOUÉ A SAINT-GENOUPH) // 1491	966
DES GALANTS SANS SOUCI // 1492-1493	966
UNE FARCE JOUEE DURANT LE CAREME PRENANT // 1493	967

L'ÎLE-BOUCHARD	967
DES JOUEURS DE FARCE ET DES DANSEURS DE MORISQUE // 1502	967
TOURS	967
<i>JEU DES SEPT VERTUS ET DES SEPT PECHES MORTELS</i> // 25 JUILLET 1390	967
<i>MYSTERE DE LA PASSION</i> // JUILLET OU AOUT 1406	967
<i>MYSTERE DE SAINT MARTIN</i> // 14 MAI 1441	967
FARCE DANS UNE AUBERGE (<i>HOSTEL</i>) // 28 DECEMBRE 1448	968
DISCUSSIONS PUIS LEVEE DE L'INTERDICTION FAITE AU PERSONNEL DE L'ARCHEVEQUE D'ASSISTER AUX <i>HISTOIRES DE SAINT EUTROPE</i> // 1452	968
<i>MYSTERE DE LA PASSION</i> // PENTECOTE 1455	968
MORISQUES, MOMERIES ET UN <i>MYSTERE D'ENFANTS SAUVAGES</i> // 22 DECEMBRE 1457	969
DIVERTISSEMENTS DEVANT LE DUC DE BRETAGNE // JANVIER 1458	970
MOMERIES ET « ESBATEMENS » DEVANT RENE D'ANJOU // 1469	970
<i>MYSTERE DE SAINT BARTHELEMY</i> // 1473	970
<i>MYSTERE DE SAINTE BARBE</i> // 1473	970
<i>MYSTERE DE LA PASSION</i> // JUILLET 1485	970
CONTROLE DU TEXTE D'UN JEU DE CARNAVAL PAR LE CHAPITRE SAINT-MARTIN // JANVIER 1486	972
<i>LA BATAILLE DE SAINCT PENSARD A L'ENCONTRE DE CARESME</i> // 7 FEVRIER 1486	972
<i>MYSTERE DE LA RESURRECTION</i> // AOUT 1486	972
REPETITION D'UNE FARCE // 1 ^{ER} JANVIER 1489	973
<i>L'HOMME PECHEUR PAR PERSONNAGES</i> // AVANT 1494	973
INTERDICTION DU THEATRE LORS DE LA PROCESSION DE LA FETE-DIEU // 1502	973
<i>MYSTERE DE SAINT MARTIN</i> // AVANT 1508	974
<i>MYSTERE DE LA CONCEPTION, NATIVITE, MARIAGE ET ANNONCIATION DE LA VIERGE MARIE, ET DE LA NATIVITE ET PASSION DE JESUS CHRIST</i> // 1540	974
<i>MYSTERE DES ACTES DES APOTRES</i> // MAI 1542	974
POITOU ET AUNIS	975
BRESSUIRE	975
<i>JEUX DE LA PASSION</i> // AOUT 1448	975
<i>MYSTERE DE SAINT JEAN-BAPTISTE</i> // 30 JUIN ET 1 ^{ER} JUILLET 1492	975
FONTENAY-LE-COMTE	976
UN BATELEUR RETRIBUE PAR LE DUC JEAN DE BERRY // 13 JUIN 1377	976
DES COMPAGNONS RETRIBUES PAR LE DUC JEAN DE BERRY // 27 MAI 1378	976
LA ROCHELLE	976
LES BATELEURS DOIVENT DEMANDER LA PERMISSION AVANT D'EXERCER LEUR METIER, SOUS PEINE D'AMENDE // 1408	976
<i>MYSTERE DE LA PASSION</i> // 1492	977
<i>UNE FEMME MALADE (VERITEE) ENTOUREE DE PRETRES ET DE MOINES IMPUISSANTS A LA GUERIR</i> // 1558	977
<i>TRAGEDIE D'HOLOFERNE</i> // CA. 1574	978
UNE TROUPE D'ACTEURS // MAI 1579	979
COPIE DES DIVERSES INTERDICTIONS EMISES PAR LES SYNODES PROTESTANTS NATIONAUX, A L'USAGE DE LA ROCHELLE // 1583	979
PARTHENAY	979
<i>TRAGEDIE D'ABEL TUE PAR CAÏN SON FRERE</i> // 10 JUIN 1571	979
<i>TRAGEDIE DE MEDEE ET LA FARCE DES TROIS MARIS IVRES TROMPES PAR LEURS FEMMES</i> // 1 ^{ER} JUIN 1572	979
POITIERS	980
INTERDICTION FAITE AUX CLERCS DE LA BASOCHE DE JOUER FARCES ET COMEDIES // 8 MAI 1420	980
THEATRE DES CLERCS DE LA BASOCHE // AOUT 1437	980
<i>ESTOIRE DE SAINT CHRISTOPHE</i> // MAI-JUIN 1438	980
UN BATELEUR CONDAMNE POUR AVOIR FAIT DES ANNONCES SANS AUTORISATION // 1 ^{ER} MAI 1449	981

JEUX REPRESENTES DANS LE CLOITRE DES AUGUSTINS // 1454	981
MANDEMENT DONNE A MICHEL CLAVEURIER POUR TROUVER UNE UTILITE AU BOIS DES ECHAFAUDS DU <i>MYSTERE DE SAINT GEORGES</i> ET REMBOURSEMENTS DES FRAIS DE CERTAINS CHANOINES PRESENTS A CE MYSTERE // AOUT 1459	981
INTERDICTION D'UNE PREDICATION AVEC PERSONNAGES // MARS 1469	981
JEUX AU CARREFOUR SAINT-HILAIRE ET <i>JEU DE LA SAINTE HOSTIE</i> // 1476	982
DEFENSE AU MAITRE DE LA PSALETTE DE PARTICIPER AU THEATRE // 1476	982
DEFENSE FAITE AUX PRETRES ET AUX CHAPPELLAINS DE PARTICIPER A DES MORALITES ET DES FARCES // 1478	982
<i>MYSTERE DE LA PASSION</i> // AOUT 1486	983
<i>MYSTERE DE SAINTE CATHERINE</i> ET <i>MYSTERE DE SAINT ÉTIENNE</i> // AVANT 1490	983
<i>MYSTERE DE LA PASSION</i> // 6-14 AOUT 1508	983
<i>MYSTERE DE LA PASSION</i> // AVANT LE 27 FEVRIER 1514 (APRES LE 7 NOVEMBRE 1513 ?)	984
INTERDICTION FAITE A UN BATELEUR D'EXERCER SON ART // JANVIER 1523	984
<i>MYSTERE DE LA PASSION</i> // 19-29 JUILLET 1534	985
<i>REFUS COMME CHANTRE PAR LES CHANOINES D'UN ENFANT SANS SOUCI</i> // 1536	985
INTERDICTION DES FARCES PREVUES PAR LES ECOLIERS DE LA NATION PICARDE // DECEMBRE 1536	986
INTERDICTION FAITE A DES BATELEURS D'EXERCER LEUR ART // JUILLET ET AOUT 1553	986
<i>JEUX DES ABUS, VICES, SIMONIES ET HERESIES ENTRES ET INTRODUITS EN L'EGLISE CATHOLIQUE</i> // 5-6 AOUT 1571	987
<i>HISTOIRE DE JOB</i> // 27-29 JUILLET 1572	987
<i>PRESENCE DE COMEDIENS ITALIENS</i> // 1578-1579	987
<i>TRAGEDIE DU JEUNE CYRUS</i> ET <i>COMEDIE LA JOYEUSE</i> // 1581	988
CONFLIT AU SUJET DE LA PRESENCE DE COMEDIENS // JUILLET 1600	988
DEFENSE FAITE A DES COMEDIENS DE BATTRE LE TAMBOUR // JUILLET 1601	988
SAINT-HILAIRE-SUR-L'AUTISE (SAINT-HILAIRE-DES-LOGES)	988
UN BATELEUR, SA FEMME ET LEURS ENFANTS // MAI 1377	988
SAINT-MAIXENT	989
<i>MIRACLE DE NOTRE DAME</i> // 18 OCTOBRE 1534	989
<i>LA PASSION</i> // JUILLET 1545	989
TRAGEDIES ET MORALITES // 18 MAI 1572	989
<i>TRAGEDIE D'HIPPOLYTE</i> ET UNE FARCE // 22 JUILLET 1576	989
<i>TRAGEDIE DE MARC ANTOINE ET CLEOPATRE</i> ET LA <i>FARCE DE PANTHALEON</i> // 11 MAI 1578	990
COMEDIE, TRAGEDIE ET FARCE // 28 SEPTEMBRE 1578	990
JEUX THEATRAUX // 1 ^{ER} OCTOBRE 1578	990
UNE TROUPE D'ACTEURS // MARS 1579	990
DES JOUEURS DE TRAGEDIE // 7-24 MAI 1580	990
<i>TRAGEDIE DE JULES CESAR</i> // 16 MAI 1580	990
<i>VENUS ET ADONIS, POLIDORE, EPOLISME ET CARITE, ROLLAND LE FURIEUX</i> // 19-25 JUILLET 1581	991
<i>TRAGEDIE DE CLEANDRE</i> // 22 MAI 1583	991
TRAGEDIES ET COMEDIES // 13 AVRIL 1584	991
THOUARS	991
UN « MISTERE » JOUE PAR UN « PASSENT » // AOUT 1512	991
VAIRE	991
UNE COMEDIE // 1 ^{ER} AOUT 1552	991
VOUZAILLES	992
DES BATELEURS (HOMMES ET FEMMES) FONT DES TOURS // 1 ^{ER} SEPTEMBRE 1448	992
PROVINCES DE L'OUEST ET FRANCE	993
INTERDICTION FAITE AUX CLERCS DE FREQUENTER MIMES ET HISTRIENS // 1216	993
INTERDICTION DU CHARIVARI (ET DESCRIPTION DE SON DEROULEMENT) // 1431 ET 1448	993
INTERDICTION DE FAIRE ET D'ASSISTER A DU THEATRE COMIQUE POUR LES PROTESTANTS // 1557	994
INTERDICTION DU THEATRE POUR LES PROTESTANTS // 1560	994
RESTRICTIONS A L'EGARD DES JOUEURS DE FARCES // JANVIER 1560 ET MAI 1579	994
INTERDICTION DU THEATRE POUR LES PROTESTANTS // 1572	994
RESTRICTIONS A L'EGARD DES SUJETS DU THEATRE DE COLLEGE // MAI 1579	995

INTERDICTION POUR LES PROTESTANTS D'ECRIRE DU THEATRE A PARTIR DES TEXTES SACRES // 1579	995
INTERDICTION FAITE AUX CLERCS D'INVITER DES COMEDIENS CHEZ EUX // 1583	995

DOCUMENTS DIVERS SUR LES AUTEURS **996**

ANGERS	996
RETRIBUTION DE JEAN DU PRIER POUR LE <i>MYSTERE DU ROY ADVENIR</i> // 1455	996
RETRIBUTION DE JEAN DU PRIER POUR LE « LIVRE OU HYSOIRE DES APOSTRES », ALORS QUE RENE SE TROUVE A TARASCON // DECEMBRE 1479	996
CONDAMNATION DE LEZIN ET MARTIAL GUYET // 1550	996
LE MANS	996
RECEPTION DE FRANÇOIS BRIAND COMME REGENT ET MAITRE DES ECOLES SAINT-BENOIT // 30 DECEMBRE 1508	996

THEATRE LITURGIQUE, THEATRE DANS LES CHAPITRES, FETE DES FOUS ET DES INNOCENTS **999**

THEATRE LITURGIQUE OU JOUE DANS LES CHAPITRE PAR LES CLERCS **999**

ANGERS	999
<i>VISITATIO SEPULCRI</i> // CA. 1450	999
<i>OFFICIUM PASTORUM</i> // XV ^E -XVI ^E SIECLE	999
ENTERREMENT DE L'ALLELUIA // AVANT 1547-1576	999
FOUGERES	999
FIGURATION DE L'ESPRIT SAINT PAR UN PIGEON LE JOUR DE LA PENTECOTE // 1512-1514	999
LANDERNEAU	1000
<i>VISITATIO SEPULCRI</i> // XV ^E SIECLE	1000
LE MANS	1000
<i>JEU DES TROIS MARIE</i> (CHAPITRE SAINT-PIERRE-DE-LA-COUR) // 1452-1658	1000
PROCESSIONS DES RAMEAUX THEATRALISEES // A PARTIR DE 1481	1000
<i>JEU DES TROIS MARIE</i> (ÉGLISE DU MANS) // A PARTIR DE 1481	1000
FIGURATION DU SAINT-ESPRIT DURANT LA MESSE DE PENTECOTE // 1560, 1597	1000
NANTES	1000
<i>OFFICIUM PASTORUM</i> // A PARTIR DE 1263	1000
« <i>MISTERE DU SAINCT ESPRIT</i> » // 1507	1000
FIGURATION DU SAINT-ESPRIT DURANT LA MESSE DE PENTECOTE // AU MOINS JUSQU'EN 1581	1001
ORVAULT	1001
<i>MISTERE DE PASQUES FLORIES</i> (<i>ATTOLLITE PORTAS...</i> (?) // 1493	1001
POITIERS	1001
<i>VISITATIO SEPULCHRI</i> // FIN DU XIII ^E SIECLE	1001
<i>VISITATIO SEPULCHRI</i> // FIN DU XIV ^E SIECLE	1001
<i>OFFICIUM PASTORUM</i> // XV ^E SIECLE	1001
FIGURATION DU SAINT-ESPRIT DURANT LA MESSE DE PENTECOTE // JUSQU'EN 1619	1001
RENNES	1001
<i>ATTOLLITE PORTAS...</i> // 1531	1001
TOURS	1002
FIGURATION DU SAINT-ESPRIT DURANT LA MESSE DE PENTECOTE // 1290	1002
<i>ORDO PROPHETARUM</i> // XIV ^E SIECLE (JUSQU'EN 1386 ?)	1002
MORALITE JOUEE PAR LES CLERCS DE SAINT-MARTIN MAIS CONTROLEE AVANT LA REPRESENTATION // MAI 1446	1002
FIGURATION DU SAINT-ESPRIT DURANT LA MESSE DE PENTECOTE // 1487 (XV ^E SIECLE)	1002
MYSTERE AU PASSAGE DE LA PROCESSION DE LA FETE-DIEU // 1487 (XV ^E SIECLE)	1002
CONTROLE D'UN TEXTE DE THEATRE PUIS INTERDICTION DE LE JOUER // JUILLET 1490	1002

<i>MYSTERE DE SAINT MARTIN // JUIN 1503</i>	1003
<i>MYSTERE DE SAINT MARTIN // 7 JUIN 1509</i>	1003
<i>MYSTERE DE SAINT MARTIN // 4 JUILLET 1510</i>	1003
<i>FIGURATION DU SAINT-ESPRIT DURANT LA MESSE DE PENTECOTE // 1573</i>	1003
FETE DES FOUS ET DES INNOCENTS, CHOIX DE DOCUMENTS	1005
ANGERS	1005
<i>DON D'ARGENT AUX PRETRES QUI DOIVENT JOUER ET DON POUR LES INNOCENTS // DECEMBRE 1479</i>	1005
<i>INTERDICTION DES REJOUISSANCES DE LA FETE DES INNOCENTS // DECEMBRE 1482</i>	1005
<i>FINANCEMENT DU THEATRE DES INNOCENTS // DECEMBRE 1521 ET 1522</i>	1005
<i>INTERDICTION DU THEATRE // DECEMBRE 1530 ET 1533</i>	1006
<i>FINANCEMENT DU THEATRE DES INNOCENTS // DECEMBRE 1534</i>	1006
<i>MORALITES, TRAGEDIES ET JEUX AUTORISES LE JOUR DES INNOCENTS MAIS CONTROLES AVANT D'ETRE JOUES // DECEMBRE 1540 ET 1544</i>	1006
<i>INTERDICTION DES FESTIVITES DES INNOCENTS // JANVIER 1575</i>	1006
DOL	1006
<i>MITRE ET CHAPE POUR L'EVEQUE DES INNOCENTS // 1400</i>	1006
LAVAL	1006
<i>INTERDICTION DE LA FETE DES INNOCENTS AU CHAPITRE SAINT-TUGAL // 1506</i>	1006
LE MANS	1007
<i>CONTROLE DU THEATRE AVANT QU'IL NE SOIT JOUE ET DEFENSE DE SE DEGUISER // 1428</i>	1007
<i>UN PRETRE SACRISTAIN DEGUISE A L'AIDE D'UNE PEAU DE VEAU LE JOUR DES INNOCENTS // 1491</i>	1007
<i>DEFENSE DE SE DEGUISER LORS DE LA FETE DES FOUS ET DES INNOCENTS // 1507</i>	1007
<i>CONTROLE DU THEATRE AVANT QU'IL NE SOIT JOUE // 1528</i>	1007
<i>MITRES RECENSEES DANS UN INVENTAIRE, L'UNE POUR L'EVEQUE DES INNOCENTS, L'AUTRE POUR L'EVEQUE DES CHOUX // 1540</i>	1007
LUÇON	1008
<i>INTERDICTION DES FESTIVITES LORS DE LA FETE DES INNOCENTS, DE LA SAINT-NICOLAS ET DE LA SAINTE-CATHERINE // 1539</i>	1008
NANTES	1008
<i>INTERDICTION DES FESTIVITES DE LA FETE DES INNOCENTS // 1539</i>	1008
POITIERS	1008
<i>CROSSE DE CUIVRE POUR L'EVEQUE DES INNOCENTS // 1406</i>	1008
<i>INTERDICTION DE CHANTS DISCORDANTS ET DES DEGUISEMENTS PENDANT L'OFFICE // 1473</i>	1008
TOURS	1008
<i>INTERDICTION DES FESTIVITES DE LA FETE DES FOUS // DECEMBRE 1386</i>	1008
<i>INTERDICTION DES CHEVAUCHEES DE LA FETE DES FOUS ET DES INNOCENTS, ORGANISATION DE LA LITURGIE DES INNOCENTS // DECEMBRE 1423</i>	1008
PROVINCES DE L'OUEST	1009
<i>INTERDICTION DE LA FETE DES FOUS ET DES INNOCENTS PAR LE PARLEMENT // 1423</i>	1009
<i>INTERDICTION DES CELEBRATIONS LIEES AU CYCLE DES 12 JOURS POUR LES CLERCS (PAPES, EVEQUES ET PRINCES EPHEMERES) // 1431</i>	1009

Annexe 1 : TABLEAU SYNOPTIQUE DU THÉÂTRE DES ENTRÉES ROYALES, DUCALES, COMTALES ET ÉPISCOPALES.

1. Entrées des rois, reines et enfants de France

1436 (juin)	Poitiers	Marguerite d'Écosse	tableaux vivants, danses	- un enfant déguisé en ange déposant un chapeau sur la tête de la dauphine	<i>Relation de Regnault Girard de son ambassade auprès du roi d'Écosse</i> , Paris, BnF, ms. fr. 17330, fol. 145
1436 (juin)	Tours	Entrée et mariage de Marguerite d'Écosse et du futur Louis XI	tableaux vivants, danses	- morisque - échafaud 1 : personnages (2 tyrans) - échafaud 2 : orgues, enfants chantant	Tours, AM, BB R 6, fol. 115-116, 164-167v°; CC R 26, fol. 120-121v°
1447	Rennes	Venue de la reine (Marie d'Anjou)	tableaux vivants	non précisés	Rennes, AM, CC 807, fol. 30
1461 (septembre)	Amboise	Charlotte de Savoie	tableaux vivants, moralité par personnages	[Auteur de la moralité : Maître Étienne]	Amboise, AM, BB 1, fol. 9
1461 (septembre)	Amboise	Louis XI	tableaux vivants		Amboise, AM, BB 1, fol. 9v°
1461 (septembre)	Tours	Louis XI	tableaux vivants, farces	non précisés [une partie annulée car le roi n'y prend pas plaisir / concepteur de l'entrée : Jean Fouquet]	Tours, AM, CC R. 35 fol.153-155v° et CC R. 36, fol. 63v°-65
1483 (juin)	Amboise	Marguerite d'Autriche	tableaux vivants	jugement de Pâris (+ 2 sauvages et des enfants de choeur)	Amboise, AM, AA 130 fol. 27-29, 51-51v°
1484 (janvier)	Tours	Charles VIII	tableaux vivants	jugement du roi Salomon et mystère du roi Clovis	Tours, AM, BB R. 13, fol. 210
1487 (avril)	Angers	Charles VIII et Anne de Beaujeu	« Fainctes et esbatement »	non précisés [concepteurs de l'entrée : Jean Michel et Coppin]	Angers, AM, BB 4, fol. 44v°-51, 73v, 79v°; BB 5, fol. 2-10.
1487 (mai)	Laval	Charles VIII	tableaux vivants	jeux (non précisés) par les carrefours	Guillaume Le Doyen, <i>Annales et chroniques...</i> , p. 37
1491 (décembre)	Tours	Mariage et entrée de Charles VIII et Anne de Bretagne	tableaux vivants	- échafaud 1 : Sibylles (17 personnages) - échafaud 2 : roi Salomon et la reine de Saba (7 personnages) - échafaud 3 : les neuf preuses - échafaud 4 : 3 filles présentant des armes de la ville - échafaud 5 : madame sainte Anne (3 personnages) - échafaud 6 : roi Assuerus et Esther (6 personnages)	Tours, AM, AA 4, 1491
1496 (février)	Tours	Retour de Charles VIII de Naples	tableaux vivants	- échafaud 1 : septs vertus accompagnées d'un ange - échafaud 2 : retour du roi et la reine l'attendant	Tours, AM, CC R. 50, fol 204v°-205v°
1498 (septembre)	Tours	Louis XII	tableaux vivants	- échafaud 1 : Turnus et Hugon - échafaud 2 : un roi, un maure et un porc-épic - échafaud 3 : les six <i>Triumphes</i> de Pétrarque - échafaud 4 : fontaines de vin avec le dieu Bacchus - échafaud 5 : un jardin de France - un éléphant (animé)	Tours, AM, BB R. 13, fol. 251-252v°
1499 (février)	Angers	Louis XII et Anne de Bretagne	tableaux vivants	- <i>feintes</i> - feux de joie	Angers, AM, BB 10, fol. 37v°
1500 (novembre)	Tours	Louis XII et Anne de Bretagne	tableaux vivants [concepteur de l'entrée : Henri Mathieu]	- échafaud 1 : Turnus et feu Hugon (accompagnées des trois vertus : Foi, Espérance, Loyauté. Quinzaine de personnages dont des gens d'arme) - échafaud 2 : jardin de France (Justice, Prudence, Libéralité, Miséricorde, l'Église, Noblesse, Labeur, différents arbres correspondant aux personnages.) - échafaud 3 : David et Goliath (accompagnés d'un philistin, d'un juif, d'un grec, et d'un français). Samson se battant à mains nues avec un lion. Hercule combat contre des serpents (épisode de sa naissance). Personnification du roi tenant un enfant vêtu de rouge et un serpent d'azur (armoiries des ducs de Milan). - échafaud 4 : un mystère non imaginé au moment de la délibération. - échafaud 5 : Judith et des patriarches bibliques. Mystère du « nom de Louis ».	Tours, AM, BB R. 13, fol. 266-273; CC R 53, fol. 37-65
1500 (décembre)	Amboise	Anne de Bretagne	tableaux vivants	Jules César [représentation abandonnée du fait de l'absence du roi]	Amboise, AM, AA 131, fol. 1-11
1516 (août)	Tours	François I ^{er} et Claude de France	tableaux vivants	5 échafauds prévus dont deux connus : - les Hercules (une partie des douze travaux) - Bethsabée (au bain probablement)	Tours, AM, CC R. 61, fol. 113, 138v°-139 et AA 4
1518 (juin)	Angers	François I ^{er} , Claude de France, Louise de Savoie	tableaux vivants, farces, danses	- échafaud 1 : un roi (probablement Nabuchodonosor) allongé sur un drap d'or, Daniel et le songe de Nabuchodonosor, arbre royal duquel sortent des fleurs de lys et un enfant symbolisant le dauphin, attaque de bêtes féroces de cet arbre défendu par une salamandre et une hermine qui sortent des racines. Acteurs tenant des écriteaux de la Sainte Écriture devant l'échafaud. - échafaud 2 : Cep de vigne géant, représentation de Bacchus « tout en la forme que le figurent les poètes » (<i>Chroniques d'Anjou et du Maine</i> , t. II, p. 321). Au pied, une représentation de Noé endormi à cause du vin, nu lui aussi. Faunes, satyres, centaures et demi-dieux distribuent le vin. - échafaud 3 : hommes armés représentant 5 comtes d'Anjou : Tercule, Ingelger, Geoffroy Grisegonelle, Geoffroi Martel, Henri II de Plantagenêt (Bourdigné ne mentionne qu'« Eudes d'Anjou, qui fut roy de France [sic.], et [...] sa très illustre postérité ») - échafaud 4 : dragon de l'Apocalypse à sept têtes (léopard, aigle, ours etc.) chacune des têtes représentant un ennemi de la France. Ce dragon persécute une femme (France) et son enfant (nommé Honneur de France) en lui jetant des flammes (<i>feinte</i> avec de l'eau). Saint Michel abat le dragon en coupant sa tête principale qui était l'ours. Un trône apparaît, saint Michel y dépose l'enfant. Au pied de l'échafaud, automates représentant 10 ou 12 prophètes tenant des écriteaux de la Sainte Écriture - Farces, morisques, momeries	<i>Entrée du tres crestien et chevaleureux roy de France, François de Vallois, premier de ce nom, et de la tres noble royne, en leur bonne et notable ville et cité Dangiers, antique clef de France...</i> , Angers, Clément Alexandre, [1518] (Angers, BM, rés. A 31608) // Jean de Bourdigné, <i>Chroniques d'Anjou...</i> , t. II, p. 318-324 // Angers, AM, BB 17, fol. 2v°-16

