

B i b l i o t h è q u e
des
IDÉES

Le cercle magique

Essai
sur le théâtre en rond
à la fin du Moyen Age

par

HENRI REY-FLAUD

nrf
Éditions Gallimard

COLLEGE

(London)

RY

ATION

OR

TOCK No.

QMC

365433 5



a30213

003654335b

WITHDRAWN
FROM STOCK
QMUL LIBRARY

BIBLIOTHÈQUE DES IDÉES

Le cercle magique

sur les théâtres en 1901 et la vie
du Moyen Âge



Garnier

HENRI REY-FLAUD

Le cercle magique

Essai
sur le théâtre en rond à la fin
du Moyen Age

nrf

GALLIMARD

169264
PN 2152

RENTAL, RE-KEYED

Le cercle magique

Essai

sur le théâtre en rond à la fin
du Moyen Âge



*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays, y compris l'U.R.S.S.*

© Éditions Gallimard, 1973.

A Pierre Le Gentil



Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

AVANT-PROPOS

Le théâtre du Moyen Age est un inconnu. Petit de Julleville et Gustave Cohen, pionniers de notre histoire dramatique, en ont seulement frayed l'approche. Notre enquête a été une aventure et nous a finalement révélé une vision inattendue : l'image d'un théâtre en rond. Parfois, la pression des nécessités locales rendait compte de ce choix — comme à Bourges où l'on utilisa les vestiges d'un ancien amphithéâtre. Loin d'être l'exception, ce dispositif nous est apparu de façon si fréquente que nous fûmes réduit à constater qu'il était bien la norme : le célèbre cirque dans lequel Fouquet situe son Martyre de sainte Apolline aurait pu guider les recherches dans cette voie. Au contraire, la scène rectiligne, accréditée par la trop répandue — et peut-être mal comprise — miniature de Cailleau, représentant le hourdement dressé à Valenciennes en 1547, n'aurait été qu'un cas exceptionnel, à supposer qu'il ait jamais eu une existence effective pour cette représentation.

Peut-être le lecteur acceptera-t-il de parcourir avec nous la voie qui conduit aux sources du théâtre occidental moderne. Les pages qui vont suivre ont pour but de lui ouvrir la route. Nous avons structuré la limaille ténue des dates, des faits, des documents de toutes sortes : contrats de charpentiers, plans, extraits d'archives, actes notariés, etc., relatifs à des représentations souvent sans liens étroits les unes avec les autres, mais dont la valeur démonstrative n'apparaissait que par une réciproque confrontation. Il fallut donc rechercher quelques lignes de forces susceptibles d'aimer ces miettes de faits pour les présenter en un ensemble cohérent.

Nous avons donc tout d'abord tenté d'exposer les domaines historiques respectifs des deux grandes formes rivales de lieux dramatiques, la Ligne et le Cercle. Nous montrerons que la Ligne géante, que certains historiens du théâtre ne craignaient pas de développer sur cinquante et parfois cent mètres d'extension, n'a jamais existé hors du mystère mimé que sous forme d'hypothèse hasardeuse. Le lecteur découvrira alors comment, tandis que le mystère parlé se dégage progressivement de l'archétype mimé, le dispositif scénique en usage devient inadéquat et comment la tentation de « fermer la ligne » a dû s'imposer à certains organisateurs. Mais cette tentation fut-elle générale? C'est ce qu'une revue des termes clefs de la scénologie médiévale devrait nous permettre de préciser. Peut-être serons-nous alors en mesure de retrouver, dans l'iconographie du ^{xv}^e et du ^{xvi}^e siècle la structure des grands théâtres de la fin du Moyen Age.

La seconde phase de notre enquête — l'Extension historique et géographique du théâtre en rond en France — est plus simple dans son articulation logique, mais plus diffuse aussi, de par la masse de faits auxquels elle fait appel : voilà bien la limaille dont nous parlions. Nous avons découpé de vastes territoires dramatiques qui présentent toujours une large unité de conceptions fondée, bien souvent, sur ces « rivalités de clochers » qui n'empêchent pas, au contraire, un échange fécond d'idées, d'acteurs ou d'ordonnateurs. Ainsi retrouve-t-on du même fait les grands types de lieu théâtral, anciens amphithéâtres liés aux mystères de l'Ouest, ou grandes charpentes rectangulaires des mystères du Dauphiné.

Le décor planté, le cercle tracé, les faits établis, nous n'avons pas jugé notre tâche achevée. Un épilogue évoque pour quel type de société, par le jeu de quelle mentalité collective avaient été ainsi disposés les échafauds des grands mystères. Ces pages retracent la peinture angoissée d'un « milieu » où la fonction dramatique fut plus essentielle sans doute que dans aucun autre : une société minée, qui cache sous les fastes ses lézardes profondes, mais ressent, en chacun de ses membres, l'écroulement qui la menace. Un monde tout entier se retourne vers les âges qui le fondèrent et les mythes qui le garantissaient. Ce fut la fonction de son théâtre que d'entreprendre le projet fou d'oser suspendre et recréer le temps. Le mystère inventa alors une forme dramatique magique où tous les participants communiaient dans la pour-

suite d'un dessein si total qu'il défie les définitions et remet en question le théâtre lui-même. Ainsi le Rond des mystères recrée-t-il le Cercle magique, anneau formé par une civilisation qui finissait, anneau brisé avec la fin d'une civilisation¹.

Il ne nous restera plus lors qu'à nous acquitter de la dette de reconnaissance due tout d'abord à M. Le Gentil qui nous a toujours confirmé dans notre dessein, ainsi qu'à M. Régnier qui a bien voulu amender avec nous de nombreux points de langue. Notre gratitude va aussi à notre amie Alice Planche, qui a eu la complaisance de relire notre manuscrit.

Au lecteur de juger si nous avons tenu notre propos. Nous l'introduirons simplement par les vers de ce prologueur du maître Arnoul Gréban, qui après avoir tenu son public en haleine trop longtemps, comme nous l'avons fait, lui disait encore avant de s'en aller :

Se la reverance de vous
 Faulte y voit dessus ou dessoubz
 Trop dit ou faulte de languages
 Soiez amiable et doulx
 Et nous corriger sans courroux,
 N'en serons auttrefois plus sages.
 Prenez ce que bon vous sera
 Et le surplus l'on laissera
 Car tout ne poons pas attaindre.

1. Il tombe sous le sens qu'un théâtre de bois (comme le furent tous les théâtres du Moyen Age) ne saurait en aucune façon avoir un plan parfaitement circulaire, les charpentiers du temps n'ayant pu trouver le moyen d'obtenir des poutres courbes. Pourtant, dans la suite de notre ouvrage il nous arrivera souvent de parler de théâtre en rond à propos d'édifices carrés ou rectangulaires. Nous n'aurons alors en tête qu'un dispositif dramatique présentant une aire de jeu centrale et un public cernant cette aire de tous côtés. La logique de notre discours sera tout aussi cohérente que celle du physicien qui, comme le rappelait Marc Bloch, « persiste à dénommer "atome" une réalité qu'il passe son temps à découper. »

Première partie

LA LIGNE ET LE CERCLE

CHAPITRE PREMIER

Du mime au théâtre

I

LA LIGNE GÉANTE

Le Moyen Age finissant vit dans les dernières années du xiv^e siècle l'épanouissement d'une forme dramatique prodigieuse : le mystère. Voilà en effet un théâtre dont le souvenir hante encore les imaginations, et qui n'a pourtant laissé aucun chef-d'œuvre, qui n'a donc été sauvé de l'oubli que par le seul faste de ses représentations, par la seule splendeur de sa mise en scène, par la seule générosité des énergies qu'il suscitait. Personne sans doute ne sut mieux que Gaston Baty¹ évoquer ces moments uniques dans l'histoire du théâtre, où la vie d'une cité tout entière passait sur les « hours » et les « eschaffauds » de la représentation pendant les jours et parfois les semaines du « jeu », mais aussi pendant les mois, les longs mois de répétition. Plusieurs dizaines, parfois plusieurs centaines d'acteurs, des milliers de spectateurs venus de toute une région, des costumes et des décors somptueux, une société en déclin qui se régénère dans la célébration des fondements de la Foi qui la garantit, un souvenir merveilleux pour plusieurs générations, tel a été le mystère, et nous comprenons que cette cérémonie dramatique, liée à un milieu social, politique, religieux, ait pu fasciner la postérité.

Ce genre théâtral hors du commun, qui n'hésitait pas à dérouler son action sur plusieurs dizaines de milliers de vers, exigeait pour le développement de cette action des dizaines de lieux dramatiques différents, appelés le plus souvent par

1. Gaston Baty, « Rideau baissé », *Le Masque et l'encensoir*, Paris, Bordas, 1948, in-8°, 226 p.

la critique moderne « mansions », dont la disposition n'a pas été sans poser quelques problèmes aux érudits. C'est ainsi qu'au xvii^e siècle les frères Parfaict¹, nos premiers historiens du théâtre, développèrent, sous la foi de quelques documents mal interprétés, une théorie que Petit de Julleville présentait ainsi : « On ne pouvait s'expliquer comment on avait pu réunir tant de scènes diverses dans une seule scène sans donner à celle-ci des dimensions qui auraient rendu la représentation impraticable. Ainsi naquit une hypothèse bizarre qui, sans reposer sur aucune preuve, a fait fortune et se répète encore aujourd'hui dans quelques écrits arriérés. Pour ne pas développer démesurément la scène du Moyen Age dans le sens horizontal, les historiens du théâtre inventèrent de l'exhausser et de l'agrandir dans le sens vertical. Ils inventèrent la scène à étage². » Cette théorie subsista jusqu'en 1855, date à laquelle Paulin Paris, dans une célèbre conférence au Collège de France, la réduisit à néant. Petit de Julleville, Gustave Cohen puis à peu près tous les spécialistes du théâtre médiéval s'employèrent alors à développer la théorie de la scène horizontale.

Ces divers critiques en effet avaient à rendre compte des exigences spécifiques de la mise en scène des mystères. « Il fallait [...] que la scène fût immense, écrit Petit de Julleville à propos de la représentation de la *Destruction de Troie la Grant*, et la décoration très riche pour que la pièce fût intelligible³. » L'on ne peut que souscrire à cet avis, lorsque l'on sait l'importance et le nombre de cavalcades, batailles, foules de toutes sortes que ce mystère met en action. Ces multitudes n'avaient, le plus souvent, aucun moyen de dégager le champ scénique. « Très souvent, au lieu de disparaître dans les coulisses comme dans nos théâtres modernes, les acteurs qui ne jouent pas attendent patiemment leur tour sur des sièges disséminés à droite et à gauche [...]. Nous trouvons fréquemment des indications comme celle-ci : “ Chacun s'en va en son siège ” (*Vieil Testament*, t. I, p. 144), et il faut le comprendre au sens le plus littéral du terme⁴. »

Force fut donc d'étendre à nouveau démesurément la scène dans le sens horizontal. Les critiques n'hésitèrent pas alors, pour étayer leur théorie, à faire appel à des documents relatifs

1. Parfaict, *Histoire du théâtre français*, Amsterdam, 1735.

2. Louis Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880, in-8°, t. I, p. 386.

3. *Ibid.*, t. II, p. 580.

4. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français au Moyen Age*, Paris, Champion, 1926, p. 219.

à des Entrées royales, qui n'avaient pourtant rien de commun, si ce n'est parfois le nom, avec les grands mystères dramatiques. Ainsi Germain Bapst put-il écrire : « La Passion, représentée en tableaux vivants en 1420, pour l'entrée des rois de France et d'Angleterre à Paris, était jouée sur un échafaud de cent pas de long (*Journal d'un bourgeois de Paris*, publié par Tuetey, p. 144) ¹. » D'autres fois les affirmations erronées ne relèvent que de l'interprétation hâtive ou hasardeuse de leurs auteurs. L'on ne sait sur quoi se fondent Nicole Decugis et Suzanne Reymond ² pour avancer : « A Mons, en 1501, la *Passion* de Jean Michel, dont la représentation dura huit jours consécutifs, se jouait sur un plateau de quarante mètres sur huit », alors que Cohen, qui publia *Le Livre de conduite du régisseur de Mons* ³, déplore de ne pas connaître les dimensions exactes du « plateau » construit pour la *Passion* jouée dans cette ville en 1501. Pourtant Cohen fait souvent lui-même preuve d'imprudence, lui qui assigne à la représentation de Rouen en 1474 une scène de soixante mètres de développement ⁴ alors que, nous le constaterons, toute affirmation est impossible à ce sujet, dans l'état actuel de la documentation. Il ne laisse d'ailleurs plus de doute sur son interprétation lorsqu'il écrit : « Pour nous résumer, la scène se pliait aux exigences du milieu. Disposait-on d'une large place, comme c'était le cas la plupart du temps, on alignait les décors les uns à côté des autres, dussent-ils atteindre un développement de cent mètres ⁵. » Ainsi se trouve exposée dans sa plus grande clarté l'hypothèse de la scène horizontale : la Ligne géante.

En fait, la Ligne géante a bien existé, mais les documents ne l'attestent que pour ces mystères dits mimés, semblables à celui qui fut représenté pour l'entrée d'Henri V à Paris le 17 novembre 1420 et dont parle le *Journal d'un bourgeois de Paris* : « Un très émouvant mystère de la Passion, d'après celui qui est peint autour du chœur de Notre-Dame, fut fait rue de la Calande devant le palais; et personne n'aurait pu

1. Germain Bapst, *Étude sur les mystères au Moyen Age*, Paris, E. Leroux, 1892, in-8°, 65 p., extrait de la *Revue archéologique*, p. 20.

2. Nicole Decugis et Suzanne Reymond, *Le Décor de théâtre en France du Moyen Age jusqu'en 1925*, Paris, Compagnie française des Arts graphiques, 1953, 148 p.

3. Gustave Cohen, *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, publication de la Faculté des lettres de Strasbourg, XXIII, p. xlv.

4. Cohen, *Histoire de la mise en scène...*, p. 87.

5. *Ibid.*, p. 86.

le voir sans avoir le cœur tout apitoyé¹. » Pour cette occasion, en effet, le texte précise que « duroient les eschaffaulx environ cent pas de long, venanz de la rue de la Kalande jusques aux murs du Palais ». Une dizaine d'années plus tard, en 1431, entrée d'Henri VI à Paris. Ce jour-là, selon le *Journal d'un bourgeois de Paris* : « [le roi] s'en vint devant la Trinité, où il avoit sur eschaffault le mystere depuis la conception Nostre Dame jusques que Joseph la mena en Agypte, pour le roi Herode qui fist decoller ou tuer sept vint quatre milliers d'enffens. [...] Tout cela estoit ou mystere, et duroient les chauf-faux depuis ung pou par de la Saint-Sauveur jusques au bout de la rue d'Ernetal [...] »².

Pourtant l'on peut conserver un doute quant à l'existence effective de ces scènes démesurées, même pour des représentations de mystères mimés. Troublant, en effet, est un texte d'Alain Chartier, tiré de son *Histoire de Charles VII*, relatant l'entrée du roi à Paris en 1437 : « Tout au long de la grande rue S. Denis, auprès d'un jet de pierre l'un et l'autre étoient faicts eschaffaultz bien et richement tendus, où étoient faicts par personnages l'Annonciation Notre Dame, la Nativité Nostre Seigneur, sa Résurrection et Pentecoste et le Jugement qui seoit très bien³. » Il faut entendre par « eschaffaultz » de cent ou deux cents pas de long : non point un échafaudage unique et démesuré, mais une série d'estrades distantes « d'un jet de pierre » l'une de l'autre, échelonnées sur le parcours du souverain. Cette réserve faite, il reste que les rues parcourues par les cortèges royaux permettaient le développement d'échafauds et que, dans certains cas au moins, ils durent atteindre plusieurs dizaines de mètres d'extension. Quelle est donc la nature de ces mystères mimés, dont le hourdement a été parfois hâtivement attribué aux grands mystères parlés ? Comment les seconds ont-ils pu sortir de la lente évolution des premiers, et quels problèmes techniques se sont alors posés ?

La forme la plus simple du mystère mimé est le tableau vivant, dans lequel les participants gardent une immobilité presque totale. Ainsi fut figuré *L'Ancien Testament* pour l'entrée du roi Charles VIII à Paris, le 8 juillet 1484 : « On admira Satan et Dieu le Père, en grand costume, sur des tréteaux, devant la porte Saint-Denis et sous les porches des Églises, jouant des pantomimes en tableaux presque immobiles⁴. »

1. *Journal...*, éd. Michaud, t. II, p. 665.

2. *Ibid.*, t. III, p. 266.

3. P. 109, cité par les frères Parfaict, *op. cit.*, t. II, p. 90.

4. D'après Th. Godefroy, *Cérémonial français*, p. 214-216.

Le genre était donc resté intact depuis l'entrée à Paris du duc de Bedford en 1424 : « Devant le Chastelet avoit ung moult bel mystère du *Vieil Testament et du Nouvel*, que les enffens de Paris firent; et fut fait sans parler et sans signer, comme ce feussent ymaiges enlevez contre ung mur¹. » Que les figures de ces tableaux s'animent, faisant ainsi intervenir le facteur du temps dans la représentation, et nous obtenons le mystère mimé. Tel est bien le genre de spectacle étudié par Gouvenain pour la ville de Dijon², Browsers pour Dinant³, Borgnet pour Namur⁴, et nous pourrions étendre cette liste. Considérons les indications que nous fournissent les *Comptes de la ville de Namur* pour l'année 1463. Dans cette ville « on monstra par figures et contenance sur le marquet de Fèvres comment Nostre Dame fut présentée au Temple, le mariage Nostre Dame, l'Annunciation, la Visitation, la Nativité, l'Offrande des trois rois, la Circoncision, Nostre Dame allant en Egipte et la Decollation des innocens, et sur les hourdements du marquet de Namur, la Passion de Nostre Seigneur, Dieu montant au chiel, et à Saint Remy, le Jugement, la Gesine et le couronnement Nostre Dame⁵. » Chacun de ces mystères mimés de Paris, de Dijon, de Namur comporte tous les éléments de mise en scène du grand mystère parlé : splendeur des décors, importance de la machinerie, magnificence des costumes. Seule la parole leur manquait. C'était ce seul point pourtant, cette seule différence qui allait entraîner la transformation de la disposition du lieu dramatique.

En effet, l'absence d'un texte précis et contraignant que l'on eût à suivre permettait l'éclatement du lieu théâtral et du rapport statique entre le spectacle et les spectateurs. Deux techniques pouvaient, selon les conditions locales, être retenues par les organisateurs : le spectateur reste immobile, et c'est le spectacle qui défile sous ses yeux : telle est la formule retenue par les « pageants » anglais ou l'« Ommeganck » anversois, — encore que de brèves scènes « parlées » aient été représentées selon cette technique, tant il est vrai qu'une réalité aussi complexe que celle de la dramaturgie médiévale européenne donne peu de prise à la schématisation. Des chariots, un peu semblables à ceux de nos carnavals, défilent alors devant les

1. *Journal d'un bourgeois de Paris*, p. 89.

2. Cf. *Mémoires de la Côte-d'Or*, XI (1885-1888), p. 239-407.

3. Cf. *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XXVIII, 1909, p. 59 et sqq.

4. Cf. *Mémoires couronnés de l'Académie royale de Belgique et des lettres*, t. XXVII, 1855.

5. *Comptes de la ville de Namur*, 1463, f^o. 51.

spectateurs, s'arrêtent à des stations prévues à l'avance et leurs occupants miment la scène qu'ils iront, dans un instant, répéter un peu plus loin.

Autre solution possible : c'est le spectateur qui défile devant des tréteaux fixes : telle est la formule des Entrées royales, ainsi que celle des fameux mystères mimés de Chaumont que nous découvrirons dans un instant. « Une représentation parlée aurait indéfiniment retardé la marche d'un cortège déjà par lui-même encombrant et fatigant : au lieu qu'on s'arrêterait quelques minutes devant le mystère mimé et on passait ¹. »

Dans ce dernier cas, deux possibilités s'offraient encore aux organisateurs : présenter divers échafauds dressés en divers lieux de la ville, comme à Dijon où sept échafauds furent étalés de la porte d'Ouche au Palais, le 23 janvier 1474, et aussi le 19 juin 1494 pour l'entrée du roi Charles VIII. Cette disposition ne faisait que répéter celle qui lui avait été présentée l'année précédente, le 17 juin 1493, à Abbeville ². Trois quarts de siècle plus tard, nous vérifions que ces festivités sont encore bien vivantes à Dinant, où la municipalité soutient de ses subsides les compagnons qui entreprennent de faire vivre, de cette façon, diverses « ystoires » : « A 8 personnaiges ayant représenté le monument emprès Sainct Vincent, 16 aidants... A 7 autres pour représenter l'estat du pecheur devant la maison Jehan Collo, 14 aidants... A 8 compaignons représentans l'occision Sainct Andrieu sur le marchiet, 16 aid... A 8 aultres pour représenter la decolation Sainct Pier et saint Paul devant la maison Hubert de Halloy, 16 aid... A 13 enfants représentans la Cène, 26 aid. ³. »

Une deuxième possibilité s'offrait aux organisateurs, nous la connaissons déjà, c'est celle de la Ligne géante. Mais comment a-t-on pu passer du mime au théâtre et comment des techniques nouvelles vont-elles s'imposer de façon à peu près générale dans tout l'Occident médiéval chrétien ⁴?

1. Petit de Julleville, *op. cit.*, t. II, p. 190.

2. Louandre, *Histoire d'Abbeville*, t. I, p. 320, et t. II, p. 3-6.

3. *Comptes de la ville de Dinant*, 1565-1566.

4. Il est bien entendu qu'il ne s'agit pas d'une évolution chronologique simpliste : le tableau vivant n'a pas donné naissance au mystère mimé, pas plus que le mystère mimé n'a donné naissance au mystère parlé, s'effaçant devant lui. Tableaux vivants et mystères mimés ont continué d'exister aux côtés du mystère parlé jusqu'aux premières années du xvii^e siècle. Nous les voyons, parallèlement, retrouver une vie nouvelle de nos jours.

II

DU MYSTÈRE MIMÉ AU MYSTÈRE PARLÉ

Johan Mortensen exposait ainsi l'évolution du mystère à la fin du Moyen Age : « L'impulsion a été donnée au travail cyclique par ces mystères mimés [...]. C'est dans les représentations muettes que nous pouvons trouver les plus anciens exemples de ces drames géants qui reproduisent la vie du Christ tout entière. Dès 1313, on représentait ainsi la Passion à Paris. Mais une fois que le goût de ces grandes pantomimes se fut développé, on voulut aussi voir les personnages agir et parler; et on y arriva en joignant ensemble des mystères distincts¹. » La genèse des grands mystères cycliques ainsi retracée a le tort de simplifier abusivement les faits sur le plan chronologique; mais nous croyons juste, dans son esprit, le principe défendu par Mortensen. Cependant, il nous faut suivre comment le texte a pu s'introduire dans le mystère mimé et transformer si complètement ses structures dramatiques que la disposition du lieu théâtral allait s'en trouver bouleversée. Pour mesurer l'importance de cette mutation, il faut considérer la fonction du texte dans les grands mystères du xve et du xvie siècle. « Le dialogue, écrivait Germain Bapst, quoique indispensable — car sans lui il n'y eût point existé de théâtre —, ne servait qu'à représenter et à expliquer les tableaux et les figurations multiples que l'on offrait aux regards des spectateurs, comme des légendes expliquant les sujets d'une succession d'images dont le tout forme une histoire². » Retenons ce point : le texte est un commentaire destiné à éclairer ce qui se passe « sur la scène » pour un public peu averti.

Devenons un instant les spectateurs des mystères mimés et plus précisément de ceux qui furent représentés à Mons le 21 mars 1467 (1468 n. st.) pour l'entrée de Charles le Téméraire. A cette occasion sept *hourts* furent disposés tout au long du parcours du cortège, — quatre d'entre eux jalonnant la seule rue de Nimy. *Le Compte des dépenses de la ville* pour cette année, après avoir longuement traité de la localisation et de la décoration des divers échafauds, aborde le chapitre des indemnités accordées aux compagnons qui participèrent aux représentations :

1. Johan Mortensen, *Le Théâtre français au Moyen Age*, traduit du suédois par Emmanuel Filipo, Paris, Alphonse Picard et fils, p. 116.

2. Bapst, *op. cit.*, p. 65.

« Pour depens fais par les compagnons du hourt en ladite rue du Casteau à plusieurs fois qu'ils se trouvèrent ensemble, tant pour adviser, ordonner matere de le mystère qu'ils avaient intention de mettre soubz, comme pour sollicier ledit hour [...] aussi le jour de ladite venue tant sur ledit hour en attendant nostre très-redoubté seigneur, et après ce qu'ils furent dudit descendu, pour (avoir rendu) à Baudoin Gossuin Clercq (ornements et tapisseries) X livres XVII sols. A plusieurs compagnons qui se mirent ensemble en la maison de la Paix, pour keillier advis et materes, la manière de faire pour lesdits hours, tant du Marchiet, comme de celuy de Nimy, pour selon ce fournir et mettre soubz les dictées des mystères, dut donné pour faire ensemble bonne chière XI sols. »

Ainsi les compagnons de Mons sont-ils obligés de se réunir plusieurs fois pour « ordonner, adviser matere de le mystère ». Il y avait donc une véritable composition mimée de ce mystère et il n'était pas seulement représenté en simples tableaux vivants. Clause encore plus importante : certains compagnons se réunissent à la maison de la paix (hôtel de ville) pour aviser aux moyens de « fournir et mettre soubz les dictées des mystères ». Le sens du mot « dictée », *composition en vers*, est bien attesté et ne fait guère de difficultés. Mais faut-il entendre par les « dictées » de Mons des rôles que l'on aurait composés (ou retirés de la bibliothèque de la ville) pour les faire réciter par les acteurs eux-mêmes? On en doute, car les *Comptes* ne font aucune mention d'éventuelles répétitions pour lesquelles on accorde pourtant, quand elles ont lieu, de substantielles indemnités. Un autre texte, antérieur d'une dizaine d'années, va nous éclairer sur ce point. Dans cette même ville de Mons au mois de juin 1455, Philippe le Bon avait déjà fait son entrée. Ce jour-là, les habitants avaient eu à cœur de dresser des échafauds tout au long du parcours emprunté par le cortège. Nous noterons la présence d'« un homme éloquent », — ce sont les termes exacts employés par le *Registre du Conseil de ville*¹, — peut-être un rhétoricien de profession, lequel muni d'un livret, comme le régisseur que nous présente la miniature du *Martyre de sainte Apolline* de Fouquet, donnait au duc devant chaque échafaud l'explication du spectacle qui s'y trouvait figuré. A Mons, dans la seconde moitié du xv^e siècle, nous trouvons donc une formule qui réalise un compromis entre le

1. *Deuxième registre des résolutions du Conseil de ville de Mons*, f^o 332 v^o et 333 r^o.

mime pur et le théâtre véritable, celle d'un mystère mimé commenté par un ou plusieurs rhétoriciens. Nul doute que cette formule n'ait été largement retenue et nous pourrions multiplier aisément les exemples¹. Mais c'est dans une ville voisine, Namur, que nous allons saisir sur le vif le passage du mystère mimé à un théâtre véritable, encore qu'embryonnaire.

Nous avons gardé en mémoire le souvenir des mystères qui furent joués à Namur en 1463 « par figures et contenance » sur des échafauds dressés aux quatre coins de la ville². Ce n'était point là représentations exceptionnelles. Les *Comptes* de l'année 1449 accordent une indemnité à un certain Soledan et à ses quatre-vingt-dix compagnons qui avaient « monstré par figures ». Les *Comptes* de 1456 font de même pour ceux qui « monstrèrent par figures le trespas Nostre dame ». Et les mêmes articles se répètent inlassablement d'année en année. Mais, parmi ces mystères mimés, nous avons parfois la surprise de découvrir la trace d'une représentation qui semble relever d'un genre dramatique plus achevé. Ainsi les *Comptes de ville* pour l'année 1451 font mention d'une somme de quatre moutons accordée à Aimery, « le chanteur de jeste [...] pour avoir ordonnoit et fait deux jeux d'escripture, le jour de la Visitation ». Nous pourrions imaginer que ledit Aimery tenait un peu les fonctions de cet « homme éloquent » que nous avons vu commenter les mystères. Mais deux autres articles des mêmes *Comptes* nous apprennent que le chanteur de geste avait été aidé dans ses fonctions par le « magister de l'école sur les fossés » et par le crieur de la ville, Augustin Le Cat, plus particulièrement chargés de faire répéter les acteurs. Un autre article des *Comptes de ville* pour l'année 1456 règle la question, puisque à côté des mystères mimés qui furent représentés cette année-là, est mentionné un véritable mystère parlé : « ... pour neuf lotz demi de tel vin donnés aux compagnons qui juèrent sur le marquet de Namur, par parolles, ladite passion. » L'année suivante « maistre Emery le chanteur » reçoit encore « sept moutons, sept et demi heaumes », pour avoir « escript plusieurs jeux, tant du jugement par parolles comme d'autres matères ». La ville de Namur possédait donc, dans la seconde moitié du xve siècle, le texte de certains mystères dont le poète Aimery était l'auteur ou le remanieur, et qu'elle utilisait pour ses nombreux jeux. En 1456, ces textes furent même l'enjeu d'un

1. Notons en particulier le cas de ce prêtre cité par Petit de Julleville, *Les Mystères*, t. II, p. 203, qui illustrait ses sermons par de véritables mystères mimés.

2. *Comptes de ville*, 1463, f° 51, cité par Borgnet, « Recherches sur les anciennes fêtes namuroises », *Mémoires couronnés...*, p. 25-26.

petit conflit : Jean Caulier, le « magister de l'école sur les fossés », qui faisait répéter les acteurs et à qui les textes avaient été confiés, venait de mourir et sa veuve refusait de restituer les documents en sa possession. Il fallut lui verser deux moutons « pour ravoir à elle les papiers qu'elle avait des personnages de la dite Passion, et lesquels elle ne voloit point rebaillier si aulcune chose ne lui estoit paiet ».

Pourtant n'allons pas croire que ces « papiers » de la *Passion* puissent être comparés au texte qu'un certain Jean Michel faisait représenter « moult triumpamment » à Angers trente ans plus tard. L'œuvre du « chanteur » Aimery était beaucoup plus modeste que celle de son confrère angevin. Nous avons une idée de ses dimensions par cet article relatif au salaire de maître Simon qui fut chargé de recopier le texte de l'article local : « A Simon, l'escripvain pour avoir grossé et billeté les jeux tant du jugement comme d'autres personnaiges qui furent jués ledit jour Nostre Dame et lendemain, fais par ledit maistre Aymery, et pour avoir fait plusseurs briefvés de grosses lettres servant a ladite passion et jugement, en nombre de LIII^e lignes, pau plus, apau moins. 6 moutons ¹. » Ledit Simon recopia donc cinq mille trois cents lignes ou vers, ce qui ne signifie point que le texte d'Aimery était de cinq mille trois cents vers. En effet si le copiste prend le soin d'écrire en « grosses lettres » comme le précise l'article, c'est que l'on destine son travail aux acteurs eux-mêmes, sans doute peu habitués à la lecture des œuvres poétiques et, dans ce cas, il est fort possible que le même texte ait été copié plusieurs fois, — ce qui est la règle pour les ouvrages de travail remis aux acteurs ou aux régisseurs ². Le poète Aimery devait d'ailleurs avoir besoin lui-même d'un exemplaire, puisque cette même année il se voit confier les fonctions de meneur de jeu : « Audit Emery qui lui a esté donne de grâce pour ses peines d'avoir aidier, menet et conduit le jeu de ladite Passion par pluisseurs fois, au faire l'asay, par les compagnons qui le fisent et juèrent. 2 moutons ³. » Nos dernières hésitations seraient levées par un dernier article relatif au même Simon et qui semble se rapporter à une œuvre unique, la *Passion* : « A Simon l'escripvain pour avoir billet par roliaulx ladite Passion, contenant ensemble 1 500 luingnes et avoir refait pluisseurs briefvés servant à ladite Passion, et

1. *Comptes de ville*, 1456, f^o 51.

2. Cf. dans le même esprit les deux *Abregiets*, publiés par Gustave Cohen dans son *Livre de conduite du régisseur*.

3. *Comptes de ville*, 1456.

icelle escript par deux fois 2 moutons. »
La dernière ligne de cet article tranche la question.

Nous pouvons donc mieux apprécier la portée et la fonction du texte dans les festivités dramatiques de Namur : la place dominante est encore prise par les représentations mimées aussi bien que par les manifestations joyeuses de l'*Ommeganck*. L'existence d'un véritable texte dramatique est attestée de façon incontestable. Mais ce texte reste de dimensions modestes et ne joue qu'un rôle effacé, encore plus effacé si l'on tient compte du nombre énorme des acteurs qui participent à l'ensemble des festivités. Les documents sont formels sur ce point : sept cents acteurs en 1432, huit cents en 1456 — date qui nous intéresse plus particulièrement. L'on peut imaginer que, dans cette multitude, devait figurer un grand nombre de simples participants à l'*Ommeganck* et d'acteurs ne remplissant que des rôles muets. Dans les fêtes dramatiques de Namur à cette époque, le théâtre parlé n'occupe donc qu'une place discrète et le texte ne sert encore qu'à éclairer et à commenter un spectacle qui reste avant tout visuel. Mais, dans son essence, la formule est fondamentalement différente de celle de Mons, où un personnage étranger à la « pièce » faisait le commentaire. Désormais le texte est devenu celui des acteurs, il est au cœur même, il est le cœur même de l'œuvre : du point de vue de la structure dramatique, rien ne sépare plus la *Passion* d'Aimery de Namur de celles d'un Gréban ou d'un Jean Michel. Il n'en demeure pas moins que, chez les deux grands fatistes français, le texte est autre chose qu'un simple commentaire du spectacle et, par comparaison avec les œuvres que nous venons d'évoquer, nous mesurons mieux la sévérité du jugement de Bapst.

Voici donc le terme de cette évolution, dont parlait Mortensen, et qui fit sortir le grand mystère cyclique parlé du mystère mimé. Des liens étroits, après même la naissance de ces grands mystères cycliques, ont continué à unir les deux genres dramatiques, au point que certains critiques ont fini par les confondre et par attribuer au second le dispositif dramatique du premier. Si cette confusion a été la source de bien des erreurs, elle tient peut-être à ce que les grandes confréries spécialisées dans les représentations de mystères parlés n'ont jamais cessé de jouer également des mystères mimés. Ainsi, pour la célèbre entrée de Charles VII, le 12 novembre 1437, « [...] devant la Trinité était un grand théâtre sur lequel était représentés les Mystères de la Passion et Judas faisant la trahison : ces personnages ne parloient, ains représentoient ces Mystères par gestes seulement ¹. »

1. *Recueil des Offices de France par Jean Chenu, avocat au parlement.*

Nul doute que ce ne soient les Confrères de la Passion eux-mêmes qui aient joué ce mystère mimé : cette année-là, en effet, les Confrères occupaient leur local de la Trinité. Le texte suivant semble bien évoquer une tradition selon laquelle les confrères auraient eu une sorte d'emplacement réservé lorsqu'ils participaient aux Entrées royales, ainsi en 1504 pour celle d'Anne de Bretagne : « Item devant la Trinité y avoit ung mistere de la Transfiguracion Nostre Sr et autre mistere de la Passion, qui fut fait par les maistres de lad. Passion¹. » Lorsqu'il s'agit de mystères mimés, les Confrères ont donc recours au dispositif traditionnel et en 1437 leur mystère est joué sur un « grand théâtre », c'est-à-dire une scène largement développée.

Pourtant, tandis que le mystère parlé se dégageait lentement du mystère mimé, celui-là même ne restait pas figé, prisonnier d'un dispositif scénique immuable. Le système traditionnel des échafauds échelonnés tout au long d'un parcours princier se rencontrera pendant très longtemps. Mais un système dramatique peut donner naissance à un autre système dramatique et continuer d'exister lui-même. Cependant nous assistons à une tendance assez générale : donner dans ces entrées une importance plus particulière à un ou deux échafauds, c'est-à-dire à *concentrer* le dispositif scénique et à le ramener à des proportions moins démesurées. C'est peut-être grâce à ce processus que le texte, encore balbutiant et qui s'efforce d'atteindre une autonomie réelle, a pu finalement s'imposer. Il était en effet indispensable que le dispositif scénique accepte de renoncer en partie au gigantisme pour permettre au texte de s'exprimer jusqu'à ce que le texte, devenu majeur et partie véritablement intégrante du drame, puisse à son tour modifier le dispositif et le plier à ses exigences.

A considérer l'itinéraire emprunté par le public venu contempler les mystères mimés de Chaumont au xvii^e siècle, on découvre un spectacle si extraordinairement diffus que l'on peut hésiter à parler encore de théâtre². Mais un examen plus attentif révèle que c'est autour d'un même îlot de maisons que se joue l'essentiel du spectacle entre les Capucins et l'église Saint-Michel. Sur ce périmètre, en effet, ont été dressés les quatre théâtres les plus importants : le théâtre n° 9, *Le Baptême*; le théâtre n° 10, *L'Emprisonnement*; le théâtre n° 11, *La Décolation*; et le théâtre n° 12, *L'Enfer*. Les dimensions de ces

1. *Registre du Bureau de la ville de Paris*, acte CLXX, f° 123 v°.

2. Cf. fig. 1 que nous reproduisons d'après le hors-texte du livre de Jolibois, *La Diablerie de Chaumont...*, Chaumont, 1838, in-8°.



Fig. 1. — Parcours de la procession de Chaumont d'après Jolibois.

théâtres sont largement supérieures à celles des autres (15 mètres de long en moyenne, sur 5 ou 6 mètres de large). Le soin a été pris de les ériger sur des places pouvant accueillir un vaste public, tandis que les théâtres secondaires se dressent dans

des rues étroites. Il semble donc qu'à Chaumont, dans les premières années du xvii^e siècle, les entrepreneurs des mystères mimés aient *discipliné* leurs représentations dans le sens d'une concentration plus grande. Mais les documents que nous possédons sur Chaumont, s'ils représentent sans doute assez fidèlement la réalité du xvi^e et même du xv^e siècle, sont néanmoins bien tardifs. Nous avons heureusement conservé le souvenir de quelques représentations plus anciennes qui viennent confirmer cette évolution.

Retournons un instant à Namur : le spectacle avait lieu sur des échafauds dressés en divers lieux de la ville. Or, si l'on considère chacun de ces échafauds pour lui-même, l'on découvre qu'un ou deux théâtres devaient dominer les représentations par leur splendeur et leur importance. Ainsi place Saint-Rémi, l'on représentait traditionnellement les *Mystères de Notre-Dame* de Cambon. En 1455, nous dit Borgnet, « la scène fut disposée et décorée avec un luxe de détails inusité jusqu'alors. Certains détails du compte témoignent qu'elle devait être assez considérable¹ ». Trois charpentiers furent requis pendant dix jours pour dresser et démonter le théâtre, c'est-à-dire la scène. Cinq ans plus tard le plancher de la scène fut établi sur quatre-vingts gros tonneaux. Or, si nous rapprochons une telle scène d'autres représentations où un dispositif analogue fut adopté, comme par exemple de celle du *Laurentius*, drame scolaire en latin de Proelmann joué à Cologne en 1581 et pour laquelle un dessin² nous permet une appréciation assez juste des dimensions de la scène, nous pouvons attribuer à celle de Namur une longueur d'au moins trente-cinq mètres sur quinze ou vingt de profondeur. Une telle scène se suffit à elle-même, et suffit à une représentation. Elle devait à elle seule retenir toute l'attention du public au détriment des théâtres mineurs. La tendance à représenter les mystères mimés en un lieu unique est en train de s'imposer. Le terme de cette évolution, nous le retrouvons par exemple à Metz en 1485, où fut joué un *Mystère de sainte Barbe* : « Le vingt quatrième jour de juillet fut joué à Metz en la plaice en Chambre, le jeu de la vie et passion de madame sainte Barbe, qui dura trois jours et fut le mieulx joué et le plus triumpamment que on vit de lontemps et au gré de toutes gens. Et furent faits eschauffauts en la place de Vezegnuef, huit jours devant, ausquel ils se

1. *Op. cit.*, p. 22.

2. Contenu dans le manuscrit du *Laurentius*, cf. Carl Niessen, « La scène du *Laurentius* à Cologne », dans *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, p. 191-214.

représentèrent et firent tout le mystère sans parler¹... » Cette année-là, un mystère mimé fut représenté en un lieu unique avec un dispositif scénique vraisemblablement très proche de celui des grands mystères parlés.

Ainsi s'est trouvée accomplie l'évolution du lieu théâtral du mystère mimé vers l'unité du dispositif scénique, qui seule pouvait permettre la naissance et le développement du texte. Il n'est pas exclu que le texte, alors même qu'il était encore balbutiant, ait pu favoriser cette évolution. Mais son action ne s'arrêtera pas au simple stade de la concentration scénique. Le texte, devenu prépondérant, va à son tour agir sur le dispositif dramatique au point de le bouleverser de fond en comble.

III

L'ÉVOLUTION DU MYSTÈRE : DU MIME AU THÉÂTRE LA MISE EN SCÈNE DES DERNIERS MYSTÈRES MIMÉS

Avant d'aborder la mise en scène et le dispositif scénique des grands mystères parlés, essayons de pénétrer la nature dramatique de ces œuvres de transition et d'examiner la disposition de leur lieu théâtral. A cette fin, nous avons choisi un mystère relativement archaïque, la *Passion d'Autun*. Cette *Passion d'Autun*² est une œuvre qui a toujours posé de gros problèmes d'interprétation aux spécialistes du théâtre médiéval. En effet, elle contient des éléments narratifs dont l'importance demande une explication. Fr. Schumacher qui l'étudia avec beaucoup d'attention³ a établi de façon indiscutable le caractère dramatique de cette *Passion* : « Il est incontestable que cette *Passion* a été représentée ou tout au moins destinée à être représentée. Les indications scéniques, le prologue et l'épilogue des deux autres versions (nouv. acq. fr., 4536, et le fragment publié dans la *Romania*, 1895, p. 86 et sqq.) le démontrent avec évidence. » A partir de cette constatation, Fr. Schumacher doit admettre que ces éléments narratifs sont si étroitement imbriqués dans la trame de l'œuvre que l'on ne saurait les considérer comme de simples indications scéniques desti-

1. *Chroniques de Metz*.

2. B.N., nouv. acq. fr. 4025.

3. Fr. Schumacher, « Les éléments narratifs de la *Passion d'Autun* et les indications scéniques du drame médiéval », dans *Romania*, t. XXXVII, 1908, p. 570-593, cf. p. 570.

nées à éclairer le régisseur : ainsi dans le passage suivant (f^o 151 v^o), la réplique de Pierre devient incompréhensible, si l'on supprime les vers narratifs :

*Après ung Juifz est venus
Qui luy dit que l'avoit veü
Avec le filz [sainte] Marie
[Et] qui estoit de sa compaignie
Et Pierre piteusement [luy] dit :
« Amy, [je] ne say que tu as dit¹... »*

Ailleurs il concède la difficulté, presque l'impossibilité, de séparer les éléments narratifs des éléments dialogués de la *Passion* : « Parfois ils contiennent une part intégrante de l'action pendant que le dialogue est suspendu. Ils donnent des explications générales, p. ex. f^o 164 v^o :

*Et puis ung peu de temps après
Il dist consummatum est
Qui vault en françois autant a dire
Que toutes chouses sont accomplies
Que les prophetes de luy dirent.*

Ils donnent aussi les motifs pour ainsi dire psychologiques de la manière d'agir des personnages, p. ex. f^o 157 r^o :

*Et puis [Caïphe] en lava ses mains
Affin que depuis le plus grand jusqu'au moins
Chacun puisse sçavoir et entendre
Contre luy mal ne vouloit entreprendre
Aussi que n'eusse culpe en sa mort
Quar sçavoit bien que avoient tort.*

[...] Il arrive même que ces vers ne se contentent pas d'un rôle purement narratif, mais qu'ils rapportent des parties du dialogue en style direct [...] ². »

1. *Ibid.*, p. 571.

2. *Ibid.*, p. 576-577. Grace Frank de son côté a souligné l'importance capitale de ces éléments narratifs. Il est hors de doute, écrit-elle, « que les vers narratifs [...] forment aujourd'hui une partie si essentielle du texte qu'on ne peut pas les détacher sans l'estropier : quelquefois ils apparaissent au milieu des vers dramatiques [...]; souvent ils riment ou assonnent avec eux [...]; de temps en temps ils résument en style indirect une partie du dialogue et en les supprimant on supprimerait une partie de l'action, rendant inintelligibles les vers qui suivent » (Grace Frank, éd. de la *Passion*, p. 13-14).

Devant cet enchevêtrement inextricable des parties dialoguées et des éléments narratifs, Fr. Schumacher, au lieu d'entreprendre une analyse en profondeur de l'essence dramatique de l'œuvre, fait disparaître le problème en recourant à une explication radicale : « D'après nous la passion [d'Autun] est un ouvrage d'origine dramaturgique ; mais un ou plusieurs remanieurs lui ont donné une forme qui est plus proche du poème narratif que du drame : elle a passé d'un genre à l'autre¹. » Nous ne saurions accepter une explication qui est une dérobade : en effet, à partir du moment où il se résigne à cette attitude négative, Fr. Schumacher est contraint de repousser les deux thèses susceptibles d'apporter une solution au problème : celle d'un LECTEUR intervenant lors des passages narratifs, et celle d'un JONGLEUR à qui eût été confié le drame tout entier. Aucune des objections qu'il soulève ne nous paraît véritablement fondée.

« Les rimes sont malheureusement si maltraitées qu'on ne peut guère les alléguer comme arguments. » Mais cette objection tombe d'elle-même puisque ce critique reconnaît un peu plus loin que « ces [...] circonstances ne prouvent pas grand-chose, parce que le dialogue contient lui aussi plusieurs vers sans rime et plusieurs troisièmes rimes² ». Faudrait-il donc mettre entre parenthèses l'œuvre dans son ensemble ?

Dans d'autres mystères, indique-t-il, on relève des indications scéniques véritables, simples notes à l'intention des acteurs ou du régisseur et qui sont cependant versifiées comme celles de la *Passion d'Autun*. Mais leur présence témoigne simplement que les fatistes des grands mystères parlés avaient conservé le souvenir d'un temps où les indications scéniques étaient récitées par un lecteur et intégrées au texte.

Fr. Schumacher suppose, un peu gratuitement, qu'à l'origine toutes les rubriques étaient en prose et que certaines ont été mises en vers après coup. Mais à quelle fin ? et pourquoi celles-ci plutôt que celles-là ?

L'emploi prépondérant du « prétérit » dans ces indications scéniques, qui gêne Fr. Schumacher, s'explique de lui-même si ces indications scéniques sont le récit de faits passés, rapportés donc, comme il se doit, par un temps du passé, — faits qui seront actualisés et, si nous osons dire, « présentifiés » au moment où sera introduit le style direct, soit par les acteurs, soit, nous allons le voir, par le lecteur lui-même.

Ayant défini la *Passion d'Autun*, arbitrairement et une fois

1. *Ibid.*, p. 592.