1518 (août)	Nantes	François I ^{er} , Claude de France, Louise de Savoie	tableaux vivants	<ul style="list-style-type: none"> - échafaud 1 : remise des clefs par une femme sur une demi-boule de cristal entourée de deux lions - échafaud 2 : Francus et Brutus - échafaud 3 : Liesse, Chacun et Don de Paix - échafaud 4 : Roi et reine personnifiés sous les traits d'un berger et d'une bergère aux côtés d'un lys et d'une hermine - échafaud 5: Bien public (Nantes) se demandant s'il faut qu'il retourne à son isolement, Vrai support (le roi), Utilité de tous (la reine) - échafaud 6 : deux sirènes à côté d'une fontaine - échafaud 7 : Saints Donatien et Rogatien et leur mère 	Nantes, AM, AA 29 pièce n° 1, n° 5 et n° 9 (fol. 3v°-4 et fol. 8) et AA 30 // Nantes, BM, ms. 2280, fol. 13-16
1518 (octobre)	Rennes	François I ^{er}	tableaux vivants	<ul style="list-style-type: none"> - échafaud 1 : Prudence, Oppression tuant Bretagne, puis le roi tuant Oppression - échafaud 2 : Liesse, Joie ou Consolation avec sa suite - échafaud 3 : une ville « immuable » (sculpture) et les quatre vertus cardinales - échafaud 4 : Bon Temps, Banquet et un autre personnage indéterminé 	Rennes, AM, BB 465, fol. 45 et suivants
1520 (janvier)	Poitiers	François I ^{er} , Claude de France, Louise de Savoie	tableaux vivants [Jean Bouchet, Jean Maignen et Michel Cartier probables concepteurs de l'entrée.]	<ul style="list-style-type: none"> - échafaud 1 (deux étages) : étage supérieur : ville de Poitiers, un cerf, au milieu, une jeune femme personnifiant la France ; étage inférieur : dix jeunes filles représentant dix nations chrétiennes (« Sicile, Rome, Italie, Lombardie, Germanie, Autriche, Helvecie, Angleterre, Espagne, Hongrie »). Principaux écriteaux répartis sur divers endroits de l'échafaud : <i>Egredimini et videte Regem in diademate // Veni dilecte mi, et commoremur in villis // Inveni quem diligit anima mea.</i> - échafaud 2 : fontaine de vin entourée de bergers chantant. Écriteaux : <i>Rigabo hortum plantationum, et inebriabo amicos meos. // Comedite amici, et bibite et inebriamini, charissimi // Vinum novum, amicus novus</i> - échafaud 3 (en rond) : une jeune femme représentant Foi, un jeune homme représentant le roi, 12 enfants incarnant les 12 pairs de France assis sur un trône, dans lequel est planté également un grand lys. Principaux écriteaux : <i>Folium ejus non defluet, omnia quaecumque faciet prosperabuntur. // Rex potens et me tuendus nimis. // Virtus tua initium justitiae est. // Dilectus meus mihi, et ego illi, qui pascitur inter lilia, donec aspiret dies, et inclinentur umbrae.</i> 	Poitiers, AC, registre de délibérations n° 17, p. 67 à 88 ; casier 59-2, K 72, fol.12v° à 20v° // Jean Bouchet, <i>Annales d'Aquitaine...</i> , p. 363-366
1520 (février)	La Rochelle	François I ^{er} , Claude de France, Louise de Savoie	tableaux vivants	- enfants chantant et tenant des panonceaux sur des échafauds	La Rochelle, Médiathèque, ms. 40, <i>Livre de la Poterne</i> , p. 64-65 // Amos Barbot, <i>Histoire de la Rochelle...</i> , T. XIV, p. 486-487
1530 (septembre)	Amboise	Éléonore de Habsbourg	tableaux vivants, danses [Maître André, venu de Blois, concepteur.]	<ul style="list-style-type: none"> - Danses de bergers et momeries - Bon Temps, accompagné par l'allégorie de la Haine, des femmes jouant, une actrice représentant Éléonore 	Amboise, AM, CC 131, fol. 117-130v°
1532 (août)	Nantes	Éléonore de Habsbourg	tableaux vivants [Jean Bouchet concepteur de l'entrée.]	<ul style="list-style-type: none"> - échafaud 1 (Pilori) : Équitable Droiture entourée de deux écuyers, Connaissance de Soi et Hutesse de Moeurs, à côté d'eux, Amour patriotique (« Patrial », voir Bouchet à Éléonore d'Autriche, dans <i>Les triomphes de la noble et amoureuse dame et l'art de honnestement aimer</i> [Paris, 1536]) et autres personnages. L'échafaud est décoré par un peintre qui a « paint ung fenix ». - arc de triomphe 2 (carrefour Saint-Denis) : Dame Magnanimité habillée de cramoiis, le visage doré, tenant un étendart blanc en la main droite, et en la main gauche une chaîne qui retient Folle Crainte habillée de diverses couleurs et Folle Audace habillé de satin noir. - échafaud 3 (carrefour des Changes) : Humaine Prudence vêtue en bleu, couverte « d'yeulx aiguz » tient enchaînés d'un côté Bonheur vêtu de taffetas violet et de l'autre côté Malheur vêtu d'une robe de toile, tous deux munis de fers. - échafaud 4 (carrefour Saint-Nicolas) : Thétis accompagnée de quatre Néréides ainsi que de deux petits enfants 	Nantes, AM, CC 112, fol. 56v° ; AA 30 <i>passim</i>
1532	Tours	Éléonore de Habsbourg	tableaux vivants	non précisés	Tours, AM, CC R. 70, fol. 76-77v°
1534 (octobre)	Loches	Éléonore de Habsbourg	tableaux vivants	<ul style="list-style-type: none"> - échafaud 1 : arbre de Jessé avec enfants suspendus - échafaud 2 : non précisé si ce n'est qu'il contient des <i>feintes</i> 	Tours, AD 37, E dépôt 132, CC 10, 1534
1548 (septembre)	Nantes	Marie Stuart	tableaux vivants et peints	<ul style="list-style-type: none"> - déesses, nymphes, sirènes (en plâtre) et termes (en plusieurs exemplaires) dans des fontaines - chapeaux de triomphe - quai de la fosse : théâtres garnis de feuillées, tableaux armoriés (armes de la reine et du roi), chapeaux de triomphe, effigies, <i>feintes</i>, fontaines de vin 	Nantes, AM, AA 31, pièce n° 10
1548 (septembre)	Angers	Marie Stuart	tableaux vivants et peints	<ul style="list-style-type: none"> - portail 1 (peint ?) : deux sauvages, l'homme muni d'une masse et la femme d'un arc ayant « des dictéz propres » - échafaud 2 : enfants porteurs d'une enseigne blanche, criant « "vive le roy, messieurs ses enffans et son alliance!" et d'autres paroles de bienvenue sous forme de dictées. » (fol. 209) - échafaud 3 : fontaine de vin décorée de pampres, chapeau de triomphe et autre verdure - échafaud 4 (chariot) : allégorie de la Paix, quatre enfants de chœur habillés en filles chantant des chansons de jouissance - mascarades de par les rues 	AM, Angers, AA 4 et BB 24, fol. 204-215
1551 (avril)	Amboise	Henri II	tableaux vivants	- mystère des quatre sibylles (actrices), jeux de masques	Amboise, AM, AA 132, fol. 28 ; AA 133, fol. 4
1551 (juillet)	Nantes	Henri II et Catherine de Médicis	tableaux peints	<ul style="list-style-type: none"> - échafaud 1 (quai de la fosse) : théâtre en l'honneur du roi et la reine (dessin conservé aux AM, voir Annexe 2), ils seront dessus et verront les corps de ville défilé - échafaud 2 (porte Saint-Nicolas) : arc de triomphe aux armes du roi et de la reine - rue principale décorée d'arcs de triomphe (un en forme d'hémisphère représentant un ciel étoilé) et de théâtres garnis de statues et devises - échafaud 3 (place Saint-Nicolas) : trois statues : Salomon roi de Bretagne, un prophète, le peuple nantais - échafaud 4 (carrefour des Changes) : théâtre et arc de triomphe, statues d'Hélène, Oenone, Pâris - échafaud 5 (Pilori) : théâtre en forme de pyramide, au sommet un croissant, deux statues à l'intérieur (Vertu et Fortune), la base semée d'hermines et de fleur de Lys - échafaud 6 (carrefour Saint-Denis) : Rhéa ou Cybèle embrassant un roi (statues) 	Nantes, AM, AA 32, pièce n° 9, fol. 1v°-3v° et pièce n° 64 // Pierre Rathouis, « Entrée du roi Henri II à Nantes », <i>Bull. de la Soc. Archéol. de Nantes</i> , T. I, 1859, p. 41-69
1551 (mai)	Tours	Henri II et Catherine de Médicis	tableaux peints (et vivants ?)	<ul style="list-style-type: none"> - théâtres - arcs (« portaulx ») dont un connu porte de la Riche (voir Annexe 2) - montagnes, fontaines etc. 	Tours, AM, CC R. 74, fol. 127 // <i>L'Entrée du très heureux et joyeux advènement du roy, puissant et magnanime Henry de Valoys en sa noble ville de Tours, plaisant jardin de France, le 5e de may 1551...</i> , Tours, Rousset, 1551 (Paris, BnF, 8 LB31 35)
1551 (juin)	Angers	Henri II	tableaux peints	arcs de triomphe, portails, statues, peintures (thèmes non précisés)	Angers, AM, CC 13 fol. 52-106 ; CC 14, pièce 29 // Angers, AD 49, G 915 , fol. 47-47v°
1559 (novembre)	Châtellerauld	Marie Stuart	arc de triomphe avec inscriptions		Mignet, <i>Histoire de Marie Stuart...</i> , t. I, p. 51, n. 1
1560 (mars)	Chenonceau	Entrée au château de Chenonceau de François II et Marie Stuart	décoration / une seule actrice	<ul style="list-style-type: none"> - arc de triomphe à l'entrée de la cour du château, aux armes de Catherine de Médicis, du roi et de la reine, agrémenté de statues et fontaines - feux d'artifice - obélisques, colonnes ornés de statues de déesses ou vertus (Minerve, Renommée...) - arc de triomphe dans la cour du château - Pallas jouée par une actrice et chargée de déclamer un quatrain 	Le Plessis, <i>Les Triomphes faitz à l'entrée du roy à Chenonceau le dymanche derniers jours de mars</i> , Tours, Guillaume Bourgeat, 1559, publié par Augustin Galitzin, Paris, J. Techener, 1856 (TAP 1857)

1560 (avril)	Tours	François II et Marie Stuart	tableaux peints	trois arcs triomphaux et théâtres : - portail à la rustique - lions armoriés, chapeaux de triomphe - le troisième est non précisé - fontaine entourée de lierre et décorée d'armoiries	Tours, AM, CC R. 77, fol. 156 à 162v°
1563	Chenonceau	Entrée au château de Chenonceau de Charles IX	mise en scène de la cour	- sirènes chantant en compagnie de 6 nymphes (jouées par des demoiselles de compagnie) attaquées par des satyres, défendues par des 6 chevaliers (joués par des courtisans) - Scène de chasse réalisée par les gens de cour masqués - mascarades	Paris, BnF, ms. fr. 15881, fol. 329-330
1565 (septembre)	La Rochelle	Charles IX, Catherine de Médicis, Marguerite de Valois, Henri d'Orléans (futur Henri III)	tableaux vivants et peints	- arc de triomphe (peint) : les forces d'Hercule, représentation du roi - échafaud 1 : armes de la famille royale et de la ville et enfants criant « Vive le roy et le royne... » entourés de branches de lauriers - échafaud 2 (peint) : Énée et une Sibylle aux champs Élyséens, des enfants chantant - échafaud 3 : déesse Diane accompagnées de nymphes, échafaud orné de croissants - échafaud 4 (peint) : symbolisation de la ville par un jardin clos et des bergers, des enfants criant « Vive le roi » - échafaud 5 (peint) : char de triomphe représentant le roi entouré de Paix, Victoire, Justice et Prudence	Amos Barbot, <i>Histoire de la Rochelle...</i> , T. XVII, p. 214-223 // Abel Jouan, <i>Recueil et discours du voyage du roy Charles IX</i> , Paris, Jean Bonfons, 1566, fol. 59v°-60
1565 (octobre)	Nantes	Charles IX	tableaux vivants et peints	théâtres aux carrefours de Saint-Nicolas, de Saint-Denis, des Changes, du Pilon (en forme de pyramide) et au quai de la Fosse une galiote	Nantes, AM, AA 33, fol. 5-8v°
1565 (octobre)	Rennes	Charles IX	tableaux vivants et peints	- théâtre du roi (<i>cf.</i> Nantes 1551) - arc de triomphe à la rustique avec frise - théâtre décoratif à la porte de Toussaints (termes, globes, tours, personnage de l'Age d'or, une fontaine des champs Élysée) - piédestal ou rocher (place du bout de cohue) où muses et nymphes jouent d'instruments de musique	Rennes, AM, AA 20, 1565
1565 (novembre)	Angers	Charles IX, Catherine de Médicis, Marguerite de Valois, Henri d'Orléans (futur Henri III)	tableaux vivants et peints	- Hercule (Charles IX) tuant Cerbère (peinture) - enfant représentant la Justice, entouré de quatre autres enfants qui jouent des instruments	Angers, AM, BB 30, fol. 198-241 ; CC 14, pièce 55 ; « Journal de Jean Louvet », publié dans la <i>Revue de l'Anjou</i> , t. I, 1854, p. 283-285
1565 (novembre)	Tours	Charles IX	tableaux peints	- arc de tromphe peint (portail de la Riche) d'une femme filant la soie d'un côté et de l'autre, Vulcain (similitudes avec l'arc de 1551) - arc de triomphe en forme de théâtre peint (coeur avec fleur de lys, deux tours, deux mains soutenant le coeur, armoiries du roi, de la reine mère, du dauphin)	Jean Cloppel, <i>La description de l'entree du tres chrestien roy Charles IX du nom, en sa ville de Tours</i> , Tours, Tafforeau, 1965 (Paris, BnF, 8-LB33-181)
1577 (juillet)	Poitiers	Henri III et la reine	tableaux vivants et peints	- arcs de triomphe peints de personnalités historiques : Clovis, Charles V, Henri II entouré d'Obéissance (tenant dans ses mains un joug de boeuf échevelé) et de Fidélité, un lion en posture d'attaque - enfant déguisés en nymphes et cupidons chantant « Vive le roy ! »	Poitiers, AC, registre des délibérations n° 42, p. 647-651

2. Entrées des souverains étrangers

1501 (décembre)	Tours	Philippe le Beau et Jeanne de Castille	tableaux vivants	non précisés	Tours, AM, CC R. 54, fol 71v°
1539 (décembre)	Poitiers	Charles Quint	tableaux vivants et peints [Jean Bouchet et Jean Maignen concepteurs de l'entrée.]	- échafaud 1 : (porte du donjon) médaille d'Hercule et Agathyrus (Poitiers) (sculpture/peinture) - échafaud 2 : théâtre de l'université à trois personnage : Honor Majestatis, Majestas honoris, Unitas (acteurs) - échafaud 3 : pavillon avec médailles en bosse représentant des amazones (sculpture/peinture) - échafaud 4 : fontaine de paix avec deux personnages, Gaule germanique et Gaule française (sculptures ?) - arc de triomphe à la porte de la Tranchée après la porte du donjon : armes du roi et de l'empereur, devises en latin	Poitiers, BM, ms 391 (51), fol. 96v°-101 // <i>Triumphes d'honneur faitz par le commandement du roy a l'empereur en la ville de Poitiers</i> , Paris, Jean du Pré, 1539 (Paris, BnF, Rés. 8-LB30-81) // Poitiers, AC, registre des délibérations n° 22, p. 120-200 // Poitiers, AD 86, G1286, fol. 43v°
1539 (décembre)	Loches	Charles Quint et François I ^{er}	tableaux peints	- une salamandre prenant feu - un phénix prenant feu	Tours, AD 37, E dépôt 132, CC 4, 1539, fol. 23-23v° ; CC 10, 1539

3. Entrées d'Anne de Bretagne dans son duché

1498 (août)	Rennes	Anne de Bretagne	tableaux vivants	plusieurs échafauds dont un connu : Paix heureuse et Bon temps	Rennes, AM, AA 5/1, fol. 6v°-7v° // Rennes, AM, 11 Z 39, fol. 8-9v°
1498	Nantes	Anne de Bretagne	tableaux vivants, danses théâtralisées	- morisque de moralité - <i>feinte</i> de Fortune - « <i>feinte</i> ou mystère de Vérité » - une pastorale - Jugement de Pâris	Nantes, AM, CC 275, fol. 50v° // Jean Ogée, <i>Dictionnaire historique et géographique de la province de Bretagne</i> , Nantes, Vatar, 1779, t. III, p. 159
1505 (3 septembre)	Morlaix	Anne de Bretagne	tableaux vivants	- arbre royal mettant en scène la généalogie de la reine - plusieurs réjouissances non détaillées	Alain Bouchart, <i>Les grandes croniques de Bretagne...</i> , [S. l.], [s. n.], 1532, feuillet 232v°
1505 (6 septembre)	Tréguier	Anne de Bretagne	décorations	« triomphes » dans la cathédrale	Saint-Brieuc, AD 22, 2 G 436, fol. 49-52v°
1505 (13 septembre)	Guingamp	Anne de Bretagne	tableaux vivants	un échafaud à plusieurs personnages devant la maison d'Yvon Le Dantec	Nantes, AD 44, B 16, fol. 5v°-6
1505 (19 septembre)	Dinan	Anne de Bretagne	Danse théâtralisée	bergerie	Alain Bouchart, <i>Les grandes croniques de Bretagne...</i> , [S. l.], [s. n.], 1532, feuillet 233
1505 (septembre)	Rennes	Anne de Bretagne	tableaux vivants [entrée annulée]	- échafaud 1 : conception de la Vierge (Sainte-Anne habillée aux armes d'Anne de Bretagne, deux prophètes expliquant la scène) - échafaud 2 : Chevalier nommé Bon désir, deux jeunes femmes représentant Foi et Beauté et offrant les clefs de la ville - échafaud 3 : le peuple juif demand à boire à Moïse, du vin sortant de la pierre - joutes et tournois à pieds et cheval	Rennes, AM, AA 20, 1505

4. Entrées des ducs de Bretagne

1450 (octobre)	Nantes	Pierre II	tableaux vivants	Le Jugement dernier	Nantes, AM, CC 243, fol. 82-83 et AA 26 pièce n° 4
1459 (mars)	Nantes	François II	tableaux vivants, mystère	- <i>Mystère de la Passion</i> (hypothèse probable) - un homme représentant la ville de Nantes - autres tableaux vivants non précisés	Nantes, AM, CC 92, fol. 28v°; CC 91 fol. 20v°; GG 673 et CC 246, fol. 197v°
1471 (juillet)	Nantes	Marguerite de Foix	tableaux vivants	- ville de Nantes - Saint Donatien et saint Rogatien - tournoi et joutes	Nantes, AM, CC 248, fol. 40-41
1532 (14 août)	Rennes	François III	tableaux vivants	- échafaud 1 : char triomphant sur lequel sont assises deux pucelles, Ville de Rennes et Loyauté de la ville. Écriteau: <i>Invenerunt me vigiles, qui custodiunt civitatem</i> - échafaud 2 : Armes de Bretagne et de François III; des rochers, une souche de laquelle sort une hermine tenue en laisse par une pucelle, un dauphin dans un bassin. Écriteau: <i>Veniat dilectus meus in hortum suum.</i> - échafaud 3 : Armes du roi de France, armes de François III. Char de Triomphe avec Mars symbolisant François I ^{er} , François III, joué par un acteur, deux philosophes. Écriteau: <i>Ecce tu pulcher es dilecte mi, & decorus.</i> - échafaud 4 : Représentation d'une Eternité et d'une Hiérarchie des anges, premier écriteau: <i>Labia ejus distillantia myrrham.</i> En dessous, les vertus cardinales (Justice, Force, Prudence et Tempérance) entourant un acteur représentant le duc. Écriteau: <i>Dilectus meus mihi & ego illi, qui pascitur inter lilia.</i> - échafaud 5 : Cérès nue sur une gerbe de blé et Bacchus nu distribuant du vin. - échafaud 6 : tapissé en noir et blanc, Combat d'Arthur contre Flolo le proconsul romain. La vierge Marie entourée d'anges laisse tomber un manteau d'hermine sur Arthur. Écriteau: <i>Egredimini filiae Sion, et videte Regem, in diademate quo coronavit eum mater sua.</i> - échafaud 7 : Brutus habillé à la turque accompagné d'Ynoguen	Rennes, AM, CC 884, <i>passim</i> (notamment fol. 12) et AA 20, 1532 // Rennes, AD 35, G 200/1, fol. 112 <i>sqq</i> // Th. Godefroy, <i>Cérémonial François...</i> , Paris, Cramoisy, 1649, t. I, p. 609-625
1532 (18 août)	Nantes	François III	tableaux vivants	- échafaud 1 (carrefour Saint-Denis): arc triomphant, 3 personnages: Allégorie de Temps habillé de violet et d'une perruque blanche, un astrologue habillé à l'antique, représentation du dauphin enfant en chamarré d'or. - échafaud 2 (carrefour des Changes): combat d'Arthur contre Flolo, présence de la Vierge Marie. - échafaud 3 (carrefour Saint-Nicolas): mécanisme d'une grande hermine « mypartie de fleurs de lix » s'ouvrant sur un dauphin s'ébattant et devant un enfant	Nantes, AM, CC 112, fol. 56v°; AA 30 <i>passim</i>

5. Entrées des ducs d'Anjou, comtes de Laval et comtes du Maine

1379	Angers	Louis I ^{er} d'Anjou	tableaux vivants et peints	- angelots - bêtes - sirène	Angers, AM, CC 3, fol. 25v°-27
1390	Angers	Louis II d'Anjou	Jeux et ébatements	non précisés	Jean de Bourdigné, <i>Chroniques d'Anjou...</i> , t. II, p. 118
1437 (mars)	Angers	René d'Anjou	tableaux vivants, danses	non précisés	Jean de Bourdigné, <i>Chroniques d'Anjou...</i> , t. II, p. 184
1454 (septembre)	Angers	Jeanne de Laval	tableaux vivants, danses, farces	non précisés	AN, P 1334-6, fol. 25v° // Angers, AM, CC 4, fol. 111v°-112
1475 (avril)	Le Mans	Charles V du Maine	tableaux vivants	non précisés	Le Mans, AD 72, 111 AC 246, fol. 6-7v
1487 (août)	Laval	Guy XV	tableaux vivants	non précisés	Guillaume Le Doyen, <i>Annales et chroniques...</i> , p. 39-40
1501 (février)	Laval	Charlotte d'Aragon	tableaux vivants	Anges volants lui remettant les clefs de la ville. [Chanson composée par Guillaume Le Doyen et interprétée par des enfants.]	Guillaume Le Doyen, <i>Annales et chroniques...</i> , p. 92 <i>sqq.</i>
1517 (juin)	Vitré	Anne de Montmorency	tableaux vivants	- Arbre avec 7 chaises sur lesquelles sont assises les 7 vertus, Moïse au pied - échafaud 1 : Charité accompagnée d'Abraham et Ysac - échafaud 2 : Force accompagnée de Samson et Dalila et d'un lion - échafaud 3 : Sapience accompagnée de Salomon et des deux femmes - échafaud 4 : Tempérance accompagnée d'une autre femme - échafaud 5 : Justice accompagnée de l'épisode de Suzanne et les vieillards (présence de Daniel) - échafaud 6 : Humilité accompagnée d'une autre femme, David et les 3 verges - échafaud 7 : Vérité et des personnages (non précisés)	Paris, BnF, ms. naf. 1723 (Émile Clouard, « Deux Bourgeois de Vitré », <i>Revue de Bretagne</i> , 1914, p. 197 <i>sqq.</i>)
1526 (septembre)	Laval	Antoinette du Lude	tableaux vivants	non précisés	Guillaume Le Doyen, <i>Annales et chroniques...</i> , p. 209
1540	Laval	Guy XVII et Claude de Foix	tableaux vivants et peints	- Arcs de triomphe - fontaines de vin - inscriptions françaises, latines et grecs parmi des chapeaux de triomphe - cent sauvages déguisés avec du lierre - teinturiers de la ville déguisés en maure - 3 chariots de triomphe avec nymphes jouant de la musique	Maucourt de Bourjolly, <i>Mémoire chronologique sur la ville de Laval</i> , Jules le Fizelier, Bertrand de Broussillon (éd.), Laval, Moreau, 1886, t. I, p. 392-394, d'après Charles Marest
1578 (avril)	Angers	François d'Alençon	tableaux peints	- échafaud 1 : Femme représentant l'Anjou, devant elle les cours d'eau: Maine, Loir, Sarthe et Loire représentés par des hommes vieux. Allégorie de la ville d'Angers. - échafaud 2 : théâtre avec musicien - échafaud 3 : tableaux de cinq aïeux du duc d'Anjou - échafaud 4 : François I ^{er} traversant les Pyrénées, apercevant les neuf Muses, quatrain de paix - échafaud 5 : Arc de triomphe et inscription en faveur de la paix	Angers, AM, BB 35, fol. 68v°-113v°, 123-124, 300-317, 327, 330-338 // « Journal de Jean Louvet », <i>Revue de l'Anjou</i> , t. II, 1854, p. 39-45

6. Entrée du duc de Touraine

1576 (août)	Tours	François d'Alençon	tableaux peints et vivants [Pierre de Ronsart, auteur avec Nancel, des inscriptions monumentales et poésies.]	- Arcs de triomphes (Castor et Pollux, image de Concorde, armes de la ville, du duché, planètes peintes, Astrée, la Paix, Justice) - Jardin de France avec une nymphe déclamant un sonnet	Nancel, Pierre de Ronsard, <i>Les triumphes et magnificences faictes à l'entrée de Monseigneur, fils de France, et frère unique du Roy en la ville de Tours</i> , Tours Siffleau, 1576 (Paris, BnF, Rés. 4-LB34-151)
-------------	-------	--------------------	--	--	--

7. Entrée du duc de Guyenne

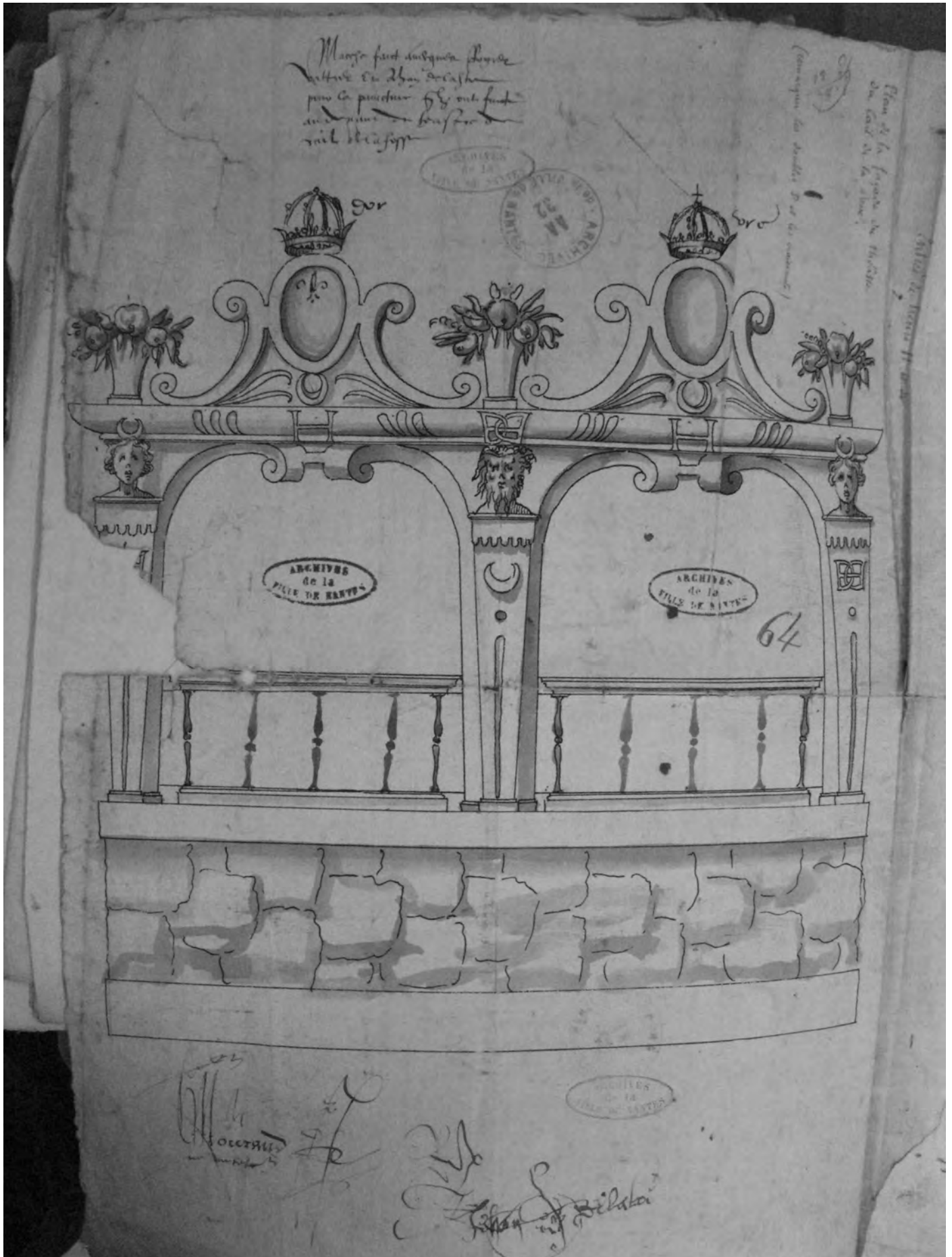
1469 (juillet)	La Rochelle	Duc de Guyenne (Charles de France)	tableaux vivants	- une jeune femme symbolisant la Rochelle - enfants chantant - quatre sauvages et quatre jeunes filles autour d'une fontaine	Amos Barbot, <i>Histoire de la ville de la Rochelle et du pays d'Aunis...</i> , (t. XIV, p. 383 sqq)
----------------	-------------	------------------------------------	------------------	--	--

8. Entrées épiscopales

1507 (mai)	Le Mans	Évêque François de Luxembourg	farce	Farce moralisée de pastoureaux	Le Mans, AD 72, 111 AC 804; Paul Piolin, <i>Histoire de l'Église du Mans...</i> , t. V, p. 278
1518 (juin)	Angers	Légat du pape, Marc Cornaro	tableaux vivants, farces	[Les mêmes <i>feintes</i> et momeries jouées deux jours avant pour l'entrée de François I ^{er} .]	Angers, AM, BB 17, fol. 15

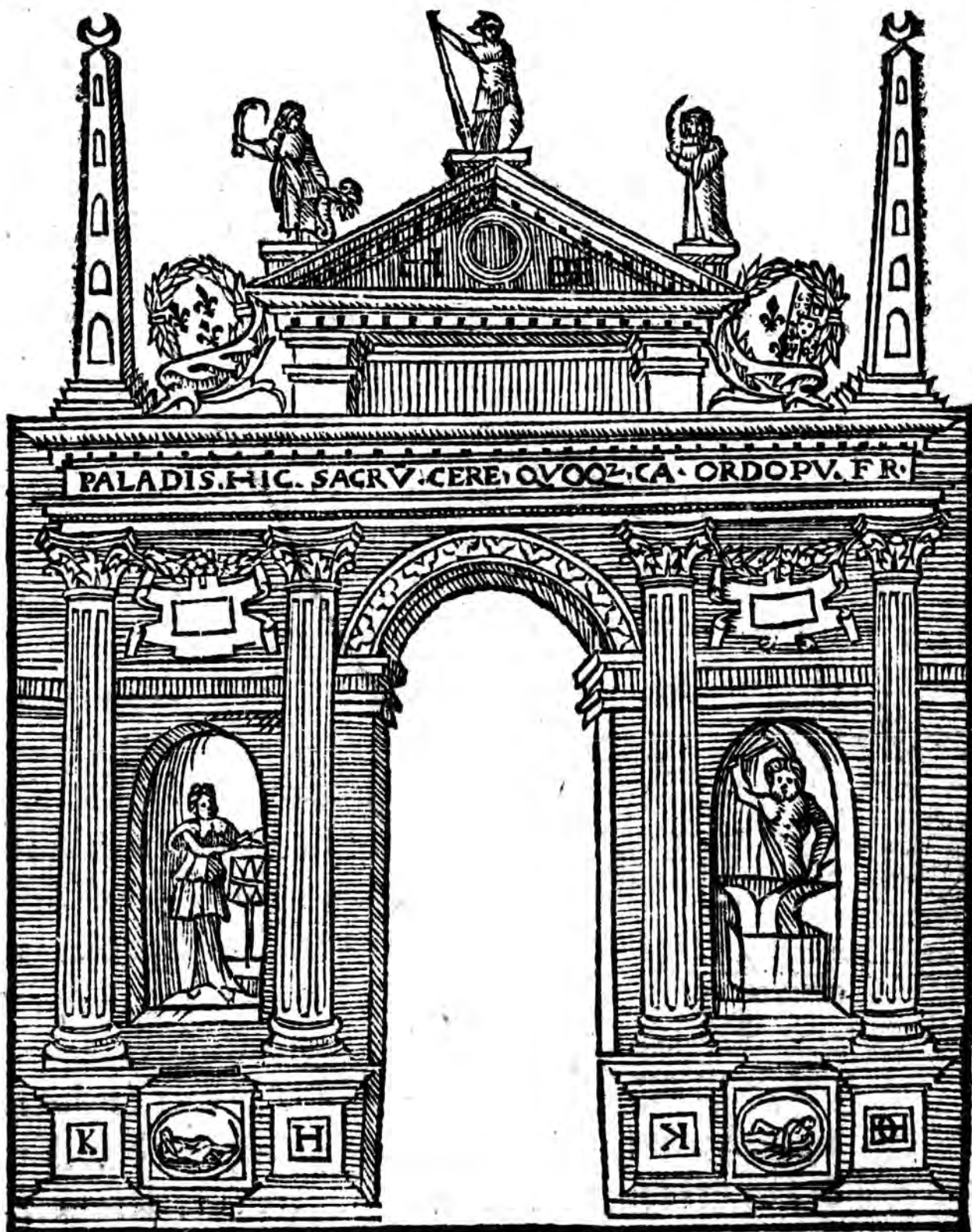
ANNEXE 2 : DÉCORS DES ENTRÉES ROYALES ET DUCALES

Nantes, AM, AA 32, pièce 64. Théâtre destiné à recevoir Henri II et Catherine de Médicis pour l'entrée nantaise de 1551.