2. *Ibid.*, p. 571-572.

pour toutes, comme « sérieuse et même un peu lourde », Fr. Schumacher rejette l'introduction d'un lecteur, sous prétexte qu'elle conférerait à l'œuvre une allure « presque vive et agitée¹ ». Mais l'auteur doit reconnaître qu'un rythme dramatique analogue se rencontre déjà dans le *Jeu d'Adam*... Il est plus mauvaise référence.

Les éléments narratifs contiennent parfois de véritables fragments de dialogue. Schumacher relève le fait et note : « Il n'est pas vraisemblable que le lecteur ait récité ainsi les paroles d'un acteur présent sur la scène². » Comment Schumacher, qui refuse seulement d'envisager l'hypothèse d'un récitant, peut-il limiter arbitrairement la part de ce récitant dans le drame au profit de la part du dialogue dramatique? Cette attitude révèle l'incompréhension de l'auteur en présence d'une œuvre qui permet de saisir la mutation de notre théâtre religieux et le passage du mystère mimé au mystère parlé.

W. Noomen vient au secours de Schumacher et soulève une dernière objection contre l'hypothèse du récitant, en soulignant l'alternance de la première personne du singulier et de la première personne du pluriel dans les passages narratifs :

Je vous commandes de par le roy

Que vous ne disiès ung seul most. v. 2 et 4

Quar nous veuillons monstret l'ystoyre

De la passion Jhesucrist v. 7 et 8

Cy veuillons encommanchier

De la passion le traictier. v. 35-36

Qui se taisera, je ly don

Sep, VIII ans de vray pardon.

Je ne vous veulx plus detenir

Je veulx icy mes dit finir. v. 37-40

Et W. Noomen de conclure : « Il est évident que l'alternance du singulier et du pluriel n'est pas ici un effet du hasard ou un procédé de style, mais correspond à une réalité : c'est bien une seule personne qui débite le prologue; ce sont en revanche plusieurs acteurs qui " monstrent l'ystoyre " ³. »

1. *Ibid.*, p. 574.

2. *Ibid.*, p. 574.

3. Noomen, « Passages narratifs des drames médiévaux », dans la *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1958, p. 769.

Toutes ces objections attestent que leurs auteurs n'envisagent que les deux hypothèses extrêmes : celle d'un récitant isolé déclamant la pièce et celle d'acteurs jouant le drame avec éventuellement la participation d'un récitant. Mais n'est-ce pas limiter *a priori* les possibilités que le fatiste s'était accordées à lui-même? Rien ne nous oblige à croire que l'auteur de la *Passion d'Autun* avait une conception unique et définitive de la façon dont devait être représentée son œuvre. Il est fort possible, au contraire, que, selon les conditions locales, l'ordonnateur de la représentation avait le choix suivant à faire : Disposait-il d'acteurs bénévoles, peu doués ou n'ayant que peu de temps pour apprendre leur rôle? Le texte serait confié à un jongleur ou un clerc qui le « démontrerait », les acteurs se contentant de mimer le drame récit et, pour certains vers, joué par le protagoniste. Avait-il plus de confiance en ses joueurs ou plus de temps pour les faire répéter? Les passages en style direct étaient confiés aux acteurs; le « lecteur » ne gardait plus que la récitation des passages narratifs et de certains fragments de dialogue en style indirect, tandis qu'à ces moments les joueurs redevenaient de simples mimes. Ainsi tombe le dernier argument de Schumacher et des critiques qui le suivent : « Tous ces passages sont encore moins faciles à comprendre représentés par un jongleur qu'à la lecture, parce que les rubriques en prose indiquent du moins au lecteur le nom de l'acteur et de son interlocuteur¹. » Ce jugement ne tient aucun compte des acteurs dont la mimique et le jeu ne pouvaient laisser de doute sur l'identification des personnages à des auditeurs qui étaient en même temps des spectateurs.

Les remarques faites à propos de la *Passion d'Autun* pourraient s'appliquer à d'autres drames médiévaux. W. Noomen² souligne, par exemple, les difficultés posées par le *Fragment de la Résurrection*, et émet certaines objections qui s'opposent à l'hypothèse d'une récitation par un prologueur : présence de pluriels : « recitom », « appareillons »...; énumération de divers lieux : par exemple « Galilée en mi la place »...; mention des personnages : par exemple « six ou sept chevaliers », la « juerie » qui accompagne Caïphe... Mais toutes ces objections s'effacent d'elles-mêmes, si l'on parvient à concilier la présence d'un « lecteur » avec celle de « joueurs » (parlants ou muets) et d'une

1. Fr. Schumacher, *op. cit.*, p. 576.

2. W. Noomen, *op. cit.*, p. 766.

mise en scène matérielle. Il est possible que les traits distinctifs de ces deux œuvres, *Passion d'Autun* et *Fragment de la Résurrection*, ainsi que d'une troisième de structure analogue, la *Passion du Palatinus*, tiennent, comme le veut W. Noomen, aux caractères encore archaïques de ces mystères, qui nous permettent de saisir un état de transition, où le théâtre médiéval se libère définitivement du mime en ouvrant la voie aux grands mystères cycliques¹.

Il ne fait guère de doute que ce mode de représentation n'ait été fréquemment adopté au Moyen Age : dans un grand nombre de miniatures ou de gravures illustrant des comédies de Térence copiées ou imprimées au x^ve siècle, l'artiste a figuré, dans une sorte de petite cabane appelée « scena », un récitant qui « dit » le texte, tandis que des « joculariores » miment le jeu et gambadent devant lui. L'interprétation de ces documents soulève le problème du dispositif théâtral qui accueillit ces œuvres de transition. Nous pouvons relever d'autre part chez les érudits du Moyen Age le même étonnant et, en apparence, peu explicable contresens : un récitant lit un texte que miment des acteurs muets. Cette conception erronée se rencontre sans changement à travers tout le Moyen Age. Voici trois textes de dates différentes particulièrement caractéristiques.

Hugutius, professeur à Bologne et évêque de Bologne, à partir de 1190, reprend à son compte cette tradition en écrivant : « *Scena* [...], c'est-à-dire un endroit abrité sur le théâtre et couvert de rideaux comme les boutiques des marchands. Là se cachaient des personnages masqués qui sortaient à la voix du récitant pour faire leur mimique². » Cette conception se retrouve intacte chez Nicolas Trevet, dominicain anglais, mort en 1328, qui commente en ces termes l'*Hercules furens* de Sénèque : « A noter que les tragédies et les comédies étaient représentées de cette façon sur le théâtre. Le théâtre était un

1. Des remarques du même ordre pourraient être faites pour des œuvres qui s'écartent un peu de notre domaine : *Courtois d'Arras* ou le *Miracle de Théophile*. En étudiant ces œuvres, il serait vain de s'enfermer définitivement dans une seule interprétation et de considérer avec Noomen : « *Courtois*, comme une pièce de jongleur, destinée à être récitée par un personnage unique », ou, au contraire, à trancher avec Faral pour une représentation par personnages du *Miracle de Théophile*. Nous préférons la position de Grace Frank lorsqu'elle avance qu'à l'occasion l'auteur [...] AVAIT PU réciter son *Miracle de Théophile* seul ou avec quelques compagnons... »

2. Hugutius, *Magnae Derivationes*, (1210), f^o 164 v^o-165 r^o : *Scena, scilicet locus adumbratus in theatro et cortinis coopertus similis tabernis mercenariorum erat. In illo umbraculo latebant persone larvate, QUE AD VOCEM RECITANTIS EXIBANT AD GESTUS FACIENDOS.* »

lieu semi-circulaire au milieu duquel se trouvait une petite maison appelée *scena*. Dans celle-ci se trouvait un pupitre devant lequel le poète récitait les vers. Au-dehors il y avait des mimes qui jouaient par gestes l'action du récitant¹. » Deux siècles plus tard encore, alors que les grands mystères sont à leur apogée, une traduction française de Térence datée de 1539 répète la même erreur : « Alors le Récitateur de ceste fable nommé Calliopius donna congé au peuple romain, disant ainsi : Soyez joyeux... etc., ce que doit être la traduction de *valete* et *plaudite*. »

Cette longue tradition d'erreurs qui remonte à Isidore, Papias et Hugutius, persiste donc pendant les siècles suivants : Trevet, Guilielmus Brito, Jean de Garlande la perpétuent dans la suite des temps. Cependant, les érudits ne se réfèrent bientôt plus que de façon lointaine aux réalités antiques : ils semblent considérer comme possible une adaptation à leur temps des formes dramatiques qu'ils décrivent. Le passage suivant des *Equivoca* de Jean de Garlande est de ce point de vue très significatif : « *Theatrum* vient de *theorare* qui veut dire voir et désigne un spectacle ou un lieu dans lequel des hommes debout ou assis peuvent bien voir et bien entendre les mimiques et les paroles des chanteurs, des diseurs ou des joueurs². »

Seule une confusion entre l'archétype latin imaginé et la réalité contemporaine médiévale peut expliquer un contresens qui a laissé interdits les critiques modernes. Les documents auxquels ils pouvaient recourir ne donnaient aux spécialistes médiévaux que des indications trop vagues pour qu'ils pussent entreprendre une reconstitution précise et authentique. En fait, ils retinrent surtout la forme semi-circulaire du théâtre antique. Pour le reste, ils durent faire appel à la seule réalité dramatique qu'ils connussent, celle de leur temps. Cette reconstitution de fantaisie renforce notre hypothèse : du ^{xii}e au ^{xiv}e siècle, les représentations théâtrales récitées et mimées durent l'emporter sur les représentations véritablement jouées. Malheureusement, nous manquons de documents relatifs aux

1. « *Et nota, quod tragoediae et comoediae solebant in theatro hoc modo recitari : Theatrum erat area semi-circularis, in cujus medio erat parva domuncula, que scena dicebatur, in qua erat pulpitu[m], super quo Poeta carmina pronuntiabat. Extra vero erant mimi qui carminum pronunciationem gestu corporis efficiebant.* »

2. « *Hoc theatrum, -tri dicitur de theorare, quod est videre, scilicet spectaculum vel locus in quo homines stantes vel sedentes POSSUNT bene videre et audire gesta facta et recitationes aliquorum cantantium, legentium, vel ludentium.* »

représentations données durant ces années. Mais nous savons en revanche que cette technique s'était perpétuée au début du ^{xvi}^e siècle dans un genre proche du théâtre, le sermon mimé. Ainsi à Laval en 1507, de véritables scènes muettes illustrèrent le sermon prononcé par le frère Colas Taunay :

*... Le caresme fut presché,
D'un frere de cet evesché,
Nommé frere Colas Taunay
D'Avenieres natif pour vray
Et cordelier de saint François,
Au couvent venu tout de froy.
D'aucuns compaignons de la ville
Eurent motif, pour qui est abille,
Monstrer figurativement
Et ses sermons et preschements,
La Passion par personnaiges,
Le Vendredy saint, par gens saiges ;
Le jour de la Resurrection
Fust montré a probation
Jusques a quarante histoires,
Dont ce fut faict moult grants memoires.
Preschant et demonstrant par signes
Sur le pavé a toutes fines
De rideaulx, de cielz d'or et de soye,
De ce voir le monde avoit joie.
Quant falloit tirer le rideau,
Taunay trouva un mot nouveau
Qu'il chantoit (pour « veritatis »)
« La, messeigneurs, "ostendatis" ¹. »*

Cette technique semble bien établie, puisqu'en 1521, dans cette même ville de Laval, nous la retrouvons utilisée à nouveau pour le carême :

*Il [le carême] fut presché par un beau père
De saint François, sans vitupère
Nommé frère Guy de Chartre ;
Et fust pour son soulagement,
La Passion bien amplement*

1. *Annales et chroniques de Guillaume le Doyen*, p. 124.

*En abregié, par personnages,
 Ou furent gens de ville et villaiges
 Sur le pavé joué guayement,
 Le jour du beau Vendredi saint,
 Et le jour de Pasques non fainct,
 Le dimanche Quasimodo :
 Si vous demandez quo modo.
 Recours au sermon de Taunay,
 Qui ainsi fist, pour dire vray¹.*

Il y eut bien d'autres « représentations » de sermons analogues, en particulier à Montélimar pour l'année 1512 et à Metz pour l'année 1514. Dans cette dernière ville, ce ne fut plus un sermon mimé qui fut joué : il y eut une véritable représentation à un seul personnage. En effet, un père cordelier fit arranger un vrai théâtre dans la cathédrale et interpréta à lui tout seul le *Mystère de la Passion*, celui de la *Résurrection* et quelques autres : « de quoi le peuple estoit si émerveillé », dit Philippe de Vigneulles, que « eussiez ouï crier et braire à haute voix misericorde et que c'estoit pitié d'ouïr le peuple ».

Or, nous avons vu au moins un document iconographique qui illustre avec une grande fidélité les textes cités, en particulier ceux d'Hugutius et de Trevet ; il s'agit d'une miniature représentant l'édifice théâtral du célèbre manuscrit de Térence, dit *Térence des ducs*². Lorsque nous nous pencherons sur les divers théâtres des comédies de Térence, nous analyserons en détail cette miniature. Qu'il nous suffise de noter que cette miniature représente le récitant, Calliopius, qui, à l'abri dans la *scena*, lit le texte que miment autour de lui des *joculatores* dansant et gambadant. Cette illustration devient à peu près incompréhensible si l'on ne sait quelle forme de théâtre hybride, mi-antique, mi-médiévale, elle est censée représenter. L'importance de cette figuration ne fait aucun doute, puisque une autre miniature la reproduit fidèlement, celle du manuscrit latin 7907 A (f° 2 v°) de la Bibliothèque nationale³. Ce n'est donc pas un cas exceptionnel que prétendait figurer l'auteur de la miniature du *Térence des ducs*, mais bien la technique habituelle des représentations théâtrales à son époque. Nous nous souvenons que, parlant de la *scena*, Hugutius écrivait : « *In illo umbraculo latebant persone lavarte que ad vocem recitantis exhibant ad gestus faciendos.* » Les acteurs attendaient donc dans la *scena* le

1. *Ibid.*, p. 176.

2. Bibliothèque de l'Arsenal, ms. n° 664, f° 1 v°, pl. 1.

3. Cf. pl. 2.

moment d'entrer en piste¹. Or, un autre document corrobore ce point. Une biographie de Tércence, éditée par Sabbadini², précise en effet que les acteurs, après avoir mimé la scène lue par le récitant, entrent eux aussi dans la *scena* pour changer de costumes. Pendant ces entractes, l'on jouait de la musique pour retenir les spectateurs. Ainsi s'expliquent les musiciens du *Tércence des ducs*, de même que le petit personnage dont on aperçoit une partie du corps et qui s'apprête à faire son entrée.

Voici enfin la plus précieuse indication de ce document : le théâtre au centre duquel est plantée la *scena* affecte la forme d'un cercle parfait : AINSI C'EST EN ROND QU'ÉTAIENT JOUÉS CERTAINS DE CES DRAMES MIMÉS. Bien entendu il ne faut pas prendre au pied de la lettre la décoration architecturale de fantaisie qui sert de cadre au théâtre représenté par la miniature : mais cette décoration n'affecte en rien le témoignage apporté par cette figuration quant à la forme de l'édifice. En résumé, nous pourrions tenter de reconstituer ainsi ces représentations qui ouvraient la voie aux grands mystères parlés : une petite cabane formée de courtines, sauf sur un côté, abrite un récitant qui lit le texte de l'œuvre ; cette *scena* tient lieu également de coulisses et de loges pour les acteurs. Autour de cette *scena* est ménagé un certain espace libre qui sert d'aire de jeu pour les évolutions et les gambades des acteurs ; puis autour de cette aire de jeu qu'ils entourent de tous côtés, les spectateurs forment un cercle attentif.

Si nous conservons un dernier doute, entrons dans le premier édifice de l'histoire dramatique de l'occident médiéval, le théâtre infernal de la *Vision de Turchill* décrit dans les *Flores historiarum* de Roger de Wendower (mort en 1236). Dans ce théâtre, les damnés sont forcés de revivre devant un public de diables les sentiments et les actes de leur mauvaise vie passée. Voici comment se présente ce théâtre : « Il y avait sur la pente d'une montagne un bâtiment immense et couvert de suie, entouré de vieux murs. Là se trouvait une grande aire scénique entourée de toutes parts d'innombrables sièges de fer et de feu. [...] Il y avait des murs de fer affreusement noirs sur

1. Le manuscrit latin de la B. N. 7899, copié vers le ix^e ou x^e siècle, nous montre très clairement une « cabine » fermée parfois par un rideau qui pend très visiblement dans de nombreuses figurations. La reproduction que nous donnons de ce manuscrit ne laisse guère de doute : la *scena* fut réservée aux acteurs depuis une date très reculée. Cf. pl. 3.

2. R. Sabbadini, « Biographie commentario di Terenzio », dans *Studi italiani di filologia classica*, v. 1897, p. 289-327, spéc. p. 304.

tout le pourtour de l'aire scénique et contre ces murs d'autres sièges où étaient assis des démons sur le pourtour, comme pour quelque joyeux spectacle¹ [...]. »

Abstraction faite d'une horreur de fantaisie, ce théâtre infernal conserve des caractères précis et une structure originale que l'auteur de la *Vision* ne saurait avoir empruntés ailleurs qu'à la réalité de son temps, celle de la première moitié du XIII^e siècle. Essayons de dégager les traits essentiels de cet édifice : le théâtre est rond : la construction est « *muris veternis circumdata* » ; l'aire de jeu est constituée par des « *plateae innumeris sedibus* [...] *circumquaque repletae* ». Cette aire de jeu est fermée par des murs de fer, « *erant muri ferrei et niggerimi in circuitu platearum* » et le public infernal entoure les acteurs de toutes parts : « *residebant daemones per circuitum* ». Second point qui nous paraît assuré : contrairement à l'interprétation traditionnelle, nous ne comprenons pas « *multae plateae* » par « plusieurs aires scéniques », mais par « une grande aire scénique ». En effet, les indications scéniques du *Jeu d'Adam* pour indiquer que les démons doivent courir et gambader à travers le *champ* note indifféremment « *discurrant per plateas* » ou « *discursum faciet per plateam* ». Nous reconstituons donc à peu près ainsi ce théâtre infernal : une vaste aire scénique ronde, bordée de façon continue par des sièges de fers incandescents réservés aux damnés ; au-delà, le *circuit* du théâtre, où ont pris place les diables spectateurs, enveloppe l'ensemble. Lorsqu'un damné doit jouer son rôle, il est traîné au milieu de l'aire de jeu, ainsi l'homme de loi indélicat : « Après le soldat, un légiste fort versé dans toutes les lois du monde fut conduit au centre arraché de son siège avec la plus grande cruauté². » Enfin, tous ces damnés qui sont devenus objets de dérision MIMENT sans parler les actes de leur vie passée ; voici par exemple l'orgueilleux : « Il redresse le cou, porte haut la tête [...] joue des épaules ; son œil flamboie ; son air est menaçant... se frappant le nez du doigt, il fait montre d'une colère agressive³. »

1. « *Ecce in descensu montis domus erat amplissima et fuliginosa muris veternis circumdata, erantque in ea quasi multae plateae innumeris sedibus ferreis et ignitis circumquaque repletae. Erant muri ferrei et nigerrimi in circuitu platearum, et sedes aliae juxta muros, in qui busresidebant daemones per circuitum, quasi ad laetum spectaculum.* »

2. « *Post militem vero adducitur in medium quidam legum mundanarum peritissimus, a suo sedili cum cruciatu magno abstractus...* » (cf. fig. 2).

3. « *... cervix erigitur, vultus attolitur, ludunt humeri, ardescit oculus vulfuque minatur, nasumque digito percutiens magna minatur.* »

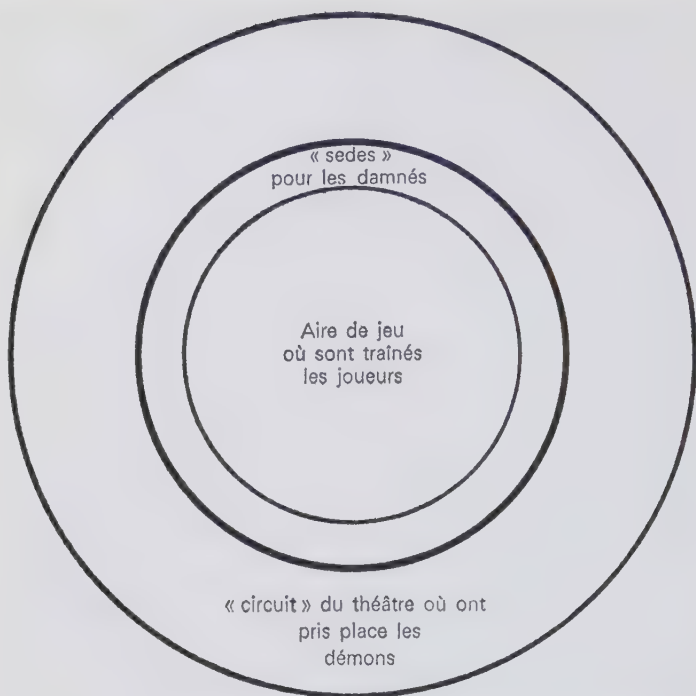


Fig. 2. — Le théâtre des diables de la Vision de Turchill.

Il ne fait donc aucun doute que, durant tout le Moyen Age, il a existé un théâtre mimé qui connut le dispositif en rond. Les grands mystères parlés, qui virent le jour à la fin du ^{xiv}^e siècle, avaient la voie toute tracée et n'eurent qu'à adapter et perfectionner la solution qui leur était offerte pour recevoir un public dont l'importance était sans commune mesure avec ceux des drames des siècles précédents.

IV

LA MISE EN SCÈNE DES GRANDS MYSTÈRES CYCLIQUES : LA LIGNE FERMÉE

Nous possédons malheureusement peu de documents précis relatifs au public qui venait, parfois de plusieurs lieues à la ronde, pour assister aux représentations des grands mystères

parlés. A en croire le juriste Chassannée, ce sont quatre-vingt mille personnes qui se pressèrent à Autun en 1516 pour le *Mystère de saint Lazare*, chiffre certainement exagéré. De même, avec Gustave Cohen, nous émettons quelques doutes sur l'assemblée de « seize mille personnes regardant » la *Crucifixion* de Reims en 1490, et nous croyons beaucoup plus acceptable le chiffre de 5 616 établi par E. Morice d'après le nombre des entrées¹. Pour le *Mystère des Trois Doms*, représenté à Romans en 1509, nous savons qu'il y eut 4 780 spectateurs le premier jour, 4 220 le second et 4 947 le troisième. C'est à un chiffre assez voisin que l'on parvient, si l'on tente d'évaluer l'assistance du *Mystère de la Passion* représenté en 1547 à Valenciennes, en se fondant sur le montant de la recette qui nous est connue. C'est encore ce chiffre-là que l'on retrouve à Vienne en 1510, à partir du nombre des loges et de la disposition de l'ensemble des échafaudages. En bref, cinq mille spectateurs semblent un chiffre fort courant et il est possible qu'il ait été dépassé pour certaines représentations exceptionnelles, comme celle de Reims en 1490, d'Autun en 1516 ou de Bourges en 1536. Disposer une telle multitude devant un échafaud rectiligne — quelles que soient les dimensions que l'on fixe à cet échafaud — ne devait pas manquer de poser un certain nombre de problèmes, tant du point de vue de l'acoustique que de la simple perception visuelle. A propos d'une représentation moderne du *Mystère de la Passion* sur le parvis de Notre-Dame, André Villiers écrivait : « Le Parvis, malgré son équipement de circonstances, est loin de remplir les conditions acoustiques fameuses des théâtres antiques. Il est indispensable d'y faire une sonorisation et les difficultés surgissent alors pour le metteur en scène et l'ingénieur. [...] L'espace à couvrir est vaste. Il faut éviter les réflexions, tenir compte des absorptions, éviter l'écho². » Mais que penser, dès lors, des difficultés rencontrées par les entrepreneurs médiévaux, privés des secours de la technique et face à un public beaucoup plus nombreux que celui des « réconstitutions » modernes?