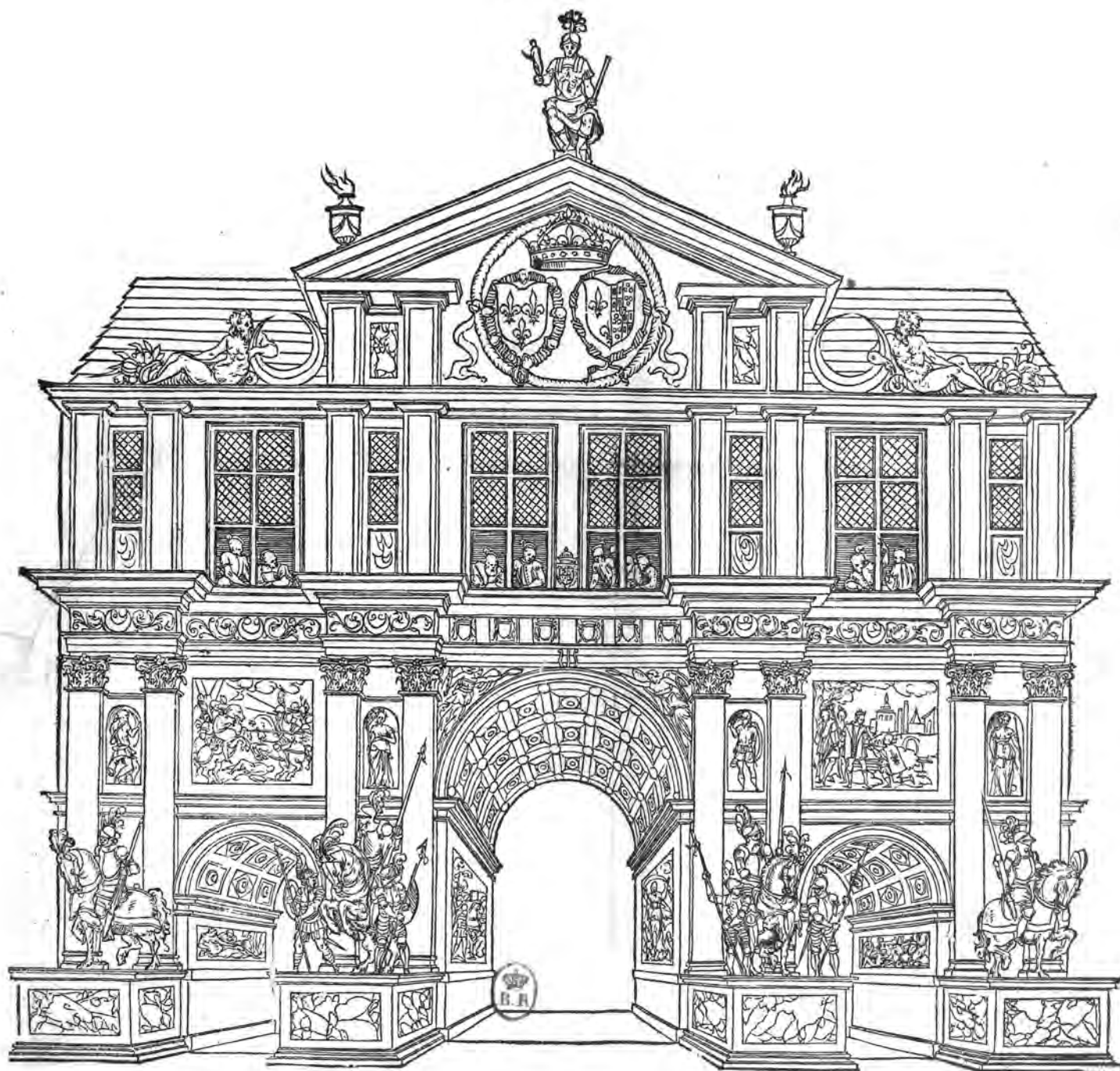


Guillaume Vincent, *L'Entrée du très heureux et joyeux advènement du roy, puissant et magnanime Henry de Valoys en sa noble ville de Tours, plaisant jardin de France, le 5e de may 1551...*, Tours, Jean Rousset, 1551, feuillet [2v^o] (Paris, BnF, Rés. 8-Lb 31-35). Arc pour l'entrée d'Henri II à Tours en 1551.

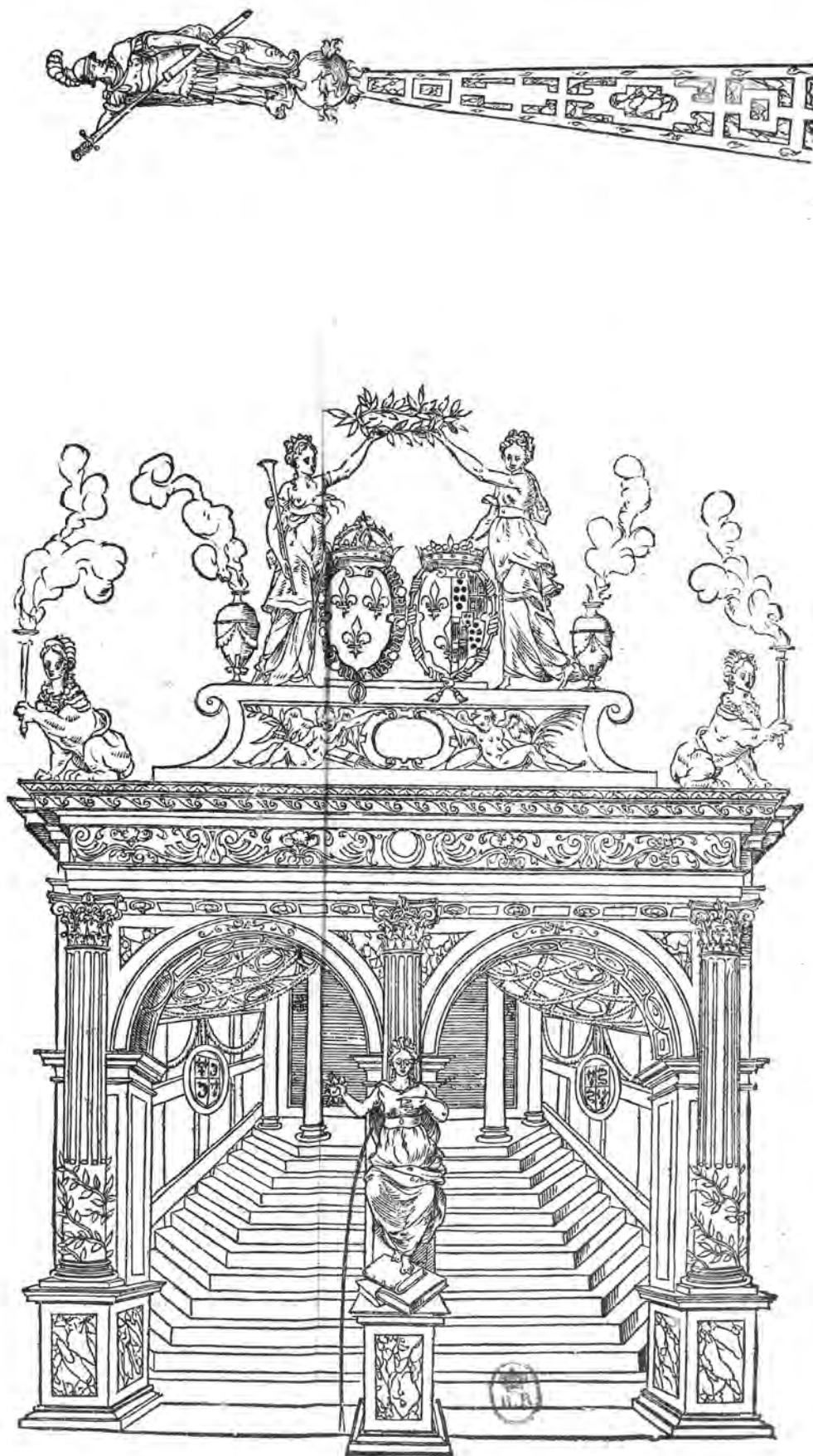
**Larc, & Triumphe préparé à L'entrée du R O Y,
A L'entiporte de la Riche, tiré au Naturel.**



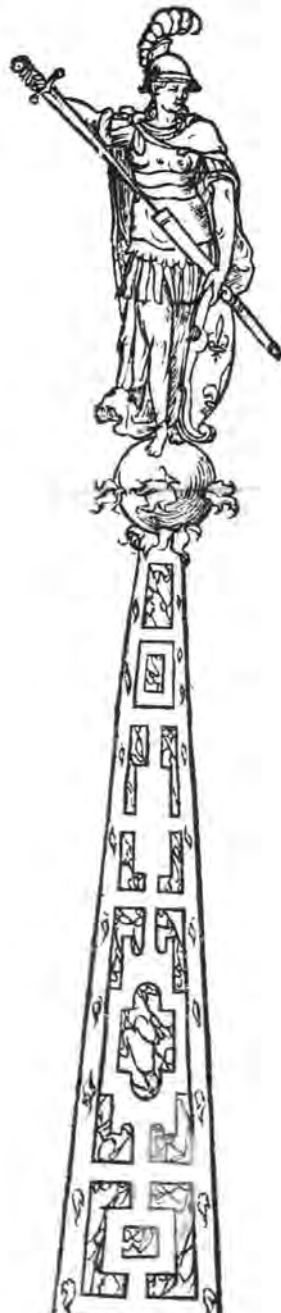
Nicolas de Nancel, Pierre de Ronsard, *Les Triumpes et magnificences faictes à l'entrée de Monseigneur, filz de france, et frère unique du Roy, en sa ville de Tours, le vingt huictième jour d'Aoust, M.D.LXXVI....*, Tours, Siffleau, 1576, (Paris, BnF, Rés. 4 Lb 34-151). Arc pour l'entrée de François d'Alençon à Tours en 1576.



Nicolas de Nancel, Pierre de Ronsard, *Les Triumpes et magnificences faictes à l'entrée de Monseigneur, filz de france, et frère unique du Roy, en sa ville de Tours, le vingt huictième jour d'Aoust, M.D.LXXVI....*, Tours, Siffleau, 1576, (Paris, BnF, Rés. 4 Lb 34-151). Décors prévus pour orner une des rues du parcours dans la ville.



Nicolas de Nancel, Pierre de Ronsard, *Les Triumphees et magnificences faictes à l'entrée de Monseigneur, filz de france, et frère unique du Roy, en sa ville de Tours, le vingt huictième jour d'Aoust, M.D.LXXVI....*, Tours, Siffleau, 1576, (Paris, BnF, Rés. 4 Lb 34-151). Probablement une des statues qui ornent le jardin de France au carrefour Jean de Beaune, il pourrait s'agir du personnage de Turnus.



Bibliographie

Textes de théâtre originaires de l'Ouest ou ayant une influence certaine sur la production dramatique de l'Ouest (jouée et écrite)

Théâtre médiéval en français

BAUDEVILLE, Jean, *La légende de saint Armel : mise en vers français, sous forme de tragédie par messire Baudeville, prêtre et maître d'école*, Sigismond Ropartz (éd.), Saint-Brieuc, Prud'homme, 1855.

Autre édition : *La tragédie de Saint-Armel, représentée à Ploërmel de 1611 à 1790*, Ploërmel, Imprimerie Le Ploermelais, s. d.

BOICEAU DE LA BORDERIE, Jean, *Le menologue de Robin*, dans *La gente poitevinrie : recueil de textes en patois poitevin du XVI^e siècle*, Jacques Pignon (éd.), Paris, Artrey, 1960.

BRIAND, François, *Quatre histoires par personnaiges sur quatre évangiles de l'advent à jouer par les petits enfans les quatre dimanches dudit advent : composeez par maistre François Briand, maistre des escolles de Sainct-Benoist, en la cité du Mans*, Henri Chardon (éd.), Paris, Champion, 1906.

DANIEL, Jean, *Pronostication nouvelle composee par troys ou quatre. A Nantes sur une escabelle, en l'annee qu'on dit et appelle pour lan mil cinq cens trente quatre*, [Paris], s.n., 1533 ; Paris, BnF, Rothschild 2853 (581 a)

DU PRIER, Jean, *Le mystère du roy Advenir*, Albert Meiller (éd.), Genève, Droz, 1970.

GREBAN, Arnoul, *Le Mystère de la Passion*, Omer Jodogne (éd.), Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1965-1983, 2 vol.

Édition antérieure : *Le mystère de la Passion*, Gaston Paris, Gaston Raynaud (éd.), Paris, F. Vieweg, 1878.

GREBAN, Simon, *Le Mystère des Actes des Apôtres*, CNRS-Villejuif, LAMOP (UMR 8589), [en ligne] URL : < eserve.org.uk/anr >.

GREBAN, Simon, *Édition critique et commentaire du Mystère des Actes des Apôtres (première et deuxième journée)*, Ildiko Seres (éd.), thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2005, sous la direction de Gilles Roussineau.

- La Bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme*, dans *Deux jeux de carnaval de la fin du Moyen Âge : la Bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme et le Testament de Carmentrant*, Jean-Claude Aubailly (éd.), Genève, Droz, 1977.
- La farce de Maître Pathelin*, Michel Rousse (éd.), Paris, Gallimard, 1999.
- La moralité de Bien avisé Mal avisé*, dans *Recueil général de moralités d'expression française – t. 3*, Jonathan Beck (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2014.
- La Pacience de Job, mystère anonyme du XV^e siècle*, Albert Meiller (éd.), Paris, Klincksieck, 1971.
- La Passion d'Amboise*, Graham A. Runnalls (éd.), « *Le Mystère de la Passion à Amboise au Moyen Âge, représentations théâtrales et texte* », *Le Moyen français*, 26, 1990.
- La respondation de Talebot*, dans *La gente poitevinrie : recueil de textes en patois poitevin du XVI^e siècle*, Jacques Pignon (éd.), Paris, Artrey, 1960.
- La Sottie des Vigilles Triboulet*, dans *Le Recueil Trepperel - Les Sotties*, Eugénie Droz (éd.), Genève, Droz, 1935.
- Le franc-archier de Cherré*, dans *Le franc archier de Baignollet ; suivi de deux autres monologues dramatiques : Le franc-archier de Cherré ; Le pionnier de Seurdre*, Lidiâ Polâk (éd.), Genève, Droz, 1966.
- Le Jeu d'Adam*, Christophe Chaguinian (éd. et trad.), Orléans, Paradigme, 2014.
- Le Jeu d'Adam*, Véronique Dominguez (éd. et trad.), Paris, Champion, 2012.
- Le mistere de la conception et nativité de la glorieuse vierge Marie avecques le mariage d'icelle, la nativité, passion, résurrection et assension de nostre sauveur et rédempteur Jesucrist, jouée à Paris l'an de grace mil cinq cens et sept*, Paris, pour Jehan Petit, Geuffroy de Marnef et Michel Le Noir, 1507 ; Paris, BnF, RES-YF-16 et RES-YF-17.
- Le Mistere de la Sainte Hostie*, Camille Salatko Petryszcze (éd.), mémoire de master de l'université Rennes 2, 2005, [en ligne] URL : < <https://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/Edition%20Hostie/ostie.html> >
- Le Mystere de l'Advocacie Nostre Dame*, Graham A. Runnalls (éd.), « *The Mystere de l'Advocacie Nostre Dame: a Recently-Discovered Fragment* », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 100, 1984, p. 41-77.
- Le Mystère de la Résurrection : Angers (1456)*, Pierre Servet (éd.), Genève, Droz, 1993.
- Le Mystère de la vie et hystoire de monseigneur saint Martin (édition critique)*, Katharine Anne Knutsen (éd.), Universty of Massachusetts, 1976, [édition de base : *Le mystere de la vie*

- et hystoire de monseigneur saint Martin le quel fut Archeuesque de Tours*, Doublet de Boisthibault (éd.), Paris, Silvestre, 1841].
- Le Mystère de saint Vincent*, Xavier Leroux (éd.), Paris, Classiques Garnier, à paraître.
- Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées : édition critique des deux premières journées d'après le manuscrit BNF fr. 976*, Jun-Han Kim (éd.), thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 1998.
- Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, Mario Longtin, Jacques Charles Lemaire, Laurent Brun (éd.), à paraître.
- Le pionnier de Seurdre*, dans *Le franc archier de Baignollet ; suivi de deux autres monologues dramatiques : Le franc-archier de Cherré ; Le pionnier de Seurdre*, Lidiâ Polâk (éd.), Genève, Droz, 1966.
Édition antérieure : *Le pionnier de Seurdre : monologue dramatique récité à Angers en 1524 ; réimprimé, avec une introduction et des notes*, Émile Picot (éd.), Paris, Techener, 1896.
- Le plet de Jon Michea*, dans *La gente poitevinrie : recueil de textes en patois poitevin du XVI^e siècle*, Jacques Pignon (éd.), Paris, Artrey, 1960.
- Le preces de Jorget et de sen vesin*, dans *La gente poitevinrie : recueil de textes en patois poitevin du XVI^e siècle*, Jacques Pignon (éd.), Paris, Artrey, 1960.
- Le rôle de l'Homme pécheur (BNF, ms. NAF 6514) : édition critique*, Édouard Benichou-Samson (éd.), thèse diplôme d'archiviste-paléographe (École nationale des chartes), sous la direction d'Estelle Doudet et de Frédéric Duval, 2016.
- L'omme pecheur par personnages, joué en la ville de Tours*, Paris, Antoine Vérard, ca. 1494 ; Londres, British library, I.B. 41213. (réimpression : Guillaume Eustache, Paris, 1494 ; Paris, BnF, RES-Yf-27).
- MALINGRE, Mathieu, *Moralité de la maladie de chrestienté, à XIII personnages, en laquelle sont monstrez plusieurs abuz, advenuz au monde par la poison du péché et l'hypocrisie des hérétiques*, [Paris], P. de Vignolle, 1533 ; Paris, BnF, RES-YF-2917.
- MICHEL, Jean, *Le Mystère de la Passion : Angers 1486*, Omer Jodogne (éd.), Gembloux, J. Duculot, 1959.

Théâtre en moyen breton et cornique

- Beunans Meriasek. The Life of Saint Meriasek, Bishop and Confessor. A Cornish Drama*, Whitley Stokes (éd. et trad.), Londres, Trübner and co., 1872.

- Autre traduction sans édition du texte en cornique : *The Camborne play: a translation of Beunans Meriasek in verse*, Myrna Combella (trad.), Redruth, Dyllansow Truran, 1988.
- Buez Santez Nonn. Mystère breton : Vie de Sainte Nonne*, Yves Le Berre (éd. et trad.), Bernard Tanguy (préface) ; Yves-Pascal Castel (préface), Brest, C.R.B.C. - Minihi Levenez, 1999.
- Buhez Genovefa a Vrabant*, Gwenaël Le Duc, Hervé Bihan (éd.), Rennes, Tir, 2008.
- L'ancien mystère de saint Gwénolé*, Émile Ernault (éd. et trad.), Rennes, Plihon, 1944.
- La « Passion » et la « Résurrection » bretonnes de 1530, suivies de Tremenuan an ytron guerches Maria. Pemzec levenez Maria. Buhez mab den*, Yves Le Berre (éd. et trad.), Brest, CRBC, 2011.
- Le mystère de Sainte Barbe, tragédie bretonne : texte de 1557*, Émile Ernault (éd. et trad.), Nantes, Société de bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 1885.
- Les fragments de la Destruction de Jérusalem et des Amours du vieillard (textes en moyen-breton)*, Roparz Hemon (éd. et trad.), Gwenole Le Menn (supplément), Dublin, The Dublin Institute for advanced studies, 1969.

Théâtre humaniste

- DES ROCHES, Catherine, « Tragicomédie de Tobie », dans *Madeleine des Roches, Catherine des Roches, Les Œuvres*, Anne R. Larsen (éd.), Genève, Droz, 1993, p. 347-382.
- GARNIER, Robert, *Marc Antoine ; Hippolyte*, Raymond Lebègue (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1974.
- Autres éditions : *Théâtre complet. Tome II, Hippolyte*, Jean-Dominique Beaudin (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2009. *Théâtre complet. Tome IV, Marc Antoine*, Jean-Claude Ternaux (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2010.
- GUERSENS, Caye-Jules de, *Panthée, tragédie prise du grec de Xénophon*, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1568-1573)*, Enea Balmas (éd.), Florence - Paris, Leo S. Olschki - P.U.F., 1992, t. 4, p. 87-132.
- LA PERUSE, Jean de, *Médée*, Marie-Madeleine Fragonard, James C. Coleman (éd.), Mugron, José Feijóo, 1990.
- LE LOYER, Pierre, *Comédie du muet insensé [Érotopegnie, ou Passe-temps d'amour. Ensemble une Comédie du muet insensé]*, Paris, A. L'Angelier, 1576.
- LE LOYER, Pierre, *La néphélococugie ou La nuée des cocus : première adaptation des « Oiseaux » d'Aristophane en français*, Keith Cameron, Miriam Doe (éd.), Genève, Droz, 2004.

MONTREUX, Nicolas de, *L'Arimene, ou Berger desespere, pastorale. Par Ollenix du Mont-Sacre Gentil-homme du Maine*, Paris, Abraham Saugrain, 1597.

PARTHENAY, Catherine de, *Ballets allégoriques en vers, 1592-1593*, Raymond Ritter (éd.), Paris, Champion, 1927.

RIVAudeau, André de, *Aman : tragédie sainte*, Keith Cameron (éd.), Genève, Droz, 1969.

SAINTE-MARTHE, Scévole de, *Tragicomédie de Job* (prologue et odes), dans *Œuvres complètes*, Jean Brunel (éd.), Genève, Droz, 2012, t .2, p. 337 sqq.

Textes non dramatiques originaires de l'Ouest

BEDOUIN, Samson, *Les Noëls de Samson Bedouin, moine de l'abbaye de la Couture du Mans de 1526 à 1563, précédés d'une étude sur les recueils de Noëls manceaux du XVI^e siècle*, Henri Chardon (éd.), Le Mans, Monnoyer, 1874.

BOUCHET, Guillaume, *Les Serées*, C.-E. Roybet (éd.), Genève, Slatkine, 1969.

BOUCHET, Jean, *Epistres morales et familiares du Traverseur*, Poitiers, Marnef, 1545.

BOURDIGNE, Charles de, *La légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu*, Francis Valette (éd.), Genève, Droz, 1972.

BRIAND, François, *Nouelz nouveulx de ce présent an mil cinq cens et douze : dont en y a plusieurs notez à deux parties, dont l'une n'est que le plain chant*, Henri Chardon (éd.), Paris, Champion, 1904.

DANIEL, Jean, *Les noëls de Jean Daniel dit maître Mitou : 1520-1530. Précédés d'une étude sur sa vie et ses poésies*, Henri Chardon (éd.), Le Mans, Monnoyer, 1874.

DU FAIL, Noël, *Propos rustiques ; Balivernerries ; Contes et discours d'Eutrapel*, Marie Guichard (éd.), Paris, C. Gosselin, 1842.

La gente poitevinrie : recueil de textes en patois poitevin du XVI^e siècle, Jacques Pignon (éd.), Paris, Artrey, 1960.

LAGADEC, Jehan, *Le Catholicon de Jehan Lagadeuc : dictionnaire breton-latin-français du XV^e siècle*, Christian-Joseph Guyonvarc'h (éd.), Rennes, Ogam-Tradition celtique, 1975.

MENOT, Michel, *Sermons choisis de Michel Menot : 1508-1518*, Joseph Nève (éd.), Paris, Champion, 1924.

RABELAIS, François, *Les cinq livres [Gargantua, Pantagruel, Le tiers livre, Le quart livre, Le cinquième livre]*, Jean Céard, Gérard Defaux, Michel Simonin (éd.), Paris, LGF, 1994.

Études historiques et sociales sur le théâtre

Études générales

- AUBAILLY, Jean-Claude (dir.), *Le théâtre et la cité dans l'Europe médiévale*, Stuttgart, H.-D. Heinz, 1988.
- BEAUCHAMPS, Pierre Francois Godart de, *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cens soixante et un, jusques a présent*, Paris, Prault, 1735.
- BOURQUI, Claude, *La commedia dell'arte : introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, Paris, A. Colin, 2011.
- CHAMBERS, Edmund Kerchever, *The Mediaeval Stage*, Oxford, University press, 1903.
- COHEN, Gustave, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956.
- COHEN, Gustave, *Le Théâtre en France au Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1947.
- COHEN, Gustave (éd.) ; ROGUET, Aimon-Marie (préface), *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen Âge : textes originaux accompagnés de traductions*, Paris, Cerf, 1955.
- COUSSEMAKER, Edmond de, *Drames liturgiques du Moyen Âge : texte et musique*, Paris, Victor Didron, 1861.
- FAGUET, Émile, *La tragédie française au XVI^e siècle (1550-1600)*, Paris, Hachette, 1883.
- FAIVRE, Bernard, *Répertoire des farces françaises : des origines à Tabarin*, Paris, Imprimerie nationale, 1993.
- LANCASTER, Henry Carrington, *The French Tragi-Comedy*, Baltimore, J. H. Furst company, 1907.
- LAZARD, Madeleine, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.
- LEBEGUE, Raymond, *La Tragédie Religieuse en France : Les Débuts (1514-1573)*, Paris, Champion, 1929.
- LEBEGUE, Raymond, *Études sur le théâtre français*, Paris, Nizet, 1977.
- MAZOUER, Charles, *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002.
- MAZOUER, Charles, *Le théâtre français du Moyen Âge*, édition refondue, Paris, Champion [Sedes, 1998], 2016.

- PARFAICT, François et Claude, *Histoire Du Théâtre François : depuis son origine jusqu'à present. Avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts & un catalogue raisonné de leurs pieces, accompagnés de notes historiques & critiques*, Paris - Amsterdam, Morin - [s. n.], 1734-1736, 2 vol.
- PATRY, Henri, « Le théâtre politique et religieux en France au XVI^e siècle », *Bulletin de la société d'histoire du protestantisme français*, 53, 1904, p. 82-87.
- PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Les mystères*, Paris, Hachette, 1880, 2 vol.
- PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *La comédie et les mœurs en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1886.
- PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1886.
- PICOT, Émile, *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, Mâcon, Protat Frères, 1886.
- PICOT, Émile, *Les moralités polémiques ou la Controverse religieuse dans l'ancien théâtre français*, Genève, Slatkine, 1977 [publication originale dans *Bulletin historique et littéraire / Société de l'histoire du protestantisme français*, 1887, 1892 et 1906].
- REY-FLAUD, Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.
- ROUSSE, Michel, *La scène et les tréteaux : le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2004.
- ROUSSE, Michel, *Le théâtre des farces au Moyen Âge. Pour une histoire de la farce : XII^e-XV^e siècle*, thèse de doctorat soutenue à l'université Rennes, 1983, 5 vol.
- ROY, Émile, *Le mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle : étude sur les sources et le classement des mystères de la Passion ; accompagnée de textes inédits*, Dijon, Damidot, 1904.
- RUNNALLS, Graham A., « Les Mystères de la Passion en langue française : tentative de classement », *Romania*, 114, 455, 1996, p. 468-516.
- RUNNALLS, Graham A., *Études sur les mystères : un recueil de 22 études sur les mystères français ; suivi d'un répertoire du théâtre religieux français du Moyen Âge et d'une bibliographie*, Paris, Champion, 1998.
- RUNNALLS, Graham A., *Les mystères français imprimés suivi d'un répertoire complet des mystères français imprimés (ouvrages, éditions, exemplaires) 1484-1630*, Paris, Champion, 1999.

SMITH, Darwin ; PARUSSA, Gabriella ; HALEVY, Olivier (éd.), *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, 2014.

Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance : actes du 115^e Congrès national des sociétés savantes, Section d'histoire médiévale et de philologie, Avignon, 1990, Paris, Éditions du CTHS, 1991.

YOUNG, Karl, *Officium pastorum: a study of the dramatic developments within the liturgy of Christmas*, s.l., s.n., 1912.

YOUNG, Karl, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon press, 1933, 2 vol.

Études portant sur le Nord-Ouest

ANGOT, Alphonse, *Guillaume Le Doyen, notaire au Comté de Laval et chroniqueur lavallois : notice biographique, extraite de documents contemporains et inédits*, Laval, Goupil, 1882.

ANGOT, Alphonse, « Quelques mystères joués au Bas-Maine », *Revue historique et archéologique du Maine*, 26, 1889, p. 113-121.

BECKER, Philipp August, *Andry de La Vigne, Ca. 1470-ca. 1515*, Leipzig, Hirzel, 1928.

CARTIER, Émile, « Représentations dramatiques à Amboise aux XV^e et XVI^e siècles », *Mémoires de la société des antiquaires de l'Ouest*, 1841, p. 241-258.

CHARDON, Henri, « Les Gréban et les mystères dans le Maine », *Revue historique et archéologique du Maine*, 5, 1879, p. 124-147.

CHARDON, Henri, *Nouveaux documents sur les comédiens de campagne : la vie de Molière et le théâtre de collège dans le Maine*, Paris, Champion, 1905.

CHEREAU, Achille, *Catalogue d'un marchand libraire du XV^e siècle tenant boutique à Tours*, Paris, Académie des bibliophiles, 1868.

CLOUZOT, Henri, *L'ancien théâtre en Poitou*, Niort, L. Clouzot, 1901.

CLOUZOT, Henri, « Le théâtre populaire de Doué en Anjou », *Revue d'art dramatique*, 17, 1902, p. 238-247.

COURANT, Louis, « Jean Daniel, organiste de Saint-Pierre d'Angers (1521-1524) », *L'Anjou historique*, 50-237, 1950, p. 71-76.

DECOMBE, Lucien, *Le théâtre à Rennes : recherches d'histoire locale, notes et souvenirs*, Rennes, Simon, 1899.

- DESTRANGES, Étienne, *Le théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours, 1430 ?-1893*, Paris, Fischbacher, 1893.
- DOTTIN, Georges, « Une importante découverte de mystères bretons par M. L. Le Guennec », *Annales de Bretagne*, 28-1, 1912, p. 76-80.
- ESNAULT, Gustave, « Contribution à la biographie de René Flacé, curé de Notre-Dame de La Couture (1596) », *Revue historique et archéologique du Maine*, 35, 1894, p. 248-255.
- GUYOT, Antoine, « La *Tragédie de saint Armel* par Messire Baudeville. Étude historique et critique », *Revue morbihannaise*, 14, 1910, p. 5-18, 44-58, 73-82.
- KERDANIEL, Édouard L. de, *Un auteur dramatique du quinzième siècle : André de La Vigne*, Paris, Champion, 1923.
- LA BORDERIE, Arthur Le Moyne de, « Représentations dramatiques en Bretagne aux XV^e et XVI^e siècles », *Bulletin de la Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne*, 1, 1877, p. 49-55.
- LA BORDERIE, Arthur Le Moyne de, « Mystères représentés à Fougères, au XV^e siècle, par les confrères du Saint-Sacrement », *Mélanges d'histoire et d'archéologie bretonnes*, 1, 1855, p. 82-85.
- LAMBRON DE LIGNIM, Henri, « Recherches sur l'origine du théâtre en Touraine », *Congrès scientifique de France*, 1, 1848, p. 119-146.
- LA VILLEMARQUE, Théodore Hersart de, « Fragment d'un *Mystère de saint Gwennolé*, en breton moyen », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 15, 1888, p. 195-205.
- LE BERRE, Yves, « Le théâtre en breton aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles », *Littératures classiques*, 87, 2015, p. 271-283.
- LE BRAZ, Anatole, *Le théâtre celtique*, Paris, Calmann-Lévy, 1904.
- LE DUC, Gwenaël, *Le Théâtre populaire breton : transmission écrite et orale : problématique d'une symbiose*, Tübingen, G. Narr Verlag, 1993.
- LE DUC, Gwenaël, « Une pièce de théâtre jouée à Saint-Herbot au XVI^e siècle », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 12, 1983, p. 57-62.
- LE LIEVRE DE LA MORINIERE, « Les rois à Vannes », *Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-inférieure*, 2, 1862, p. 57-64.
- LE MENN, Gwenole, *Histoire du théâtre populaire breton. XV^e-XIX^e*, Saint-Brieuc, Skol-Dastum-Institut culturel de Bretagne, 1983.