Gustave Cohen prend son parti de la perte du texte pour un grand nombre de spectateurs : « Il va de soi que dans une pièce jouée en plein air une bonne moitié des paroles devait échapper aux spectateurs un peu éloignés du hourt. Dès lors la mimique acquit une importance d'autant plus grande³. » A l'en croire,

1. E. Morice, *Histoire de la mise en scène, depuis les Mystères jusqu'au Cid*. Paris, Librairie française, allemande et anglaise, 1836, p. 153.

2. A. Villiers, « Problèmes de mise en scène pour un mystère », dans *Mercur de France*, CCLXXVII (1937), p. 477.

3. G. Cohen, *Livre de conduite du régisseur*, p. CXI.

le texte ne jouait après tout qu'un rôle de deuxième ordre et à Mons, par exemple, en 1501, la « somptuosité de mise en scène, théâtre, décors, costumes, machinerie [...], pour beaucoup de spectateurs que l'ignorance ou la distance empêche de comprendre les paroles (faisait) le principal attrait du spectacle ¹ ». Avouerons-nous ne pouvoir accepter aussi légèrement le sacrifice du texte dramatique? Mais il n'est même pas sûr que la mimique des acteurs ou la magnificence des décors, des costumes et de la machinerie aient pu, dans une certaine mesure, compenser la perte du texte. Car, si l'on suppose un échafaudage de cinquante, soixante ou cent mètres d'extension, l'on est en droit de penser que les spectateurs placés à une extrémité de l'échafaud devaient, non seulement ne rien entendre, mais encore ne rien voir de ce qui se passait à l'autre extrémité. Devant cette difficulté nouvelle, les critiques ne sont pas restés à court d'arguments. Ainsi pour Baty et Chavance ² ce n'est pas seulement le décor du mystère qui est « simultané », mais aussi son spectacle : « Il faut que le mouvement ne s'arrête pas et que — la scène jouée à une extrémité des longs échafauds échappant à bon nombre de spectateurs — une autre scène pendant ce temps les sollicite ailleurs. » Gustave Cohen propose une solution encore plus ingénieuse : qu'importent les dimensions de l'échafaud? Le public suivait en masse les déplacements des acteurs sur la scène. Si l'on peut éprouver quelque surprise devant les allées et venues répétées de quatre ou cinq mille personnes, Cohen ne semble guère s'émouvoir : « Comment d'ailleurs les spectateurs eussent-ils été calmes, puisqu'ils se poussaient sans cesse vers la mansion où se passait l'action, avec des remous incessants, des cris de gens étouffés et mécontents, des lazzis et des sifflets ³. » Ainsi se trouve perpétué le public *mouvant* des mystères mimés qui défilait en procession d'échafaud en échafaud. L'on comprend que les acteurs aient parfois dû se défendre contre les menaçantes avancées de cette armée en marche : « Chacun [...] pousse violemment celui qui le précède. Des barrières ou un fossé rempli d'eau doivent protéger la scène contre ces envahissantes poussées ⁴. »

Nous ne nous faisons guère d'illusions quant à l'attention et au recueillement des publics de mystères. Mais il faut dire tout net que la théorie de Cohen est inacceptable et en contra-

1. *Ibid.*, p. XXXIII.

2. G. Baty et R. Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, Plon, 1932, in-16, p. 81.

3. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p. 259.

4. *Ibid.*, p. 257.

diction flagrante avec des textes aussi nombreux que précis. Ainsi dans le *Mystère de saint Étienne*, saint Pierre invite en ces termes dans le Prologue les spectateurs au calme :

*Doulces gens, un pou escouter
Pesiblement, sans noise, faire :
Mains de paine arez, ne doubtez
S'il vous plaît a .I. pou vous taire,
Que se vous l'un l'autre boutez
Ou faictes ennuy et contraire.
Or vous seez et acoutez
Et oiez sen que vueil retraire.*

Les spectateurs du *Mystère de saint Étienne* devaient donc rester assis, telle est la règle générale : chaque fois que nous possédons des documents précis et assez complets sur une représentation, ils ne manquent pas de faire une mention explicite des sièges réservés à tous les spectateurs, y compris ceux des classes populaires. Ainsi à Romans en 1509, à Vienne en 1510, à Valenciennes en 1547.

Voilà donc un genre théâtral où une bonne partie des spectateurs ne peut ni voir ni entendre ce qui se passe sur la scène. Pourtant, nous savons que ce théâtre a connu une fortune et une popularité qu'aucune autre forme dramatique n'a pu seulement approcher. Il y a là une contradiction insurmontable. La solution ne serait-elle pas infiniment plus simple que les hypothèses émises par les frères Parfaict et par Morice qui superposent plusieurs scènes en étages, par Baty et Chavance qui multiplient le spectacle sur toute la superficie d'un immense échafaud, par Cohen enfin qui fait déplacer les spectateurs le long de ce même échafaud ? Cette solution ne tiendrait-elle pas seulement à l'originalité du dispositif scénique adopté par les metteurs en scène médiévaux : celui du théâtre en rond ? Le problème de l'importance du public se trouve ainsi pratiquement résolu. André Villiers, dans un ouvrage qui traite surtout du théâtre moderne, notait¹ que dans un dispositif traditionnel un spectateur occupant la trois centième place se trouve placé au treizième rang, tandis qu'il se trouve au cinquième rang dans un théâtre en rond. Or, dans un tel dispositif, par le système des rangées concentriques, le nombre de spectateurs pouvant prendre place sur une même rangée

1. Villiers, *Le Théâtre en rond*, Paris, Librairie théâtrale, 1958, p. 90-91.

augmente au fur et à mesure que l'on s'éloigne du centre. Ainsi les grands cirques ambulants de la fin du *xix^e* siècle pouvaient-ils accueillir de quatre à cinq mille spectateurs — l'effectif du public des mystères — dont les plus défavorisés ne se trouvaient pas à plus de vingt-cinq mètres de la piste.

Mais cette solution ne serait-elle qu'une vue de l'esprit, commode et sans fondement? Notons que cette hypothèse avait déjà été émise de façon prudente mais franche par les critiques du passé. « Il semble, écrivait par exemple J. Mortensen, [...] qu'on ait pendant longtemps joué sur terrain libre, sur le pré ou sur la place. Les localités se trouvaient alors dispersées, de-ci, de-là, et les spectateurs entouraient la scène de tous les côtés. La disposition des décors devait rappeler ainsi celle qu'on adopte dans les pantomimes de nos cirques. A Bourges, on joua même en 1536 dans le vieil amphithéâtre romain, qui se prêtait parfaitement à un pareil arrangement des diverses localités ¹. » Ce n'est pas seulement à Bourges que de tels amphithéâtres retrouvèrent ainsi la vie, mais à Orange, Nîmes, Arles, etc. Plus encore que de semblables indications isolées, nous trouvons significatif ce passage du *Second Voyage* de Jacques Cartier où celui-ci raconte que les indigènes « se assirent sur la terre autour de nous comme si nous eussions voulu jouer un mistère ». Dans cette page, Jacques Cartier semble bien vouloir dire que la forme du cercle était générale sinon exclusive pour les représentations de mystères.

L'adoption d'un tel dispositif — que l'on pourrait plus facilement admettre à la Renaissance par exemple sous l'influence des souvenirs de l'Antiquité — ne date sans doute pas de la fin du Moyen Age. La découverte du théâtre de Constantinople vu par Robert de Clary et qui fit une si forte impression sur les Français avait dû, parmi d'autres éléments, familiariser les hommes de théâtre avec cette formule : « Or en un autre lieu en la chité avoit une autre merveille que il y avoit une plache, qui près estoit du palais de Bouke de Lion, que on apeloit les Jus l'empereur. Ichele plache si a bien arbalestee et demie de lonc et près d'une de lé; entor chele plache si y avoit bien trente degrés ou quarante, la ou li Griu montoient pour eswarde les jus, et par deseure ches degrés, si i avoit unes loges molt cointes et molt nobles, ou li empereres et l'empeerris se seoient quant on juoit, et li autre haut homme et les dames. Si i avoit deux jus ensanle, quant on juoit; si se wagioient ensanle li empereres et l'empeerris que li uns des jus giueroit miex de l'autre, et tout chil ensement qui les gius esgardeient. Du lonc

1. J. Mortensen, *Le Théâtre français au Moyen Age*, p. 172.

de chele plache, si avoit une masiere, si avoit il ymages d'ommes et de femmes et de chevaus et de bués et de cameus et de ors et de lions, et de molt manieres de bestes getees de coivre qui si estoient bien faites et si natureument formees qu'il n'a si boin maistre en païenisme ne en crestienté qui seust mie pourtraire ne si bien former ymages comme chil ymages estoient formé; et soloient cha en arriere giuer par encantement, mais ne juoient mais nient; et ches gius l'empereur esgarderent li Francois a merveille, quand il les virent¹. » Cette description du théâtre de Constantinople est capitale parce que, abstraction faite de la richesse de l'ornementation architecturale, elle correspond au dispositif que nous retrouverons pour les représentations des grands mystères cycliques : un lieu scénique central — quelle que soit la forme de ce lieu qui varie suivant les circonstances locales — entouré par les spectateurs avec, en retrait et en général sur un échafaud surélevé, des places de faveur pour les spectateurs de marque².

Nous allons rencontrer le dispositif en rond à chaque instant à propos du mystère parlé. Nous savons que seul ce dispositif était susceptible d'accueillir les foules immenses qui se pressaient aux représentations des mystères et de leur permettre de ne rien perdre ni du texte ni du spectacle. Mais au moment où nous quittons le mystère mimé et la Ligne géante de ses échafauds démesurés pour la « ligne fermée », le *Rond*, du mystère parlé, notons que le mystère mimé avait fait lui aussi appel au dispositif scénique en rond. Ainsi à Poitiers en 1519, pour l'entrée du roi François I^{er}, Jean Bouchet nous rapporte dans ses *Annales d'Aquitaine*³ qu'« a la grande place de nostre Dame y avoit un autre grant eschaffaut en rond et garny de piliers, faits et peints de diverses couleurs à l'antique ». Néan-

1. Robert de Clary, *La Conquête de Constantinople*, XC.

2. Peu importe pour notre étude la véritable utilisation des « Jeux de l'Empereur ». D'après la fin du passage, il semble bien que Robert de Clary ait pensé, avec les croisés, se trouver devant un véritable théâtre. A partir de là, on peut se demander si le théâtre de Constantinople n'aurait pas eu une influence lointaine non seulement sur la disposition du lieu dramatique du mystère français mais aussi du mystère persan, le *théasié*. Il serait utile de posséder une étude comparée de ces deux mystères éloignés dans le temps — le *théasié* date du xix^e siècle — mais dont la parenté dramaturgique est des plus troublantes. Notons seulement aujourd'hui que le mystère persan comme son homologue européen avait retenu le dispositif scénique en rond. « Dès l'approche du mois de Mouharrem on élève dans la cour d'une mosquée ou sur une place publique, dans un caravansérail ou dans les jardins d'un palais, une double rangée de bancs superposés en forme de cirque et à ciel ouvert » (A. Thalasso, « Le théâtre persan », in *Revue théâtrale*, juillet 1905). Cf. aussi Gobineau, *Les Religions et les philosophies de l'Asie centrale*, Paris, 1866.

3. Jean Bouchet, *Annales d'Aquitaine*, édition de 1545, in-folio clxx.

moins c'est dans le véritable théâtre parlé que ce dispositif devait finir par s'imposer.

V

LE THÉÂTRE EN ROND EN EUROPE
AU MOYEN AGE

L'on a toujours su que des mystères avaient été représentés dans d'anciens amphithéâtres antiques, comme à Bourges en 1536. Mais il semble que l'on ait considéré ces représentations en rond comme exceptionnelles et dictées par les circonstances locales. Pourtant un certain nombre de documents étrangers aux représentations en amphithéâtre auraient dû retenir l'attention et indiquer que c'était là un dispositif largement répandu : tels sont les plans relatifs à certains mystères français, allemands ou anglais et bien entendu la célèbre miniature de Jean Fouquet représentant le *Martyre de sainte Apolline*.

Le dispositif en rond aurait pu être adopté dès le XII^e ou le XIII^e siècle, si nous interprétons correctement un plan reconstitué par Chambers¹ pour le *Mystère de la Résurrection du Sauveur*. Dans ce fragment le prologueur prenait soin d'indiquer aux spectateurs la destination des divers « lius » ou « estals » qui se trouvaient devant lui et à travers lesquels l'action allait se dérouler. Chambers² prétend retrouver dans ces indications l'ancienne disposition scénique du jeu liturgique représenté dans les églises et il s'explique en ces termes : « Je voudrais souligner qu'un tel schéma est simplement la continuation de la disposition retenue à travers le chœur et la nef d'une église [...] La place du tombeau est celle du *sepulcrum* du côté nord... [la même correspondance existe] pour l'enfer et le paradis³. »

Mais plus intéressant pour la fin du Moyen Age, est le rapprochement que Chambers ne manque pas de faire entre le plan par lui reconstitué pour le fragment de la *Résurrection* et un autre plan, bien réel celui-là, et que l'on a rapporté généralement jusqu'ici à la *Passion* de Donaueschingen. « Mon plan conjectural peut être comparé avec un plan réel, celui du dispositif du XVI^e siècle de Donaueschingen dans lequel le même principe est évident, les trois divisions représentées par les barrières correspondant aux trois divisions de

1. E. K. Chambers, *The medieval stage*, Oxford, Clarendon Press, 1903, t. II, p. 83.

2. Cf. fig. 3 I.

3. Chambers, *op. cit.*, t. II, p. 83-84.

l'église-sanctuaire, chœur et nef¹. » Ce plan, retrouvé et publié par Mone vers le milieu du XIX^e siècle, fut attribué par lui à la représentation de la *Passion* de Donaueschingen². Le croquis³ représente, au milieu d'une place publique, une plate-forme allongée, entourée par des spectateurs, et sur laquelle sont alignés divers décors de la scène de la *Passion*. Ce plan avait conduit Mone à supposer que la plupart des mystères allemands avaient été représentés avec une semblable disposition du lieu dramatique. De fait, la majorité des documents corroborent cette hypothèse. En particulier le plan de la *Passion* d'Alsfeld⁴, dont l'interprétation reste encore discutée, s'éclaire en grande partie si on le rapproche non seulement du plan dit de Donaueschingen, mais surtout du plan de reconstitution tenté

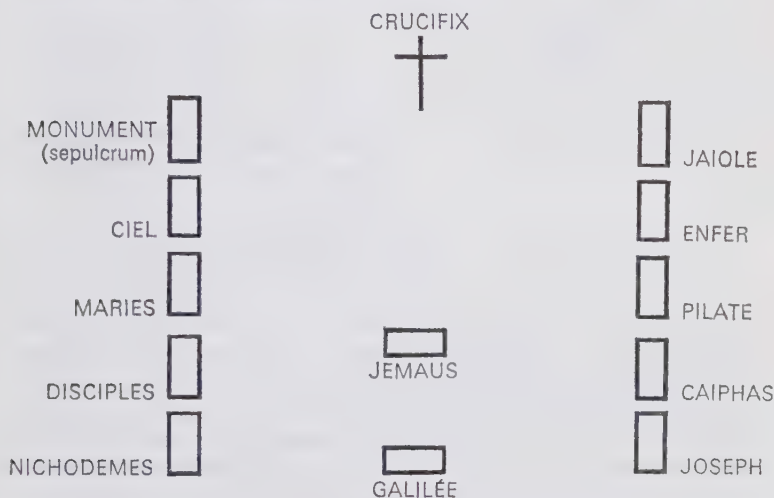


Fig. 3 I. — Plan conjectural de la mise en scène du fragment de la *Résurrection* d'après Chambers.

par Chambers pour le fragment de la *Résurrection*, qu'il rappelle de façon frappante⁵. Nous retrouverons le même dispositif

1. *Op. cit.*

2. Des études récentes semblent avoir démontré de façon convaincante que ce plan pouvait être rapporté à la *Passion* de Villinger aussi bien qu'à celle de Donaueschingen, les deux *Passions* ayant d'ailleurs une parenté étroite entre elles comme avec la *Passion* de Lucerne.

3. Cf. fig. 4.

4. Cf. fig. 3 II.

5. Cf. fig. 3 I.

pour d'autres représentations connues, à Francfort, comme à Lucerne.

	Ortus ex opposito	
Primum castrum Herodis		Annas
Secundum patris familias		Jherusalem
	Ex opposito	Synagoga
Tercium Pilati		Caiphas
Quartum Marthe cum suis	Crux Latronis Latronis Salvatoris Thronus	Nicodemus et Joseph

Fig. 3 II. — Plan de la *Passion* d'Alsfeld d'après Froning.

A Lucerne en 1583¹, la *Passion* fut, là encore, représentée sur la place de la ville. Une partie des décors est incorporée à l'architecture urbaine : le Paradis se dresse à une extrémité de la place dans une maison à tourelles; l'Enfer se trouve à l'autre extrémité. Des échafauds secondaires ont été élevés pour certains lieux, Calvaire, mont des Oliviers, etc.; le Jourdain traverse la place de part en part. L'aire de jeu occupe ainsi la totalité de la superficie de la place et requiert certaines maisons. Les spectateurs se massent dans les rues donnant sur la place ou se casent comme ils le peuvent aux fenêtres et sur les toits des maisons environnantes. Blakemore Evans a montré les rapports étroits qui unissent les représentations de Lucerne et de Donaueschingen et comment les documents relatifs aux deux villes s'éclairent les uns par les autres : « Les indications scéniques de la *Passion* de Donaueschingen sont complétées ou expliquées d'une façon étonnante par les données de celles de Lucerne². » En particulier la situation du public autour de

1. Cf. pl. 4.

2. Blakemore Evans, *The staging of the Donaueschingen Passion Play*, in *Modern Language Review*, XV (1920), p. 289.

A B C Trois divisions de la scène correspondant, d'après Chambers, aux trois divisions de l'église : nef, chœur, sanctuaire.

- 1 La première porte
- 2 Enfer
- 3 Jardin de Gethsémani
- 4 Mont des Oliviers
- 5 Seconde porte
- 6 Palais d'Hérode
- 7 Palais de Pilate
- 8 Pilier de la flagellation
- 9 Pilier du coq
- 10 Maison de Caïphe
- 11 Maison d'Annas
- 12 Dernier repas
- 13 Troisième porte
- 14 15 Tombes
- 16 17 des morts de la Résurrection
- 18 19 Croix des deux larrons
- 20 Croix du Christ
- 21 Saint Sépulcre
- 22 Paradis

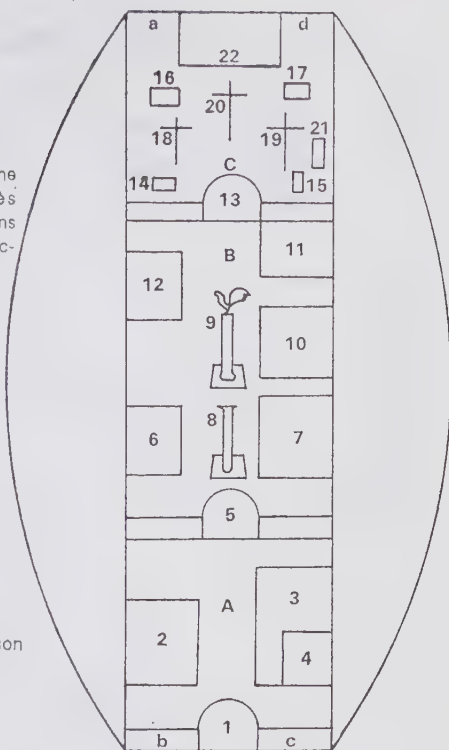


Fig. 4. — Plan attribué par Mone à la Passion de Donaueschingen.

l'aire de jeu se trouve confirmée dans les deux villes : « Il est aussi évident que la position des spectateurs est la même dans les deux représentations — c'est-à-dire le long des deux longs côtés du rectangle ainsi qu'aux fenêtres et sur les toits des maisons environnantes ¹. » Enfin, c'est bien la même disposition qui se trouve attestée pour la représentation de la *Passion* de Francfort ² : des décors, dressés pour un certain nombre de mansions, entourant une aire scénique centrale, tandis que les spectateurs entourent l'ensemble de ce dispositif aménagé, comme il se doit, sur la plus grande place de la ville. Ainsi se dégage lentement l'idée selon laquelle aurait existé, au Moyen

1. *Ibid.*, p. 69, n. 3.

2. Cf. fig. 5 et 6.

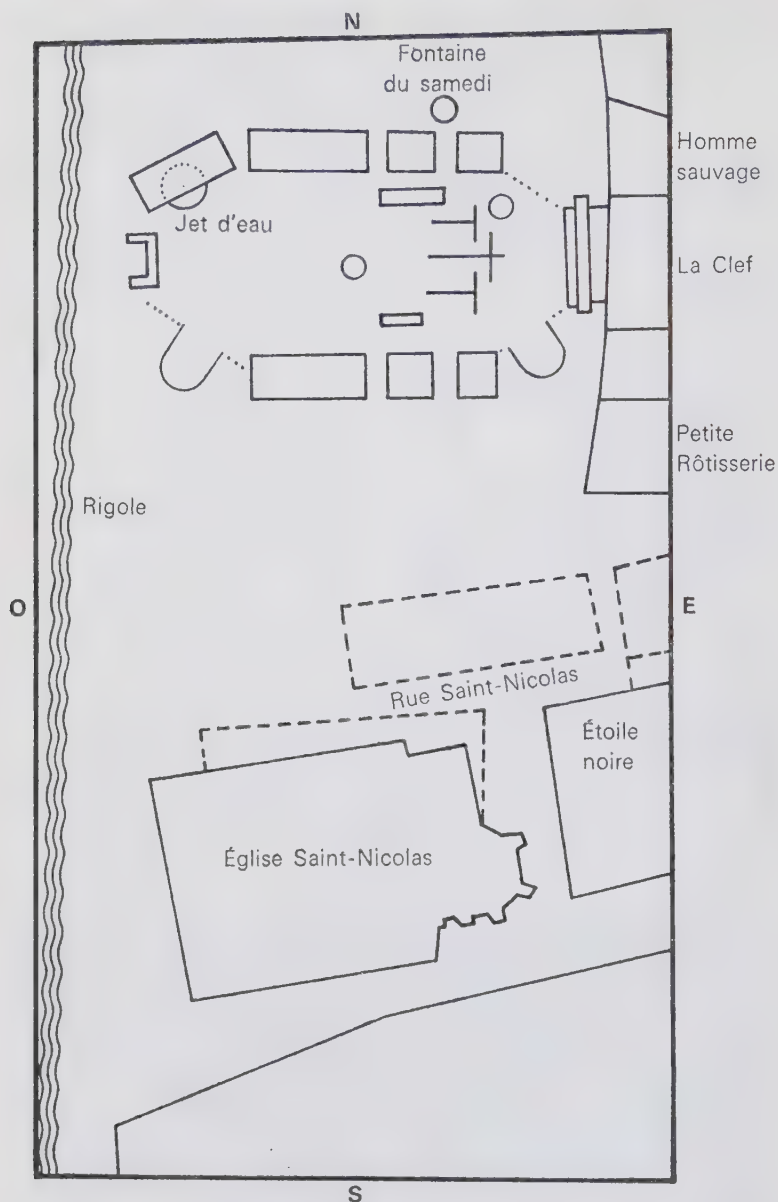


Fig. 5. — Situation du théâtre construit à Francfort, d'après Petersen.