- LE MENN, Gwennole, « Le théâtre et la Fête-Dieu : désordres à Guingamp en 1602 », *Société d'émulation des Côtes-d'Armor*, 119, 1990, p. 139-152.
- LEBEGUE, Raymond, « Le théâtre breton ancien et essais récents », *Conférences universitaires de Bretagne*, 1943, p. 39-59.
- LEBEGUE, Raymond, « Noël Georges et le théâtre rural en Haute-Bretagne », dans *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet*, Paris, Nizet, 1951, p. 27-36.
- LEGUAY, Jean-Pierre, « Un aspect de la sociabilité urbaine : les fêtes dans la rue en Bretagne ducale aux XIV^e et XV^e siècles », *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, 1994, p. 21-59.
- LEVILLAIN-ANGOULVANT, Françoise, *Les Diables et le Bon Dieu : théâtre et société dans le Maine à la fin du Moyen Âge, 1450-1550*, Le Mans, Société historique et archéologique du Maine, 2009.
- LEVRON, Jacques, *Clément Janequin, musicien de la Renaissance*, Grenoble, Arthaud, 1948.
- METAIS, Charles, « Notes sur les mystères représentés à Tours pendant le Moyen Âge », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 8, 1889, p. 23-31.
- MUSSET, Georges, « Le théâtre à La Rochelle avant la révolution de 1789 », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 1899, p. 649-658.
- NEWLYN, Evelyn S., « Middle Cornish Drama at the Millennium », *European Medieval Drama*, 2, 1998, p. 197-206.
- PIOLIN, Paul, *Le théâtre chrétien dans le Maine au cours du Moyen Âge*, Le Mans, Mamers, 1891.
- PIOLIN, Paul, *Recherches sur les mystères qui ont été représentés dans le Maine*, Le Mans, Impr. Cosnier et Lachèse, 1858.
- PORT, Célestin, « Documents sur l'histoire du théâtre à Angers et sur le véritable auteur du *Mystère de la Passion* », *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 22-1, 1861, p. 69-80.
- POTTIER, Louis, « La vie et histoire de madame sainte Barbe. Le mystère joué à Laval en 1493 et les peintures de Saint-Martin-de-Connée », *Revue historique et archéologique du Maine*, 50, 1901, p. 233-312.
- ROPARTZ, Sigismond, « Le *jeu de saint Maxent* composé par frère Nicolas Galiczon », *Mélanges historiques, littéraires, bibliographiques*, 1, 1878, p. 51-81.
- RESTIF, Bruno, « L'Église de la Réforme catholique face à la fête et au divertissement : enjeux et réalité des affrontements (XVI^e-XVIII^e siècles). Réflexions à partir du cas haut-breton »,

- dans *Les affrontements usages, discours et rituels*, Frédérique Pitou, Jacqueline Sainclivier (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 99-110.
- ROUSSE, Michel, « Angers et le théâtre profane médiéval », *Revue d'histoire du théâtre*, 43, 1991, p. 53-75.
- ROUSSINEAU, Gilles, « La représentation du *Mystère de saint Vincent*, joué à Angers en 1471 », *Revue d'histoire du théâtre*, 43, 1991, p. 27-42.
- ROY, Bruno, « Écrire pour le théâtre à la cour d'Anjou-Provence : Triboulet et Du Prier », *Memini. Travaux et documents*, 15, 2012, p. 97-114.
- ROY, Bruno, « La farce de *Maistre Pathelin* et sa création à la cour de René d'Anjou », *Revue d'histoire du théâtre*, 43, 1991, p. 43-52.
- ROY, Bruno, « La mauresque à la cour du roi René », dans *Les arts et les lettres en Provence au temps du roi René*, Chantal Connochie-Bourgne, Valérie Gontero (dir.), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, p. 277-283.
- ROY, Bruno, « Triboulet, Josseume et Pathelin à la cour de René d'Anjou », *Le Moyen Français*, 7, 1981, p. 7-56.
- RUNNALLS, Graham A., « René d'Anjou et le théâtre », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 88, 1981, p. 157-180.
- RUNNALLS, Graham A., « The Catalogue of the Tours Book-seller and Late Medieval French Drama », *Le Moyen Français*, 11, 1982, p. 112-128.
- RUNNALLS, Graham A., « The Catalogue of the Tours bookseller and Antoine Vérard », *Pluteus*, 2, 1984, p. 163-174.
- RUNNALLS, Graham A., « Le *Mystère de la Passion* à Amboise au Moyen Âge, représentations théâtrales et texte », *Le Moyen français*, 26, 1990.
- RUNNALLS, Graham A., *Les mystères dans les provinces françaises, en Savoie et en Poitou, à Amiens et à Reims*, Paris, Champion, 2003.

Études portant sur une région précise autre que le Nord-Ouest

- BONICEL, Matthieu, *Arts et gens du spectacle à Avignon à la fin du Moyen Âge (1450-1550). Une approche numérique*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Philippe Genet, 2014.
- CHOCHEYRAS, Jacques, *Le théâtre religieux en Savoie au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1971.
- CHOCHEYRAS, Jacques, *Le théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1971.

COUTURIER, Marcel ; RUNNALLS, Graham A., *Compte du Mystère de la Passion - Châteaudun 1510*, [Chartres], Société archéologique d'Eure-et-Loir, 1991.

DESPIERRES, Gerasime, *Le Théâtre et les comédiens à Alençon au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, Plon, 1892.

GAUVIN, Claude, « La Fête-Dieu et le théâtre en Angleterre au XV^e siècle », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, Jean Jacquot, Élie Konigson (dir.), Paris, éditions du CNRS, 1975, t. 3, p. 439-449.

HENRARD, Nadine, *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998.

JOUENNE, Tatiana, *Le théâtre des mystères à Rouen (XV^e-XVI^e siècles)*, thèse de doctorat sous la direction d'Élisabeth Lalou, soutenue à l'université de Rouen Normandie, 2016.

LAVEANT, Katell, *Un théâtre des frontières : la culture dramatique dans les provinces du Nord aux XV^e et XVI^e siècles*, Orléans, Paradigme, 2011.

LEPROUX, Guy-Michel, *Le théâtre à Paris au XVI^e siècle*, Paris, Institut d'Histoire de Paris, 2018.

REUTENAUER-CORTI, Christine, « Le théâtre à Metz à l'époque de François Le Gronnais (env. 1450-1525) », dans *Lettres, musique et société en Lorraine médiévale : autour du « Tournoi de Chauvency » (Ms. Oxford Bodleian Douce 308)*, Mireille Chazan, Nancy F. Regalado (dir.), Genève, Droz, 2012, p. 357-398.

RUNNALLS, Graham A., *Les mystères dans les provinces françaises, en Savoie et en Poitou, à Amiens et à Reims*, Paris, Champion, 2003.

SCHMIDT, Leopold, *Le Théâtre populaire européen*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965.

TOULMIN SMITH, Lucy, *York Plays: The Plays Performed by the Crafts or Mysteries of York on the Day of Corpus Christi in the 14th, 15th, and 16th Centuries*, Oxford, Clarendon Press, 1885.

Études sur des aspects particuliers du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.)

AUBAILLY, Jean-Claude, « Théâtre médiéval et fêtes calendaires », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 11-1, 1980, p. 5-12.

AUBAILLY, Jean-Claude, « Les masques de la communication dramatique à la fin du Moyen Âge », dans *L'ancien théâtre en France et en Pologne : actes du colloque*, Joanna Żurowska (dir.), Varsovie, éditions de l'université de Varsovie, 1992, p. 87-98.

BAPST, Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893.

- BASCHE, Armand, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII d'après les lettres royales, la correspondance originale des comédiens, les registres de la trésorerie de l'épargne et autres documents*, Paris, Plon, 1882.
- BLANCHARD, Joël, « L'"espace public" à l'épreuve du théâtre », dans *L'espace public au Moyen Âge*, Patrick Boucheron, Nicolas Offenstadt (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 277-297.
- BONICEL, Matthieu ; LAVEANT, Katell, « Le théâtre dans la ville : pour une histoire sociale des représentations dramatiques », *Médiévales. Langues, Textes, Histoire*, 59, 2010, p. 91-105.
- BOUHAÏK-GIRONES, Marie, « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? », *Médiévales*, 59, 2010, p. 107-125.
- BOUHAÏK-GIRONES, Marie, *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique : Paris, 1420-1550*, Paris, Champion, 2007.
- BOUHAÏK-GIRONES, Marie ; DOUDET, Estelle, « L'auteur comme praxis. Un dialogue disciplinaire sur la fabrique du théâtre », *Perspectives médiévales [En ligne]*, 35, 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, URL : < <http://journals.openedition.org/peme/4142> >
- BOUHAÏK-GIRONES, Marie ; LAVEANT, Katell, « S'associer pour jouer. Actes notariés et pratique théâtrale (XV^e-XVI^e siècles) », dans *Le jeu et l'accessoire : mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse*, Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle Koopmans (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 301-318.
- BOUHAÏK-GIRONES, Marie ; KOOPMANS, Jelle ; LAVEANT, Katell (dir.), *La Permission et la Sanction. Théories légales et pratiques du théâtre (XIV^e-XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- BOUHAÏK-GIRONES, Marie ; SPINA, Olivier ; TRAVERSIER, Mélanie (dir.), *Mécanique de la représentation : machines et effets spéciaux sur les scènes européennes, XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Société d'histoire du théâtre, 2018.
- BRITNELL, Jennifer ; DAUVOIS, Nathalie (dir.), *Jean Bouchet : traverseur des voies périlleuses (1476-1557) actes du colloque de Poitiers (30-31 août 2001)*, Paris, Champion, 2003.
- CARIANI, Gianni, « Autorité et théâtre à la fin du Moyen Âge. Conflits et enjeux », *Revue d'histoire du théâtre*, 45, 1993, p. 35-44.
- CHAUOCHE, Sabine, *L'art du comédien : déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001.
- CLOETTA, W., « Le mystère de l'Époux », *Romania*, 22, 1893, p. 177-229.

- COHEN, Gustave, « Triboulet, acteur et auteur comique du dernier quart du XV^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 6, 1954, p. 291-293.
- COX, Harvey, *La fête des fous : essai théologique sur les notions de fête et de fantaisie*, Paris, Seuil, 1971.
- DAHHAOUI, Yann, *L'évêque des Innocents dans l'Europe médiévale (XII^e-XV^e siècle)*, thèse de doctorat, Université de Genève. Département des langues et des littératures françaises et latines médiévales, 2012.
- DESGRAVES, Louis, *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France (1601-1700)*, Genève, Droz, 1986.
- DI STEFANO, Giuseppe, « La morisque en France », *Le Moyen Français*, 8-9, 1981, p. 264-290.
- DOMINGUEZ, Véronique, « La scène et l'enluminure. L'Apolline de Jean Fouquet dans le livre d'heures d'Étienne Chevalier », *Romania*, 122-3/4, 2004, p. 468-505.
- DOUDET, Estelle, « Théâtre de masques : allégories et déguisements sur la scène comique française des XV^e et XVI^e siècles », *Apparence(s)* [en ligne], 2, 2008, mis en ligne le 28 août 2008, URL : < <http://journals.openedition.org/apparences/433> >.
- DUBU, Jean, *Les églises chrétiennes et le théâtre 1550-1850*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997.
- DUPLAT, André, « Le *Mystère de Saint Martin* d'Andrieu de la Vigne (1496) », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 8-1, 1978, p. 40-45.
- ÉVAIN, Aurore, « Les reines et princesses de France, patronnes et mécènes du théâtre au XVI^e siècle », dans *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Kathleen Wilson-Chevalier, Eugénie Pascal (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2007, p. 59-99.
- FABRE, Adolphe, *Les clercs du palais : recherches historiques sur les Bazoches des parlements et les sociétés dramatiques des bazochiens et des Enfants-sans-souci*, Lyon, N. Scheuring, 1875.
- FERRE, Rose-Marie, « L'art et le théâtre au Moyen Âge : jalons et perspectives », *Médiévales*, 59, 2010, p. 77-89.
- FONTAINE, Marie-Madeleine, « Le carnet d'adresses de François Habert : indications sur l'itinéraire d'un poète à la fin du règne de François I^{er} », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 73-3, 2011, p. 497-556.
- FUMAROLI, Marc, « La querelle de la moralité du théâtre au XVII^e siècle », *Bulletin de la Société française de philosophie*, t. 84, n° 3, 1990, p. 65-97.

- GABAY, Simon, *L'Acteur au Moyen Âge : L'Histriion et ses avatars en Occident de saint Augustin à saint Thomas*, thèse de l'université d'Amsterdam, sous la direction de Jelle Koopmans, soutenue en 2015.
- GOFFLOT, Louis Victor, *Le théâtre au collège du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Champion, 1907.
- GUILLERAY, Pierre-Emmanuel, *La fête des Fous dans le Nord de la France (XIV^e-XVI^e siècles)*, thèse de l'École nationale des chartes, soutenue en 2002.
- HARVEY, Howard Graham, *The theatre of the Basoche*, Cambridge, Harvard University Press, 1941.
- HERELLE, Georges, *Les théâtres ruraux en France (langue d'oïl et langue d'oc) depuis le XIV^e siècle jusqu'à nos jours. Annexe aux Études sur le théâtre basque*, Paris, Champion, 1930.
- KONIGSON, Élie, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, éditions du CNRS, 1975.
- KOOPMANS, Jelle ; BOUHAÏK-GIRONES, Marie ; LAVEANT, Katell (dir.), *Le théâtre polémique français : 1450-1550*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- KOOPMANS, Jelle ; DOMINGUEZ, Véronique ; BOUHAÏK-GIRONES, Marie (dir.), *Les pères du théâtre médiéval : examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- LALOU, Élisabeth, « Les rolets de théâtre : étude codicologique », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance : actes du 115^e Congrès national des sociétés savantes, Section d'histoire médiévale et de philologie, Avignon, 1990*, Paris, Éditions du CTHS, 1991, p. 51-71.
- LAVEANT, Katell, « Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 22, 2011, p. 379-393.
- MAZOUER, Charles, « Théâtre et carnaval en France jusqu'à la fin du XVI^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 2, 1983, p. 147-161.
- MAZOUER, Charles, *Farces du grand siècle : de Tabarin à Molière, farces et petites comédies du XVII^e siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.
- MAZOUER, Charles, « Censure religieuse et théâtre du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle », *Cahiers de l'AIEF*, 62-1, 2010, p. 291-307.
- MAZOUER, Charles, *Théâtre et christianisme : études sur l'ancien théâtre français*, Paris, Champion, 2015.

- PARUSSA, Gabriella, « Le théâtre des femmes au Moyen Âge : écriture, performance et mécénat », dans *Théâtre et révélation : donner à voir et à entendre au Moyen Âge. Hommage à Jean-Pierre Bordier*, Catherine Croizy-Naquet, Stéphanie Le Briz, Jean-René Valette (dir.), Paris, Champion, 2017, p. 303-324
- PAYEN, Jean-Charles, « Théâtre médiéval et culture urbaine », *Revue d'histoire du théâtre*, 35, 1983, p. 233-250.
- PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Les comédiens en France au Moyen Age*, Paris, Cerf, 1885.
- POLO DE BEAULIEU, Marie Anne ; BOUHAÏK-GIRONES, Marie (dir.), *Prédication et performance du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- REY-FLAUD, Henri, *Le cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973.
- ROUSSE, Michel, « Le pouvoir royal et le théâtre des farces », dans *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XVI^e-XVII^e siècles*, Jean Dufournet, Adelin Fiorato, Augustin Redondo (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 185-197.
- ROY, Bruno, *Pathelin : l'hypothèse Triboulet*, Orléans, Paradigme, 2009.
- SELMECI CASTIONI, Barbara ; UHLIG, Marion (dir.), *Saintes scènes : Théâtre et sainteté à la croisée du Moyen Âge et de la Modernité*, Berlin, Frank & Timme GmbH, 2012.
- SMITH, Darwin, « Les manuscrits "de théâtre" : introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *Gazette du livre médiéval*, 33, 1998, p. 1-10.
- SMITH, Darwin, *Arnoul Gréban clerc chanteur et pédagogue entre la France et l'Italie au XV^e siècle*, thèse d'habilitation à diriger des recherches, université Panthéon-Sorbonne, 2010.

Études littéraires

Sur le théâtre médiéval

- ACCARIE, Maurice, *Étude sur le sens moral de la « Passion » de Jean Michel : le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, 1979.
- AUBAILLY, Jean-Claude, *Le Monologue, le dialogue et la sottie essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1976.
- AUBAILLY, Jean-Claude, *Le théâtre médiéval profane et comique la naissance d'un art. Thèmes et textes*, Paris, Larousse, 1975.
- BAKERE, Jane A., *The Cornish Ordinalia: A Critical Study*, Cardiff, University of Wales Press, 1980.

- BARDENWERPER, Kurt, *Die Anwendung fremder Sprachen und Mundarten in den französischen Mysterien des Mittelalters [L'utilisation des langues étrangères et des dialectes dans les mystères français du Moyen Âge]*, Halle-sur-Saale, Buchdruckerei Hohmann, 1910.
- BECK, Jonathan, « La place de la *moralité de Bien avisé Mal avisé* dans le théâtre en France au Moyen Âge », *Actes - Le théâtre français des années 1450-1550, état actuel des recherches*, 10, 2002, p. 15-24.
- BERGER, Blandine-Dominique, *Le drame liturgique de Pâques du X^e au XIII^e siècle*, Paris, Beauchesne, 1976.
- BLANCHARD, Joël, *La Pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles : recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Paris, Champion, 1983.
- BLANCHARD, Joël, « La pastorale et le ressourcement des valeurs courtoises au XV^e siècle », *Cahiers de l'AIEF*, 39-1, 1987, p. 7-20.
- BORDIER, Jean-Pierre, *Le jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français, XIII^e-XVI^e siècles*, Paris, Champion, 1998.
- BORDIER, Jean-Pierre, *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, Paris, Champion, 1999.
- BORDIER, Jean-Pierre, « Rome contre Jérusalem : la légende de la Vengeance Jhesuscris », dans *Jérusalem, Rome, Constantinople : l'image et le mythe de la ville au Moyen Âge*, Daniel Poirion (dir.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 93-124.
- BORDIER, Jean-Pierre ; LASCOMBES, André (dir.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Turnhout, Brepols Publishers, 2006.
- BOUHAÏK-GIRONES, Marie, HÜE, Denis ; KOOPMANS, Jelle (dir.), *Le jeu et l'accessoire : mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- BOURDELLES, Pierre, « La passion dans la littérature de langue bretonne », *Pax*, 90, 1972, p. 44-57.
- BURON, Emmanuel, « "Faire en personnages". De la théorie de l'*Instructif* à la pratique du *Jardin de plaisance* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 21, 2011, p. 205-223.
- CARNAHAN, David Hobart, *The Prologue in the Old French and Provençal Mystery*, New Haven, The Tuttle, Morehouse and Taylor Co, 1905.
- CHAMAY, Charles-Antoine, « *La moralité de maladie de chrestienté à XIII personnages de Mathieu Malingre et la polémique religieuse* », dans *Le théâtre polémique français (1450-*

- 1550), Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 179-187.
- COHEN, Gustave, « La Renaissance du théâtre breton et l'oeuvre de l'abbé Le Bayon », *Mercure de France*, 94, 348, 1911, p. 723-744.
- COHEN, Gustave, « La scène de l'aveugle et de son valet dans le théâtre français du Moyen Âge », *Romania*, 41, 1912, p. 346-372.
- CRAIG, Barbara M. (éd.), *The evolution of a Mystery Play: a critical edition of Le sacrifice d'Abraham of Le Mistère du Viel Testament, La moralité du sacrifice d'Abraham, and the 1539 version of Le sacrifice d'Abraham of Le Mistère du Viel Testament*, Orlando, French Literature Publications Co., 1983.
- DAHAN, Gilbert, « Les Juifs dans le théâtre religieux en France, XII^e-XIV^e siècle », *Archives juives*, 13, 1977, p. 1-10.
- DEPREZ-MASSON, Marie-Claude, « Jehan Du Prier : intertextualité, théâtre et politique à la cour d'Anjou-Provence », dans *Les arts et les lettres en Provence au temps du roi René*, Chantal Connochie-Bourgne, Valérie Gontero-Lauze (dir.), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, p. 209-229.
- DESCHAUX, René, « Structure et sens du *Mystère du Roy Advenir* », *Recherches & travaux - Parler(s) du Moyen Âge : hommage à Albert Meiller*, 55, 1998.
- DOMINGUEZ, Véronique, *La scène et la Croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007.
- DOMINGUEZ, Véronique, « Des arts poétiques à la scène. Rémanences du théâtre médiéval dans les textes et dans les pratiques du XVI^e siècle », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 21, 2011, p. 225-246.
- DOMINGUEZ, Véronique, « Les gestes de Marie dans les mystères de la *Passion* : les *Planctus* dans la *Passion du Palatinus*, la *Passion Notre Seigneur* et la *Passion* de Gréban », dans *Le geste et les gestes au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 199-217.
- DOMINGUEZ, Véronique, « Marie-Madeleine au miroir : L'édification au spectacle dans le *Mystère de la Passion* de Jehan Michel (1486) », dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Fabienne Pomel (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 303-322.
- DOMINGUEZ, Véronique, « Le *Jeu d'Adam* et Notre-Dame-La-Grande de Poitiers : anciennes et nouvelles lectures », dans *Théâtre et révélation : donner à voir et à entendre au Moyen*

- Âge. *Hommage à Jean-Pierre Bordier*, Catherine Croizy-Naquet, Stéphanie Le Briz, Jean-René Valette (dir.), Paris, Champion, 2017, p. 51-66.
- DOUDET, Estelle, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- DUPRAS, Élyse, *Diabes et saints : rôle des diabes dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, 2006.
- DUPRAS, Élyse, « Le saint devant le diable », dans *Saintes scènes : Théâtre et sainteté à la croisée du Moyen Âge et de la Modernité*, Barbara Selmecci Castioni, Marion Uhlig (dir.), Berlin, Frank & Timme GmbH, 2012, p. 91-108.
- ENDERS, Jody, *The Medieval Theater of Cruelty: Rhetoric, Memory, Violence*, Londres - Ithaca, Cornell University Press, 2002.
- ERNAULT, Émile, « Sur le Credo en breton du XV^e siècle », *Revue celtique*, 20, 1899, p. 393-399.
- ERNAULT, Émile, « Sur le Mystère de saint Guérolé », *Revue celtique*, 20, 1899, p. 213-247.
- FERRAND, Mathieu, « Le théâtre de Barthélemy Aneau. Écriture dramatique et pédagogie de l'actio », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 22, 2011, p. 363-378.
- FERRE, Rose-Marie, « Le Poète et le Prince : Jean du Prier, créateur polyvalent à la cour de René d'Anjou. L'exemple du *Mystère du Roy Advenir* », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe au Moyen Âge*, Sophie Cassagnes-Brouquet (dir.), Limoges, Pulim, 2007, p. 373-394.
- GARAPON, Robert, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français, du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1957.
- GROS, Louis, *Étude sur le Mystère de l'Antéchrist et du jugement de Dieu joué à Modane en 1580 et 1606*, Genève, Droz, 1962.
- HENRARD, Nadine, *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998.
- HENRY, Albert, « À propos du *Mystère de l'Advocacie Notre Dame* », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 100, 1984, p. 513-515.
- HÜE, Denis, « Les dés et la tunique : le jeu dans la Passion », dans *Théâtre et révélation : donner à voir et à entendre au Moyen Âge. Hommage à Jean-Pierre Bordier*, Catherine Croizy-Naquet, Stéphanie Le Briz, Jean-René Valette (dir.), Paris, Champion, 2017, p. 123-142.

- HÜE, Denis ; MUIR, Lynette Ross ; LONGTIN, Mario (dir.), *Mainte belle oeuvre faite : études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Orléans, Paradigme, 2005.
- HÜE, Denis, « La Sibylle au théâtre », dans *La Sibylle : Parole et représentation*, Monique Bouquet, Françoise Morzadec (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 177-195.
- KOOPMANS, Jelle, *Le théâtre des exclus au Moyen Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997.
- KOOPMANS, Jelle, « Rabelais et l'esprit de la Farce », dans *Les grands jours de Rabelais en Poitou*, Marie-Luce Demonet, Stéphan Georget (dir.), Genève, Droz, 2006, p. 299-311.
- KOOPMANS, Jelle, « Écritures de la farce aux XV^e et XVI^e siècles ? », *European Drama and Performance Studies*, 9, 2017, p. 45-58.
- KOOPMANS, Jelle (éd.), *Quatre sermons joyeux*, Genève, Droz, 1984.
- KUROIWA, Taku, *La versification des sotties : composer, jouer et diffuser les « parolles polies »*, Paris, Champion, 2017.
- LE BOUTEILLER, Agnès, « Le procès de paradis du *Pèlerinage de Jésus-Christ* : un débat allégorique, juridique et théologique porté au seuil de la dramatisation », dans *Guillaume de Digulleville : Les Pèlerinages allégoriques*, Frédéric Duval, Fabienne Pomel (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 131-158.
- LE BRIZ-ORGEUR, Stéphanie, « Eclairer la foi : le cas de la *Moralité de Bien Advisé, Mal Advisé* (ms BNF Rothschild 2797) », *Littérales : cahiers du département de français*, 40, 2006, p. 95-115.
- LE BRIZ-ORGEUR, Stéphanie, « La réécriture du *Pèlerinage de vie humaine* dans la *Moralité de Bien Advisé et Mal Advisé* », dans *Guillaume de Digulleville : Les Pèlerinages allégoriques*, Rennes, Frédéric Duval, Fabienne Pomel (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 365-392.
- LE HIR, Yves, « Indications scéniques dans la *Moralité Bien advisé et Mal advisé* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 46, 1984, p. 399-405.
- LEMAIRE, Jacques Charles, « Premières attestations lexicales dans le *Mystère de sainte Barbe* en cinq journées », *Romania*, 127, 507, 2009, p. 500-510.
- LE NESTOUR, Paul, « Un Credo breton du XV^e siècle », *Revue celtique*, 20, 1899, p. 184-190.
- LE ROUX, Xavier (dir.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge : actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, Paris, Champion, 2011.

- LEROUX, Xavier, « "Pausa si sotinet ne sonne". Fous et folies dans *Le Mystère de saint Vincent* », *Babel. Littératures plurielles*, [en ligne], 25, 2012, URL : < <http://babel.revues.org/1997> >.
- LEROUX, Xavier, « Régionalité linguistique du *Mystère de saint Vincent* (BnF, fr. 12538) », *Revue de Linguistique Romane*, 77, 2013, p. 461-516.
- LEROUX, Xavier, « Étude génétique d'un manuscrit de création. Le cas du ms. Paris, BnF, fr. 12538 », *Le Moyen Âge*, CXX-3, 2015, p. 631-656.
- LIPPHARDT, Walther, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, Berlin, de Gruyter, 1975.
- LOCHERT, Véronique, *L'écriture du spectacle : les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009.
- LONGTIN, Mario, « Le *Mystère de sainte Barbe* en cinq journées et sa farce », dans *Maine belle oeuvre faite : études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Denis Hüe, Lynette Ross Muir, Mario Longtin (dir.), Orléans, Paradigme, 2005, p. 339-354.
- LONGTIN, Mario, « Maçons, trois fenêtres s'il vous plaît ! Le *Mystère de sainte Barbe* en 5 journées : un décor qui se construit ? », dans *Par la fenestre : Études de littérature et de civilisation médiévales*, Chantal Connochie-Bourgne (dir.), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 307-318.
- LONGTIN, Mario, « Chercher l'intrus : le roi de chypre et le *Mystère de sainte Barbe* cinq journées », dans *Le théâtre polémique français (1450-1550)*, Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 123-138.
- MATHIEU, Michel, « Distanciation et émotion dans le théâtre liturgique au Moyen Âge », *Revue d'histoire du théâtre*, 2, 1969, p. 95-117.
- PIRIOU, Yann-Ber, « Notes de lecture : "La vie de Sainte Nonne", » *Études celtiques*, 23, 1986, p. 215-231.
- REVOL, Thierry, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XI^e-XIII^e siècles en France*, Paris, Champion, 1999.
- ROCH, Jean-Louis, « Le roi, le peuple et l'âge d'or : la figure de Bon Temps entre le théâtre, la fête et la politique (1450-1550) », *Médiévales*, 11-22, 1992, p. 187-206.
- RUNNALLS, Graham A., *Le Cycle de mystères des premiers martyrs du manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Genève, Droz, 1976.
- SALIOU, Clément, « Disloquer pour renaître : la torture et ses effets dans les vies de saints dramatisées des XV^e et XVI^e siècles », dans *Corps béants, corps morcelés : altération et*

- constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, Julie Postel, Marie Garré Nicoară (dir.), Louvain-la-Neuve, EME éditions, 2018, p. 175-186.
- SERVET, Pierre, « Défense et illustration du *Mystère de la Résurrection* d'Angers 1456 », *Revue d'histoire du théâtre*, 43, 1991, p. 16-26.
- SERVET, Pierre, « Le Credo dans les mystères : dire, lire ou montrer ? », dans *Les mondes théâtraux autour de Guillaume Coquillart*, Jean-Frédéric Chevalier (dir.), Langres, Dominique Guéniot, 2005, p. 115-134.
- ROPARTZ, Sigismond, *Études sur quelques ouvrages rares et peu connus – XVII^e siècle – écrits par des Bretons ou imprimés en Bretagne*, Nantes, A.-L. Morel, 1879.
- SIMON-WALCKENAER, Marie-Emmanuelle, « Temps et espace du salut sur la scène de la *moralité de L'Homme pécheur* », dans *Théâtre et révélation : donner à voir et à entendre au Moyen Âge. Hommage à Jean-Pierre Bordier*, Catherine Croizy-Naquet, Stéphanie Le Briz, Jean-René Valette (dir.), Paris, Champion, 2017, p. 155-168.
- THIRY, Claude, « Le théâtre, ou la poétique de l'entredeux », *Études de lettres - Poétiques en transition : entre Moyen Âge et Renaissance*, 4, 2002, p. 43-69.
- UHLIG, Marion, « L'Orient sur les tréteaux : la construction de l'espace indien dans les pièces théâtrales de Barlaam et Josaphat (XIV^e-XVII^e siècles) », dans *Saintes scènes : Théâtre et sainteté à la croisée du Moyen Âge et de la Modernité*, Barbara Selmecki Castioni, Marion Uhlig (dir.), Berlin, Frank & Timme GmbH, 2012, p. 69-90.
- WRIGHT, Stephen K., *The vengeance of our Lord: medieval dramatizations of the destruction of Jerusalem*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1989.