Age, une unité profonde de disposition du lieu dramatique et de mise en scène pour toute l'Europe¹.

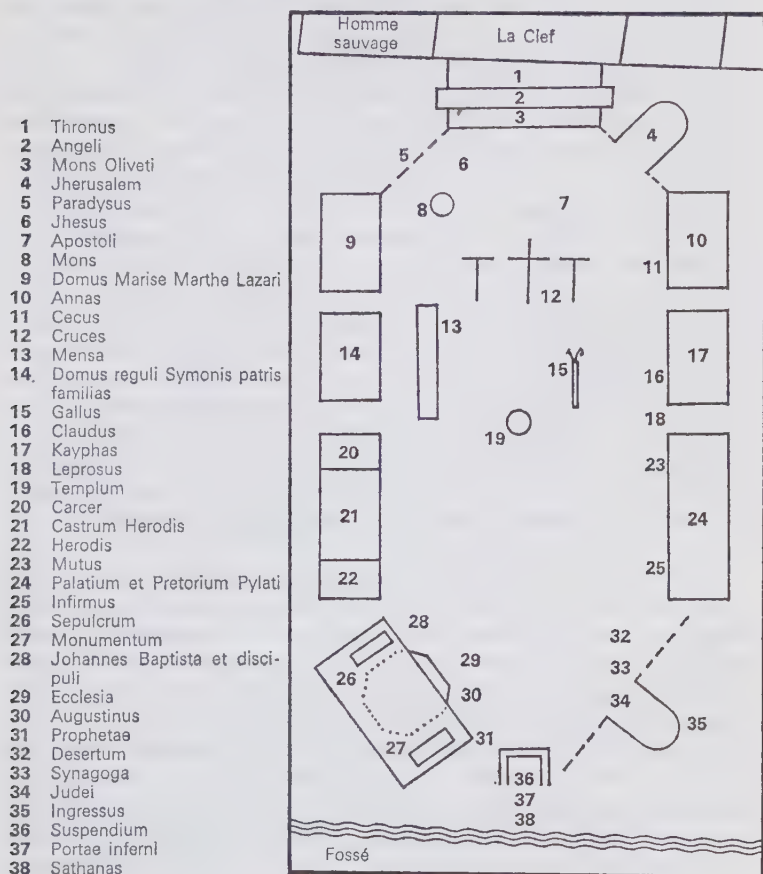


Fig. 6. — Plan du théâtre construit à Francfort d'après Petersen.

1. Pour le domaine germanique, il eût été intéressant de s'arrêter sur le dispositif scénique retenu pour le *Weingartenspiel* de Jacob Ruf (1539). Hermann, se fondant sur les indications du texte et sur les dessins du manuscrit, a tenté de reconstruire l'espace scénique de ce jeu. La scène rectangulaire était entourée de tous côtés par les spectateurs. Selon R. Wildhaber (*Jacob Ruf*, Bâle, 1929), au centre de l'aire de jeu se trouve le vignoble; une tour à la limite de son enceinte permet aux acteurs de changer de costume; autour du vignoble un large espace libre accueille les évolutions importantes des acteurs; les mansions entourent de toutes parts cette aire centrale (cf. J. Jacquot, *La Vie théâtrale à la Renaissance*, mars-mai 1963, Paris, Institut pédagogique national, impr. nat., in-8°, xviii-237 p., p. 27).

En effet, ce dispositif si bien attesté en Allemagne, passe toutes les frontières, témoignant ainsi de la profonde communauté de culture d'une Europe en proie à la plus grande anarchie politique. En Italie, berceau du théâtre de la Renaissance, on joua pourtant la *Passion* au Colisée de Rome¹. Mais c'est surtout en Angleterre que la disposition en rond se confirme de la façon la plus éclatante. Gerald of Wales, après un voyage dans son pays en 1188, fait état dans l'île d'Anglesey d'un amphithéâtre naturel « taillé dans la roche et de forme ronde comme un théâtre² », ce qui atteste une tradition technique déjà bien établie à cette époque. L'ancien théâtre de Cornouailles, de son côté, avait retenu cette disposition, à l'exclusion, semble-t-il, de tout autre. L'historien Carew (1602) nous a laissé sur ces représentations un précieux témoignage : « Elles étaient données dans des amphithéâtres de pierre [...] ayant un diamètre de cinquante ou soixante pieds. Le peuple se pressait tout autour [...] pour voir et entendre le drame³. » Un autre historien de cet ancien théâtre, Borlase (1758), confirme la prépondérance d'une disposition scénique qui avait fini par désigner le lieu théâtral lui-même⁴ : « Les lieux où l'on jouait étaient les "rounds" des sortes d'amphithéâtres avec des degrés de pierre ou de gazon⁵. »

Une aire ronde bordée par un talus et un fossé⁶ et entourée de toutes parts par les spectateurs, les mansions des person-nages les plus importants disposées sur la périphérie : telles sont les données essentielles qu'a pu reconstituer Richard Southern dans son étude sur la mise en scène du *Castle of Perseverance*⁷. L'auteur anglais, dans une analyse très précise, a dégagé en effet les caractères de cette représentation : une surface circulaire délimitée par un fossé, dont la terre sert à exhausser un talus, sur lequel on dressera certains échafauds et où une partie des spectateurs pourra prendre place; l'aire centrale, réservée au jeu des acteurs, mais aussi à certains spec-

1. Cf. *La Passion di Cristo* [...] in *Coliseo*, 1866, in-4°.

2. « *Petrosis in rupibus in theatri modum orbiculariter* ».

3. Carew, f° 71^b.

4. Cf. fig. 7 I et II.

5. Borlase, *Natural History of Cornwall* (1758), p. 295. Cet ancien théâtre présente par ailleurs des similitudes frappantes avec son homologue français : c'est ainsi que nous retrouvons le meneur de jeu qui, son livre à la main, secourt les acteurs défaillants : « Ces acteurs étaient vivement appelés par le meneur de jeu qui les suivait son livre à la main et leur soufflait ce qu'ils avaient à dire. » (Carew, *op. cit.*, *loc. cit.*).

6. Cf. Borlase, *Antiquités of Cornwall*, 2^e édit., 1750, p. 207.

7. Richard Southern, *The Medieval Theater in the Round*, Faber and Faber limited, Londres, 1957.

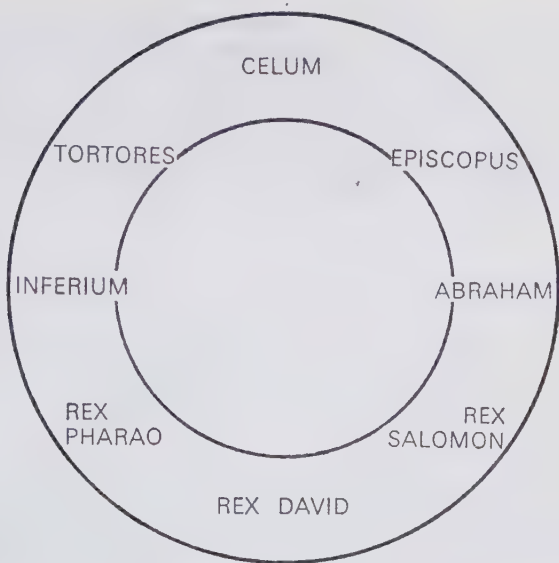


Fig. 7 I. — Le « Round » du « Beginning of the World » reproduit par Norris, *op. cit.*, I, 219.

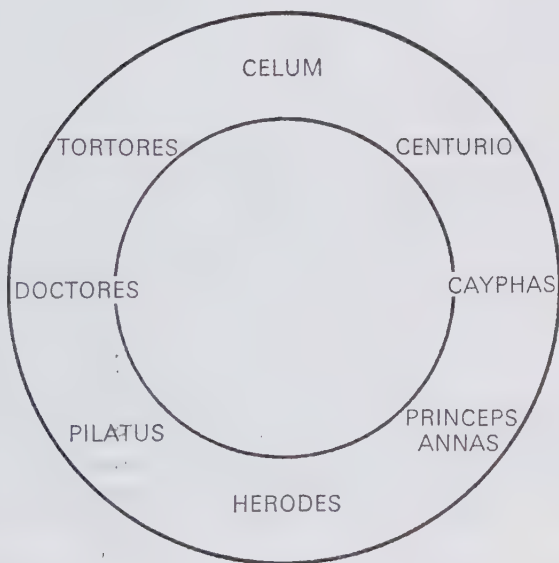


Fig. 7 II. — Le « Round » de la « Passion of our Lord JC » reproduit par Norris, *op. cit.*, I, 479.

tateurs, qui sont donc mêlés étroitement à l'action; au milieu de cette aire centrale, la mansion principale, pôle de toute l'attention, renforce encore la confusion entre le public et le spectacle. Mais l'intérêt de tous ces documents, relatifs au théâtre en rond en Europe, le cède néanmoins à un témoignage éclatant de ce dispositif attestant son rayonnement en France, la *Miniature du martyre de sainte Apolline*, due au maître Jean Fouquet.

VI

LE DISPOSITIF EN ROND EN FRANCE
A LA FIN DU MOYEN AGE
ET A LA RENAISSANCE

Le document, à la fois le plus illustre et le plus accessible pour le grand public, qui ait jamais milité en faveur du dispositif en rond, reste en effet la célèbre miniature peinte par Jean Fouquet pour le *Livre d'heures* d'Estienne Chevalier. Cette miniature, conservée au musée Condé à Chantilly, représente, saisie sur le vif, une scène du *Mystère du martyre de sainte Apolline*. L'artiste a su restituer la vie bouillante et confuse de ce lieu théâtral où acteurs et spectateurs se mêlent dans la communion d'une œuvre à la fois dramatique et mystique¹. Le mérite de sa découverte revient à Germain Bapst et aucun critique après lui n'a émis de doutes sur le dispositif scénique qu'elle représentait. Gustave Cohen lui accordait un crédit certain : « La forme de l'amphithéâtre a été celle du théâtre au Moyen Age beaucoup plus souvent que nous ne le croyons généralement [...]. Pour moi, il n'est pas douteux que Fouquet [...] n'ait eu en vue un cirque; je n'en veux pour preuve que le personnage, penché sur la balustrade à la droite du Paradis et qui montre qu'un hémicycle de galeries réservées au public doit compléter l'autre hémicycle, occupé surtout par les mansions². » Pierre Sonrel suggérerait plus simplement un second hémicycle en tous points semblable au premier, c'est-à-dire abritant également acteurs et spectateurs³. Cette interprétation se trouve confirmée par une très juste observation de Raymond Lebègue : « [...] Ce mystère qui n'a pas été conservé reproduisait une légende de sainte Apolline, et probablement

1. Cf. pl. 5.

2. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p. xiv.

3. Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, Paris, Lioutier, 1943, 302 p.

celle que les bollandistes ont emprunté à un manuscrit d'Utrecht; il devait donc comprendre trois mansions que je ne vois pas sur la miniature de Fouquet : la prison, le temple païen avec les idoles et la maison des chrétiens; ne se trouvaient-elles pas dans la partie du théâtre libre, des acteurs tournant le dos à une partie de spectateurs ¹ [...] ? »

Dans ce véritable cirque dramatique, les acteurs que l'action requiert descendent de leurs mansions par le moyen d'une échelle ou d'un plan incliné sur la piste centrale qui semble bien ne faire qu'un avec le sol lui-même. Sur ce point nous ne suivrons pas Germain Bapst écrivant : « L'estrade sur laquelle est cette scène est à peu près de la hauteur d'un homme; elle est établie sur des fascines et fait le diamètre d'un cercle formé par la ligne des loges ². » ni Nicole Decugis et Suzanne Reymond : « La scène circulaire s'élève à un mètre au-dessus du sol, portée par des assemblages de fagots appelés " fascines ³ ". » L'examen de la miniature ne laisse aucun doute sur le fait que les acteurs, par-delà la barrière des fascines, se trouvent au même niveau que les personnages décoratifs accroupis du premier plan.

Les critiques se trouvaient donc en possession d'au moins trois documents particulièrement clairs en faveur du dispositif dramatique en rond : les plans des *Passions* dites de Donaueschingen et de Lucerne ainsi que la miniature du *Martyre de sainte Apolline*, qui auraient pu guider leurs recherches. Nous retiendrons seulement que, face aux problèmes posés par l'importance numérique du public aussi bien que par la nécessité de permettre aux spectateurs de ne rien perdre de ce qui se disait ou de ce qui se passait « sur la scène », les organisateurs de mystère — au moins pour un certain nombre de représentations qui nous sont bien connues, — ont eu recours à une disposition du lieu théâtral qui affectait la forme d'un cercle.

Ce dispositif, qui nous était apparu comme indispensable dans un premier temps, puis comme sûrement attesté dans un second, est aussi le seul qui ait pu permettre une véritable réalisation de la mise en scène des mystères. Comment, sans retomber dans l'hérésie du hourdement démesuré, disposer

1. R. Lebègue, « Compte rendu du Livre de conduite », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. XXXIII, 1926, p. 448.

2. G. Bapst, *op. cit.*, p. 21.

3. N. Decugis et S. Reymond, *op. cit.*, p. 18.

sur une scène de structures traditionnelles les exécutants innombrables requis par les grands mystères cycliques? « La montre de Bourges, écrit M. Souriau, contenait sept cents personnes, dont environ cinq cents acteurs qui pouvaient se trouver ensemble sur la scène, ce qui permet de mesurer l'ampleur de telles manifestations ¹. » Or, à Bourges, le problème ne se pose pas, puisque la représentation eut lieu en rond dans l'ancien amphithéâtre romain. Mais le *Mystère des Actes des apôtres* n'est pas un monstre exceptionnel dans la production dramatique du xv^e et du xvi^e siècle. Le *Mystère de la prise d'Orléans*, l'*Istoire de la Destruction de Troie la Grant*, et les grands mystères cycliques du *Vieil Testament*, de la *Passion* et de la *Résurrection* faisaient appel à des effectifs semblables. C'est que dans le mystère, la masse des figurants ne sert pas seulement à la magnificence du spectacle; elle remplit aussi une fonction dramaturgique. Le public, en effet, doit pouvoir identifier immédiatement les personnages importants, et il se fonde pour cela sur le nombre et la qualité de ceux — gardes, « tirants » disciples — qui accompagnent obligatoirement tel ou tel personnage. De là, la régularité dans le groupement des personnages, soulignée par Henri Châtelain : « La foule aimait à ne pas être déroutée dans ses habitudes de spectacle, les innovations n'avaient pas grande occasion de se multiplier; les cadres se transmettaient les mêmes et l'ordonnance des personnages présentait une régularité à laquelle pouvaient se plier sans effort et où trouvaient mieux leur compte des acteurs improvisés ². » L'on comprend que ce procédé de la technique dramatique médiévale entraîne une multiplication du nombre des participants et donc d'une extension encore plus grande de l'aire de jeu. Dans le dispositif du cirque, au contraire, avec « parc » central libre de tout décor et de toute mansion, ce genre de problème ne se pose plus, et l'on peut réaliser le départ du roi Gonfodorus du *Mystère des Actes des apôtres*, avec sa suite de figurants satellites, « assemblée d'hommes, de femmes, de chameaulx et de dromadaires, pour accompagner le roy en son voyage », dit la rubrique ³. En un mot, seule la formule du cirque peut permettre de rendre compte de la scène du Déluge où une véritable inondation submergeait l'aire de jeu aussi bien que des innombrables processions, cavalcades, batailles rangées qui jalonnent les mystères.

1. Souriau, *Les Grands Problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, 1956, p. 69.

2. Henri Châtelain, Introduction à son édition du *Mystère de saint Quentin*, 1909, in-4°, p. xxxix.

3. *Mystère des Actes des apôtres*, liv. I, f° 108 v°.

Puisque le théâtre en rond se révèle le seul dispositif scénique susceptible de « mettre en scène » les grands mystères de la fin du Moyen Age, comment dès lors expliquer que cette thèse n'ait jamais été sincèrement soutenue, mais ait été tout au plus acceptée comme solution provisoire et sans avenir? Nous pensons qu'un document à lui seul est responsable de cette négligence : le hourdement peint par Cailleau et prétendant représenter la mise en scène de la *Passion* jouée à Valenciennes en 1547¹. Il en est de la fortune des documents comme de celle des hommes : tel d'entre eux domine tous les autres, jusqu'à ce que la Roue, cette Roue de Fortune si chère à l'imagerie médiévale, tourne et le précipite à son tour. Pour nous, la miniature de Cailleau a bien été l'arbre qui a caché la forêt des documents et des faits. Reproduite dans presque toutes les histoires du théâtre, elle a été l'objet d'une confiance aveugle ou — beaucoup plus rarement — d'un scepticisme dédaigneux. La réalité des faits est rarement une et simpliste. Jamais nous ne prétendrons que la solution du rond soit la solution exclusive pour les organisateurs médiévaux. Nous savons que certains mystères ont été représentés dans des salles fermées et que le dispositif du « cercle » n'a sans doute pu alors être retenu. Tel fut le cas en 1557 à Nancy dans la salle haute du Château pour le *Mystère de la Vendition de Joseph et du Sacrifice d'Abraham* et en 1495 ou 1496 où les *Comptes du Célérier de Nancy* font mention d'un autre mystère² représenté dans la même salle. Nous observons la même prudence pour les drames qui furent exécutés dans des cours dont nous ne connaissons pas les dimensions, ainsi pour les trois mystères montés par des enfants à Compiègne en 1466 dans la cour de l'abbaye de Saint-Cornille³, pour le *Jeu de Madame Sainte Catherine de Sienne*, qui eut lieu en 1468 dans la cour des Grands Prois-cheurs de Metz⁴, pour la *Passion*, jouée en 1528 à Soissons sur un théâtre dressé dans la cour de l'évêché⁵, pour le mystère représenté en 1532 dans la cour du château de Nancy⁶. Mais

1. Cf. pl. 6.

2. Nous pourrions multiplier les exemples : ainsi en 1567, à Lanslevillard (Savoie) on joue le *Mystère de saint Sébastien* dans une grande salle rectangulaire.

3. H. de l'Épinois, *Notes extraites des archives communales de Compiègne*, B.E.C., série E, t. IV, p. 135-136.

4. Huguenin, *Chroniques de Metz*, p. 103.

5. Lecocq, *Histoire du théâtre en Picardie*, Paris, H. Menu, 1880, in-8°, p. 53.

6. Lepage, « Études sur le théâtre en Lorraine », *Mémoires de la Société des sciences, lettres et arts de Nancy*, 1848, p. 268.

Toutefois, pour des représentations qui eurent lieu dans des cours, nous voudrions renvoyer à l'étude de M. André Chastel, « Cortile et

à partir du moment où un mystère est représenté dans une salle fermée et où le dispositif en rond n'est plus retenu, l'essence même du genre tel que nous l'avons défini se trouve altérée : le public retrouve une importance modeste, le nombre des acteurs est forcément limité, la mise en scène et la part du spectacle doivent être réduites à l'essentiel. En un mot, un tel théâtre devient étranger à notre sujet.

L'examen de quelques termes fondamentaux du vocabulaire de la scénologie médiévale devrait à présent nous fournir des éléments précieux pour préciser certains traits jusqu'ici à peine ébauchés.

théâtre », dans *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, p. 41-47, dans laquelle l'auteur montre qu'au xvi^e siècle des cours intérieures ont été construites dans certaines demeures princières à des fins évidentes de représentations dramatiques. Il semble bien qu'un semblable dispositif soit à rattacher au système du cirque et puisse relever en quelque façon du dispositif adopté par exemple pour la représentation de la *Passion* de Lucerne.

CHAPITRE SECONÐ

Étude de quelques termes de la scénologie médiévale

I

LE MOT « THÉÂTRE » GÉNÉRALITÉS SUR L'ÉDIFICE THÉÂTRAL

Avant d'inviter le lecteur à s'initier au vocabulaire de la scénologie médiévale, nous devons l'avertir que nous entrons ici dans une véritable *terra incognita*. Ce domaine n'a jamais été, à notre connaissance, vraiment traitée. Les quelques études que l'on a faites sont insignifiantes¹. Aucun relevé systématique n'a été effectué et les glossaires deviennent muets, dès que l'on aborde les termes techniques. De là cette ignorance si regrettable de la langue dramatique, jusque dans ses termes les plus courants et essentiels. Nous savons le caractère incomplet et provisoire de notre bilan. Mais il nous a paru peu honnête de continuer à employer et à manipuler des termes ployables en tous sens au gré des démonstrations de chacun.

La réticence à prendre en considération le dispositif en rond repose, en partie, sur la distinction que l'on a voulu maintenir entre les termes de « théâtre » qui s'appliquerait à un dispositif traditionnel, c'est-à-dire en ligne, et d' « amphithéâtre », réservé au Rond. C'est bien là le fond de la pensée de Raymond Lebègue, si prudent lorsqu'il s'agit de se prononcer sur le Rond qu'il ne l'accorde qu'à deux représentations : « Pour notre ancien théâtre, nous ne connaissons que deux exemples : la miniature de Jean Fouquet qui représente le *Martyre de sainte Apolline* et le pseudo-amphithéâtre romain de Doué

1. Cf. Cohen, « Le Vocabulaire de la scénologie médiévale », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 66, 1956, p. 15-21.

(Maine-et-Loire) décrit par Juste Lipse¹. » Or une telle distinction entre les mots « théâtre » et « amphithéâtre » n'a rien de légitime. Nous avons, au contraire, maintes fois trouvé la mention du mot « théâtre » dans des cas où le Rond ne faisait pas de doute². A propos de la représentation de Bourges, étudiée par Raymond Lebègue, citons seulement ce fragment du *Salut aux lecteurs* de l'édition de G. Alabat du *Mystère des Actes des apôtres* : « ...par vive exhibition de personnages parlans, et spectacle pressens en plain theatre comme ces jours passés ont esté en la ville de Bourges triumpamment representes ». Or, l'expression « en plain théâtre » renvoie à l'amphithéâtre de Bourges. Une étude *de integro* de ce terme pourrat-elle nous apporter quelque lumière?

Il semble bien qu'à la fin du Moyen Age le mot « théâtre » ne soit plus exclusivement réservé à la langue dramatique. « *Theatrum : forum, locus publicus, ubi merces venum exponuntur* » dit Du Cange au mot *theatrum*³. Mais une acception particulièrement attestée est celle de « lieu clos ». Tel semble bien être le sens de cet extrait de *Perceforest* : « Si m'en allay hors du temple appuyer au mur du theatre dont le lieu était clos⁴. » Au début du xvi^e siècle⁵ un « théâtre » est donc souvent un lieu clos, bordé « à l'enthour », — l'expression revient constamment — de loges et de galeries, dans lequel on peut rendre la justice ou bien donner des festins ou des représentations dramatiques. A partir de ces données, nous comprendrons mieux le texte si précieux relatif à la *Passion* représentée à Dinant en 1633 : « Et pour mettre règle aux désordres qui peuvent arriver sur le marché et à l'enthour du théâtre pendant la représentation de la *Passion*, il est deffendu à toutes personnes, de quelle qualité ils soient, de monter sur le théâtre, soit au dedans, soit au dehors, à la réserve seule des acteurs et de ceux qui les assistent, sur l'amende que dessus (3 florins). Comme aussi ne serat permis aux mesmes acteurs de s'asseoir sur le dehors du theatre, quand ils n'auront rien à faire afin que le peuple

1. R. Lebègue, *Le Mystère des Actes des apôtres*, p. 96-97.

2. Ainsi en 1547 à Meaux pour la *Passion*, dans les *Mémoires inédits sur la ville de Meaux*, ou en 1534 à Poitiers également pour la *Passion*.

3. *Glossar. Gall. Lat.*, ex. Cod. reg., 7684.

4. *Perceforest*, V, 13.