Sur le théâtre humaniste

- BANACHEVITCH, Nicolas, *Jean Bastier de la Péruse, 1529-1554 ; étude biographique et littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1923.
- BILLAULT, Alain, « Jean-Antoine de Baïf traducteur d'Antigone », *Revue d'histoire du théâtre*, 43, 1991, p. 76-84.
- BORDIER, Jean-Pierre ; LASCORBES, André (dir.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Turnhout, Brepols Publishers, 2006.
- BRUNEL, Jean, « La Pléiade en Poitou. L'activité littéraire à Poitiers au cours des années 1554-1559 », *Revue historique du Centre-Ouest*, 2, 2003, p. 7-35.
- BRUNEL, Jean, « Les débuts de Scévole de Sainte-Marthe », *Travaux de Littérature*, 10, 1997, p. 65-93.

- BUSCA, Maurizio, « Autour de deux sources de la *Médée* de La Péruse : Ovide et George Buchanan traducteur d'Euripide », dans *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, Turin, Rosenberg & Sellier, 2016, p. 47-67.
- BUSSON, Henri, *Dans l'orbe de la Pléiade. Charles d'Espinay, évêque de Dol, poète (1531 ?-1590)*, Rennes - Paris, impr. Oberthür - Champion, 1922.
- CHAMARD, Henri, *Joachim Du Bellay*, Genève, Slatkine reprints, 1978.
- COLEMAN, James, « L'édition originale de *La Médée* de Jean de La Péruse », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 46-2, 1984, p. 429-432.
- DAELE, Rose Marie, *Nicolas de Montreulx (Ollenix Du Mont-Sacré) Arbiter of European Literary Vogues of the Late Renaissance*, New York, The Moretus press incorporated, 1946.
- DEJOB, Charles, *Marc-Antoine Muret : un professeur français en Italie dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Paris, E. Thorin, 1881.
- DEVAUX, Jean, « Lieux de mémoire, Lieux d'éloge : les grands rhétoriciens et l'histoire », dans *L'éloge du prince : de l'Antiquité au temps des Lumières*, Francis Goyet, Isabelle Cogitore (dir.), Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2003, p. 169-187.
- DOUZOU, Catherine ; GREINER, Frank (dir.), *Le roman mis en scène : actes du colloque organisé à Lille les 20 et 21 mai 2010*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- LAWRENSON, T. E., « La mise en scène dans l'*Arimène* de Nicolas de Montreux », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 18-2, 1956, p. 286-290.
- LAZARD, Madeleine, *La comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, Presses universitaires de France, 1978.
- LAZARD, Madeleine, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.
- LEBEGUE, Raymond, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de Publicité, S.A., 1954.
- LEBEGUE, Raymond, *La Tragédie Religieuse en France : Les Débuts (1514-1573)*, Paris, Champion, 1929.
- BURON, Emmanuel (dir.), *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, Les Juifves*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.
- MASTROIANNI, Michele (dir.), *La Tragédie sainte en France (1550-1610). Problématiques d'un genre*, Paris, Garnier, 2018.

MOUFLARD, Marie-Madeleine, *Robert Garnier, 1545-1590*, La Ferté-Bernard, R. Bellanger, 1961, 3 vol.

PAQUOT, Marcel, « Madame de Rohan, auteur de comédies-ballets ? [Analyse de trois textes du XVI^e siècle] », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 8-3, 1929, p. 801-829.

PINEAUX, Jacques, « Un admirateur angevin de Ronsard : Pascal Robin du Faux », dans *La poésie angevine du XVI^e siècle au début du XVII^e siècle*, Angers, Presses universitaires, 1982.

JONES-DAVIES, Marie-Thérèse (dir.), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance : actes des colloques des 26-27 novembre 1982 et 22-23 avril 1983*, Paris, J. Touzot, 1983.

WEBER, Édith, « Le théâtre humaniste protestant à participation musicale et le théâtre jésuite : influences, convergences, divergences », dans *Les Jésuites parmi les hommes aux XVI^e et XVII^e siècles*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1987, p. 445-460.

Sur la littérature médiévale et de la Renaissance (autre que le – ou en plus du – théâtre)

ARMSTRONG, Adrian, « Paratexte et autorité(s) chez les grands rhétoriciens », *Travaux de Littérature - L'écrivain éditeur*, XIV, 2001, p. 61-98.

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BALCOU, Jean ; LE GALLO, Yves (dir.), *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, Paris, Champion, 1987, t. I.

BLUMENKRANZ, Bernhard, *Les auteurs chrétiens latins du Moyen Âge sur les juifs et le judaïsme*, Paris - La Haye, Mouton & co, 1963.

BOUCHET, Florence, « Difficile liberté. Franc Vouloir, de la notion éthique à la figure poétique (XIII^e-XV^e siècles) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 27, 2014, p. 287-312.

BRETEL, Paul, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge : 1150-1250*, Paris, Champion, 1995.

BRETEL, Paul, *Littérature et édification au Moyen Âge : « mult est diverse ma matyre »*, Paris, Champion, 2012.

BRISCOE, Marianne G. ; JAYE, Barbara H., *Artes praedicandi, artes orandi*, Turnhout, Brepols, 1992.

- BRITNELL, Jennifer, *Jean Bouchet*, Édimbourg, Edinburgh university press for the University of Durham, 1986.
- CALVEZ, Ronan ; LE BERRE, Yves, « La pierre et le livre : de la littérature du breton comme source historique », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 138, 2010, p. 191-200.
- CASAGRANDE, Carla ; VECCHIO, Silvana, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2003.
- CAZAL, Yvonne, *Les voix du peuple / Verbum Dei : le bilinguisme Latin / langue vulgaire au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1998.
- BURON, Emmanuel ; MENIEL, Bruno (dir.), *Le duc de Mercoeur, 1558-1602 : les armes et les lettres*, Rennes, PUR, 2009.
- CHATELAIN, Henri, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle : rimes, mètres et strophes*. Paris, Champion, 1907.
- COHEN, Gustave, « Le thème de l'aveugle et du paralytique dans la littérature française », dans *Mélanges offerts à M. Émile Picot*, Paris, Édouard Rahir, 1913, t. 2, p. 393-404.
- DEMAULES, Mireille, « Histoire d'une fable libérée : le Jugement de Pâris dans la littérature médiévale », dans *Un mythe aux origines de l'Occident : le Jugement de Pâris*, Jacqueline Fabre-Serris (dir.), revue *Uranie*, 10, 2003, p. 85-97.
- DEMONET, Marie-Luce, GEONGET, Stéphan (dir.), *Les grands jours de Rabelais en Poitou*, Genève, Droz, 2006.
- DUVAL, Frédéric, *La traduction du Romuleon par Sébastien Mamerot : étude sur la diffusion de l'histoire romaine en langue vernaculaire à la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, 2001.
- FERRAND, Mathieu ; ISTASSE, Nathaël (dir.), *Nouveaux regards sur les « Apollons de collège » : figures du professeur humaniste en France dans la première moitié du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2014.
- FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence : Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 2008.
- GAUTHIER, Pierre, « De la Gente Poitevinrie au Rolea. Aspects de la littérature d'expression poitevine au temps d'Agrippa d'Aubigné », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 6-1, 1995, p. 31-46.
- GIAVARINI, Laurence, *La distance pastorale : usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin, 2010.

- GUIGNARD, Jacques, « Humanistes Tourangeaux », *Humanisme et renaissance*, 7, 1940, p. 133-189.
- HAMON, Auguste, *Un grand rhétoricien poitevin : Jean Bouchet (1476-1557)*, Paris, Oudin, 1901.
- HASENOHR, Geneviève, « La littérature religieuse », dans *Grundriss der romanischen literaturen des mittelalters – La littérature Française aux XIV^e et XV^e siècles*, Daniel Poirion (dir.), Heidelberg, C. Winter, 1988, t. 8, vol. 1, p. 266-305.
- HAUG, Hélène, « “Maistre Pierre de Hurion, agile imitateur”. Bilan sur les auteurs actifs à la cour de René d’Anjou (1434-1480) », *Romania*, 131, 2013, p. 130-151.
- HAUREAU, Barthélémy, *Histoire littéraire du Maine [nouvelle édition]*, Paris, Dumoulin, 1872.
- HUIZINGA, Johan, *L’automne du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1977.
- JEAY, Madeleine, *Le commerce des mots : l’usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.
- JUGE, Clément, *Jacques Peletier du Mans, 1517-1582 ; essai sur sa vie, son oeuvre, son influence*, Paris, A. Lemerre, 1907.
- KOGEN, Helena, « Jeanne de Laval et l’institution littéraire angevine », dans *Les arts et les lettres en Provence au temps du roi René*, Chantal Connochie-Bourgne et Valérie Gontero (dir.), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, p. 123-139.
- LE BERRE, Yves ; CALVEZ, Ronan, *Entre le riche et le pauvre : la littérature du breton entre 1450 et 1650*, Brest, Emgleo Breiz, 2012.
- LEGARE, Anne-Marie, « La réception du *Pèlerinage de Vie humaine* de Guillaume de Digulleville dans le milieu angevin d’après les sources et les manuscrits conservés », dans *Religion et mentalités au Moyen Âge : Mélanges en l’honneur d’Hervé Martin*, Sophie Cassagnes-Brouquet (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 543-552.
- LEGROS, Huguette, *La folie dans la littérature médiévale : étude des représentations de la folie dans la littérature des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- LESTRINGANT, Frank, « André de la Vigne et le *Vergier d’honneur* », dans *Le poète et son œuvre : de la composition à la publication actes du colloque de Valenciennes, 20-21 mai 1999*, Genève, Droz, 2004, p. 199-214.
- MILIN, Gaël, « Modèles idéologiques et modèles culturels dans l’œuvre narrative de Noël du Fail », *Annales de Bretagne et des pays de l’Ouest*, 81-1, 1974, p. 65-104.

OLLIER, Marie-Louise (dir.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal - Paris, Presses universitaires de Montréal - Vrin, 1988.

RIGOLOT, François, *Le texte de la Renaissance : des rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, 1982.

SMET, Ingrid A. R. de, « La poésie sur le fumier. La figure de Job à l'époque des Guerres de religion », dans *Jacques-Auguste de Thou (1553-1617) : écriture et condition robine*, Paris, PUPS, 2007, p. 89-106.

THIRY, Claude, « Débats et moralités dans la littérature française du XV^e siècle : intersection et interaction du narratif et du dramatique », *Le Moyen Français*, 19-1, 1986, p. 203-244.

UELTSCHI, Karin, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime : Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris, Champion, 2008.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.

ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix de la littérature médiévale*, Paris, Éd. du Seuil, 1987.

ZUMTHOR, Paul, *Le Masque et la Lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Éd. du Seuil, 1978.

Théologie

GILSON, Étienne, *La théologie mystique de saint Bernard*, Paris, Vrin, 1969.

GILSON, Étienne, *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin, 1998 [1^{re} édition : 1989].

The Catholic Encyclopedia, [en ligne] URL : < <http://www.newadvent.org/cathen/> >.

Dictionnaires et encyclopédies

DMF : *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015). ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Site Internet : < <http://www.atilf.fr/dmf> >.

DOUHET, Jules ; MIGNE, Jacques-Paul, *Dictionnaire des mystères, ou, Collection générale des mystères, moralités, rites figurés et cérémonies singulières. Suivi d'une Notice sur le théâtre libre*. Paris, Jacques-Paul Migne, 1854.

DU CANGE, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, Niort, L. Favre, 1883.

GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, F. Vieweg - Champion, 1881-1902, 10 vol.

LA CROIX DU MAINE, François Grudé ; DU VERDIER, Antoine, *Les bibliothèques françaises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier. Nouvelle édition dédiée au roi*, Paris, Saillant et Nyon, 1772-1773, 6 vol.

Entrées solennelles, fêtes et divertissements de cour

Études sur les entrées solennelles

ARNAUD, Pierre, « La mythologie dans les entrées royales à Angers de 1518 à 1619 », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1985, p. 137-160.

BERTOLDI, Sylvain, « Les entrées des rois et des enfants de France à Angers de 1424 à 1598 », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1994, p. 306-331.

BLANCHARD, Joël, « La conception des échafauds dans les entrées royales (1484-1517) », *Le Moyen Français*, 19, 1986, p. 58-78.

BOUTIER, Jean ; DEWERPE, Alain ; NORDMAN, Daniel, *Un tour de France royal : le voyage de Charles IX (1564-1566)*, Paris, Aubier, 1984.

CARTIER, Émile, « Une réception princière de 1466. – Passage à Amboise de Marguerite de Savoie comtesse de Wurtemberg, tante de Charlotte de Savoie, femme de Louis XI », *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, 2, 1853, p. 363-368.

CASSARD, Jean-Christophe, « Du passage historique à l'invite touristique : Anne de Bretagne à Morlaix », dans *Pour en finir avec Anne de Bretagne ? actes de la journée d'étude organisée aux Archives départementales de la Loire-Atlantique le 25 mai 2002*, Nantes, Archives départementales de Loire-Atlantique - Conseil général de Loire-Atlantique, 2004, p. 125-133.

CHARTROU, Josèphe, *Les Entrées solennelles et triomphales à la Renaissance (1484-1551)*, Paris, Presses universitaires de France, 1928.

BOULAY DE LA MEURTHE, Alfred, « Entrée de Charles IX à Chenonceau », *Bulletin et mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 41, 1900, p. 151-189.

FRAPPIER, Louise ; WAGNER, Marie-France ; LATRAVERSE, Claire (éd.), *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2007.

GUENEE, Bernard ; LEHOUX, Françoise, *Les entrées royales françaises : de 1328 à 1515*, Paris, éditions du CNRS, 1968.

JONES, Michael, « "En son habit royal" : le duc de Bretagne et son image vers la fin du Moyen Âge », dans *Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Âge : actes du colloque*, Joël Blanchard (dir.), Paris, Picard, 1995, p. 253-278.

- JONES, Michael, « The rituals and signifiacnce of ducal civic entries in late medieval Brittany », *Journal of Medieval History*, 29, 2003, p. 287-314.
- KONIGSON, Élie, « La cité et le prince : premières entrées de Charles VIII (1484-1486) », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, Jean Jacquot, Élie Konigson (dir.), Paris, éditions du CNRS, 1975, t. 3, p. 55-69.
- LA BORDERIE, Arthur Le Moyne de, « Comptes de Jean le Gouverneur, miseur de Vitré, relatifs aux frais faits par la ville pour l'entrée d'Anne de Montmorency », *Bulletin de la commission historique et archéologique de la Mayenne*, 1899.
- LA NICOLLIERE-TEIJEIRO, Stéphane de, « Une visite de la reine Anne à Nantes (1505) », *Revue de Bretagne et de Vendée*, 7, 1875, p. 347-351.
- LACROIX, Paul, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, Slatkine reprints, 1968, t. 1.
- LANDEL, M., « Joyeux avènement du comte Charles III, en sa ville et cité du Mans », *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe*, 6, 1845, p. 41-51.
- LAZARD, Madeleine, « Deux entrées royales à Nantes en 1532 : celle d'Éléonore d'Autriche, reine de France, et celle du dauphin François II », dans *Spectacle in early theatre: England and France*, Jean-Paul Debax, Yves Peyré (dir.), Lancaster, Lancaster university, 1994, p.116-124.
- LECOQ, Anne-Marie, « La salamandre royale dans les entrées de François I^{er} », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, Jean Jacquot, Élie Konigson (dir.), Paris, éditions du CNRS, 1975, t. 3, p. 93-104.
- LELIEVRE, Pierre, « Entrées royales à Nantes à l'époque de la Renaissance », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, Jean Jacquot, Élie Konigson (dir.), Paris, éditions du CNRS, 1975, t. 3, p. 81-91.
- MARCHEGAY, Paul, « Dépenses faites pour l'entrée solennelle de Louis XI à Angers », *Bulletin de la société industrielle d'Angers*, 9, 1858, p. 73-81.
- Missel pontifical de Michel Guibé : XV^e siècle, cérémonial du couronnement des ducs de Bretagne*, Rennes, Ouest-France - Association des Amis des archives historiques du Diocèse de Rennes, Dol et Saint-Malo, 2001.
- RATHOUIS, Pierre, « Entrée du roi Henri II à Nantes, le 12 juillet 1551. Extrait d'un manuscrit inédit », *Bulletin de la société archéologique de Nantes*, 1, 1859, p. 41-69.
- RIVAUD, David, « Les entrées royales dans les "bonnes villes" du Centre-Ouest aux XV^e et XVI^e siècles : théâtres et décors historiés », dans *La ville au Moyen âge : II Sociétés et*

- pouvoirs dans la ville*, Noël Coulet, Olivier Guyotjeannin (dir.), Paris, éditions du CTHS, 1998, p. 277-294.
- RIVAUD, David, *Les villes et le roi. Les municipalités de Bourges, Poitiers et Tours et l'émergence de l'État moderne (v. 1440-v. 1560)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- RIVAUD, David (éd.) ; DUHIL, Gilles (trad.) ; RECH, Régis (trad.), *Entrées épiscopales, royales et princières dans les villes du Centre-Ouest de la France XIV^e-XVI^e siècles*, Genève, Droz, 2013.
- SALIOU, Clément, « Le théâtre des entrées de villes de l'Ouest de la France (XV^e-XVI^e siècles) : une auctorialité unique ou multiple ? », *European Drama and Performance Studies*, 9, 2017, p. 59-75.
- SAULNIER, Victor Louis, « Charles Quint traversant la France : ce qu'en dirent les poètes français », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, Jean Jacquot, Élie Konigson (dir.), Paris, éditions du CNRS, 1975, t. 2, p. 207-233.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis ; DESROSIERS, Martin, *Les entrées solennelles pendant le règne de Charles IX*, New York - Ottawa - Toronto, Legas, 2007.
- WAQUET, Henri, « Note sur le voyage de François I^{er} en Bretagne en 1518 », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 81, 1955, p. 3-6.
- WARNER, Mark, « Des hermines et fleurs de lys : l'importance politique de l'entrée municipale bretonne, 1491-1532 », *Bulletin de la société archéologique et historique de Nantes*, 131, 1996, p. 87-105.
- WEIGERT, Laura, *French visual culture and the making of medieval theater*, New York, Cambridge University press, 2015.
- YEURC'H, Bertrand, « Les premières entrées épiscopales en Bretagne ducale », *Britannia Monastica*, 16, 2012, p. 93-161.

Relations d'entrées solennelles

- GODEFROY, Théodore ; GODEFROY, Denis, *Le Ceremonial François*, Paris, Cramoisy, 1649, 2 vol.
- 1517, Anne de Montmorency, Vitré : « Compte de Vitré en 1517 pour l'entrée de la comtesse de Laval », *Le collectionneur breton recueil historique archéologique et littéraire*, Nantes, s. d.

- 1518, François I^{er}, Angers : *Entrée du tres crestien et chevaleureux roy de France, François de Valloys, premier de ce nom, et de la tres noble royne, en leur bonne et notable ville et cité Dangiers, antique clef de France, le VIe jour de juing lan mil V cens XVIII*, Angers, Clément Alexandre, 1518 ; Angers, BM, rés. A 31608.
- 1518, François I^{er}, Nantes : *Joyeuse advenue et nouvelle entrée des roy et royne, duc et duchesse de ce pays et duché de Bretagne, nos souverains seigneur et dame, en ceste ville de Nantes. 1518* ; Nantes, BM, ms. 2280.
- 1532, François III, Rennes : CHAMPION, Michel, *L'entrée et couronnement du duc Franczoys troysiesme de ce nom en la ville et cité de Rennes, cappitale du duché de Bretagne* » ; Paris, BnF, ms. fr 11533.
- 1539, Charles Quint, Poitiers : *Triumphes Dhonneur faitz par le commandement du Roy a Lempereur en la ville de Poictiers, ou il passa venant Despaigne en France pour aller en Flandres le neufuiesme iour de Decembre Lan Mil cinq cens. XXXIX. Au vray*, Paris, Jean du Pré, 1539 ; Paris, BnF, RES 8-LB30-81.
- 1551, Henri II, Tours : VINCENT, Guillaume, *L'Entrée du très heureux et joyeux advènement du roy, puissant et magnanime Henry de Valoys en sa noble ville de Tours, plaisant jardin de France, le 5^e de may 1551. Contenant au long et à la vérité le triumphe et présentz faitz par ceulx de ladicte ville, tant au Roy que à la Royne, avecq les figures de ladicte entrée*, Tours, Jean Rousset, 1551 ; Paris, BnF, 8-LB31-35.
- 1560, François II, Chenonceau : LE PLESSIS, *Les Triomphes faitz à l'entrée du roy à Chenonceau le dymanche derniers jours de mars [1560]*, Augustin Galitzin (éd.), Paris, J. Techener, 1857.
- 1569, Charles IX, Tours : CLOPPEL, Jean, *La description de l'entree du tres chrestien roy Charles IX du nom, en sa ville de Tours. Par Jehan Cloppel du Pont devaulx*, Tours, Ollivier Tafforeau, 1565 ; Paris, BnF, 8-LB33-181.
- 1576, François d'Alençon, Tours : NANCEL, Nicolas de ; RONSARD, Pierre de, *Les Triumphe et magnificences faictes à l'entrée de Monseigneur, filz de france, et frère unique du Roy, en sa ville de Tours, le vingt huictième jour d'Aoust, M.D.LXXVI. Par les Maire, Eschevins, manans et habitans de ladicte ville de Tours*, Tours, Siffleau, 1576, Tours, Siffleau, 1576 ; Paris, Bnf, Rés. 4 Lb 34-151.
- 1583, duc de Mercoeur, Nantes : *Ingressus solemnis illustrissimi D. Ducis de Mercoeur, gubernatoris Britanniae. Entrée à Nantes (1^{er} septembre 1583)* » ; Nantes, BM. ms. 119.

Fêtes et divertissements de cour

BIANCOTTO, Gabriel, *Le pas d'armes de Saumur, 1446, et la vie chevaleresque à la Cour de René d'Anjou*, Avignon, Annales universitaires d'Avignon, 1986.

CANEL, Alfred, *Recherches historiques sur les Fous des rois de France, et accessoirement sur l'emploi du Fou en général*, Paris, A. Lemerre, 1873.

JACQUOT, Jean ; KONIGSON, Élie (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, éditions du CNRS, 1956, 1960 et 1975, 3 vol.

LEVER, Maurice, *Le sceptre et la marotte : histoire des fous de Cour*, Paris, Fayard, 2000.

MERINDOL, Christian de, « Rois d'armes et poursuivants à la cour d'Anjou au temps du roi René », *Revue du Nord*, 366-367, 2006, p. 617-630.

TREVEDY, Julien, « Fous, folles et astrologues à la cour de Bretagne », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 18, 1891, p. 3-14.

Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance : actes du 115^e Congrès national des sociétés savantes, Section d'histoire médiévale et de philologie, Avignon, 1990, Paris, Éditions du CTHS, 1991.

Folklore

ARIES, Philippe ; MARGOLIN, Jean-Claude (dir.), *Les Jeux à la Renaissance : actes*, Paris, Vrin, 1982.

BELFOND, Jean, *Vieux carnivals nantais*, Nantes, Imprimerie Armoricaire, 1930.

BERCE, Yves-Marie, *Fête et révolte : des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1976.

BERTOLDI, Sylvain, « Le jeu de Papegaut à Angers (XV^e-XVII^e siècles) », *Archives d'Anjou*, 15, 2011-2012, p. 5-15.

DESAIVRE, Léo, « Jeux et divertissements en Poitou avant la Révolution », *Bulletin de la société de statistique du département des Deux-Sèvres*, 4, 1879, p. 80-99.

DUPIN, Claude, « Notice sur quelques fêtes et divertissements populaires du département des Deux-Sèvres », *Mémoires de la société royale des antiquaires de France*, 4, 1822, p. 104-127.

GAGNEBET, Claude ; FLORENTIN, Marie-Claude ; METTRA, Claude, *Le Carnaval essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974.

GALLET-VILLECHANGE, Maguy, *Fêtes traditionnelles et réjouissances publiques en Poitou de Rabelais à nos jours*, Poitiers, Brissaud, 1987.

GOKALP, Altan ; GAUVARD, Claude, « Les conduites de bruit et leur signification à la fin du Moyen Âge : le Charivari », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 29, 1974, p. 693-704.

GRINBERG, Martine, « Carnaval et société urbaine XIV^e-XVI^e siècles : le royaume dans la ville », *Ethnologie Française*, 1974, p. 215-244.

HEERS, Jacques, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard, 1984.

HEERS, Jacques, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, Vrin, 1971.

HUTEBERT, Jacqueline, « Le jeu féodal du cheval Mallet de Saint-Lumine de Coutais », *Bulletin de la société de mythologie française*, 98, 1975.

LE GOFF, Jacques ; Schmitt Jean-Claude (dir.), *Le charivari actes de la table ronde*, Paris - La Haye - New York, EHESS - Mouton, 1981.

MERCERON, Jacques E., *Dictionnaire des saints imaginaires et facétieux*, Paris, Seuil, 2002.

REY-FLAUD, Henri, *Le charivari*, Paris, Payot, 1985.

SCHMITT, Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps : essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001.

SEBILLOT, Paul, *Le folklore de la Bretagne*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1968.

SEBILLOT, Paul, *Le folk-lore de la France*, Paris, Guilmoto, 1904, 4 vol.

VAN GENNEP, Arnold, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, Picard, 1982, t. 1.

VAULTIER, Roger, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans d'après les Lettres de rémission du Trésor des chartes*, Paris, Librairie Guénégaud, 1965.

Histoire des arts figuratifs, du livre, et de leur promotion

BARRAL I ALTET, Xavier (éd.), *Artistes, artisans et production artistique en Bretagne au Moyen Age*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1983.

BOOTON, Diane E., *Manuscripts, Market and the Transition to Print in Late Medieval Brittany*, Surrey - Burlington, Ashgate, 2010.

BROWN, Cynthia J., *Poets, patrons, and printers: crisis of authority in late medieval France*, Ithaca - Londres, Cornell University Press, 1995.

BROWN, Cynthia J., *The Cultural and Political Legacy of Anne de Bretagne: Negotiating Convention in Books and Documents*, Cambridge, D.S. Brewer, 2010.

- CASTEL, Yves-Pascal ; THOMAS, Georges-Michel ; DANIEL, Tanguy (dir.), *Artistes en Bretagne : dictionnaire des artistes, artisans et ingénieurs en Cornouaille et en Léon sous l'Ancien Régime*, Quimper, Société archéologique du Finistère, 1987.
- COUROUAU, Jean-François, « L'imprimé religieux en langue bretonne (1526-1660) », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest. Anjou. Maine. Poitou-Charente. Touraine*, 15-3, 2008, p. 57-79.
- FERRE, Rose-Marie, *René d'Anjou et les arts : le jeu des mots et des images*, Turnhout, Brepols, 2012.
- GRANDMAISON, Charles Louis, « Documents inédits sur les arts en Touraine », *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 20, 1870.
- GUITTON, Laurent, *La malédiction des sept péchés : une énigme iconographique dans la Bretagne ducale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
- KERHERVE, Jean ; DANIEL, Tanguy (dir.), *1491 la Bretagne, terre d'Europe colloque international, Brest, 2-4 octobre 1991*, Brest - Quimper, Centre de recherche bretonne et celtique - Société archéologique du Finistère, 1992.
- DUHEM, Sophie, *Les sablières sculptées en Bretagne : images, ouvriers du bois et culture paroissiale au temps de la prospérité bretonne, XV^e-XVII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997.
- LA BOURALIERE, Auguste de, *L'imprimerie et la librairie à Poitiers pendant le XVI^e siècle*, Paris, É. Paul, 1900.
- LEGARE, Anne-Marie, « Livres et lectures de la reine Jeanne de Laval (1433-1498) », dans *Bretagne : art, création, société : en l'honneur de Denise Delouche*, Jean-Yves Andrieux, Marianne Grivel (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997, p. 220-234.
- LEGARE, Anne-Marie, « Reassessing Women's Libraries in Late Medieval France: The Case of Jeanne de Laval », *Renaissance Studies*, 10-2, (s. d.), p. 209-236.
- PETTEGREE, Andrew ; WALSBY, Malcolm ; WILKINSON Alexander, *French Vernacular Books: Books published in the French language before 1601 / Livres vernaculaires français : livres imprimés en français avant 1601*, Leyde, BRILL, 2007, 2 vol.
- PRIGENT, Christiane, *Pouvoir ducal, religion et production artistique en Basse-Bretagne de 1350 à 1575*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1992.
- TERVARENT, Guy de, *Attributs et symboles dans l'art profane : dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Droz, 1997.

WALSBY, Malcolm, *The Counts of Laval: Culture, Patronage and Religion in Fifteenth- and Sixteenth-Century France*, Aldershot, Ashgate, 2007.

WALSBY, Malcolm, *The Printed Book in Brittany, 1484-1600*, Leyde, Brill, 2011.

WALSBY, Malcolm, « La famille de Laval et Anne de Bretagne 1488-1514 », dans *Pour en finir avec Anne de Bretagne ? : actes de la journée d'étude organisée aux Archives départementales de la Loire-Atlantique le 25 mai 2002*, Nantes, Archives départementales de Loire-Atlantique - Conseil général de Loire-Atlantique, 2004, p. 109-123.

WILSON-CHEVALIER, Kathleen ; PASCAL, Eugénie (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2007.

WINN, Mary Beth, *Anthoine Vérard, Parisian Publisher (1485-1512): Prologues, Poems, and Presentations*, Genève, Droz, 1997.

Histoire locale, civile et religieuse

Histoire civile

• Dictionnaires historiques, généralités (travaux modernes), éditions de pièces d'archives

ARNAUD D'AGNEL, Gustave, *Les comptes du Roi René*, Paris, A. Picard et fils, 1908-1910, 3 vol.

ANGOT, Alphonse, *Dictionnaire historique, topographique et biographique de la Mayenne*, Laval, Goupil, 1900, 4 vol.

BOUTON, André, *Le Maine : histoire économique et sociale, t. 2. XIV^e, XV^e et XVI^e siècles : les ruines de la Guerre de Cent ans, les classes sociales de la Renaissance, les déchirements des luttes religieuses*, Le Mans, Imprimerie Monnoyer, 1970.

CELIER, Léonce ; GUERIN, Paul (éd.), *Recueil de documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la Chancellerie de France*, Poitiers, Société des Archives historiques du Poitou, 1958.

CHAUOU, Michel, *Une cité médiévale : Lantreguer au XV^e siècle*, mémoire de maîtrise soutenu en 1969 à l'université de Rennes.

CHEVALIER, Bernard, « Tours, ville royale (1356-1520): origine et développement d'une capitale à la fin du Moyen Âge », Louvain, Vander-Nauwelaerts, 1975.

CHEVALIER, Bernard, *Les bonnes villes de France du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.