5. Nous pourrions aussi citer la description faite pour le théâtre dressé pour le Dauphin, Henri II, en 1541, qui était « artificiellement et somptueusement fait de arbrisseaulx et feuillée verte, et autour chambres, cabinets et grandes galleries » (*Chronique du roi François premier de ce nom*, p. 365.). L'on pourrait mentionner aussi ce « théâtre » de structure identique et qui tenait lieu de cour royale de justice, dans Bouchet, *Annales d'Aquitaine*, f^o ccxxx.

regardant ne soit empêché, à la peine que devant. Estant pareillement deffendu à tous autres qui seront placés sur le marché et aux environs du theatre de se lever sur leurs sièges et ainsi empecher les autres, à peine d'encourir l'amende que dessus¹. » Qu'il nous suffise de retenir que le « théâtre » était, à Dinant, une sorte d'estrade réservée au jeu des acteurs — ces derniers ne doivent pas rester sur les bords de l'estrade — et que les spectateurs assis — défense leur est faite de se lever — entourent de toutes parts. Sans préjuger d'aucune disposition particulière, un « théâtre » est donc un lieu privilégié — scène, trône de justice, aire de bal, de joute ou de festin — bordé de lieux secondaires qui l'entourent et le ferment. Ainsi se trouve confirmée l'existence du théâtre en rond.

Nous avons déjà relevé que, pour la plupart des « théâtres » dont il était fait mention, les textes ne manquaient pas de préciser que des dispositions particulières étaient aménagées « autour » ou « à l'enthour » du « théâtre » considéré comme lieu principal. Tel était le cas à Dinant. Nous retrouvons semblable mention à Amiens en 1500 pour la *Passion* qui y fut représentée : « Eschevinage tenu le 25^{me} jour de may de l'an 1500. Messieurs ont conclud audit eschevinage de bailler les terrasses autour et à l'environ du parcq » (où doit être représenté le mystère). Notation identique à Romans en 1509 pour le *Mystère des Trois Doms*, où le *Contrat des charpentiers* précise : « Item [...] seront tenus faire tout à l'entour de lad. plate forme² pantes couchés [...] ». C'est ainsi qu'il faut interpréter la rubrique suivante, tirée du *Mystère de Saint Louis* : « On tire les courtines du lit et entour les eschauffas pour dîner³... » A propos de cette rubrique, Gustave Cohen écrivait : « Le terme "entour" semble bien indiquer que toutes les mansions sont rendues invisibles par un seul rideau qui les enveloppe toutes, car s'il en était autrement on se serait servi des expressions ordinaires "soient tirées les cortines des eschauffas" ou quelque autre analogue⁴. » Mais il existe une interprétation beaucoup plus simple : toutes les mansions qui se trouvent « entour » du parc, tirent chacune leur « courtine » propre dont l'existence est attestée par des documents

1. Texte cité d'après le *Cartulaire de Dinant*, t. V, p. 349, règlement du 24 mars 1633.

2. Il s'agit de l'aire de jeu que le texte précédent désignait par le terme de « parc ».

3. *Mystère de Saint Louis*, édité par Fr. Michel, Westminster, Nichols, 1871, p. 74.

4. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p. 145-146.

innombrables, alors qu'aucun texte à notre connaissance ne mentionne ce gigantesque rideau unique imaginé par Cohen. L'on retrouve alors, une fois de plus, les données exactes de la miniature du *Martyre de sainte Apolline*, où l'on distingue très clairement les « courtines » dont nous parlions.

Il est significatif aussi qu'à propos de nombreux théâtres les textes précisent qu'ils étaient « circuits » de telle ou telle façon ou que le « circuit » du théâtre présentait tel ou tel aspect. Ainsi ce théâtre dont nous parle d'Aubigné dans son *Histoire universelle* : « [Il] estoit circuit et environné de deux cents gentilshommes ¹ », ou bien encore celui-ci, que l'on construisit à Meaux en 1547 et dont nous savons que le « circuit » [...] était haut et fait par degrés de planches et au haut il y avait des loges tout autour fermant à clé [...] ². Nous ne pouvons déduire de ces textes la forme précise retenue pour la construction de tel théâtre particulier ³. C'est pour nous une indication supplémentaire sur la position centrale et « close » du lieu qui se trouve être ainsi « circuit ». Or puisque, dans tous les exemples qui précèdent, le terme « théâtre » ne représente pas un édifice, mais une aire privilégiée enclose dans un ensemble architectural plus général, cette acception renforce nos hypothèses.

Aussi, dans la langue de la fin du x^v^e siècle et du xvi^e siècle, le mot théâtre est-il parfois synonyme de « Colisée », c'est-à-dire de « théâtre en rond ». Tel est bien le couple sémantique que nous présente Clément Marot dans son épître XIV (à la reine) :

*Là et ailleurs desjà on t'appareille
Mistère, jeux, beaux paremens de rues
Sur le pavé fleurs espesses et drues
Par les canthons theatres, colisées...*

couple que nous retrouvons chez Cotereau : « Et mettons plus-tost pieds et mains es theatres et collisées, qu'aux bleds et vignes ⁴ », et encore chez G. Tory dans un texte où l'auteur

1. *Histoire universelle*, VIII, 6.

2. *Mémoires inédits sur la ville de Meaux*.

3. Au contraire, certains textes sont là pour nous prouver que la notion de « circuit » n'est liée à aucune forme particulière; ainsi : « la ville est comme en ovale, circuye d'une mauvaise muraille », dans d'Aubigné, *Histoire universelle*, VI, 12, ou encore : « Une cisterne faite en quarré, toute plaine d'eau fort bonne, circuite tout autour de belles et haultes Colannes », in Thevet, *Cosmogr.*, IX, 13.

4. Cotereau, *Traduction de Columelle*, liv. I, Préface.

ne nous laisse aucun doute : « Pour theatres qu'on dit en France, Arènes, et pour Colisées ¹. » Citons pour terminer la légende d'une très belle gravure sur bois ² qui illustre l'édition de Tércence de Venise (1497). Le graveur a représenté un théâtre rond au centre duquel un acteur qui tourne le dos à une partie des spectateurs, s'adresse à ceux qui nous font face. Comme légende à sa gravure, l'auteur n'a pas trouvé mieux que d'écrire en gros caractères :

COLISEUS SIVE THEATRUM

II

ÉTUDE DE QUELQUES TERMES DE CHARPENTE

Échafaud.

Les textes que nous possédons, relatifs aux représentations de mystères, font mention à chaque instant des « échafauds » qui devront être dressés à cette occasion. Malheureusement, ces mêmes textes restent muets sur des points sans doute si bien connus des contemporains qu'il était inutile de les préciser : la disposition et la destination de ces « échafauds ». Aussi la confusion la plus grande préside-t-elle à l'intelligence de ce terme, ouvrant la voie aux interprétations les moins légitimes. Le sens le plus souvent retenu par les critiques, est celui d'« estrade surélevée sur laquelle jouent les comédiens ». Ce sens est en effet parfaitement attesté pour des représentations d'œuvres tragiques ou de farces. Une miniature très ancienne, conservée au musée de Cambrai, nous confirme bien — parmi tant d'autres — que certaines pièces comiques de la fin du Moyen Age étaient ainsi représentées ³ et son témoignage s'accorde donc avec celui d'E. Pasquier, lorsqu'il écrit : « En la ville de Paris, où ceste farce fut faicte et paradvanture représentée sur l'eschaffaut ⁴ ». C'est cette

1. G. Tory, *Champ fleury*, liv. II, 20 r^o, cité par Huguet. Cette tradition est celle de tout le Moyen Age. Elle apparaît dans les gloses du manuscrit du *Morale Scolarium* de Jean de Garlande au xiii^e siècle. Elle est constante en Italie. Au xiv^e siècle, Boccace fait une analogie entre le Colisée romain et les théâtres de son temps (gloses de sa *Teseida*, II, 20).

2. Cf. pl. 7.

3. L'on pourrait aussi se référer à la scène représentée dans la *Kermesse flamande* de P. Balten ainsi qu'aux deux figurations de P. Bruegel l'An-cien dans la *Temperantia* et la *Kermesse flamande*.

4. E. Pasquier, *Recherches*, VIII, 59.

acception encore que retient au sens figuré Calvin : « Jesus ne nous apporte point yci des figures vaines, pour nous amuser, comme si on jouoit une farce sur des eschaffaux¹ », aussi bien que Marot :

*Vous voyez quel est le danger
La farce du monde changer :
Son personnage quitter fault
Au beau milieu de l'eschafaut².*

Que cette interprétation du mot *échafaud* puisse aussi être retenue à propos de représentations de tragédies de la Renaissance, c'est ce dont l'iconographie nous convainc par des représentations variées et en particulier par celle du *Jugement de Salomon* jouée sur la place du Marché de Louvain en 1594³. C'est l'emploi que font constamment du terme *échafaud*, les poètes de la Pléiade. Ainsi Ronsard :

*S'il advient quelque jour que d'une voix hardie
J'anime l'eschafaut par une tragédie⁴*

*Et premier tu (Baïf) t'accordes
A la tragique chanson,
Espouvantant d'un grand son
Et d'un stile tel qu'il faut
Nostre françois eschafaut⁵.*

Ainsi encore Baïf :

*Quand Jodelle, bouillant en la fleur de son âge,
Donnait un grand espoir d'un tout divin courage
Après avoir fait voir, marchant sur l'echaufaut
La royne Cleopatre enfler un stile haut⁶.*

1. Calvin, *Serm. sur l'Harm. évangél.*, 54, XLVI, 679.

2. Marot, trad. de deux *Colloques* d'Érasme, I, IV, 21. On retrouverait des emplois analogues chez E. Pasquier, *Recherches*, VI, 30; Des Periers, *Nouv. recre.*, 30; *Satire Ménippée*, « Harangue du docteur Roze », p. 138, etc.

3. Cf. pl. 8. Nous ne sommes pas sûr qu'il s'agisse d'une véritable tragédie, mais le style de la décoration de cet échafaud est très proche de celui des théâtres de collège.

4. Ronsard, *Amours de Marie*, *Élégie à son livre*, I, 131.

5. Ronsard, *Odes*, I, 14.

6. Baïf, *Poèmes*, liv. IV, II, 209. L'on retrouverait cet emploi constamment au xvi^e siècle et notamment chez Ronsard. La langue du xv^e et du xvi^e siècle ne distingue pas l'échafaud, lieu scénique, et l'échafaud, lieu de supplice ou de châtement — nous connaissons l'exemple d'un prêtre

Ce sens du mot « échafaud » : *estrade sur laquelle est représenté un jeu dramatique*, nous l'avons rencontré avec les mystères mimés. Nous avons encore le souvenir de ces « chauffaux » qui « duroient depuis ung pou par de la Saint Sauveur jusques au bout de la rue d'Ernetal » et de ceux qui « duroient [...] environ cent pas de long, venans de la rue de la Kalende jusques aux murs du Palais ». C'est sans doute à une de ces représentations mimées que fait allusion ce texte de Bonnivard : « J'hai veu jouer l'histoire de la Passion sur un schaffaut plusieurs foiz¹. » Mais dès que nous abordons le domaine des grands mystères parlés, nous ne trouvons plus mentions d'*échafaud* au sens de « scène unique réservée aux acteurs ». Les mystères que fit représenter Gilles de Rais, en effet, n'ont rien de commun avec le genre dramatique que nous étudions : « Item faisoit faire jeux, farces, morisque, jouer mystères à la Pentecôte et à l'Ascension sur de hauts eschaffaux sous lesquels estoit hypocras et autres forts vins comme en une cave². » On voit ce qu'il faut entendre par ces « mystères » mis sur le même plan que « farces et morisque » et où le vin que l'on avait servi aux spectateurs avait laissé un souvenir plus marquant que la représentation elle-même : un spectacle magnifique donné par un grand seigneur dans lequel la partie proprement dramatique jouait sans doute un rôle secondaire.

Lorsqu'en effet dans les grands mystères parlés l'on croit rencontrer cette acception du mot *échafaud*, souvent une interprétation différente est non seulement possible, mais légitime. Ainsi pourrait-on croire qu'en 1580 à Modane, pour la représentation du *Mystère du Jugement*, un échafaud unique avait été dressé puisque le contrat nous précise : « Puy à la consommation du monde feront tomber le feu du ciel pardessus tout le chafault en tant de lieux que sera requis, pour ressembler que tout a consommé par feu³. » Mais dans cet extrait « chafault » est tout simplement pris au sens d'*échafaudage* — ce que vient confirmer un autre article de ce même contrat qui, deux lignes plus bas, précise les caractéristiques du « chappuyement des chaffaulx ». L'on pourrait aussi

qui fut stigmatisé sur un échafaud où venait d'être représenté un mystère mimé, — si bien que l'on peut se demander si le passage suivant de Brantôme témoigne de la confusion des deux acceptions ou si l'auteur joue sur la terrible équivoque : « Elle [Marie Stuart] sçavait qu'elles auraient beaucoup de creve cœur de la voir sur l'eschaffaut pour jouer une telle tragédie » (Brantôme, part. I, disc. 3, *La Reyne d'Escosse*, VII, 430).

1. Bonnivard, *Advis et devis*, p. 21 de l'édition de 1849.

2. Cité in *Bibliothèque de l'École des chartes*.

3. Cf. *La Petite Revue des bibliophiles dauphinois*, 1914, p. 276.

éprouver quelques doutes devant cette rubrique du *Mystère de saint Laurent* : « Adonc s'en vont le fils et Rommains en ung des bouts de l'eschaffault et se couchent et dit l'empereur en soy couchant ¹. » Des rubriques aussi nombreuses que précises ont déjà indiqué auparavant que le jeu exige plusieurs échafauds indépendants et que l'empereur a son propre échafaud. Il faut donc comprendre que cette scène se passe sur l'échafaud de l'empereur et non pas sur le parc commun ².

Jamais, donc, le mystère n'a été représenté sur une simple estrade appelée « échafaud ». Mais il ne fait aucun doute, en revanche, que certains échafauds n'aient été réservés aux acteurs. C'est ce que nous avons déjà vérifié par une rubrique du *Mystère de saint Laurent*. Le *Mystère de Saint Louis* de son côté indique que, durant les entractes, les acteurs se retirent sur leurs échafauds personnels pour changer de vêtements : « Chascun disnet et s'aucuns personnages en jouent deux, ils se doivent abiller en eschauffaus encourtinez sans c'on les voye, tout en estat, quant on commencera. » Nous retrouvons donc une disposition que nous connaissions déjà : celle d'une série d'échafauds indépendants (en rond dans la miniature du *Martyre de sainte Apolline*) fermés par des rideaux particuliers et affectés à divers groupes d'acteurs — ceux du Paradis, de l'Enfer, etc. ³.

Ce sont des données identiques que nous fournit le *Procès-*

1. Söderhjelm, *Le Mystère de saint Laurent*, Helsingfors, 1890, in-4°, 177 p.

2. Cette rubrique du *Mystère de saint Laurent* nous donne l'occasion d'apporter une précision importante : il est indiscutable que dans un certain nombre de cas, le « parc » central était lui aussi surélevé, à la différence du dispositif de la miniature de *Sainte Apolline*, où il se trouvait au niveau du sol. Ce fut le cas, nous le verrons, à Romans en 1509 pour le *Mystère des Trois Doms*. L'on pourrait aussi admettre cette interprétation pour la rubrique du *Mystère de saint Laurent* précité. C'est en ce sens qu'il faut comprendre cette rubrique que l'on trouve parfois dans des mystères divers : « Icy s'en vont hors de l'eschafaut » (cf. Parfaict, *Histoire du théâtre*, t. II, p. 293). Mais cet échafaud pris au sens de « parc surélevé » suppose d'autres échafauds qui l'entourent — ce que nous établirons à propos de Romans et ce que nous venons de vérifier avec le *Mystère de saint Laurent*.

3. De nombreux autres textes attestent cette tradition; ainsi cette rubrique du *Mystère de la Destruction de Troye la Grant*, qui ouvre la seconde journée : « S'ensuit le second jour du jeu de l'Istoire de la Destruction de la grant Troie et au commencement de ce second jour doivent estre tous les princes des grecs au chaffault d'Agamemnon et eux assemblez sur ce chaffault, Palamedes au chaffault de Naulus dit ce qui s'ensuit... » (Istoire de la Destruction de Troye la Grant, f° 121 v°, B. N., Rot. III, 4, 22-23).

verbal d'Andrieu de La Vigne pour le *Mystère de saint Martin*, représenté à Seurre : « Ladicte monstre faicte chacun pensa de soy et furent baillées les loges le vendredi ensuivant aux joueurs pour les fournir de tapisseries, et celles des villes prochaynes de Seurre. Pourquoy le samedi tout le monde par le beau temps qu'il faisoit mit payne d'acoustrer les dits eschaffaulz. Laquelle chose faicte n'estoit en memoire d'omme d'avoir jamais veu plus beaux eschaffaulx mieulx compassez, acoustrez en tapisserie ne mieulx proporcionnez qu'ils estoient. » A Seurre donc, les échafauds — que le texte appelle aussi « loges » — sont remis aux « joueurs », chacun d'eux étant chargé de décorer l'échafaud qu'il occupera le jour de la représentation, ainsi que ceux « des villes voisines » réservés au public de ces villes. Le même *Procès-verbal* est encore plus précis : à cause du mauvais temps, le public perd patience et les habitants venus des villes voisines veulent s'en aller, mais « cecy venu à la cognoissance de mondit sieur le maire et autres, fut conclud quand on vit venir le beau temps qu'on yroit jouer une farce sur le parc pour les contenter et aprestre. Pourquoi la trompecte fit le cry que tous joueurs se rendissent incontinant habillez de leurs habitz en la maison Monsieur le Marquis et tous les autres allassent sur les eschaffaulz ». Ici, toutes réserves semblent superflues. En effet que découvrons-nous? L'existence d'un parc réservé à l'action de la farce qui va être jouée et que l'auteur distingue très nettement des échafauds. L'on peut seulement hésiter à se prononcer sur la qualité des personnes que l'auteur désigne par l'expression finale : « [...] et que tous les autres allassent sur les eschaffaulz. » Serait-ce les spectateurs ou des acteurs qui ne participent pas à la farce? Notons que dans ce procès-verbal Andrieu de La Vigne désigne ordinairement les spectateurs par l'expression générale « le monde » : « Quant ils [les joueurs] furent sur le parc tout le monde en fut fort esbahy; ils firent leur tour comme il appartient, et se retira chacun en sa loge et ne demeura sur ce dit parc, que les personnages de la farce du Munyier, ci-devant escripte. [...] » Les acteurs gagnent donc eux aussi les échafauds¹.

1. En très grand nombre sont les documents qui attestent cette destination des échafauds. Ainsi, « le dimanche 29^e jour d'octobre l'an MCCCCXXXVII, certains religieux de l'ordre des frères du Carmel avec certains prestres et aultres gens lais jouèrent à Dijon, ou champ de Morimont, sur certaines loges ou chaffaulx illec dressiez et levez, le mistere et representation de la vie monsieur saint Eloï (*Archives départementales de la Côte-d'Or*, procès criminel, justice municipale). Quelques années plus tard, en 1444, à Aix-en-Provence, pour la représentation du *Mystère de saint Pierre et de saint Paul*, il est prévu plusieurs échafauds

Le *Mystère de saint Laurent* dont nous avons fait état confirme de façon éclatante les indications contenues dans le *Procès-verbal* d'Andrieu de La Vigne. Certaines rubriques sont particulièrement précieuses pour le problème qui nous retient : Une grande bataille attend les hommes de Décius — bataille qui, nous le savons, ne peut avoir lieu que sur la piste centrale¹, appelée « parc » ou « champ ». C'est alors que le texte précise au vers 2512 : « Ilz desendent de l'eschaffault et Passevant prend les chevaulx et dit... » et un peu plus loin au vers 2517 : « Adonc montent à cheval et vont parmy le jeu et dit Passevant qui va a Decius parmy le champ². » Les acteurs qui ne jouent pas demeurent dans leur échafaud, d'où ils « descendent » — le texte le dit expressément — lorsque vient leur tour d' « entrer en scène ». Les indications qui nous sont données s'accordent une fois de plus avec le dispositif représenté par Fouquet³. Mais la célèbre miniature réservait d'autres échafauds aux spectateurs. Et cette destination est bien confirmée par les textes.

En effet, des places de faveur étaient prévues pour les personnes de qualité. Ainsi en 1485 à Tours pour la *Passion*, « quinze livres treize sols neuf deniers tournois (furent) donné le 30 j^r de juillet 1485 pour le louaige de deux eschaufauls ou estoient les dames, demoiselles, gentilshommes et officiers de ladicte dame à voir jouer la Passion à Tours⁴ ». La « dicte dame » était Marguerite d'Autriche, fille de Maximilien, alors

pour les joueurs : « Aucuns cadaffaus como de l'emperador, del provost e del senescal e de Roma... » (cf. Fuzellier, « Représentation du *Mystère de saint Pierre et de saint Paul* à Aix en 1444 », dans les *Mélanges [...] offerts à Gustave Cohen*, p. 187-189). Les comptes de la ville de Montferrand mentionnent aussi pour la *Passion* jouée en 1477 : « ...Cinc solz, troys d. t. a cause de la vente d'une charree de espine que fut achapter pour mettre à l'entour du chaffault d'Enfer pour jouer le feu, de laquelle somme... » (*Archives départementales du Puy-de-Dôme*, fonds Montferrand cc 352, f^o 12).

1. Dans le dispositif traditionnel, on suppose simplement une sorte de lieu neutre en avant de la ligne des « mansions » ; mais ce dispositif est inacceptable pour le *Mystère de saint Laurent*, car les acteurs ne pourraient descendre de leurs échafauds vers ce lieu neutre.

2. Söderhjelm, *Le Mystère de saint Laurent*, p. 58.

3. Nous conservons le souvenir de l'échelle et du plan incliné qui permettent aux acteurs de descendre de leurs échafauds. Plusieurs autres mystères contiennent par ailleurs des indications scéniques qui confirment cette technique traditionnelle : ainsi le *Mystère de sainte Barbe* en cinq journées, lors de l'entrevue de Barbe avec son père (f^o 6 v^o) : « *Veniat Barbara ante patrem et salvet eumse inclinando, et Rex descendat de calefato et stet in ludo prope, super unum scamnum (banc) praeparatum, cum suis militibus.* »

4. Archives nationales, *Argenterie de la Reine*, 1484, KK. 80, f^o 81 v^o.

âgée de cinq ans et demi et fiancée à Charles VIII qui ne l'épousa d'ailleurs pas. Ces noces manquées n'affectèrent sans doute pas trop le souverain, puisque nous le retrouvons cinq ans plus tard assistant lui aussi à une représentation dans des conditions analogues. En effet, on joua devant lui le *Mystère de saint Genough*, dans la ville du même nom, près de Moutilz-les-Tours. Il avait pris place en un « retraict » placé sur un échafaud et que calfeutra Étienne de Salle, peintre vitrier du roi¹. Mais les notables n'assistaient pas seuls aux mystères du haut des échafauds. Ces échafauds étaient à étages — un seul chez Fouquet, trois pour celui des échevins qui assistent au *Mystère de sainte Catherine* — et l'on réservait le rez-de-chaussée aux classes populaires. Parfois ces loges surélevées étaient si nombreuses qu'elles pouvaient sans doute accueillir plusieurs centaines, voire plusieurs milliers de spectateurs. Tel fut le cas à Romans en 1509 et à Valenciennes en 1547, tel fut le cas à Vienne en 1510 pour la *Passion* qui fut représentée « au grant jardin de l'abbaye de Saint-Pierre [où] furent faicts les plus beaux escharfaux questionoyent a deux estages oultre le bas pour le commun peuple et y avoit quatre vingt seize chambres serrans à clé chescune²... » A Montferrand en 1477, le théâtre construit pour la représentation de la *Passion* se révéla trop petit. Aussi résolut-on d'agrandir les échafauds pour le lundi de la Pentecôte, en raison

1. Cf. Archives nationales, *Menus plaisirs*, 1490.

Nous renvoyons le lecteur à la description de l'échafaud aménagé pour le roi René en 1471 à Angers où était représenté le *Mystère de saint Vincent* : c'était « ung chauffault [...] de vingt et quatre piez de long et trente de large, tout planché d'essil; et doudit chauffault avoit la grant salle, la chambre de retraict pour ledit seigneur et entre deux cloaisons d'essil, logeis pour l'eschanzonnerie, chambres et retraicts segrés, cousues aussi a grans clox de fer » (Lecoy de La Marche. *Comptes et mémoriaux du roi René*, n° 520 et 740).