- CHEVALIER, Bernard (éd.), *Les pays de la Loire moyenne dans le Trésor des chartes : Berry, Blésois, Chartrain, Orléanais, Touraine, 1350-1502* (Archives nationales, JJ 80-235), Paris, éditions du CTHS, 1993.
- COUFFON, René ; WAQUET, Henri (éd.), « Extraits des comptes des miseurs de Quimper », *Bulletin de la société archéologique du Finistère*, 1929, p. 83-99.
- DELAFOSSÉ, Marcel (dir.), *Histoire de La Rochelle*, Toulouse, Privat, 2002.
- DEZ, Gaston, *Histoire de Poitiers*, Poitiers, Société des antiquaires de l'Ouest, 1966.
- FAVREAU, Robert, *La ville de Poitiers à la fin du Moyen Âge : une capitale régionale*, Poitiers, Société des antiquaires de l'Ouest, 1978.
- LEBRUN, François (dir.), *Histoire d'Angers*, Toulouse, Privat, 1975.
- COMBES, Jean (dir.), *Histoire de Niort des origines à nos jours*, Poitiers, Projets éditions, 1997.
- DORNIC, François (dir.), *Histoire du Mans et du pays manceau*, Toulouse, Privat, 1975.
- JAL, Auguste, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Plon, 1867.
- KERHERVE, Jean, *L'État breton aux 14^e et 15^e siècles : les ducs, l'argent et les hommes*, Paris, Maloine, 1987.
- LA HAYE, Pierre de ; CHOUTEAU, Nicole ; LA HAYE, Armande de ; MOREAU, Yves, *Histoire de Tréguier : ville épiscopale*, Rennes, Armor, 1977.
- LE GOFF, Hervé, *Les riches heures de Guingamp*, Guingamp, éditions de la Plomée, 2004.
- LECOY DE LA MARCHE, Albert, *Extraits des comptes et mémoires du roi René pour servir à l'histoire des arts au XV^e siècle*, Paris, A. Picard, 1873.
- LECOY DE LA MARCHE, Albert, *Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires : d'après les documents inédits des archives de France et d'Italie*, Paris, Firmin-Didot, 1875, 2 vol.
- LEGUAY, Jean-Pierre, *La ville de Rennes au XV^e siècle à travers les comptes des Miseurs*, Paris, Klincksieck, 1969.
- LEGUAY, Jean-Pierre, « Vannes au XV^e siècle. Aspects économiques et sociaux », *Bulletin de la société polymatique du Morbihan*, 103, 1978.
- LEGUAY, Jean-Pierre, « Le Léon, ses villes et Morlaix au Moyen Âge », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 106-107, 1978-1979, p. 103-159.
- LEGUAY, Jean-Pierre, *Un réseau urbain au Moyen Âge : les villes du duché de Bretagne aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Maloine, 1981.

LEGUAY, Jean-Pierre ; MARTIN, Hervé, *Fastes et malheurs de la Bretagne ducale 1213-1532*, Rennes, Ouest-France, 1997.

PORT, Célestin, *Dictionnaire historique, géographique, et biographique de Maine-et-Loire*, Paris, J. B. Dumoulin, 1874-1878, 3 vol.

RIVAUD, David, *Les villes et le roi. Les municipalités de Bourges, Poitiers et Tours et l'émergence de l'État moderne (v. 1440-v. 1560)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

SAUPIN, Guy (dir.), *Histoire sociale du politique. Les villes de l'Ouest atlantique français à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Rennes, PUR, 2011.

• **Sociabilité historique (histoire des élites urbaines, des confréries)**

BOURDE DE LA ROGERIE, Henri, « Les confréries de Basse-Bretagne », Rennes, archives départementales d'Ille-et-Vilaine, cote 5 J 24.

CAUVIN, Thomas, *De l'administration municipale dans la province du Maine*, Le Mans, Monnoyer, 1842.

CHEVALIER, Bernard, « La religion civique dans les bonnes villes : sa portée et ses limites. Le cas de Tours », *Publications de l'École Française de Rome*, 213-1, 1995, p. 337-349.

CHEVALIER, Bernard. « Le pouvoir par le savoir : le renouvellement des élites urbaines en France au début de l'âge moderne (1350-1550) », dans *Construction, reproduction et représentation des patriciats urbains de l'Antiquité au XX^e siècle*, Claude Petitfrère (dir.), Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 73-81.

FAVREAU, Robert, « Commune et gens du Roi à La Rochelle (début XIII^e-début XV^e siècle) », dans *La ville au Moyen âge : II Sociétés et pouvoirs dans la ville*, Noël Coulet et Olivier Guyotjeannin (dir.), Paris, éditions du CTHS, 1998, p. 107-127.

GALLICE, Alain, « La confrérie Saint-Nicolas de Guérande des origines à 1540 », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 110-2, 2003, p. 43-58.

JEGOU, François, « La noble et très ancienne confrérie monseigneur saint Nicolas de Guérande », *Revue de Bretagne et de Vendée*, 36, 1874, p. 4-112.

LEGUAY, Jean-Pierre, « La confrérie des merciers de Rennes au XV^e siècle. Contribution à l'histoire économique et sociale de la ville de Rennes », *Francia*, 3, 1975, p. 147-220.

LEGUAY, Jean Pierre, *Vivre dans les villes bretonnes au Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

MAITRE, Léon, *Les confréries bretonnes : leur origine, leur rôle, leurs usages et leur influence sur les mœurs au Moyen Âge*, Nantes, Forest et Grimaud, 1876.

MATZ, Jean-Michel, « Les confréries dans le diocèse d'Angers (v. 1350-v. 1560) », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 98-4, 1991, p. 347-372.

MATZ, Jean-Michel, « La confrérie des pèlerins de Saint-Jacques et le corps de saint Jacques à Angers au début du XVI^e siècle », dans *Pèlerinages et croisades*, Paris, C.T.H.S, 1995, p. 215-231.

MATZ, Jean-Michel, « Un même monde ? Élités municipales et élites ecclésiastiques à Angers (fin XV^e-début XVI^e siècle) », dans *Pour une histoire sociale des villes. Mélanges offerts à Jacques Maillard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 17-29.

PELLEGRIN, Nicole, *Les bachelleries : organisations et fêtes de la jeunesse dans le Centre-Ouest, XV-XVIII^e siècles*, Poitiers, Société des antiquaires de l'Ouest, 1982.

POIRAULT, F., « La confrérie de l'Assomption de Saumur, 1402-1903 », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 86-3, 1979, p. 405-425.

VAUCHEZ André (dir.), *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam). Actes du colloque de Nanterre (21-23 juin 1993)*, Rome, École française de Rome, 1995.

VINCENT, Catherine, « Lieux de piété et lieux de pouvoir à Poitiers entre le XIII^e siècle et le XV^e siècle : la confrérie du corps de ville dite aussi du cent », dans *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam). Actes du colloque de Nanterre (21-23 juin 1993)*, André Vauchez (dir.), Rome, École française de Rome, 1995, p. 429-444.

VINCENT, Catherine, *Les confréries médiévales dans le royaume de France : XIII^e-XV^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

● **Chroniques et histoires des villes et des provinces (travaux anciens)**

ARGENTRE, Bertrand d', *L'Histoire de Bretagne, des roys, ducs, comtes et princes d'icelle*, Paris, Jacques Dupuis, 1588.

BARBOT DE BUZAY, Amos, *Histoire de la Rochelle depuis l'an 1199 jusques en 1575*, Denys D'Aussy (éd.), dans *Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis*, t. XIV et XVII, Paris, Picard, 1886.

BERTHRE DE BOURNISEAUX, Pierre-Victor-Jean, *Histoire de la ville de Thouars, depuis l'an 759 jusqu'en 1815, avec un supplément qui renferme la conspiration du général Berton et les détails de son entreprise sur cette ville, le 24 février 1822*, Niort, A.-P. Morisset, 1824.

BODIN, Jean-François, *Recherches historiques sur l'Anjou et ses monuments : Angers et le Bas-Anjou*, Saumur, Degouy, 1823, 2 vol.

- BOUCHART, Alain, *Grandes croniques de Bretagne*, Bernard Guenée, Gustave Jeanneau et Marie-Louise Auger (éd.), Paris, éditions du CNRS, 1986-1998, 3 vol.
- BOUCHET, Jean, *Les annales d'Aquitaine. Faicts et gestes en sommaire des roys de France et d'Angleterre, pays de Naples & de Milan*, Poitiers, A. Mounin, 1644.
- BOURDIGNE, Jean de, *Chroniques d'Anjou et du Maine*, Théodore de Quatrebarbes (éd.), Angers, Cosnier et Lachèse, 1842, 2 t.
- BRIQUET, Hilaire Alexandre, *Histoire de la ville de Niort : depuis son origine jusqu'au règne de Louis-Philippe I^{er}, et récit des événemens les plus mémorables qui se sont passés dans les Deux-Sèvres*, Niort, Robin, 1832.
- CHALMEL, Jean-Louis, *Tablettes chronologiques de l'histoire civile ecclésiastique de Touraine suivi de mélanges historique relatif à la même province*, Tours, Letourmy, 1818.
- CHALMEL, Jean-Louis, *Histoire de Touraine depuis la conquête des Gaules par les Romains, jusqu'à l'année 1790*, Tours, Aigre, 1841, t. 2.
- CLOUARD, Émile (éd.), « Deux bourgeois de Vitré [Pierre et Jehan de Gennes] », *Revue de Bretagne*, 51-52, 1914, p. 70-91, 133-142 et 197-237.
- DARU, Pierre-Antoine-Noël-Bruno, *Histoire de Bretagne*, Paris, Firmin Didot père et fils, 1826.
- FILLON, Benjamin, *Recherches historiques et archéologiques sur Fontenay*, Fontenay, Nairière-Fontaine, 1846.
- GUYARD DE LA FOSSE, Jean-Baptiste, *Histoire des seigneurs de Mayenne et de ce qui s'est passé de plus considérable en cette ville*, Le Mans, Monnoyer, 1850.
- GENEROUX, Denis, *Journal historique de Denis Généroux : notaire à Parthenay (1567-1576)*, Bélisaire Ledain (éd.), Niort, Clouzot, 1865.
- GIRAUDET, Eugène, *Histoire de la ville de Tours*, Tours, chez les principaux libraires, 1873.
- LA BORDERIE, Arthur Le Moyne de ; POCQUET DU HAUT-JUSSE, Barthélémy, *Histoire de Bretagne [995-1715]*, Rennes, Plihon - Hommay - Vatar, 1899-1913, 6 vol.
- LALANNE, Abbé, *Histoire de Chatelleraud et du Chatelleraudais*, Châtelleraud, A. Rivière, 1859.
- LE BAUD, Pierre, *Histoire de Bretagne, avec les chroniques des maisons de Vitré et de Laval*, Paris, Alliot, 1638.
- LE BOUTEILLER, Christian, *Notes sur l'histoire de la ville et du pays de Fougères*, Rennes, Plihon & Hommay, 1912.
- LE DOYEN, Guillaume, *Annales et chroniques du pays de Laval (1480-1537)*, Morin de La Beauillère (éd.), Laval, Godbert, 1858.

LE RICHE, Guillaume et Michel, *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche, de 1534 à 1586*, A.-D. de La Fontenelle de Vaudoré (éd.), Saint-Maixent, Reversé, 1846.

LEPLEIGNEY, Thibault, *La décoration du pays et duché de Touraine*, Augustin Galitzin (éd.), Tours, Bouserez, 1861.

LOBINEAU, Guy-Alexis, *Histoire de Bretagne*, Paris, Muguet, 1707, 2 vol.

LOUVET, Jean, « Journal ou récit véritable de tout ce qui est advenu digne de mémoire tant en la ville d'Angers, pays d'Anjou et autres lieux (depuis l'an 1560 jusqu'à l'an 1634) », Albert Lemarchand (éd.), *Revue de l'Anjou*, 1854, t.1, p. 257-304 ; 1854, t. 2, p. 1-64, 129-192, 257-320 ; 1855, t. 1, p. 1-65, 129-192, 257-320 ; 1855, t. 2, p. 1-64, 129-192, 257-320 ; 1856, t. 1, p. 1-64, 129-192, 285-332 ; 1856, t. 2, p. 1-64, 133-196, 281-370.

MAUCOURT DE BOURJOLLY, Charles, *Mémoire chronologique sur la ville de Laval*, Laval, Moreau, 1886.

MORICE, Pierre Hyacinthe ; TAILLANDIER Charles, *Mémoires pour servir de preuves à l'histoire ecclésiastique et civile de Bretagne : tirés des archives de cette province, de celles de France et d'Angleterre, des recueils de plusieurs sçavans antiquaires*, Paris, Osmont, 1742, 3 vol.

OGEE, Jean, *Dictionnaire historique et géographique de la province de la Bretagne*, Nantes, Vatar, 1778, 4 vol.

LOUDIN, Guillaume, *Journal de Guillaume Loudin*, Angers, BM, ms. 976 (858).

THIBAudeau, Antoine-René-Hyacinthe, *Histoire du Poitou*, Niort, Robin, 1840.

TRAVERS, Nicolas, *Histoire civile, politique et religieuse de la ville et du comté de Nantes*, Nantes, Forest, 1836.

Histoire de la noblesse

BROUSSILLON, Arthur Bertrand de, *La maison de Laval, 1020-1605 : étude historique, accompagnée du cartulaire de Laval et de Vitré*, Paris, Picard, 1895, 5 t.

BOURDE DE LA ROGERIE, Henri, « La frontière de la Bretagne et de la Normandie près de l'embouchure du Couesnon », *Bulletin et mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine*, 43, 1914, p. 299-347.

GUILLOTIN DE CORSON, Amédée, « Usages et droits féodaux en Bretagne », *Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou*, 24, 25 et 26, 1900-1901, t. 24 : p. 401-413 ; t. 25 : p. 26-35, 220-223, 298-311, 356-362 ; t. 26 : 157-172.

LA TREMOÏLLE, Louis de, *Les La Trémoille pendant cinq siècles. Charles-Louis-Bretagne, Charles-Armand-René, Jean-Bretagne-Charles-Godefroy et Charles-Bretagne-Marie-Joseph de La Trémoille*, Nantes, Grimaud, 1890, 5 vol.

LE ROUX DE LINCY, Antoine, *Vie de la reine Anne de Bretagne, femme des rois de France Charles VIII et Louis XII : suivie de lettres inédites et de documents originaux*, Paris, L. Curmer, 1860.

REYNAUD, Marcelle-Renée, *Le temps des princes : Louis II et Louis III d'Anjou-Provence, 1384-1434*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.

TONNERRE, Noël-Yves ; MATZ, Jean-Michel (dir.), *René d'Anjou, 1409-1480 : pouvoirs et gouvernement [colloque, Angers, 26-28 novembre 2009]*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

TONNERRE, Noël-Yves ; VERRY, Élisabeth (dir.), *Les princes angevins du XIII^e au XV^e siècle. Un destin européen*, Rennes, PUR, 2003.

Histoire religieuse

• Généralités et études modernes

BROUSSILLON, Arthur Bertrand de, *Cartulaire de l'évêché du Mans, 965-1786*, Le Mans, Société historique de la province du Maine, 1900, 9 vol.

CASSARD, Jean-Christophe ; PROVOST, Georges (dir.), *Saint Yves et les Bretons : culte, images, mémoire, 1303-2003 actes du colloque de Tréguier, 18-20 septembre 2003*. Brest - Rennes, Centre de recherche bretonne et celtique - Presses universitaires de Rennes, 2004.

COUSSEAU, Abbé, « Mémoire sur l'ancienne liturgie du diocèse Poitiers », *Mémoires de la société des antiquaires de l'Ouest*, 3, 1837, p. 293-341.

CROIX, Alain, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles : la vie, la mort, la foi*, Paris, Maloine, 1981.

DELFOUR, Joseph, *Les jésuites à Poitiers (1604-1762)*, Paris, Hachette, 1902.

DELUMEAU, Jean (dir.), *Le diocèse de Rennes*, Paris, Beauchesne, 1979.

DEUFFIC, Jean-Luc, *Inventaire des livres liturgiques de Bretagne : livres d'heures, de piété, de dévotion et ouvrages associés antérieurs à 1790 manuscrits et imprimés*, Saint-Denis, J.-L. Deuffic, 2014.

DUINE, François Marie, *Bréviaires et missels des églises et abbayes bretonnes de France, antérieurs au XVII^e siècle*, Rennes, [s.n.], 1906.

- FARMER, Sharon, *Communities of Saint Martin: Legend and Ritual in Medieval Tours*, Ithaca London, Cornell Univ. Press, 1991.
- FAVREAU, Robert (dir.), *Le Diocèse de Poitiers*, Paris, Beauchesne, 1988.
- FROGER, Louis, « Une fondation d'anges à Assé-le-Riboul, au XV^e siècle », *La province du Maine*, 20, 1912, p. 264-267.
- GOUDESSENNE, Jean-François, « "*Pannonia letetur, Italia exultet et Gallie trina divisio, Francorum atque Germanie, omnes pariter gaudeant...*" Les répertoires liturgiques latins pour saint Martin (VI^e-X^e siècle) », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 119-3, 2012, p. 131-152.
- GUILLOTIN DE CORSON, Amédée, *Pouillé historique de l'archevêché de Rennes*, Rennes, Fougeray, 1880.
- LA FONTENELLE DE VAUDORE, A.-D. de, *Histoire du monastère et des évêques de Luçon*, Fontenay-le-Comte, Gaudin, 1847.
- LE GRAND, Albert, *La vie, gestes, mort et miracles des Saints de la Bretagne Armorique, ensemble un catalogue des évêques des neuf eveschés d'icelle*, Rennes, Vatar, 1659.
- LEDRU, Ambroise, « La nuit de la Saint-Julien en la cathédrale du Mans, en 1527 », *Revue historique et archéologique du Maine*, 27, 1890, p. 106-115.
- LEDRU, Ambroise, « La procession des rameaux au Mans ou "Le mistaire de la croix aourée" », *La province du Maine*, 10, 1902, p. 17-39, 49-66 et 81-98.
- LOBINEAU, Guy-Alexis, *Vies des saints de Bretagne*, nouvelle édition revue et augmentée par l'abbé Tresvaux, Paris, Méquignon Junior, 1837, t. 3.
- MARTENE, Edmond, *Histoire de l'abbaye de Marmoutier*, Tours, Guiland-Verger - Georget-Joubert, 1874.
- MARTIN, Hervé, *Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Âge : (1350-1520)*, Paris, Cerf, 1988.
- MARTIN, Hervé, *Les ordres mendiants en Bretagne vers 1230-vers 1530 : pauvreté volontaire et prédication à la fin du Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 1975.
- MAUREY, Yossi, *Medieval Music, Legend, and the Cult of St Martin: The Local Foundations of a Universal Saint*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- MENJOT D'ELBENNE, Samuel, *Le chapitre royal de l'église collégiale de Saint-Pierre-de-la-Cour, Sainte-Chapelle-du-Mans*, Le Mans, Société des archives historiques du Maine, 1909.
- OURY, Guy-Marie (dir.), *Histoire religieuse de la Bretagne*, Chambray-lès-Tours, CLD, 1980.

- OURY, Guy-Marie (dir.), *Histoire religieuse du Maine*, Chambray-lès-Tours, C.L.D, 1978.
- PIOLIN, Paul, *Histoire de l'église du Mans*, Paris, Vrayet de Surcy, 1861, vol. 5.
- POCQUET DU HAUT-JUSSE, Bertand, « L'histoire religieuse de Rennes au XVI^e et au XVII^e siècle », *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, 51,1971, p. 65-146.
- POULIN, Joseph-Claude, « Le dossier de saint Guérolé de Landévennec », *Francia*, 23/1, 1996, p. 167-205.
- PROVOST, Georges ; PIC, Augustin (dir.), *Yves Mahyeuc, 1462-1541 Rennes en Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- RESTIF, Bruno, *La révolution des paroisses : culture paroissiale et Réforme catholique en Haute-Bretagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- RESTIF, Bruno, « L'Église de la Réforme catholique face à la fête et au divertissement : enjeux et réalité des affrontements (XVI^e-XVIII^e siècles). Réflexions à partir du cas haut-breton », dans *Les affrontements usages, discours et rituels*, Frédérique Pitou, Jacqueline Sainclivier (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 99-110.
- RONDEAU, « Le sacre d'Angers », *Mémoires de la société nationale d'agriculture et arts d'Angers*, 5, 1902, p. 5-44.
- SALVINI, Joseph, *Le diocèse de Poitiers à la fin du Moyen Âge, 1346-1560*, Paris, Presses universitaires, 1946.
- VAUCELLE, E.-R., *La collégiale Saint-Martin de Tours des origines à l'avènement des Valois (397-1328)*, Tours, Péricat, 1907, [publication dans *Bulletin et mémoire de la Société archéologique de Touraine*, 46, 1907].
- TRIGER, Roger, « La procession des Rameaux au Mans », *Revue historique et archéologique du Maine*, 14, 1883, p. 151-216, 316-385.
- ZINK, Michel, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion, 1982.

• **Statuts synodaux et sources pour l'histoire de la liturgie**

- ARNAULD, Henri, *Statuts du diocèse d'Angers, recueillis par l'ordre de Henry Arnauld*, Angers, Olivier Avril, 1680.
- ARTONNE, André ; Pontal, Odette ; GUIZARD, Louis et LE BRAS Gabriel, *Répertoire des statuts synodaux des diocèses de l'ancienne France : du XIII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1969, 2^e édition rev. et augm.

AVRIL, Joseph (éd.), *Les Statuts synodaux français du XIII^e siècle, précédés d'une étude sur la législation synodale angevine*, Paris, C.T.H.S, 1988.

Extraits des cartulaires de Marmoutier et de Saint-Martin de Tours, Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 77.

MARTENE, Edmond ; DURAND, Ursin (éd.), *Thesaurus novus anecdotorum*, Paris, Bibliopolarum Parisiensium, 1717, t. 4.

MARTENE, Edmond (éd.), *De antiquis Ecclesiae ritibus libri tres*, Anvers - Venise, Novelli, 1763, t. 3.

PONTAL, Odette (éd.), *Les statuts synodaux français du XIII^e siècle : précédés de l'historique du synode diocésain des origines au XIII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1971.

Rituale insignis ecclesiae beatissimi Martini Turonensis ad romanam ecclesiam, Paris, BnF, fonds Baluze, ms. 84

● **Protestantisme**

ARNAUD, Eugène, *Documents protestants inédits du XVI^e siècle*, Paris, Grassart, 1872.

AYMON, Jean, *Actes ecclésiastiques et civils de tous les synodes nationaux des Églises réformées de France*, La Haye, Charles Delo, 1710.

CARLUER, Jean-Yves, *Les protestants bretons XVI^e-XX^e siècles*, thèse de doctorat sous la direction de François Lebrun, soutenue à Rennes en 1992.

CHARDON, Henri ; ANJUBAULT, Prosper-Auguste, *Recueil de pièces inédites pour servir à l'Histoire de la Réforme et de la ligue dans le Maine*, Le Mans, Monnoyer, 1867.

DELMAS, Louis, *L'Église réformée de la Rochelle*, Toulouse, Société des livres religieux, 1870.

DUPIN DE SAINT-ANDRE, Armand, *Histoire du protestantisme en Touraine*, Paris, Grassart, 1885.

LIEVRE, Auguste François, *Histoire des protestants et des églises réformées du Poitou*, Poitiers, Bernard, 1860.

Histoire de l'enseignement

BOURCHENIN, Pierre-Daniel, *Étude sur les académies protestantes en France aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Grassart, 1882.

COMPÈRE, Marie-Madeleine ; JULIA, Dominique, *Les Collèges français (XVI^e-XVIII^e siècles). Répertoire France du Nord et de l'Ouest*, Paris, INRP CNRS, 1988.

DENECHERE, Yves ; MATZ, Jean-Michel (dir.), *Histoire de l'université d'Angers du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

DURTELLE DE SAINT-SAUVEUR, Geneviève, *Le collège de Rennes depuis la fondation jusqu'au départ des Jésuites : 1536-1762*, Rennes, Vatar, 1918.

PILOTELLE, E., « Essai historique sur l'ancienne université de Poitiers », *Mémoires de la société des antiquaires de l'Ouest*, 27, 1862, p. 245-424.

INDEX

Index des entrées de ville

- Amboise 1461. Charlotte de Savoie, 35, 101
Amboise 1461. Louis XI, 397, 399, 482
Amboise 1483. Marguerite de Habsbourg, dite
d'Autriche, 400
Amboise 1500. Anne de Bretagne, 405, 408
Amboise 1530. Éléonore de Habsbourg, 83, 426
Amboise 1551. Henri II, 436
Ancenis 1505. Anne de Bretagne, 417
Angers 1379. Louis I^{er} d'Anjou, 468
Angers 1390. Louis II d'Anjou, 469
Angers 1424. Charles VII, 395
Angers 1437. René d'Anjou, 469
Angers 1454. Jeanne de Laval, 471
Angers 1462. Louis XI, 397
Angers 1487. Charles VIII, 401
Angers 1499. Louis XII et Anne de Bretagne, 405, 408
Angers 1518. François I^{er}, 365, 424, 479
Angers 1518. Marc Cornaro, 479
Angers 1548. Marie Stuart, 433, 435, 436
Angers 1551. Henri II, 439
Angers 1565. Charles IX, 434, 438
Angers 1578. François d'Alençon, 470, 471, 472
Auray 1505. Anne de Bretagne, 417
Blois 1501. Philippe I^{er} le Beau et Jeanne I^{re} de
Castille, 443
Brest 1505. Anne de Bretagne, 417
Châtellerauld 1501. Philippe I^{er} le Beau et Jeanne I^{re} de
Castille, 443
Châtellerauld 1559. Marie Stuart, 438
Chenonceau 1560. François II et Marie Stuart, 439
Dinan 1505. Anne de Bretagne, 419
Guingamp 1450. Pierre II, duc de Bretagne, 453, 495
Guingamp 1505. Anne de Bretagne, 419, 518
La Rochelle 1436. Marguerite Stuart d'Écosse, 395
La Rochelle 1469. Charles de France, 475
La Rochelle 1520. François I^{er}, 427
La Rochelle 1565. Charles IX, 434, 435, 438
Laval 1487. Charles VIII, 401
Laval 1487. Guy XV, 470
Laval 1501. Charlotte d'Aragon, 128, 470, 471
Laval 1526. Antoinette du Lude, 470
Laval 1540. Guy XVII et Claude de Foix, 469, 472
Le Mans 1471. Charles IV du Maine, 470, 471
Le Mans 1475. Charles V du Maine, 470
Le Mans 1488. Charles VIII, 402
Le Mans 1507. François de Luxembourg, 477
Loches 1489. Charles VIII, 402
Loches 1534 Éléonore de Habsbourg, 429, 432
Loches 1539. Charles Quint, 447
Morlaix 1505. Anne de Bretagne, 417, 518
Nantes 1450. Pierre II, duc de Bretagne, 452
Nantes 1459. François II, duc de Bretagne, 111, 148,
149, 367, 454
Nantes 1471. Marguerite de Foix, duchesse de
Bretagne, 454
Nantes 1498. Anne de Bretagne, 400, 413, 414
Nantes 1505. Anne de Bretagne, 417
Nantes 1518. François I^{er}, 422, 483
Nantes 1532. Éléonore de Habsbourg, 115, 430, 432,
445
Nantes 1532. François III, duc de Bretagne, 427, 432,
455
Nantes 1548. Marie Stuart, 433
Nantes 1551. Henri II, 434, 437, 439
Paris 1380. Charles VI, 392
Paris 1461. Louis XI, 398
Paris 1498. Louis XII, 405, 427
Paris 1501. Philippe I^{er} le Beau et Jeanne I^{re} de
Castille, 442
Poitiers 1388. Simon de Cramaud, 477
Poitiers 1406. Louis I^{er} d'Orléans, duc d'Orléans, 395
Poitiers 1436. Marguerite Stuart d'Écosse, 396
Poitiers 1462. Louis XI, 397, 403

Poitiers 1501. Philippe I^{er} le Beau et Jeanne I^{re} de Castille, 443 482, 595, 596, 600, 601, 607, 609, 610, 616, 627, 628, 631

Poitiers 1520. François I^{er}, 83, 445 Ambrières, 382

Poitiers 1539. Charles Quint, 444, 472, 483 Ancenis, 417

Poitiers 1577. Henri III, 432, 435 Angers, 31, 33, 107, 108, 114, 124, 135, 140, 148, 150, 159, 164, 301, 302, 305, 306, 309, 310, 312, 313, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 325, 333, 334, 337, 338, 339, 340, 343, 344, 346, 351, 353, 354, 356, 358, 365, 366, 367, 395, 397, 398, 400, 401, 405, 408, 409, 410, 424, 425, 427, 429, 431, 433, 434, 435, 436, 438, 439, 468, 470, 471, 472, 477, 482, 484, 589, 590, 600, 611, 612, 615, 618, 619, 627, 629, 632

Quimperlé 1505. Anne de Bretagne, 417 Astillé, 383

Rennes 1498. Anne de Bretagne, 337, 413, 414 Auray, 145, 417, 521, 622

Rennes 1505. Anne de Bretagne, 420 Baud, 145, 521, 622

Rennes 1518. François I^{er}, 337, 422, 483 Bayonne, 444

Rennes 1532. François III, duc de Bretagne, 427, 430, 455, 519 Beaulieu-sur-Oudon, 112, 384

Rennes 1565. Charles IX, 435 Beaumont-lès-Tours, 218

Tours 1406. Louis I^{er}, 395, 473 Blois, 443, 634

Tours 1423. Charles VII, 395 Bocé, 358, 385

Tours 1436. Louis XI et Marguerite d'Écosse, 473 Bordeaux, 444, 600

Tours 1436. Marguerite Stuart d'Écosse, 396 Bourges, 115, 627, 634

Tours 1461. Louis XI, 397, 399, 441, 454, 482, 498 Bréal, 145, 618, 621

Tours 1484. Charles VIII, 401 Bressuire, 589, 590

Tours 1491. Anne de Bretagne, 403, 404 Brest, 417

Tours 1496. Anne de Bretagne, 404 Caen, 629, 630, 636

Tours 1496. Charles VIII, 404, 425 Cendres, 347, 354

Tours 1498. Louis XII, 36, 405, 407, 427 Champdeniers, 63, 77

Tours 1500. Louis XII et Anne de Bretagne, 405, 430, 499 Chanteloup, 38

Tours 1501. Philippe I^{er} le Beau et Jeanne I^{re} de Castille, 443 Châteaudun, 108, 109, 305, 595, 601, 612

Tours 1516. François I^{er}, 429, 430 Château-Gontier, 468

Tours 1551. Henri II et Catherine de Médicis, 439 Châtellerault, 150, 438, 443

Tours 1560. François II et Marie Stuart, 437 Chenonceau, 434, 439

Tours 1565. Charles IX, 337, 437 Chinon, 301

Tours 1576. François d'Alençon, 473 Clisson, 223

Tréguier 1505. Anne de Bretagne, 419, 518 Cornouailles, 504

Vannes 1505. Anne de Bretagne, 417 Dieppe, 398, 399

Vitré 1517. Anne de Montmorency, 83, 469, 471, 472 Dinan, 417, 419

Index des lieux

Abbeville, 586

Amboise, 108, 109, 111, 304, 305, 308, 310, 320, 321, 340, 344, 366, 387, 397, 398, 399, 400, 401, 405, 408, 412, 417, 422, 426, 431, 436, 441, 480, 481,