Cf. aussi le règlement de travaux faits par des menuisiers pour un *Mystère de sainte Catherine* et qui fait une mention spéciale pour « les troys estages de chauffault de messeigneurs les maires et eschevins... », cité par Port dans le *B.E.C.*, série E, t. II, p. 79.

2. Cf. les *Registres consulaires de Vienne* de 1506 à 1511, p. 72.

Nous savons aussi par le *Procès verbal* d'Andrieu de la Vigne, qu'à Seurre, à l'appel du Maire, le public regagne ses places : « incontinent le monde se retira aux eschaffaulz ».

Nous n'avons pas oublié non plus qu'à Beauvais, en 1452, pour la représentation du *Mystère de saint Pierre*, « deffense (avait été faite) à ceux qui sont et seront en la-ditte place » (c'est-à-dire au « commun peuple » de Vienne) « [...] ne monter sur les hours et eschaffaux estant en laditte terre [...] sans permission et licence de ceulx à qui il appartient [...] », c'est-à-dire sans que les contrôleurs — dont la présence est bien attestée à Romans ou à Valenciennes — aient délivré le ticket ou le jeton qui donnait droit à ces places plus chères (Bibl. nat. *Manuscripts de la Collection de Picardie*, t. CLVIII, f° 82 v°).

de l'affluence que l'on attendait ce jour-là : « Bertrand Champe, Girardin Assalit et Berthomié Geneviere, fermiers de la barre de Montferrand l'année présente. Payés et deslivrés a Symon Dausso, fustier de la paroisse de Vollore la somme de XXVII s. VI d. t. pour la vente de IIII douzennes et vint potz de sappin que avons achapté de luy pour eslargir les chaffaulz et fere ce qu'il estoit necesseire pour le mistere du lundi de la Pentecoste pour fere jouer la Passion¹... »

Nous saisissons pourquoi les textes fournissent si peu de détails sur la destination des échafauds : c'est que pour eux les échafauds n'avaient pas d'affectation précise — pour les spectateurs, les acteurs ou les décors. Les charpentiers réalisaient, sur les plans des entrepreneurs du jeu, la construction d'une charpente que lesdits entrepreneurs utilisaient ensuite selon leurs besoins, d'une façon sans doute largement empirique. Telle est bien en effet l'impression que laisse la miniature de Fouquet, et que tant de documents sont venus confirmer. En bref, ou bien les textes n'apportent aucune précision et parlent des échafauds comme terme générique, ou bien nous donnent par leurs détails l'image de la confusion qui était celle de la réalité. Ainsi à Amiens le 6 décembre 1501, après la représentation l'on procède à la vente aux enchères du matériel : « Les hourds du Deluge, celluy des gens du Roy et aussy celluy de Messieurs les Maieur et Eschevins ont été mis à prix à 36 livres 20 sols [...]. » L'échafaud où était représenté le Déluge se trouve donc confondu avec ceux réservés aux spectateurs². Lorsque les textes prennent le soin d'apporter une distinction ce n'est jamais entre les divers échafauds, mais toujours pour souligner l'opposition entre l'ensemble des échafauds d'une part et le « parc » de l'autre. Tel est le souci de Jean Bouchet dans ces vers relatifs à la représentation de la *Passion* à Poitiers en 1534 :

*S'il y a eu es faintes des deffaulx
Et a couvrir le parc et eschaffaulx
Tous faict en rond, en fault faire les plainctes
Contre ung tendeur³...*

1. *Archives départementales*, fonds Montferrand, CC 352, pièce 10 bis.

2. Lecoq, *Histoire du théâtre en Picardie*, p. 38. Cf. aussi le texte relatif à une représentation de la *Passion* à Limoges et par lequel nous savons que les « eschaffaux » coûtèrent « comprint les faintes — c'est-à-dire ici les "décors" — que estoient à se fere necessaires, environ troys mile livres tournoys ».

3. Jean Bouchet, IV, f. 267.

La miniature de Jean Fouquet, représentant le *Martyre de sainte Apolline*, se trouve donc confirmée comme véritable archétype du dispositif scénique.

Les échafauds ne furent à peu près jamais dressés en rase campagne, mais bien au contraire sur les places publiques ou dans les cours de maisons particulières ou de couvents. Il est fort possible que ce choix ait été guidé par le souci d'étayer une construction fragile par elle-même¹. Aussi comprenons-nous mieux ce sens du mot *échafaud*. Celui que le dictionnaire de Tobler-Lommatzsch donne au premier rang, « ce que l'on dresse, l'on élève contre un mur », assorti d'un grand nombre d'exemples, tel cet extrait de la *Chanson de Garin* :

*Fromont trouverent devant l'huis del moutier
Ou il fesoit les eschaufaus drecier
Por les grans portes quasser et trebuchier*

Mais le texte suivant est plus précieux encore : « De bars et de chaffaux l'a clouse tout autour (sa garnison)². » En effet, nous saisissons ici l'apparition d'un sens, qui semble assez bien attesté au xv^e et au xvi^e siècle : *échafauder*, construire en rond, *échafaud* : construction en rond. Tel est l'emploi qu'Amyot fait de ce terme : « Le peuple devoit avoir le passe-temps de voir combattre des escrimeurs à oultrance dedans la place mesme, et y eut plusieurs des officiers, qui, pour voir l'esbatement, feirent faire des eschafaux *tout alentour* que l'on louoit pour de l'argent³. » Emploi qu'atteste cet extrait des *Archives hospitalières* : [...] pour eschaffauder tout entour⁴ [...], et que Lemaire de Belges sanctionne par ce passage sans équivoque : « Les anciens appelloient lesdits eschauffauts theatres et amphitheatres⁵. » C'est donc bien *échafaud* qui avait repris les emplois des mots latins *theatrum* et *amphitheatrum*.

Hourt, hourdement.

Nous serons plus bref sur les mots *hourt* et *hourdement*, qui n'apporteraient que peu d'éléments nouveaux. D'une façon

1. Nous le savons de façon certaine pour Alençon, Dijon ou Lyon, où les échafauds prennent appui sur les murailles de la ville que l'on est obligé de percer pour la pose des étais.

2. Girard de Roussillon, 72.

3. Amyot, *Caius Gracchus*, 12.

4. 1319-1326, *Archives hospit. de Paris*, II, p. 69.

5. Lemaire de Belges, *Illustr.*, I, 39.

générale, l'on peut considérer *hourt* et *échafaud* comme à peu près synonymes. Souvent ces deux termes sont employés accouplés l'un à l'autre, ainsi dans la proclamation que firent faire les chanoines de Beauvais en 1452 pour la représentation du *Mystère de saint Pierre*, défendant « ... ne monster sur les hours et eschaffaux¹... » Le mot *hourt* retrouve à peu près tous les sens du mot *échafaud* et s'intègre lui aussi parfaitement au dispositif représenté par Fouquet. Il peut donc désigner la construction réservée aux spectateurs, comme à Amiens en 1445, où une délibération datée du 11 mai prévoit que le maire et les échevins « disneront ensemble sur leur hourt² ». Il peut aussi désigner la construction édifiée pour les acteurs : « Et y avoit, tant en ladite rue Nostre Dame comme au marchié, neuf Hours, où avoit les neuf histoires des neuf preulx par seignement sans parler³. ». Mais nous retiendrons surtout que le mot *hourt* se retrouve très souvent dans un dispositif en rond. Ainsi dans cet extrait de *Renaut de Montauban* (349, 20) :

*Tot entor Montalban, si con il ont hordi
Drecierent mangoniæ*

ou cet autre extrait tiré de *Meraugis* (4200) :

*Et ele (la tour) estoit hordee entor
De cloies et de heriçon⁴.*

Nous avons découvert le *théâtre*, puis les *échafauds* ou *hourts*. Mais ces échafauds eux-mêmes n'étaient pas simples. Quels étaient donc leurs différents éléments?

1. Bibliothèque nationale, *Manuscripts de la collection de Picardie*, t. CLVIII, f° 82, v°.

2. Nous savons qu'il y avait deux sortes de spectateurs, ceux qui se trouvent sur un échafaud et ceux qui restent au parterre. Nous retrouvons ici la même opposition : à Valenciennes en 1547, mention est faite du bois livré « pour les hourds et bancs d'en bas ».

3. *Chartul. Corb. sion. Caesar*, f° 106 v°. Cf. aussi le *Rôle des dépenses de la ville de Lille*, à l'année 1601 : où il est fait mention du « theatre en ourdaige » érigé sur le marché.

4. On pourrait retenir aussi l'emploi du verbe *horder* au sens d'entourer de tentures ou de fleurs :

*Li premiers (sièges) fu touz azures,
A fleurs de lis touz painctures,
Hordez de vermeil tout entour*

(apud Watriquet de Couvin, 166, 108) et le substantif *hordëure*, « étoffe de soie qui enveloppe tout autour une nef transportant un chevalier endormi » (*Glossaire de la première continuation* par Foulet). Le *hordement* était

III

ÉTUDE DE DIVERS ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS
DES ÉCHAFAUDS

Étage.

Nous avons déjà évoqué la théorie de la « scène étagée », que les frères Parfaict avaient soutenue, pour parvenir à disposer le grand nombre de *mansions* qui s'offraient à eux. Cette théorie fut réfutée sans que les critiques aient vraiment proposé quelque solution de remplacement. Nous n'étions pas intervenu dans la querelle de la « scène étagée », avant d'avoir dégagé la structure générale des échafauds. Pouvons-nous pousser plus avant la connaissance de cette structure?

Paulin Paris, emporté par le feu de sa réfutation, avait imaginé une scène qui présenterait, sauf exception sans grande portée, une surface d'un seul et même niveau. Gustave Cohen, qui reprend à son compte les thèses de Paulin Paris, émet cependant quelques réserves : « Remarquons [...] qu'il y a presque toujours sur la scène certaines hauteurs, la montagne sur laquelle Jésus se trouve transporté lors des tentatives de séduction de Satan [...], et le " mont d'Olivet ". Or ce mont d'Olivet, dans la *Résurrection* faussement attribuée à Jean Michel, est situé sous le paradis, ainsi que la maison du Cénacle, réservée à la Vierge et aux apôtres. Le paradis est donc un véritable étage surplombant une partie de la scène et non un simple échafaudage de gradins, comme le pense P. Paris¹. » Or les mystères sont jalonnés par de semblables rubriques, qui attestent l'existence de *mansions* « en étage », et ce non seulement pour quelques lieux isolés, tels que le Paradis ou le mont d'Olivet, mais pour un grand nombre de lieux qui varient d'un mystère à l'autre. Ainsi cette très révélatrice rubrique de la *Résurrection*, citée par les frères Parfaict : « [...] il est à noter que la chartre du Purgatoire doit estre en dessoubz du Limbe à costé [...] le quel Limbe des petits enfans doit estre au dessoubz de celui des Pères a costé². » L'expression « a costé » ne laisse

simplement synonyme de *hourt*. Ce dernier terme est peut-être plus volontiers employé pour désigner l'ensemble des *hourts*, ainsi dans l'*Obligation* rédigée pour la représentation du *Mystère de la Passion* à Valenciennes en 1547. Mais ce même document précise que l'on fait payer douze deniers à « cheux lesquels voloient monter sur ung bordement [...] », c'est-à-dire un *hourt*.

1. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p. 82.

2. Frères Parfaict, *Histoire du théâtre*, t. II, p. 479.

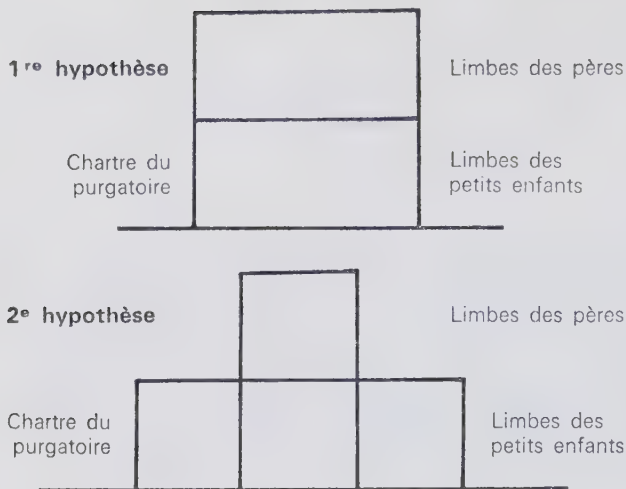


Fig. 8. — Reconstitution de l'échafaud des Limbes et du Purgatoire du Mystère de la Résurrection.

pas de poser quelques difficultés¹ qui n'affectent d'ailleurs en rien la certitude que nous nous trouvons là encore devant une mansion étagée. Malgré ces réserves, Cohen demeure extrêmement prudent : il n'accorde l'existence de mansions étagées généralisées que « dans les salles trop étroites pour permettre dans toute leur largeur l'alignement énorme des mansions, comme c'était le cas à l'Hôpital de la Trinité² ». Et récusant un texte avancé par Morice et selon lequel une représentation avait eu lieu à Angers avec un dispositif étagé, Cohen livre le fond de sa pensée en écrivant : « En réalité, *étage* est ici synonyme de loges ou de mansions. Nous n'en voulons pour preuve que les termes dont on se sert dans le *Mystère de saint Laurent*, où les mots *eschaffaut* et *estage* sont employés alternativement et indifféremment l'un pour l'autre. Par exemple : « Adonc s'en va devers le maistre d'école et Passevant dit, devant l'estage du roy de Gaule... Passevant devant le roy de Gaule [...] dit (III eschaffault)³. » Petit de Julleville déjà, citant le *Prologue* du même mystère :

1. Cf. fig. 8.

2. Cohen, *op. cit.*, p. 85.

3. *Op cit.*, p. 79.

*Montrer vous veulx les personnages,
Les joueurs, aussi les estages...*

traduisait le mot *estage* par *échafaud*¹. Nous aurons l'occasion d'analyser plus à fond le dispositif scénique requis par le *Mystère de saint Laurent*. Retenons que les érudits n'accordent guère de créance à une scène étagée, la réservant pour des cas où elle est incontestablement attestée et où la disposition naturelle du lieu semble l'exiger : Paradis, Montagne de la tentation.

Nous accordons volontiers que le mot *étage* ait pu avoir, dans la langue du x^v^e et du xvi^e siècle, le sens de *scène de théâtre*. Ainsi dans ces extraits de l'*Art Poétique* de Vauquelin de la Fresnaye :

*Et ne parle un quatrième en l'étage avec trois :
Trois parlant seulement suffisent à la fois*²

*Et ne montrer la mort, apporté sur l'étage,
Qui caché des rideaux aura reçu l'outrage :
Car cela se doit dire : et plusieurs faits ostez
Hors de devant les yeux sont mieux après contez*³.

Mais le mot *étage* est employé aussi avec un sens moderne pour désigner des emplacements surélevés réservés aux spectateurs. C'est ce sens que retiennent les comptes datés de 1492 qui, pour la représentation d'un *Mystère de sainte Catherine*, mentionnent les « troyes estaiges du cauffault de messeigneurs les maire et eschevins » — sens que confirment les *Registres de la ville de Vienne* : « Au grant jardin de l'abbaye de Saint-Pierre furent faicts les plus beaux escharfaux questoyent a deux estages oultre le bas pour le commun peuple et y avoit quatre-vingt-seize chambres serrans a clé chescune⁴... »

Bien assuré de ces deux sens du mot *étage*, nous pouvons entreprendre l'étude de ce *Mystère de saint Laurent*, sur lequel reposait en grande partie l'argumentation de Cohen et de Petit de Julleville. Au début de ce mystère, le Prologueur, comme

1. Petit de Julleville, *Les Mystères*, t. I, p. 397.

2. II, p. 57.

3. Éd. 1605, Pellissier, p. 85, v. 395.

4. *Registres consulaires de Vienne* de 1506 à 1511, p. 72.

Notons aussi qu'à Bourges en 1536, l'amphithéâtre « estoit a deux estages surpassant la sommité des degrez... » (Jean Chaumeau, *Histoire du Berry*, 1566, in-folio, t. II, liv. VI, chap. vii).

c'est souvent le cas, présente la disposition des mansions aux spectateurs :

- v. 65 *Cet habitacle cy presente*
 Paradis, si nous represente

 v. 71 *Philippe, l'empereur romain*
 Qui tout homme tient soubz en main
 Est en ce HAULT palais assis.

 v. 135 *Veez l'orfevre en ce BAS lieu*

 v. 141 *En ceste partie est Enfer*

Une quinzaine de lieux nous sont présentés de la sorte et nous avons été sensible au fait que le Prologueur désignant de la main, au cours de son énumération, le palais de l'Empereur, le qualifie de « haut », tandis que l'orfèvre, plus modestement, se tient en un « bas » lieu. Devrions-nous imaginer que les personnages importants ont une mansion située à l'étage? C'est ce que la miniature du *Martyre de sainte Apolline* semblait déjà suggérer. Mais continuons la lecture du *Mystère de saint Laurent*. Certaines rubriques ne paraissent plus laisser de doute : nous donnons celles qui suivent, relatives à un ensemble cohérent de jeux de scène : « ... et Sathan dit au-dessus de l'estage Decius (v. 3195)... Il (Decius) descend (v. 3267)... Il (Brulecoste) descend (v. 3269)... A donc s'en vont jusques au pié de l'estage de l'empereur (v. 3275)... Adonc monte en l'estaige de l'empereur, et les tirans l'attendent en bas. Et quand il est monté, dit (v. 3280)... Adonc s'en va Decius en bas où sont ses gens et dit Decius (en son estage) et le dyable derriere luy (v. 3301)... (v. 8346)¹... »

Nous ne pouvons donc pas admettre l'interprétation de Cohen selon laquelle *étage* et *échafaud* seraient synonymes. Le

1. *Mystère de saint Laurent*, éd. Söderhjelm, p. 72 et sqq.

Les prologues de nombreux mystères attestent l'importance de cette disposition. Ainsi celui du *Mystère de saint Didier* par Guillaume Flammang :

.
Vées là Lengres, EN HAULT ASSISE
Plus noble que tous aultres lieux...

ou celui du *Mystère de sainte Barbe*, en deux journées :

A fin que de tout me remembre
Voicy Barbe, belle et courtoyse,
Qui est CY BAS en ceste chambre
Et a le cueur moult a malaise...

Mystère de saint Laurent est sur ce point particulièrement clair : l'échafaud lui-même comporte un (ou plusieurs) étage et un rez-de-chaussée¹. L'étage (ou les étages) peut recevoir

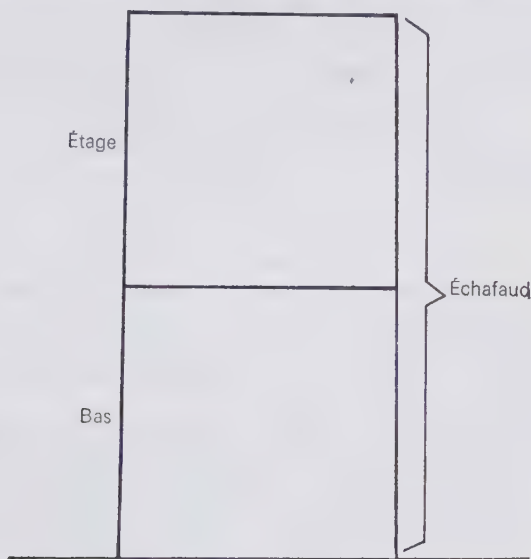


Fig. 9. — Structure d'un échafaud.

une double destination : il peut être réservé dans certains échafauds à des spectateurs de marque. Il peut aussi abriter des mansions, et cela non seulement pour des lieux qui demandent « naturellement » une position dominante — Paradis, Montagne — mais aussi pour des lieux réservés à des personnages de premier rang ou des scènes importantes de l'action. C'est ainsi que le *Mystère de saint Laurent* met à l'étage le roi de Gaule : « l'estage du roy de Gaule (III eschafaut)² » et l'empereur³, mais aussi le Paradis — ce qui est la règle générale — et le lieu de supplice, appelé « décolouer⁴ ». Le « parterre » de l'échafaud reçoit en principe les spectateurs des classes populaires et certaines mansions : tout d'abord celles qui l'exigent « naturellement » comme la Gueule d'Enfer, qui doit souvent communiquer avec des « dessous » ; mais aussi des

1. Cf. fig. 9.

2. Rubrique du vers 442.

3. Rubrique du vers 1597.

4. Il est d'usage chaque fois que l'on doit être décapité de « monter au décolouer » : ainsi la rubrique du vers 7860 précise : « Lucille en montant au décolouer [...] ».

mansions moins somptueusement parées comme celle de l'orfèvre du *Mystère de saint Laurent*.

Faute d'avoir compris la nature de ce dispositif, Cohen est obligé d'imaginer, en avant de l'aire de jeu proprement dite, un espace réservé à l'évolution des chevaux ou au déroulement des scènes à grand spectacle, par exemple dans le *Mystère du siège de Troie* de Jean Milet, dont il cite les rubriques suivantes : « Lors descendent de l'eschaffaut... lors montent à cheval...; lors Hélène et tous les aultres descendent et montent sur l'eschaffaut¹ ». En fait, les personnages du *Siège de Troie* descendent seulement de leur échafaud respectif vers la piste centrale, sur laquelle se trouve leur monture qu'ils enfourchent alors sans difficulté. La miniature de Fouquet nous avait déjà indiqué comment, par le moyen d'échelles ou de plans inclinés, étaient reliés les divers échafauds à la piste. L'on croirait, à lire le *Mystère de saint Laurent*, que les rubriques suivantes ont été écrites pour servir de légende à la miniature du *Martyre de sainte Apolline* :

« Adonc s'en vont les anges querir l'ame de Sixte et puis quant ilz sont a terre tournoyent autour du champ sans faire noyse jusques tant qu'il (le supplicié) soit décollé (v. 4660)... Adonc le montent à l'eschafault (v. 4664)... Il descend de Paradis (v. 6066)... Adonc les anges descendent de Paradis (v. 7808)²... »

Nous visiterons plus rapidement les diverses parties des échafauds, *loge*, *chambre* ou *galerie* dans les constructions en étage, *pante* et *degrés* au parterre.

Loge.

C'est le terme le plus courant — celui qui se perpétuera en français moderne — pour désigner les places surélevées réservées aux spectateurs de marque. A Meaux, en 1547, l'on construit le premier théâtre permanent de l'histoire de la ville : « Le circuit dudit théâtre était haut et fait par degrés de planches, et au haut il y avait des loges tout autour fermant à clef, lesquelles étaient louées à des habitants de Meaux³... » Description qui répond d'une façon étonnante à celle que donne Robert de Clary du théâtre de Constantinople : « Par deseures ches degrés si y avoit unes loges moult cointes et moult

1. Bibliothèque royale de Bruxelles, ms. 10194, f° 61 r° et 70 r°.

2. *Mystère de saint Laurent*, p. 98 et sqq.