Dol, 492, 503, 506, 507

Domagné, 37

Domalain, 37, 384
 Doué, 164
 Flandre, 494, 499
 Fontainebleau, 447
 Fontaine-le-Comte, 163
 Fontenay-le-Comte, 163, 170
 Fougères, 332, 349, 412, 607
 Fresnay-sur-Sarthe, 383
 Guimiliau, 500
 Guingamp, 335, 336, 340, 378, 417, 419, 421, 453,
 495, 496, 513, 518, 520, 521, 616
 Issoudun, 108, 109, 112, 115, 121
 Josselin, 505
 Kernascléden, 500
 La Ferté-Bernard, 132
 La Poôté (Saint-Pierre-des-Nids), 633
 La Rochelle, 111, 119, 147, 149, 150, 151, 152, 171,
 301, 315, 322, 328, 368, 374, 376, 395, 396, 422,
 427, 429, 434, 435, 438, 439, 475, 476, 600
 Lamballe, 504
 Lampaul-Guimiliau, 519
 Langeais, 164, 403
 Laval, 31, 32, 110, 114, 127, 144, 305, 310, 320, 322,
 323, 340, 346, 347, 348, 349, 372, 400, 401, 402,
 470, 471, 472, 599, 603, 607, 608, 609, 618, 621,
 629, 631, 632
 Le Genest, 38, 110, 323
 Le Lude, 107, 108, 354
 Le Mans, 112, 132, 133, 141, 142, 143, 148, 301, 311,
 323, 325, 326, 327, 343, 344, 345, 348, 351, 358,
 360, 400, 402, 470, 471, 477, 478, 481, 591, 599,
 603, 612, 618, 623, 627, 629, 633, 950
 Loches, 400, 402, 403, 410, 422, 429, 432, 442, 447,
 480, 481
 Loge-Fougereuse, 62
 Loudun, 150
 Louvigné-du-Désert, 382
 Lyon, 169, 440, 600
 Malestroit, 350
 Maxent, 38, 51, 145, 169, 357, 384, 387, 621
 Mayenne, 340
 Méral, 37, 300, 382, 386
 Metz, 84, 87, 219, 242, 535, 632
 Milan, 406
 Mirebeau, 375
 Mons, 601
 Montmorillon, 164
 Mont-Saint-Michel, 397
 Montsûrs, 385, 603
 Morlaix, 301, 417, 418, 421, 429, 459, 497, 512, 514,
 518, 521
 Nantes, 111, 115, 124, 125, 138, 176, 301, 306, 308,
 309, 311, 320, 350, 353, 366, 371, 373, 374, 375,
 400, 405, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 422, 423,
 424, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434,
 437, 438, 439, 445, 449, 450, 452, 453, 454, 455,
 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 468, 477,
 480, 481, 483, 484, 495, 593, 594, 598, 599, 631,
 639
 Naples, 404
 Neau, 38
 Niort, 150, 301, 395, 396, 437
 Normandie, 600
 Noyal-Pontivy, 505
 Nuillé-sur-Vicoin, 383
 Orléans, 447, 634
 Paramé, 350, 358
 Paris, 164, 169, 335, 392, 405, 440, 441, 442, 447,
 469, 513, 622, 627
 Paris, 600
 Paris, 639
 Parthenay, 77, 127, 128, 169, 334
 Plénée-Jugon, 37
 Pleyben, 500
 Ploërmel, 50, 146, 357
 Plonévez-du-Faou, 519
 Plougonven, 500
 Poitiers, 32, 109, 111, 112, 126, 129, 130, 138, 146,
 158, 162, 163, 164, 169, 301, 308, 311, 314, 315,
 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 329, 331, 335,
 337, 339, 344, 345, 359, 389, 395, 396, 397, 398,
 403, 424, 427, 428, 429, 431, 432, 435, 442, 443,
 444, 445, 447, 473, 477, 481, 482, 483, 594, 600,
 602, 631, 634

Pontivy, 496, 505, 507
 Provence, 594
 Quimper, 449, 477, 479, 495, 512, 517, 518
 Quimperlé, 417
 Rennes, 111, 112, 149, 301, 308, 309, 310, 312, 315,
 319, 324, 326, 327, 328, 330, 331, 337, 346, 350,
 359, 366, 367, 373, 377, 378, 397, 412, 413, 414,
 417, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 426, 427, 428,
 430, 435, 439, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455,
 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 477, 479,
 480, 483, 495, 589, 590, 593, 599
 Rouen, 169, 335, 405, 440, 608
 Saint-Aubin-du-Cormier, 81
 Saint-Berthevin, 110, 323
 Saint-Brieuc, 353, 518
 Saint-Épain, 164
 Saint-Genouph, 365
 Saint-Hilaire-le-Grand, 352
 Saint-Jean-d'Angély, 594
 Saint-Maixent, 112, 133, 134, 137, 138, 164, 301, 307,
 308, 315, 320, 324, 327, 341, 387, 616, 629, 630
 Saint-Malo, 357, 358, 512, 513
 Saint-Nicolas-du-Pélem, 500
 Saint-Omer, 73, 203
 Saint-Onen-la-Chapelle, 377, 378, 385
 Saint-Pol-de-Léon, 477
 Saint-Thual, 38, 377, 378
 Saint-Thurial, 38, 377, 378
 Saint-Thuriau, 500
 Saumur, 158, 164, 306, 309, 310, 320, 321, 363, 366,
 371, 468, 594, 600, 602
 Sévignac, 37, 382
 Stival, 496, 501, 507
 Talensac, 38, 145, 146, 377, 378, 385
 Toulouse, 132, 158, 159, 160, 161, 413, 612
 Tours, 121, 122, 171, 172, 301, 302, 312, 313, 319,
 321, 323, 325, 331, 332, 335, 336, 337, 343, 344,
 345, 346, 348, 351, 354, 360, 365, 370, 371, 395,
 396, 397, 398, 399, 400, 401, 403, 404, 405, 406,
 407, 408, 409, 422, 425, 429, 430, 437, 439, 441,
 442, 443, 448, 454, 473, 475, 477, 481, 482, 483,

484, 589, 590, 592, 600, 602, 611, 616, 627, 628,
 634, 637, 639
 Tréguier, 353, 419, 477, 479, 490, 492, 495, 498, 503,
 518, 520
 Tronoën, 500
 Val de Loire, 499
 Vannes, 350, 417, 477, 495, 502, 503, 505, 507
 Vautorte, 38, 603
 Vitré, 308, 310, 320, 325, 372, 469, 471, 472, 594,
 598, 599

Index des matières

Abbaye des Conards de Rouen, 161
 Basoche, 118, 124, 130
 Basoche de Paris, 123, 124, 125, 126, 129, 136
 Brigade, 126, 150, 160, 165, 166, 169, 170, 173
 Carnaval, Le Mans, 227
 Carnaval, Poitiers, 223
 Carnaval, Saint-Maixent, 224
 Carnaval, Tours, 121, 224
 Choux (évêque des...), 1006
 Collège de Tréguier, 520
 Collège Saint-Thomas de Rennes (administré par les
 Jésuites à partir de 1604), 145
 Farce, 630, 631
 Fêtes des Fous et des Innocents, 148, 298
 Financement des arts figuratifs, 495
 Guerres d'Italie, 425, 610
 Gueule d'enfer, 500, 637
 Imprimerie (impression de théâtre), 512
 Interdiction de réjouissances publiques (danses,
 chants, jeux sportifs...), 517
 Jésuites, 145, 520
 Jeux Floraux de Toulouse, 152, 153, 158, 159
 Lecture (Pratique de la lecture unipersonnelle, 625
 Ligue catholique, 139, 140
 Manuscrit n° 6 de la BM du Mans (1^{re} journée de la
Passion de Gréban), 591, 592, 598
 Maugouverne de Poitiers (abbé de), 62, 223
 Maulgouvert de Loge-Fougereuse, 62
 Morisque, 68, 370
 Ordres mendiants, 493, 497

Prédication, 151, 218
 Puy de Rouen, 153, 155
 Réforme catholique, 146, 147
 Réforme protestante, 52, 117, 131, 147, 149, 150, 169, 170, 227, 625, 633, 634
 Théâtre scolaire, 141, 142, 143, 144, 153, 165, 520, 521
 Troupe d'acteurs de Jean Savary, Ancenis 1574, 77, 79
 Troupe d'acteurs du bateleur sans bras, Saint-Maixent, La Rochelle 1579, 76, 84
 Troupe d'acteurs étudiants, Saint-Maixent 1581, 49
 Troupe de joueurs de tragédies, Saint-Maixent 1580, 77, 84

Index des noms

Albret (Alain d'), 412
 Albret (Jeanne d'), 151, 152, 170, 368, 369
 Alençon (François d'), *duc d'Anjou*, 464, 472, 473, 474, 475
 Allienne (George), *imprimeur*, 512
 Alphonse V, *roi du Portugal*, 441
 Amboise (Georges d'), *cardinal*, 413
 Angennes de Rambouillet (Claude d'), *évêque*, 358
 Anjou (Charles I^{er} d'), *comte d'Anjou et du Maine*, 463
 Anjou (Charles IV d'), *comte du Maine*, 135, 141, 465, 594
 Anjou (Charles V d'), *comte du Maine*, 402, 463, 465
 Anjou (Louis I^{er} d'), *duc d'Anjou*, 463, 464, 468, 473, 482
 Anjou (Louis II d'), *duc d'Anjou*, 465, 482
 Anjou (Louis III d'), *duc d'Anjou*, 465
 Anjou (Marie d'), *reine de France*, 395, 397
 Anjou (René I^{er} d'), *duc d'Anjou*, 73, 74, 75, 82, 107, 135, 141, 299, 309, 363, 366, 367, 371, 376, 381, 594, 795
 Anjou (René I^{er}, duc d'), 136
 Anne de Bretagne, *reine de France, duchesse de Bretagne*, 136, 337, 372, 376, 400, 403, 404, 405, 408, 410, 411, 412, 413, 415, 417, 418, 419, 421, 429, 443, 449, 452, 453, 458, 459, 462, 479, 483
 Apulée, *auteur*, 137
 Ariosto (Ludovico, dit L'Arioste), *auteur*, 138
 Aristophane, *auteur*, 159, 160
 Aristote, *philosophe*, 663
 Aubeterre (Antoinette Bouchard d'), 170, 171
 Augustin (pseudo-), *théologien*, 522
 Autriche (Éléonore de Habsbourg, dite d'), 422, 426, 428, 430, 432, 441, 442, 445, 460
 Autriche (Marguerite de Habsbourg, dite d'), 343, 365, 400, 401, 417, 592
 Autriche (Maximilien I^{er}, dit d'), *empereur du Saint-Empire*, 400, 411, 412
 Babinot (Albert), *poète*, 170
 Baïf (Jean Antoine de), *auteur*, 165, 166, 169
 Bandello (Matteo), *évêque, auteur*, 143
 Barbier Pieret, *chantre, acteur*, 74
 Baudeville (Jean), *prêtre, auteur*, 145, 146, 147, 357, 359
 Bazochien (Jacques le), *acteur*, 123
 Beaumont (Jacques de), *baron de Bressuire*, 591
 Beaune (Jacques de), *baron de Semblançay*, 406
 Beaussier (Guillaume), *chaussetier*, 56, 199, 331, 335
 Bedard (Berthomier), *chaussetier*, 335
 Bedouin (Samson), *ecclésiastique, auteur, maître d'école (?)*, 142, 148, 326
 Belleforest (François de), *auteur*, 143, 160
 Berry (ou Verry, Jean de), *acteur*, 73
 Billon (Charles), *auteur*, 109
 Blanchet (Pierre), *auteur*, 101
 Boaistuau (Pierre de), *auteur*, 143, 147
 Boiceau de la Borderie (Jean), *auteur*, 126, 127, 131, 165, 167, 172
 Bonaventure (pseudo-), *théologien*, 618
 Bouchart (Alain), *chroniqueur*, 451, 459, 460
 Bouchet (Guillaume), *imprimeur, auteur*, 131, 165, 167
 Bouchet (Jean), *auteur*, 101, 109, 112, 113, 115, 118, 129, 153, 158, 163, 322, 409, 428, 444, 601, 602
 Bounin (Gabriel), *auteur*, 168
 Bourbon (Antoine de), 151, 152, 368, 369
 Bourbon (Catherine de), 171, 172
 Bourbon (Henri de), *duc de Montpensier*, 375

Bourdigné (Charles de), *prêtre, auteur*, 123, 124, 125, 140

Bourgeau (Guillaume), *marchand, entrepreneur de mystère*, 111

Bourgouin (Simon), *auteur*, 407, 408

Bourrin, *prêtre, auteur*, 146, 147, 359

Bouvier (Julien), *principal de collège*, 326, 328

Briand (François), *maître d'école, auteur*, 101, 141, 142, 148, 326

Brullon (François), *seigneur de la Muce*, 328

Busart (Jacques), *enfant de chœur, acteur*, 41, 83

Catuit (Jean), *marchand, artiste lié à la scène*, 148, 454

Chanteclerc (Charles de), *auteur*, 168

Charles de Blois, *duc de Bretagne*, 489, 495

Charles de France, *duc de Guyenne*, 475

Charles IX, *roi de France*, 159

Charles IX, *roi de France*, 63, 132, 337, 432, 434, 435, 437, 438

Charles Orland de France, *dauphin*, 480

Charles Quint, *empereur*, 172, 317, 318, 413, 421, 426, 442, 444, 445, 447, 448, 469, 473, 483

Charles V, *roi de France*, 449, 464

Charles VI, *roi de France*, 392, 467

Charles VII, *roi de France*, 370, 395, 463, 465, 466

Charles VIII, *roi de France*, 136

Charles VIII, *roi de France*, 82, 136, 343, 365, 372, 376, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 416, 425, 479, 481, 483, 610

Charlotte de Savoie, *reine de France*, 35, 398

Charuel (Aignen), *fatiste*, 108, 109

Claude de France, *reine de France*, 365, 413, 429, 430, 442

Clément (Alexandre), *receveur*, 334

Columbel (Jean), *choriste*, 308

Cretin (Guillaume), *auteur*, 153

Cruche (Maître), *acteur, auteur (?)*, 123, 124

Daniel (Jean, dit Maître Mitou), *organiste, auteur*, 101, 102, 123, 124, 125, 126, 140

Daveluys (Jean), *fatiste*, 107

David (Jacquet ou Jacot), *acteur*, 73

Delabarre (René), *chanoine*, 354

Denys (pseudo-, l'Aréopagite), *théologien*, 661

Dorat (Jean), *enseignant, auteur*, 166, 169

Du Bellay (Joachim), *auteur*, 164, 165, 166

Edet Bertrand, *acteur*, 38

Étienne (maître), *auteur*, 101

Euripide, *auteur*, 133, 166

Fauveau (Pierre), *auteur*, 162, 165

Ferdinand II d'Aragon, *roi de Castille*, 441

Flacé (René), *prêtre, maître d'école, auteur*, 142, 143, 144

Foix (Marguerite de), *duchesse de Bretagne*, 411, 454, 496

Fouquet (Jean), *peintre*, 409, 442, 498

François I^{er}, *duc de Bretagne*, 366, 453

François I^{er}, *roi de France*, 172

François I^{er}, *roi de France*, 123, 317, 337, 400, 413, 421, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 440, 444, 445, 447, 448, 456, 457, 459, 461, 469, 482, 483

François II, *comte de Longueville et de Dunois*, 108

François II, *duc de Bretagne*, 81, 111, 371, 376, 411, 413, 451, 454, 462, 496, 593

François II, *roi de France*, 433, 434, 437, 439

François III, *duc de Bretagne*, 427, 428, 430, 432, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 463, 483

Galiszon (Nicolas), *ecclésiastique, auteur*, 145

Garnier (Robert), *auteur*, 117, 130, 132, 133, 134, 138, 153, 158, 159

Gaudin Gilles, *acteur*, 56

Gautreau René, *acteur*, 56

Généroux (Denis), *notaire, auteur (?)*, *acteur*, 127, 128, 129, 334

Généroux (Denis), *notaire, auteur(?)*, *acteur*, 32

Geoffroy de Monmouth, *chroniqueur, évêque*, 459, 460, 493

Georges (Noël), *prêtre, auteur*, 51, 88, 145, 146, 147, 357, 358, 359, 520, 622

Goucé (Pierre), *acteur*, 395

Greban (Arnoul), *auteur*, 101, 102, 103, 105, 106, 115, 141, 589, 594

Greban (Simon), *auteur*, 101, 102, 135, 141

Gringore (Pierre), *auteur, acteur*, 126

Guéguen (Tanguy), *prêtre*, 512

Guersens (Caye-Jules de), *auteur*, 174

Guillemart Guillaume, *chantre, acteur*, 74

Guy VII de Laval, *baron de Vitré*, 463

Guy XIV, *comte de Laval*, 463, 466, 467, 469

Guy XV, *comte de Laval*, 110, 308, 310, 372, 467

Guyet (Lezin), *auteur*, 150, 151, 323

Guyet (Martial), *auteur*, 150, 323

Habert (François), *auteur*, 109, 121, 122

Hardouin (Jean), *imprimeur*, 514

Hennequin (Aemar), *évêque*, 359

Henri II, *roi d'Angleterre*, 301

Henri II, *roi de France*, 170

Henri II, *roi de France*, 432, 433, 434, 436, 437, 438, 439, 444, 446

Henri III, *roi de France*, 63, 132, 133, 432, 435, 470, 474, 475

Henri IV, *roi de France*, 171, 172

Horace, *auteur*, 166

Hubert René, *sergent royal, acteur*, 31

Hurion (Pierre de), *auteur*, 107, 135

Jacques V, *roi d'Écosse*, 442

Janequin (Clément), *musicien*, 124

Jean II, *roi de France*, 463, 464

Jean IV de Brosse de Boussac, *duc d'Étampes*, 461

Jean V, *duc de Bretagne*, 81, 366, 449, 450, 451

Jeanne de France, *reine de France*, 412

Jeanne de Laval, *duchesse d'Anjou*, 75, 82, 257, 371, 466, 469, 471, 482

Jeanne I^{re}, *reine de Castille*, 442

Jodelle (Étienne), *auteur*, 14, 131, 134, 165, 166

Joubert, *marchand, metteur en scène (?)*, 151

La Houssaye (Robin de, dit Le Brigandinier), *auteur, artiste lié à la scène*, 101, 111, 148, 149, 256, 454

La Péruse (Jean Bastier de), *auteur*, 126, 165, 166, 167

La Taille (Jean de), *auteur*, 165

La Vigne (Andrieu de), *auteur*, 101, 116, 119, 120, 136, 153, 154, 155, 157

Ladislav V, *roi de Hongrie*, 370

Laloue Michel, *acteur*, 35, 596, 601

Lancelot (Philippe), *principal de collège*, 325

Launay (Bernard de), *principal des écoles, auteur ?*, 133

Le Breton (François), *auteur*, 131

Le Breton (Gabriel), *auteur*, 137, 138

Le Doyen (Guillaume), *chroniqueur, auteur, acteur, régisseur*, 114, 115, 127, 128, 305, 306, 322, 323, 348, 349, 372, 385, 607, 621

Le Lamier (René), *serrurier, entrepreneur de mystère*, 111, 112

Le Loyer (Pierre), *auteur*, 153, 159, 160, 161

Le Maignen Pierre, *avocat, acteur*, 32

Le Prevost (Thomas), *poète, régisseur*, 34, 153, 157, 158, 602

Le Roux (Pierre), *peintre*, 408

Le Senechal André, *acteur*, 31

Le Vennier Jean, *acteur*, 38

Leau (Bernard de), *imprimeur*, 513, 539, 544

Leblanc (Pierre), *maire de Poitiers*, 316

Louis I^{er} d'Orléans, *duc d'Orléans*, 395

Louis XI, 594

Louis XI, *roi de France*, 371, 395, 397, 398, 399, 400, 403, 410, 427, 441, 454, 465, 475, 480, 482

Louis XII, *roi de France*, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 412, 413, 417, 420, 421, 425, 427, 430, 443

Luxembourg (François de), *évêque*, 348, 477

Luxembourg-Martigues (Sébastien de), *vicomte de Martigues*, 461

Maboul (Pierre), *sergent royal, acteur*, 31

Macrin (Salmon), *poète*, 162

Madeleine de France, *princesse de Viane*, 370

Maignen (Jean), *régisseur-metteur en scène*, 112, 322, 444, 445, 601

Maisonnier (Roger), *auteur*, 131, 168

Malingre (Mathieu), *auteur*, 147, 151, 152

Marcigay (Pierre), *imprimeur*, 511, 512, 513, 521

Marguerite de Bretagne, *duchesse de Bretagne*, 371

Masson (Pierre), *maire de Saint-Maixent*, 327

Mathieu (Henri), *peintre, concepteur d'entrée royale*, 499

Médicis (Catherine de), *reine de France*, 63, 170, 171

Meot (Jean), *maître d'école, auteur*, 142

Mercœur (Philippe-Emmanuel de Lorraine, duc de),
gouverneur de Bretagne, 137, 138, 139, 140, 375,
461, 462

Meschinot (Jean), *poète*, 451, 455

Michel (Jean), *auteur*, 98, 103, 104, 105, 106, 108,
115, 116, 409, 586, 587

Miron (Charles), *évêque*, 356, 358

MONTEGNY Jean de, *chantre, acteur*, 74

Montreux (Nicolas de), *auteur*, 137, 138, 139, 140, 375

Montreux Nicolas de, *auteur*, 100

Moyet Claude, *acteur*, 56

Muret (Marc Antoine), *enseignant, auteur*, 162, 164,
165, 168

Orléans (Charles d'), *comte d'Angoulême*, 429

Oudin (Guillaume), *chanoine, chroniqueur*, 31, 89, 305

Ovide, *auteur*, 166

Pamphila d'Épidaure, *auteur*, 138

Papot, *pâtissier, acteur*, 33

Parthenay (Catherine de), *auteur*, 117, 149, 151, 170,
171, 172, 374

Peletier du Mans (Jacques), *auteur*, 102, 165, 166,
168

Philippe I^{er}, *roi consort de Castille*, 442

Philippe II, *roi de France*, 301

Philippe III, *duc de Bourgogne*, 370

Philippe IV, *roi de France*, 467

Philippe V, *roi de France*, 467

Pierre II, *duc de Bretagne*, 309, 366, 452, 453, 462,
482, 495

Pihourt (Jeanne), *actrice d'entrée solennelle*, 420

Pont-Alais (Jean du), *acteur*, 123

Pouillet (Pierard), *auteur*, 137

Prier (Jean du, dit Le Prieur), *auteur, acteur*, 73, 74,
82, 98, 110, 113, 114, 135, 594

Prince de la basoche d'Issoudun, *auteur*, 121

Quilleveré (Yves), *imprimeur*, 511, 513

Rabelais (François), *auteur*, 112, 161, 163, 164, 344

Rapin (Nicolas), *auteur*, 131

Ravault (Guillaume), *prêtre, auteur, régisseur-metteur
en scène*, 144, 349

Rezeau (Guillaume de), *marchand, acteur*, 33

Rivaudeau (André de), *auteur*, 117, 149, 151, 170,
171, 172

Robin du Faux (Pascal), *auteur*, 160

Roches (Catherine des), *auteur*, 129, 173, 174

Roches (Madeleine des), *auteur*, 129, 173

Roddes Hacquinet de, *chantre, acteur*, 74

Rohan (François de), *évêque*, 286, 353

Rohan (Françoise de), *duchesse de Loudun*, 170

Rohan (Jean I^{er} de), *vicomte de Rohan*, 371

Rohan (Jean II de), *vicomte de Rohan*, 371, 374, 411,
496, 497, 501, 504

Rohan (Pierre de), *maréchal de Gié*, 371, 413

Rohan (René I^{er} de), *vicomte de Rohan*, 374

Rohan-Guéméné (Louis II de), 111, 256, 371, 373

Rolland (André), *régisseur-metteur en scène (?)*, 149,
176

Ronsard (Pierre de), *poète*, 160, 166, 168, 474

Rouatin (Guillaume), *échevin de Poitiers, marchand
drapier, entrepreneur de mystère*, 322, 602

Royer Pierre, *acteur*, 56

Rutebeuf, *auteur*, 629

Sainte-Marthe (Scévole de), *auteur*, 130, 149, 151,
165, 167, 168, 169, 173

Saint-Gelais (Octavien de), *auteur*, 119

Saint-Omer, *acteur*, 73

Savoie (Charlotte de), 454

Savoie (Louise de), 123, 365, 429, 430

Savoie (Marguerite de), 441

Sénèque, *auteur*, 133, 162, 165, 166, 169

Sequart (Raoullet), *régisseur, metteur en scène (?)*,
112

Seroc (Jean), *acteur*, 123

Serre Guillaume, *sergent royal, acteur*, 31

Serre Jean, *sergent royal, acteur*, 31

Sous-le-Four (Denis), *auteur*, 136

Stuart (Marguerite d'Écosse), *dauphine de France*,
395, 397, 441, 482

Stuart (Marie), *reine de France*, 433, 434, 437, 438,
441

Tasso (Torquato, dit Le Tasse), *auteur*, 138

Thomas d'Aquin, *théologien*, 661, 663

Tiraqueau (André), *auteur*, 130, 163

Tiraqueau (Charles), *auteur*, 130, 131, 149
 Toutain (Charles), *auteur*, 168, 169
 Transon (Michel), *vicair*, *acteur*, 144, 349
 Triboulet, *fou de René d'Anjou*, *acteur*, *auteur*, 101, 136
 Vérard (Antoine), *imprimeur*, 587, 588, 611, 637, 638
 Vignault (François du), *juriste*, *auteur*, 129
 Villon (François), *auteur*, 101, 112, 164, 344
 Vitré (Philippa de), *baronne de Vitré*, 463
 Wace, *poète normand*, 459, 460, 493
 Xénophon, *auteur*, 137

Index des représentations

Abel tué par Caïn son frère (Tragédie...) Parthenay 1571, 55, 84, 128, 172, 334
Abraham sacrifiant (L'...T. de Bèze) Lausanne 1550, 329
Abus, vices, simonies et hérésies entrés et introduits en l'église catholique (Jeux des... M^{Bf} Bourrin), Poitiers 1571, 147, 359
Actes des apôtres (Mystère des...), Tours 1542, 627, 628, 634
Adoration des bergers, Maxent après 1622, 145, 384
Aman (Tragédie...A. Rivaudeau) Poitiers 1561, 329
Amour Vaincu (Tragicomédie L'...) Mirebeau 1599, 375, 376
Antéchrist (Jeu de l'...), La Poôté 1516, 633
Antoine (Mystère de saint...), Cendres 1477, 347, 354
Apolline (Mystère de sainte...) Astillé 1559, 383
Arimène (N. de Montreux), Nantes 1596, 100, 138, 140, 375, 376
Armel (Tragédie de saint...J. Baudeville), Ploërmel 1600 (à partir de), 50, 146
Arsinoé (Tragédie d'...P. Robin du Faux), Angers 1572, 160
Ballet de Madame et Ballet de Madame de Rohan (C. de Parthenay), Tours 1593, 171, 172
Barbe (Mystère de sainte...), Angers 1484, 35, 312
Barbe (Mystère de sainte...), Domalain 1509, 37, 384
Barbe (Mystère de sainte...), Fresnay-sur-Sarthe 1578, 383
Barbe (Mystère de sainte...), Laval 1493, 31, 32, 33, 110, 305, 310, 372
Barbe (Mystère de sainte...), Tours 1473, 336
Barthélemy (Mystère de saint...), Tours 1473, 336
Bataille et Paix du glorieux saint Pensard à l'encontre de Caresme (Prince de la basoche d'Issoudun), Tours 1486, 121, 122, 355
Berthevin (Mystère de saint...) Saint-Berthevin 1515, 110
Bien avisé, Mal avisé (Moralité de...) Laval 1448, 346, 637
Bien avisé, Mal avisé (Moralité de...) Nantes 1456, 148, 308, 366, 593, 637, 638, 639
Bien avisé, Mal avisé (Moralité de...) Rennes 1439, 366, 637
 Bocé (Farce blasphématoire à...) 1600, 385
Bon et du mauvais pèlerin (Moralité du...), Laval 1493, 114
Bourgeoise de Rome (Mystère de la...), Laval 1498, 629
Catherine (Mystère de sainte...) Angers ca. 1492, 313
Cène (Mystère de la...), Laval 1524, 54, 349, 631, 632
Christophe (Mystère de saint...), Poitiers 1438, 54, 111, 332
Cléandres (Tragédie de...), Saint-Maixent 1583, 51, 307, 327
Conception de la très Sainte Vierge (La...), Le Mans 1556, 44, 344, 345, 618, 623
Court des Joustes (La...), Maxent, Talensac après 1622, 145
Cyr et sainte Julit e (Mystère de saint...), Laval. 1469, 35, 346
Cyrus (Tragédie du jeune...), (N. de Montreux), Poitiers 1581, 137
Delivrance d[es Hebreux] hors d'Egypte, Bretagne seconde moitié du XVI^e siècle, 145, 622
Denis (Mystère de saint...), Amboise 1490, 111
Dialogue des moines (Le... L. Guyet), Angers 1550, 150, 323, 937
Donatien et Rogatien (Mystère des saints...), Nantes 1539, 306, 374, 599
Elips (Tragédie d'... R. Flacé), Le Mans 1579, 143

Enfant prodigue (Moralité de l'...), Neau 1527, 38, 44

Epolisme et Carite, Saint-Maixent 1581, 137, 138

Ermite meurtrier (Mystère de l'...), Laval 1532, 44, 144, 349, 629

Étienne (Mystère de saint...), Beaulieu-sur-Oudon 1551, 112

Étienne (Mystère de saint...), Le Genest 1509, 34, 38, 110, 323

Étienne (Mystère de...), 1516, 323

Eustache (Vie de saint...), Baud ca. 1600-1618, 145, 521

Eustache (Mystère de saint...), Le Mans. 1494, 345

Femme malade (Vérité) et des ecclésiastiques qui demeurent impuissants à la guérir, La Rochelle 1558, 147, 151

Fête-Dieu (Représentations sur chars à l'occasion de la...), Guingamp 1602, 378, 513, 520, 617

Fête-Dieu (Scènes mimées sur chars à l'occasion de la...), Fougères 1459, 332, 607

Fiacre (Mystère de saint...), Talensac 1577, 146, 377, 378, 385

Genouph (Mystère de saint...), Saint-Genouph 1490, 365

Georges (Mystère de saint...), Angers 1493, 31, 33, 43

Hippolyte suivie d'une farce (B. de Launay ?), Saint-Maixent 1576, 133, 327

Holopherne (Tragédie, C. de Parthenay), La Rochelle ca. 1573-1574, 149, 171, 172, 374

Hostie (Jeux de de la sainte...), Angers 1535, 312, 333, 632

Hostie (La...), Laval 1533, 632

Hostie (Jeux de la sainte...), Poitiers 1476, 335, 632

Jean l'Évangéliste (Mystère de saint...), Le Mans 1476, 34, 176, 312, 323

Jean l'Évangéliste (Mystère de saint...), Le Mans 1476, 633

Jean-Baptiste (Mystère de saint...), Bressuire 1492, 87, 594

Jeu des sept vertus et des sept péchés mortels, Tours 1390, 312

Job (Tragicomédie de... Sc. de Sainte-Marthe, Ch. Tiraqueau), Poitiers 1572, 130, 149, 169

Juif de Paris (Mystère du...) Nantes 1473, 149, 176, 311, 373, 631

Julien le martyr (Mystère de saint...), Laval 1467, 35, 346, 347

Julienne (Mystère de sainte...), Nuillé-sur-Vicoin. 1599, 383

La Joyeuse (Comédie...), (N. de Montreux), Poitiers 1581, 137

Lampaul(-Gimiliau ?) (Jeu d'une histoire), 519

Laurent (Mystère de saint...), Saint-Genouph 1491, 365

Magnificat, Vannes 1455, 495

Marc Antoine et Cléopâtre, Saint-Maixent 1578, 80, 134, 307

Marguerite (Histoire de sainte...), Malestroit 1601, 350, 383

Martin (Mystère de...), Tours 1441, 312

Martin (Mystère de saint...), (A. de La Vigne), Seurre (Bourgogne) 1496, 101, 116

Martin (Mystère de saint...), Rennes 1488, 346

Maxent (Jeu de saint...), Maxent 1548 (à partir de), 38, 88, 101, 145

Maxime et saint Vénérand (Mystère de saint... G. Ravault), Laval 1534, 44, 114, 144, 349

Médée, Parthenay 1572, 55, 84, 128, 172, 334

Melaine (Mystères réalisés lors de la dédicace de l'église Saint-...), Morlaix 1468, 497

Monde renversé (Le... M. Guyet), Angers 1550, 150, 323

Nativité (Mystère de la...), Amboise 1497,

Nativité (Mystère de la...), Amboise 1497, 83, 304, 310, 366, 58, 60, 609, 610

Nativité (Mystère de la...), Laval 1495, 54, 114, 587, 607, 609, 610

Nativité, Fougères 1475, 607, 609

Notre Dame (Miracle de...), Saint-Maixent 1534, 629, 630

Pacience de Job (Mystère de la...), Rennes-Maxent seconde moitié du XVI^e siècle, 618, 621, 622

Panthaleon (La farce de...), Saint-Maixent 1578, 80, 307

Passion (Mystère de la...), Amboise 1494, 35, 596, 600, 601

Passion (Mystère de la...), Amboise 1507, 35, 44, 108, 111, 305, 344, 596, 600, 601

Passion (Mystère de la...), Angers 1446, 589, 590

Passion (Mystère de la...), Angers 1486, 31, 33, 43, 83, 89, 97, 103, 305, 318, 344, 345, 586, 587, 588, 600, 615

Passion (Mystère de la...), Bressuire 1448, 589, 590

Passion (Mystère de la...), La Rochelle 1492, 111, 322, 341, 600

Passion (Mystère de la...), Montsûrs 1530, 385, 603, 616

Passion (Mystère de la...), Montsûrs 1579, 603

Passion (Mystère de la...), Nantes 1459-60, 111, 367, 591, 593

Passion (Mystère de la...), Nantes 1493, 306, 350, 594, 598

Passion (Mystère de la...), Nantes ca. 1468, 149, 367, 591, 593

Passion (Mystère de la...), Poitiers 1486, 41, 343, 591, 594, 598, 600, 616

Passion (Mystère de la...), Poitiers 1508, 44, 112, 322, 341, 344, 345, 601

Passion (Mystère de la...), Poitiers 1513 ou 1514, 322, 602

Passion (Mystère de la...), Poitiers 1534, 32, 34, 344, 602

Passion (Mystère de la...), Rennes 1430, 34, 112, 309, 331

Passion (Mystère de la...), Rennes 1430, 366, 367, 586, 589, 590, 590

Passion (Mystère de la...), Rennes 1430, 593, 635

Passion (Mystère de la...), Rennes 1456, 149, 309, 366, 591, 593

Passion (Mystère de la...), Saint-Maixent 1545, 616

Passion (Mystère de la...), Saumur 1462, 366, 371, 591, 594, 598, 616, 87, 309

Passion (Mystère de la...), Saumur 1493, 306, 600

Passion (Mystère de la...), Saumur 1534, 157, 158, 306, 602

Passion (Mystère de la...), Tours 1406, 53, 331, 589, 590

Passion (Mystère de la...), Tours 1406, 592

Passion (Mystère de la...), Tours 1455, 35,43, 313, 323, 332, 344, 355, 365, 591, 592, 598, 616

Passion (Mystère de la...), Tours 1540, 602, 623

Passion (Mystère de la...), Vautorte 1527, 38, 89, 603, 616

Passion (Mystère de la...), Vitré 1492, 34, 308, 310 372, 594, 598, 599

Passion montrée par un bateleur, Amboise 1501, 616

Pèlerin (Mystère du...) Méral 1454, 37, 176, 386

Polidore, Saint-Maixent 1581, 137

Quatre histoires par personnages sur quatre évangiles de l'Advent (F. Briand), Le Mans dès 1508, 326, 618, 633

Rédemption de nature humaine (Mystère de la...), Angers 1506, 313, 346, 618, 619

Résurrection (Mystère de la...), Angers 1456, 48, 107, 114, 135, 309, 353, 366, 611, 617

Résurrection (Mystère de la...), Tours 1486, 89, 314, 345, 611, 612, 617

Rolland le Furieux, Saint-Maixent 1581, 137, 138

Sacre (Personnages du...), Nantes 1470, 101, 149

Sacrifice d'Abraham (Le...), Baud ca. 1600-1618, 145,, 521, 622

Sacrifice d'Abraham (Le...), Laval 1508, 348, 618, 621

Sacrifice d'Abraham (Le...), Maxent après 1622, 521

Saint-Herbot (Jeux à la chapelle...), Plonévez-du-Faou 1562, 519

Saint-Vincent (Jeu de...), Paramé 1606, 358

Sauvages (Mystère d'enfants...), Tours 1457, 370

Sébastien (Mystère de saint...), Bootz (Laval) 1520, 33, 111, 323

Susanne (Histoire de sainte...), Auray ca. 1600-1618, 145, , 521, 622

Théophile (Miracle de...), Le Mans 1539, 112, 343, 345 629, 636

Trespassement Notre-Dame et Vie monseigneur Saint-Denis (Mystère du...), Amboise 1520, 111, 628

Trois femmes qui trompèrent leurs maris ivres
Parthenay 1572, 32, 128, 172
Vendition de Joseph, Bréal 1598, 145, 618, 621, 622
Vénus et Adonis, Saint-Maixent 1581, 137, 138
Vincent (Mystère de saint...), Angers 1471, 108, 367,
636
Vincent (Mystère de saint...), Angers 1471,
Vincent (Mystère de saint...), Le Lude 1476, 107, 354,
636

Index des textes

Actes des Apôtres (Mystères des...), (S. Greban), 101,
102, 110, 114, 135, 141, 626, 627, 628, 634
Advenir (Mystère du roy...), (J. du Prier), 98, 102, 114,
135
Advocacie Notre Dame (Mystère de l'...), 629
Aman (A. de Rivaudeau), 149, 170, 172
*Amours d'un vieillard de quatre-vingts ans, qui est
épris d'une jeune fille de l'âge de seize ans (Les...
pièce en breton)*, 510, 515, 571
*Amours d'un vieillard de quatre-vingts ans, qui est
épris d'une jeune fille de l'âge de seize ans (Les...)*,
511
Apocalypse saint Jehan Zebedee (Mystère de l'...), (L.
Choquet), 585, 633
*Arzur Roe d'an Bretounet ha Guynglaff (An Dialog
etre...)*, 510
Assomption de la Vierge (Mystère de l'...), 628
Aveugle et du Boiteux (Moralité de l'...), (A. de La
Vigne), 119, 734
*Barbra (Buhez sante... [Vie de sainte Barbe en
breton])*, 513, 515
*Bataille et Paix du glorieux saint Pensard à l'encontre
de Caresme* (Prince de la basoche d'Issoudun),
101, 121, 122
Bien avisé, Mal avisé (Moralité de...), 637, 638
Bradamante (R. Garnier), 138
Cléopâtre captive (É. Jodelle), 134
*Conception et Nativité de la glorieuse Vierge Marie
(Mystère de la...)*, 624
Denis en 6 journées (Mystère de saint...), 628
Éléments (Moralité nouvelle des IIII [Quatre]...), 620

Étienne pape (Mystère de saint...), 97
Faifeu (La légende joyeuse de maistre Pierre...), 67
Franc Archier de Cherré (J. Daniel), 124
Gargantua (F. Rabelais), 794
*Genovefa a Vrabant (Buhez... [Vie de sainte Geneviève
de Brabant en breton])*, 521
*Gwénolé (An buhez sant Gwenôlé Abat Ar Kentaf eus
a Lantevennec [La vie de saint Gwénolé, abbé, Le
premier de Landévennec en breton])*, 509, 510, 515
Hippolyte (R. Garnier), 132, 133
Homme pécheur par personnages (Moralité de l'...),
620
Honneur des dames (Moralité de l'...), (A. de La
Vigne), 119, 136, 155, 157
Hostie (Mystère de la sainte...), 122, 631, 632, 634
Jérusalem (La destruction de..., mystère en breton),
510, 511, 515
Jugement (Mystère du jour du...), 633
Légende dorée (J. de Voragine), 609
Loÿs (Jeu saint...), (Triboulet), 136
Lymon et de la Terre (Moralité du...), 620
Marc Antoine (R. Garnier), 132
Martin (Mystère de saint...), (A. de La Vigne), 119,
121, 154, 155, 157, 734
Martin de Cambrai (Farce de...), 764
Médée (J. de La Péruse), 14, 128, 165, 166, 167, 168,
169, 173
Méditations sur la vie de Jésus-Christ (pseudo-
Bonaventure), 618
Mériadec (Mystère cornique de saint...), 488, 495,
496, 501, 503, 507
Muet insensé (Comédie du...), (P. Le Loyer), 159, 160,
161, 162
Munyer (Farce du...), (A. de La Vigne), 119, 764
*Nativité de nostre seigneur Jhesuchrist par
personnages. Avec la digne accouchee*, 608, 609
Nativité de Notre Sauveur et Rédempteur Jésus-Christ,
représenté à Rouen en 1474 (*Mystère de
l'Incarnation et...*), 608, 609, 610
Nativité et des trois Roys du ms 1131 de la
bibliothèque Sainte-Geneviève (*Mystère de la...*),
607, 608, 609, 610

- Nephelococugie ou La Nuee des cocus (La...)*, (P. Le Loyer), 159, 160, 161
- Nicolas (Jeu de saint...)*, (J. Bodel), 792, 880
- Nonne (Buhez santez Nonn [Vie de sainte Nonne et de son fils Dévi en breton])*, 147, 508, 515
- Nostre Dame (Miracles de...)*, (Gautier de Coinci), 629, 630
- Notre Dame par personnages (Miracles de...)*, 629, 630
- Officium sepulchri seu resurrectionis* (Tours, BM, ms. 927), 233, 234, 598
- Orléans (Mystère du siècle d'...)*, 134
- Ovide moralisé*, 620
- Pacience de Job (Mystère de la...)*, Paris, BnF, ms. fr. 1774, copie réalisée en 1478, 130, 622, 623
- Passion (Mystère de la...)*, (A. Greban), 98, 100, 103, 104, 105, 106, 141, 525, 586, 589, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 598, 599, 600, 601, 603, 604, 615, 616, 617, 620, 635
- Passion (Mystère de la...)*, (E. Mercadé), 586, 589, 590, 616, 635
- Passion (Mystère de la...)*, (J. Michel), 103, 104, 106, 108, 116, 525, 586, 587, 588, 591, 596, 599, 600, 601, 603, 604, 606, 615, 635
- Passion cyclique* (première impression
Le mistere de la conception et nativité de la glorieuse vierge Marie avecques le mariage d'icelle, la nativité, passion, résurrection et assension de nostre sauveur et rédempteur Jesucrist, 1507, 585, 601, 602, 606, 615, 616, 624, 635
- Passion d'Amboise (Mystère de la...)*, 586, 595, 596, 598, 616, 635
- Passion de Semur (Mystère de la...)*, 590
- Passion et Résurrection en breton (Aman ez dezrou an Passion, ha he goude an Resurrection)*, 48, 106, 493, 511, 515, 522, 588
- Passion Nostre Seigneur* du ms 1131 de la bibliothèque Sainte-Geneviève (*Mystère de la...*), 590
- Pasté (Farce du...)*, 764
- Pathelin (Farce de maître...)*, (Triboulet), 119, 136, 164, 629
- Pionnier de Seurdre* (J. Daniel), 124
- Procés que a fait Misericorde contre Justice, pour la redemption humaine (Le...)*, 619
- Quatre histoires par personnaiges sur quatre évangiles de l'Advent* (F. Briand), 101, 141, 148, 618, 633
- Résurrection – Angers 1456 (Mystère de la...)*, 611, 612, 613, 615, 617, 626
- Robin (Menelogue de...)*, (J. Boiceau de la B.), 126, 127, 173
- Sacrifice d'Abraham Ysaac son filz à dix personnages (Moralité nouvelle du...)*, 621, 622
- Susanne (Mystère de sainte...)*, 622
- Théophile (Miracle de...)*, (dramatisation du XVI^e siècle), 629
- Tobie (Un acte de la tragicomédie de...)*, (C. des Roches), 173
- Tremenuan an Ytron Guerches Maria [Le trépas de dame Vierge Marie]*, 493, 512, 628
- Vendition de Joseph filz du patriarche Jacob (Moralité de la...)*, 622
- Vengeance nostre Seigneur Jhesu Crist (Mystère de la...)*, (E. Mercadé), 589
- Viel Testament (Mystère du...)*, 521, 608, 621, 622
- Vincent (Mystère de saint...)*, Paris, BnF, ms. fr. 12538, 108, 636

TABLE DES MATIERES

VOLUME 1

LISTE DES ABREVIATIONS	5
INTRODUCTION GENERALE	7
VIE THEATRALE ?	8
CADRES GEOGRAPHIQUE ET TEMPOREL	13
LES FONDEMENTS DE LA RECHERCHE : LES ARCHIVES	15
PROBLEMATIQUES	17
ORGANISATION DE L'ETUDE	19
<u>PREMIERE PARTIE ACTEURS, AUTEURS, ET CALENDRIER DU THEATRE</u>	23
INTRODUCTION A LA PREMIERE PARTIE	25
CHAPITRE I. QUI JOUE ? VERS UNE DEFINITION DES ACTEURS ET DE LEUR JEU.	27
INTRODUCTION	27
I.1. LES ACTEURS OCCASIONNELS	30
I.1.1. Les acteurs urbains	31
I.1.2. Les acteurs ruraux	37
I.1.3. Les acteurs issus des clergés séculier et régulier	39
I.1.4. Les écoliers et les étudiants	46
I.1.5. Les confrères et les membres d'une communauté	52
I.1.6. Les acteurs des compagnies joyeuses	61
I.1.7. La Noblesse	63
Conclusion	64
I.2. LES ACTEURS PERMANENTS	64
I.2.1. Du bateleur à l'acteur	65
I.2.2. Des joueurs de farce aux troupes de comédiens	72
I.2.3. Les fous de cour, des acteurs à part entière	81
Conclusion	83

I.3. LES FEMMES SUR SCENE	83
I.4. LE JEU DE L'ACTEUR ?	85
CONCLUSION	92
CHAPITRE II. FACTEURS, FATISTES, ENTREPRENEURS ET COMMISSAIRES : AUTEURS ET REGISSEURS	95
INTRODUCTION	95
II.1. « FAIRE ŒUVRE » : ECRIRE ET FAIRE JOUER DU THEATRE DANS L'OUEST DE LA FRANCE	97
II.1.1 L'auctorialité du théâtre, théâtre destiné à être joué et théâtre lu	97
II.1.2 Le <i>fatiste</i> ou le fabricant du texte de théâtre	99
II.1.3 Entrepreneurs et commissaires	110
II.1.4 Des auteurs-(acteurs)-régisseurs	113
Conclusion : vers la conscience du statut d'auteur au XVI ^e siècle	116
II.2. FORMATION ET OCCUPATIONS PROFESSIONNELLES	117
II.2.1 Le monde juridique, des auteurs basochiens mais pas uniquement	118
II.2.2 Des écrivains professionnels au service d'une cour	134
II.2.3. Des ecclésiastiques, des théologiens et des maîtres d'école	140
II.2.4. Un marchand et un homme de main nantais comme auteur régisseurs-metteurs en scène	148
II.2.5. La Réforme génératrice de nouveaux auteurs ?	149
Conclusion	152
II.3. LA PAROLE ET SES CONCOURS	152
II.3.1 Les rhétoriciens au Puy de Rouen	153
II.3.2 Robert Garnier et Pierre Le Loyer aux Jeux Floraux de Toulouse	158
Conclusion	162
II.4. LA PLEIADE, LES « POETES DU CLAIN » ET LA BOURGEOISIE POITEVINE	162
II.4.1 Trois périodes d'émulation littéraire en Poitou au XVI ^e siècle	163
II.4.2 Une bourgeoisie poitevine influente et réceptive « les poètes du Clain »	169
Conclusion	174
CONCLUSION	175
CHAPITRE III. LE CADRE CALENDRAIRE COMME INSPIRATEUR DU THEATRE	179
INTRODUCTION	179
III.1. LE CYCLE DE LA NATIVITE	182
III.1.1. L'Avent	184
III.1.2. Noël	189
III.1.3 Le Nouvel an	194

III.1.4. L'Épiphanie	198
Conclusion	200
III.2. LA FETE DES FOUS ET DES INNOCENTS	200
III.2.1. Définition de la fête des Fous et des Innocents	201
III.2.2. Les Fous et Innocents dans l'Ouest de la France	207
III.2.3. Les Fous et les Innocents : une occasion d'activités dramatiques	211
Conclusion	216
III.3. TEMPS PASCAL	216
III.3.1. La Septuagésime	216
III.3.2. Carnaval – Carême prenant – Carême (jusqu'au dimanche de la Passion)	217
III.3.3. Pâques fleuries et la Semaine sainte (jusqu'au Vendredi saint)	227
III.3.4. Pâques	232
III.3.5. L'Ascension et les Rogations	239
III.3.6. La Pentecôte et le cycle de Mai	241
III.4. LA FETE DU SAINT-SACREMENT	251
III.5. LA TRANSFIGURATION	258
III.6. LE CYCLE MARIAL, L'EXALTATION DE LA SAINTE CROIX ET LE CYCLE AGRAIRE OU URBAIN D'ETE	259
III.6.1. Temps marial et dévotion à la sainte Croix	260
III.6.2. Le cycle agraire et estival	266
III.7. LE SANCTORAL	271
III.8. LE CHARIVARI	282
CONCLUSION	286
CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE	289

DEUXIEME PARTIE LES ENJEUX DE POUVOIR ET LE THEATRE : DE LA PROMOTION A

L'INTERDICTION **291**

INTRODUCTION A LA DEUXIEME PARTIE	293
-----------------------------------	-----

CHAPITRE IV. DECIDER, ORGANISER, PROMOUVOIR OU CENSURER : QUELLE ATTITUDE ADOPTER FACE AU THEATRE ? **295**

INTRODUCTION	295
IV.1 LES STRUCTURES URBAINES OCCUPEES PAR DES LAÏCS	300
IV.1.1 Bref rappel sur la notion de corps ou d'assemblée de ville et sur ses prérogatives	300

IV.1.2 L'autorité citadine (corps ou assemblée de ville) : quel degré d'implication dans le théâtre, quelles formes de contrôle du théâtre ?	304
IV.1.3 Le groupe des gens de bien	321
IV.1.4. Former la jeunesse : le théâtre scolaire	324
IV.1.5 Les confréries (métier et dévotion), la basoche	329
Conclusion	340
IV.2 L'ÉGLISE PROMeut LE THEATRE ORGANISE PAR DES LAÏCS, CONTROLE OU INTERDIT LE SIEN ET CELUI DES LAÏCS	342
IV.2.1 Quelle promotion du théâtre par les chapitres et les institutions ecclésiastiques (hôpitaux) ?	343
IV.2.2 La promotion du théâtre dans le cadre paroissial urbain	348
IV.2.3 Le contrôle du théâtre : vigilance au sujet du contenu des textes et de la tenue des clercs, mise en œuvre de la Réforme catholique	351
Conclusion. Quelles sont les positions de l'Église réformée face au théâtre ?	360
IV.3 LES POUVOIRS SEIGNEURIAUX	362
IV.3.1 La noblesse, le théâtre et la population : légitimation du pouvoir par l'adhésion	364
IV.3.2 La noblesse décide du théâtre pour la noblesse : le théâtre outil politique	369
IV.3.3 Le pouvoir royal à l'épreuve des enjeux idéologiques : limitations du théâtre par les parlements	376
Conclusion	380
IV.4 ET LES CAMPAGNES ?	381
IV.4.1 La paroisse rurale : fonctionnement et théâtre promu dans son cadre	382
IV.4.2 Des habitants agissant en dehors du cadre paroissial	384
IV.2.3 Quelle place de la confrérie en campagne dans l'initiative du théâtre ?	385
IV.2.4 La promotion par la petite noblesse	386
Conclusion. Un processus promotionnel plus difficile à saisir mais décelable néanmoins	386
CONCLUSION	387
CHAPITRE V. LES ENTREES SOLENNELLES : LA VILLE, LE PRINCE ET LE THEATRE	391
INTRODUCTION	391
V.1 LES ENTREES ROYALES FRANÇAISES	394
V.1.1. Présence intermittente du théâtre, diversité des formes théâtrales : de Charles VII à Louis XI	395
V.1.2. Du règne de Charles VIII à celui de Louis XII : vers une intégration complète du théâtre au cérémonial de l'entrée de ville, concentré sur la personnalité royale	400
V.1.3. Anne de Bretagne, reine de France et duchesse de Bretagne	410

V.1.4. Apogée du théâtre dans les entrées : François I ^{er}	421
V.1.5. Substitution des tableaux peints aux tableaux vivants : disparition de la dramatisation dans les entrées de ville	432
V.2. ACCUEIL DES SOUVERAINS ETRANGERS	440
V.2.1. Réceptions sans théâtre	441
V.2.2. Philippe le Beau et Jeanne de Castille ; Charles Quint...	442
V.3. L'ÉTAT BRETON : UNE THEATRALITE AU SERVICE DU POUVOIR DUCAL ?	448
V.3.1. Cérémonie de couronnement des ducs	450
V.3.2. Les ducs entrent à Nantes. Pierre II à Guingamp en 1450.	452
V.3.3. François III, dernier duc de Bretagne : couronnement et entrées en 1532.	455
V.3.4 Les entrées des gouverneurs de Bretagne	461
V.4. LES COURS D'ANJOU, DU MAINE ET DE LAVAL	463
V.4.1. Influences des Anjou et Laval à la cour de France et en Europe	464
V.4.2. Des entrées de ville duciales et comtales à l'image des entrées royales Françaises	468
V.5. LES DUCS DE TOURAINE	473
V.6. UNE ENTREE DU DUC DE GUYENNE EN 1469 A LA ROCHELLE	475
V.7. LES ENTREES EPISCOPALES	476
V.7.1. Cérémonial de l'entrée épiscopale	476
V.7.2. L'entrée épiscopale de François de Luxembourg au Mans en 1507	477
V.7.3. Le cardinal Marc Cornaro à Angers en 1518	479
V.8. REJOISSANCES PUBLIQUES THEATRALES POUR UNE BONNE NOUVELLE	479
CONCLUSION	482
CHAPITRE VI. LE THEATRE EN BASSE-BRETAGNE (1384-1650)	485
INTRODUCTION	485
VI.1. DIFFUSION LITTERAIRE ET ARTISTIQUE A L'INTERIEUR ET ISSUE DE BASSE-BRETAGNE	488
VI.1.1 Un territoire, trois langues, pour quelle littérature du Moyen Âge ?	488
VI.1.2 Les arts figuratifs : mode de diffusion, fonctions politiques, sociologiques et esthétiques	494
VI.2. PRODUCTION THEATRALE EN LANGUE BRETONNE (XV ^E ?-XVII ^E SIECLE)	508
VI.2.1. Supports de conservation des textes de théâtre en breton	508
VI.2.2 Une unité dans le breton utilisé ?	514
VI.2.3. Quelles sont les attestations d'un théâtre en langue bretonne ?	517
VI.3. ÉTUDE DES PIECES	522
VI.3.1 <i>Passion bretonne</i>	522
VI.3.2 Vie des saints	536

VI.3.3 Récit biblique	560
VI.3.4 Théâtre comique	571
CONCLUSION	576

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE	579
----------------------------------	-----

TROISIEME PARTIE ASPECTS DE LA PRODUCTION DRAMATIQUE DANS LE NORD-OUEST DE LA FRANCE : LES TEXTES ET LEUR DRAMATISATION **581**

INTRODUCTION A LA TROISIEME PARTIE	583
------------------------------------	-----

CHAPITRE VII. REPRESENTATIONS ET TRADITIONS TEXTUELLES : DRAMATISER L'HISTOIRE DU SALUT DANS SON

INTEGRALITE	585
--------------------	------------

INTRODUCTION	585
--------------	-----

VII.1 <i>NATIVITES, PASSIONS ET RESURRECTIONS</i> : DE LA SEMAINE SAINTE ET LA VIE PUBLIQUE DU CHRIST AUX <i>PASSIONS CYCLIQUES</i>	588
---	-----

VII.1.1 Avant 1486, des traditions textuelles hypothétiquement multiples	589
--	-----

VII.1.2 Après 1486 : Greban-Michel et persistance de traditions textuelles diverses	598
---	-----

VII.1.3. <i>Mystères de la Nativité et Mystères des Trois Rois</i>	607
--	-----

VII.1.4. <i>Le Mystère de la Résurrection</i>	611
---	-----

Conclusion	615
------------	-----

VII.2 LES PREMICES DE LA PASSION : LE PROCES DE PARADIS ; ABRAHAM, JOB, JOSEPH ; LA CONCEPTION DE LA VIERGE	617
---	-----

VII.2.1 Le Procès de Paradis	618
------------------------------	-----

VII.2.2. <i>Le Sacrifice d'Abraham, la Patience de Job et la Vendition de Joseph</i>	621
--	-----

VII.2.3 <i>La conception de la Vierge</i>	623
---	-----

Conclusion	625
------------	-----

VII.3 APRES LA RESURRECTION	626
-----------------------------	-----

VII.3.1 <i>Les Actes des Apôtres</i>	626
--------------------------------------	-----

VII.3.2 L'Assomption de la Vierge Marie	627
---	-----

VII.3.3 Les miracles de Notre-Dame	628
------------------------------------	-----

VII.3.4 La sainte Hostie	631
--------------------------	-----

VII.3.5 L'Antéchrist et l'Apocalypse	633
--------------------------------------	-----

Conclusion	634
------------	-----

CONCLUSION	635
------------	-----

CHAPITRE VIII. REPRESENTER LE MONDE CHRETIEN : ANALYSE COMPAREE DE SIX TEXTES DE THEATRE	641
INTRODUCTION	641
VIII.1. EXPOSER LES FONDEMENTS DE LA RELIGION SUR LA SCENE	644
Introduction	644
VIII.1.1. Inéluctabilité et supériorité : la foi chrétienne est la seule qui doit et puisse exister	645
VIII.1.2. Évoquer et invoquer les textes fondateurs du christianisme	668
VIII.1.3. Quelques concepts délivrés sur scène sur les rapports entre l'homme et Dieu	684
VIII.1.4. Rejouer les épisodes et les images de la vie du Christ	690
VIII.1.5 Paradis et Enfer : une dramatisation déséquilibrée	700
VIII.1.6 La Terre sainte	712
VIII.1.7 L'Église	714
Conclusion	720
VIII.2. L'HOMME LIBRE CHOISIT DE CROIRE OU DE NE PAS CROIRE, LE BIEN OU LE MAL	721
Introduction	721
VIII.2.1 Le libre arbitre et la grâce	722
VIII.2.2 Infirmes corporels et spirituels : figures de la détermination au bien ou au mal	730
VIII.2.3 Dramaturgie des vertus et des vices	737
VIII.2.4 Mettre en scène la tentation du mal	773
VIII.2.5 La Fortune	775
Conclusion	780
VIII.3. SEMBLANCE ET DISSEMBLANCE : MONDES IMAGINAIRES ET MONDES CONTEMPORAINS QUOTIDIENS A LA SCENE	781
Introduction	781
VIII.3.1 Jouer le pays païen	784
VIII.3.2 Du roman aux cours chrétiennes européennes contemporaines comme modèles d'élaboration de la cour païenne	799
VIII.3.3 Les professions et les métiers	819
VIII.3.4 Préoccupations courantes et scènes citadines	839
VIII.3.5 Comique et satire : entre monde du spectateur et monde du théâtre	849
Conclusion	881
CONCLUSION	882
CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE	885
CONCLUSION GENERALE	887
TABLE DES MATIERES DU PREMIER VOLUME	893

VOLUME 2

REPertoire DES PIECES JUSTIFICATIVES	901
TABLE DES ATTESTATIONS	1011
ANNEXE 1 : TABLEAU SYNOPTIQUE DU THEATRE DES ENTREES ROYALES, DUCALES, COMTALES ET EPISCOPALES.	1020
ANNEXE 2 : DECORS DES ENTREES ROYALES ET DUCALES	1031
BIBLIOGRAPHIE	1037
INDEX	1083

Titre : Vie théâtrale dans le Nord-Ouest de la France (Bretagne, Pays de la Loire, Poitou, Aunis) du XIII^e au XVI^e siècle.

Mots clés : Théâtre médiéval, théâtre humaniste, Nord-Ouest de la France, entrées solennelles, théâtre et politique, théâtre et religion

Résumé : Ce travail propose l'étude des différentes formes d'activités dramatiques en latin, français et breton, qui ont pris place dans le Nord-Ouest de la France du XIII^e siècle au XVII^e siècle commençant. Il aborde le drame liturgique, le théâtre des mystères, des farces et des moralités, le théâtre des entrées solennelles et le théâtre humaniste, en combinant une approche à la fois littéraire, historique et sociale. Cette étude se fonde d'abord sur une importante recherche archivistique destinée à mettre à jour les connaissances sur les attestations du théâtre.

Title : Theatrical life in northwestern France (Brittany, Loire Valley, Poitou and Aunis regions) from the 13th to the 16th century.

Keywords : Medieval drama, Northwestern France, civic entries, theatre and politics, theatre and religion

Abstract : This PhD research studies drama and the dramatic culture in Latin, French and Breton in northwestern France from the 13th century to the very beginning of the 17th century. It encompasses liturgical drama, mystery plays, farces, morality plays, civic entries and humanist drama, thanks to an interdisciplinary approach combining literary, historical and social elements. This analysis is primarily based on a thorough and comprehensive archive investigation, meant to extend our knowledge about theatrical mentions.