3. *Mémoires inédits sur la ville de Meaux*.

nobles, où li empereur et l'empereur se sœoient quant on jüoit, et li autre haut homme et les dames ¹... » Ainsi que le représente la miniature de Fouquet, les loges abritent aussi certains acteurs : « Icy s'en retournent les femmes en leurs loges » indique une rubrique de la *Passion* de Jean Michel. Mais c'est le *Procès-verbal* d'Andrieu de La Vigne qui confirme le mieux le dispositif attesté par Fouquet. Dès la « monstre faicte », nous dit-il, « furent bailliées les loges [...] aux joueurs pour les fournir de tapisserie [...] » puis le jour de la représentation « ils firent leur tour comme il appartient et se retira chacun en sa loge [...] »

Chambre.

L'on peut tenir le mot *chambre* pour à peu près synonyme de *loge*. C'est ainsi qu'à Vienne en 1510 on a prévu quatre-vingt-seize « chambres » pour les spectateurs les plus fortunés ² tandis que, six ans plus tard, l'amphithéâtre d'Autun « contenait deux cent quarante chambres entièrement distinctes; de sorte que ceux qui étaient dans l'une ne pouvaient accéder à l'autre; et que ceux qui étaient dans les chambres supérieures ne pouvaient incommoder ceux qui étaient dans celles du bas ³ ».

On rencontre aussi des « joueurs en chambre », ainsi que l'attestent des textes fort nombreux ⁴.

Degrés.

Prenons place, à présent, parmi le menu peuple « au parterre ». Malgré l'opinion de Cohen — et c'est heureux pour un spectacle qui dure plusieurs heures — ce public populaire est le plus souvent assis. Ainsi à Valenciennes en 1547 le manuscrit de La Fontaine prend-il la peine de mentionner « les bois pour les hourds et bancs d'en bas ». Le terme le plus courant, pour désigner ces places du parterre, est celui de *degrés*, qui

1. Robert de Clary, *Conquête de Constantinople*, 90.

L'on trouverait également des exemples nombreux et intéressants de cet emploi du mot *loge* dans *Le Petit Jehan de Saintré*, ainsi que dans *Lanc. du Lac.*, II, 82, et *Lancelot*, Richel. 339, f° 18 r°.

2. *Registres consulaires de Vienne*, de 1506 à 1511, p. 72.

3. *Catalogue undecima pars*, p. 448, col. 2.

4. Cf. en particulier les extraits de l'*Echevinage d'Amiens* datés du 2 janvier 1555 et du 18 juillet 1560.

Il nous semble que l'expression « joueurs en chambre » ne permette en aucune façon de conclure à une représentation en salle fermée. La chambre n'est qu'une partie du *hourdement* dans laquelle se tiennent certains acteurs

semble donc indiquer que les gradins étaient dressés sous les *loges* et les *chambres*. Ce fut le cas pour le théâtre de Meaux que nous connaissons déjà : « Le circuit dudit théâtre était haut et fait par degrés de planches et au haut il y avait des loges tout autour^{1...} » Il en fut de même pour le théâtre érigé à Metz en 1437 pour le *Mystère de la Passion* : « Il estoit de neuf sièges de hault ainsi comme degrés tout à l'entour^{2...} », de même à Bourges en 1536 ou l'amphithéâtre « estoit a deux estages, surpassant la sommité des degréz³ ». C'est d'ailleurs cette disposition en gradins qui fait parfois désigner par le mot *pantes* (ou *pentes*) les places ainsi aménagées.

De plain-pied — ou presque — avec les *degrés* et les *pantes*, juste séparée d'eux par la barrière du *créneau* et reliée aux *chambres* et aux *loges* par des échelles et des plans inclinés, se situe l'aire de jeu.

IV

L'AIRE DE JEU :
PLACE, CHAMP, PARC*Place.*

Dans les plus anciens textes dramatiques que nous possédions, l'aire de jeu est désignée par le terme général de *place*. Ainsi les rubriques latines du *Jeu d'Adam* nous apprennent à plusieurs reprises que les démons « doivent faire leurs gambades

et où pouvaient aussi être jouées certaines scènes. Comme attestation, l'on pourrait avancer le mot *cambrée* mentionné pour la représentation du *Mystère de la Passion* à Valenciennes en 1547, qui désigne la partie du drame jouée par les acteurs d'une même chambre ou de plusieurs chambres solidaires, soit l'équivalent d'une séance. Ainsi l'on prévoyait la possibilité pour les acteurs fatigués de « rechynner et soy recreer entre deux cambres ensemble ou a part » (Bibl. n. ms. fr. 12536).

1. *Mémoires inédits sur la ville de Meaux*, loc. cit.

2. *Chroniques de Metz*, éd. Huguenin, p. 201.

3. Jean Chaumeau, *Histoire du Berry*, éd. de 1566, in-folio, liv. VI, chap. vii.

En 1514 « es festes de Pentecouste fut jué à Metz à pieds de degrés de Chambre (c'est le nom de la place où sont ordinairement représentés les mystères) le jeu de la patience Job, et y faisoit biaux » (Philippe de Vigneulles). Nous avons déjà rencontré ces structures architecturales dans l'amphithéâtre de Constantinople décrit par Robert de Clary : « par deseure chez degres si i avoit unes loges moult cointes [...] » (Robert de Clary, *op. cit.*, loc. cit.).

à travers la place ¹ ». Or il ne fait pas de doute que par là l'auteur entend une aire scénique indépendante des mansions dont les destinations respectives sont clairement définies. C'est le même terme qu'emploie le fragment du *Mystère de la Résurrection*, dont nous avons déjà parlé à propos du plan de reconstitution dressé par Chambers :

*Galilee en mi la place
Iemaüs encore i soit fait
U Jhesus fut al hostel trait* ².

Nous ne prétendons pas tirer de ces indications des conclusions décisives. Le mot *place* autorise cependant cette hypothèse et il est fort possible que, dès cette époque, un tel dispositif ait été retenu. Cohen comprend *per plateas*; « à travers les places publiques ». De fait, la place publique entourée de bâtiments est tout à fait analogue à l'aire scénique entourée par les échafauds. L'espagnol « plaza » a les deux significations de « place publique » et d'« aire de spectacle ». Richard Southern cite ³ d'autre part cette note relative à un théâtre construit en 1731 : « Bianchi della Platea in Anfiteatro ⁴. »

Nous voudrions enfin verser au dossier cette remarque capitale de Jeanroy, spécialiste du théâtre méridional, et relative au *Mystère de saint Antoine* : « Le vocabulaire technique de l'auteur, dans les indications scéniques, lui est tout à fait spécial; il désigne par *rota* ce que les autres appellent ordinairement *place*, ce que nous nommerions la *scène* ⁵. » Ce mot *rota*, « roue » renforce l'hypothèse d'un dispositif circulaire.

Parc.

Mais à la fin du Moyen Age, les textes relatifs aux représentations de mystères emploient plus volontiers les mots *parc* ou *champ*. L'on a parfois donné des interprétations très différentes de ces termes. Pour la représentation du mystère joué

1. « Discurrant per plateas ».

2. *Mystère de la Résurrection*, éd. Wright, Paris, Champion, 1831.

3. Richard Southern, *The medieval Theater in the round*, Faber and Faber limited, Londres, 1957, p. 234.

4. *Libreo ossia descrizione della Fondazione Manoel*. Voir d'autre part l'étude faite par Richard Southern du mot « place », spécialement dans les théâtres anglais et français, *op. cit.*, p. 219-236.

5. Jeanroy, « Observations sur le théâtre médiéval du xv^e siècle », *Romania*, t. XXIII, 1894, p. 530.

à Metz en 1437, le chroniqueur précise que quand on joua la *Passion* « fut fait le paircque d'une très noble façon, car il estoit de neuf sièges de haut ainsi comme degrés tout à l'entour, et par derrière estoient grands sièges et longs pour les seigneurs et pour les dames ». On sait que s'appuyant sur ce texte, Morice avait conclu qu'à Metz en 1437 la représentation avait eu lieu sur une « scène étagée ». A quoi Petit de Julleville répondit : « L'auteur appelle ici *parc* ce que nous appellerions *parterre*, et ce parterre était en amphithéâtre ¹. » En fait, à Metz en 1437, le *parc* fut bien l'aire de jeu puisque nous savons que le « dix septiesme jour de septembre ensuivant fut fait le jeu de la Vengeance nostre Seigneur Jhesuscrist, et destruction de Jherusalem, au propre paircque et au mesme lieu que la Passion avoit esté faicte. Et fut la cité très bien et subtilement ouvrée et faicte et le port de Japhet au joxant dedans le dit paircque ». A Metz donc, le mot *parc* désigne à la fois l'aire de jeu, sur laquelle au moins deux mansions — Jérusalem et le port de Japhet — sont dressées ², et les *pantes* à neuf degrès qui se trouvent au même niveau que l'aire scénique par-delà le *créneau*. Cette communauté de terme pour désigner deux réalités pour nous fort différentes est très révélatrice de l'unité profonde qui existait entre les spectateurs du parterre et l'aire de jeu — unité qui se retrouvait à l'étage supérieur entre spectateurs des loges et mansions surélevées.

Mais le plus souvent le mot « parc » est spécialisé dans l'une ou l'autre de ces acceptions. Il signifie clairement « enceinte du théâtre dans le texte suivant : « Ne pourront aussi lesd. parties faire entrer au parcquet où l'on jourra lesd. jeuz que chascun troys personnages de leur maison et non d'autres pour voir jouer lesd. jeulx ³... » Il a, au contraire, le sens d'« aire de jeu » dans cette indication scénique du début de la troisième journée du *Mystère de la Passion* de Jean Michel : « Cy commence la tierce journée du mystère de la passion Jhesucrist. Il est a entendre que Jhesus vient sur l'anesse jusques au parc et s'assemblent tous les juifs en plusieurs bandes pour aller au devant de luy avecques rameaux vers. Et sur l'entrée du parc

1. *Op. cit.*, t. I, p. 387, note.

2. Ce n'est pas là un cas exceptionnel : nous avons déjà vu « Galilee en mi la place » ; nous pourrions aussi renvoyer le lecteur au *Mystère des Trois Doms* de 1509 au *Castle of Perseverance* étudié par Richard Southern et à un très grand nombre d'autres représentations.

3. Extrait du minutier de Thomas Archambault, notaire à Pithiviers.

Un texte célèbre de Rabelais atteste de son côté cette signification du terme : « [...] à la Passion qu'on jouait à Saint Maixent entrant un jour dedant le parquet, je veidz [...] tous tant joueurs que spectateurs [...] » (Rabelais, *Tiers Livre*, chap. xxvii).

y aura enfans chantant melodieusement, jusques ad ce que bonne silence soit faicte en lieu de prologue¹. »

L'on peut donc légitimement conclure que, le plus souvent, le parc est une aire scénique de plain-pied avec le sol (nous ferons plus loin certaines réserves sur ce point), occupée parfois par une ou deux mansions, et où ne doivent se trouver que les acteurs qui participent à l'action en cours. A Seurre, le maire décide « qu'on yroit jouer une farce sur le parc ». Aussi après la parade, « se retira chacun en sa loge, et ne demeura sur ce dit parc que les personnages de la farce de Muniyer²... » Un certain nombre de textes (*Mystère de la Résurrection, du Siège de Troie, de saint Laurent*) ont clairement montré comment les acteurs descendent de leurs échafauds, lorsque vient leur tour d'« entrer en scène ».

Ce théâtre, très proche par son dispositif scénique des cirques modernes, dut bien évidemment protéger son aire scénique contre l'exubérance des spectateurs. Aussi le parc est-il fermé³. Cet enclos devait parfois être en maçonnerie, lorsque l'on prévoyait de réaliser le Déluge avec le plus de réalisme possible, selon le vœu de cette rubrique du *Vieux Testament* : « Icy surmonteront les eaües tout le lieu où l'on jouë le Mistère et y

1. Comme attestation de l'emploi de *parc* au sens d'aire scénique, cf. cet extrait de l'*Echevinage d'Amiens* daté du 25 mai 1500 : « Messieurs ont conclud audit eschevinage de bailler les terrasses autour et à l'environ du parc ou l'on juera ceste année le mystere de la Passion de Nostre Seigneur Jesus-Christ ».

Cf. aussi les célèbres vers de Jean Bouchet relatifs à la Passion de 1534 à Poitiers :

*S'il y a eu es faintes des deffaulx
Et a couvrir le parc et eschaffaulx
Tous faict en rond...*

(Jean Bouchet, IV, f. 267) où le *parc*, réservé aux joueurs, est nettement opposé aux constructions en bois des échafauds. L'on retrouverait cette opposition dans les très nombreux textes qui nous relatent des tournois, des combats judiciaires ou des jeux de l'Antiquité :

*La veist on sour hourdais
Dames vestues de samis
D'orfroï et de pourpres parees ;
Noblement furent acesmees
Lor biautes le parc enlumine*

(*Couci*, 1073, Crapelet).

2. Andrieu de La Vigne, *Procès-verbal*.

3. L'article des Archives d'Amiens, daté du 6 décembre 1501, est relatif à la vente aux enchères du matériel du dernier mystère représenté dans la cité : « La porte estant dedans l'enclos du champ (c'est un synonyme de parc), bois et ferraille y servant, mis a pris par Regnault Lesueur a 50 sols [...] ».

pourra avoir plusieurs hommes et femmes, qui feront semblant d'eulx noyer, et qui ne parleront pas ». L'on sait qu'à Bourges l'on n'hésita pas à détourner le cours d'une rivière pour représenter cette scène : dès lors il devient évident qu'une telle prouesse eût été impossible autre part que dans une arène¹ centrale enclose par un créneau différent du treillis de fascines que nous présente la miniature de Jean Fouquet.

Champ.

Le mot *champ* qui, en concurrence avec *parc*, sert à désigner l'aire scénique du mystère, peut impliquer, lui aussi, la notion de « lieu clos ». C'est du moins ce qu'indique cet article du dictionnaire de Du Cange au mot *campus* : « *Duellum autem campus dicitur, quod in area ampliori et undique clausa, quam campum vocabant, iniretur. Hinc in campo decertare.* » Acception qu'attestent des textes fort nombreux². C'est donc la notion d'une aire indépendante et fermée qui nous est ainsi présentée et non point celle d'un « devant » de mansions longitudinal, imaginé par certains historiens du théâtre³.

Nous remarquerons enfin l'habitude pour les acteurs de mystère de « faire un tour de piste » en particulier avant l'ouverture du jeu — analogue au défilé de tous les artistes d'un cirque forain, avant ou après la représentation. Le *Procès-verbal* d'Andrieu de La Vigne présente ce *tour* comme une obligation à laquelle on ne saurait manquer : « Ils [les acteurs] firent leur tour comme il appartient [...] puis furent mis en ordre par le dit maistre Andrieu selon le registre et marchoiert à sons de trompetes, clerons, bussines, orgues, harpes, tabourins et aultres bas et haulx instrumens, jouans de tous costez jusques sur le dit parc faisant leur tour comme en tel cas est requis... » La parade n'est pas la seule occasion de ces *tours* ; certains jeux de scène peuvent aussi les requérir. Ainsi dans le *Mystère des*

1. Cf. la définition déjà donnée de *théâtre* : « Pour theatres qu'on dit en France, ARENES, et pour Colisées » (G. Tory, *Champ fleury*, liv. II, 20 r^o).

2. Cf. Amyot, *Marcellus*, 2, Taillemont, *Genievre*, p. 142, Brantôme, *Préface*, I, 2.

3. Il est étonnant de constater combien l'esprit a du mal à se dégager des cadres sociaux ou artistiques de son temps et cherche à les retrouver dans les réalisations du passé. Le dispositif scénique « traditionnel » n'est, en fait, que celui de notre Châtelet légèrement aménagé ; une ligne de décors (ou mansions) dans le fond, un espace pour permettre les allées et venues des acteurs, le créneau médiéval jouant le rôle de la rampe moderne : voilà reconstitué l'archétype scénique, antérieur à toute œuvre dramatique.

Trois Rois, à propos des Mages en route pour Bethléem, la rubrique indique : « Cy voisent un tour ou deux enemy le champ ». Mais c'est sans doute le *Mystère de saint Laurent* qui est le plus précieux par la richesse de ses rubriques : ainsi au moment du martyre de Sixte le texte précise : « Adonc s'en vont les anges querir l'âme de Sixte et puis quand ilz sont a terre tournoyent autour du champ sans faire noyse, j'usques a tant il soit décollé¹. » Il est donc certain que *parc* ou *champ* sont bien des aires closes — rondes, ovales, carrées ou rectangulaires, qu'importe? — où se déroule l'action, au centre de la ligne fermée par les échafauds. Mais à quel niveau ces aires se situaient-elles? Les acteurs jouaient-ils sur le sol même ou sur une estrade élevée dans le parc? En fait, il semble que les deux solutions aient pu être retenues suivant les conditions locales.

En effet, contrairement à ce que pensaient Petit de Julleville ou Cohen, l'estrade, lorsqu'elle existe, n'est jamais destinée — comme dans un théâtre moderne — à mettre le spectacle et les comédiens en valeur. Elle répond beaucoup plus simplement à une exigence pratique : dans un dispositif en rond, il est bien évident qu'il ne peut y avoir de coulisses; les « entrées » se font prosaïquement par le moyen d'échelle ou de portes ménagées dans le créneau. Mais pour les disparitions à vue, enlèvements, etc., il a fallu trouver une solution. La seule qui fût possible, était celle d'utiliser les « dessous » (appelés en général « cuisine » dans les textes, nous verrons plus loin pourquoi). Dès lors, le problème posait une alternative : creuser, au-dessous du niveau du sol, des galeries — ce qui évitait de devoir construire une plate-forme parfois dispendieuse, ou bien construire cette plate-forme lorsque, par exemple, la municipalité s'opposait à ce que l'on dépavât la place publique pour creuser les galeries ou lorsque certains propriétaires consentaient à prêter leur cour ou leur jardin, à condition de laisser leur terrain dans son état originel. L'on pouvait aussi retenir une solution mixte : exhausser la scène légèrement — 0,50 m à 1 mètre — et creuser les dessous de façon à permettre le cheminement des acteurs sans trop détériorer le terrain.

A chaque instant les rubriques des mystères nous indiquent que tels ou tels personnages s'en vont « par dessoubz terre »

1. *Mystère de saint Laurent*, v. 4660. Cf. v. 7173 : « Adonc (Ypolite) s'en va a l'empereur et tournoye parmy le champ. »

Citons un dernier texte particulièrement caractéristique : « Cy après s'ensuit comment Dieu fist Adam et Eve, puis s'en vaise. j. tour entour le champ et die [...] » (Jubinal, *Mystères inédits*, t. II, p. 317).

chacun « en sa région » ou « en paradis », etc. Ainsi cette rubrique du *Mystère de la Résurrection* : « Après la dicte résurrection faite, s'en doivent les dictes troys âmes aler par soubz terre. Et Jésus vestu de blanc, accompagné de troys anges, Michel, Raphaël et Uriel, doit soudainement et subtilement saillir de dessoubz terre de costé son tombeau, par une petite trappe de boys, couverte de terre, laquelle se reclost sans qu'on s'en aperçoive¹. » Sur la foi du manuscrit 632 de Chantilly qui veut que la terre soit herbue pour rendre la trappe moins visible, Cohen imagine qu'un petit carré de gazon dissimulait cette trappe sur la scène et donne à ce procédé une valeur générale.

En fait, il n'y a pas de doute qu'une estrade semblable a été parfois dressée au milieu du champ. Nous savons que ce fut le cas pour le *Mystère des Trois Doms* représenté à Romans

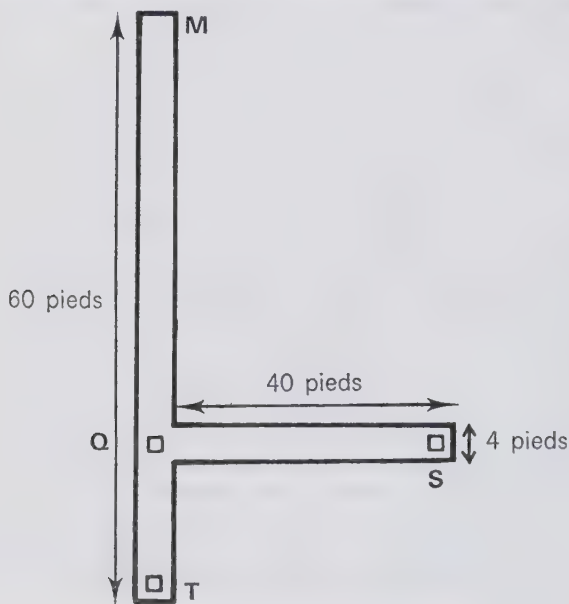


Fig. 10. — Plan du couloir de l'amphithéâtre de Doué d'après Dubuisson (1630).

en 1509 et — avec moins de certitude — pour la *Passion* de Mons représentée en 1501. A Romans nous connaissons toutes les dimensions que devait avoir la *plate-forme* — c'est le propre

1. *Mystère de la Résurrection*, f° 47 r° et v°.

terme employé dans les documents. A Mons, la même plate-forme semble attestée car les trappes sont nommées « huisset de secrés SUR LE HOUT ¹ » et l'ensemble des dessous « les fosseries AUDIT HOUT pour les secrés ² ». Mais à Romans de nombreuses journées de travail furent payées à des ouvriers pour « chauer » (creuser) dessous la plate-forme — ce qui indiquerait que dans cette ville ce fut la solution mixte qui aurait été retenue. En revanche, à Doué-la-Fontaine, les fouilles entreprises dans l'amphithéâtre où furent représentés les mystères, ont révélé la présence de galeries souterraines ³, ce qui dispensait d'élever une plate-forme. Tel fut, sans doute, aussi le cas à Bourges où la « trappe coulouere ⁴ » était une galerie creusée au-dessous de l'arène.

En dehors des amphithéâtres antiques ou pseudo-antiques, la plate-forme dressée dans le parc est loin d'être généralisée. Cohen lui-même prend parfois conscience des difficultés soulevées par son interprétation : « Quelques indications, recueillies dans le texte de la *Résurrection*, soulèvent un doute dans notre esprit. “ Lors l'âme de Jésus doit ficher sa croix en terre ”, et au folio 47 v^o, il est question d'une trappe couverte de terre pour qu'on ne la distingue pas : or si le reste de la scène n'avait pas été au moins en partie recouvert de terre, c'eût été un bon moyen de la signaler aux yeux du public ⁵. » L'auteur émet alors l'hypothèse de galeries creusées sous le sol, mais pour la rejeter presque aussitôt. Pourtant il n'est guère douteux que les entrepreneurs de mystère sollicitaient l'autorisation de creuser ces galeries : c'est ce que nous voyons à Amiens en 1500 où les entrepreneurs demandent dans une supplique adressée aux échevins de « leur consentir qu'ils peussent fouir, heuzer et picquer au champ ou l'on a accoustumé faire et jouer le dict mystere », ainsi que de pouvoir « tailler les devantures en la terre qui est à l'environ dudict champ ainsi que l'on avoit accoustumé de faire ⁶ ». A quoi, puisque l'autorisation a déjà été accordée par le passé, les échevins consentent contre indemnité : « Messieurs ont conclud [...] de bailler les terrasses autour et à l'environ du parcq [...] en payant 11 s. pour part de terre ⁷. » Nous n'excluons d'ailleurs pas la possibilité que

1. Cohen, *Livre de conduite*, p. 521.

2. *Ibid.*, p. 493 et LXXXVIII-IX.

3. Cf. fig. 10.

4. Cf. Girardot, *Le Mystère des Actes des apôtres représenté à Bourges en avril 1536*, Paris, Didron, 1854, in-4^o, p. 18.

5. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p. 89.

6. *Échevinage du 28 janvier 1500*.

7. *Échevinage du 25 mai 1500*.

dans ces travaux de terrassement ait été compris l'établissement de fondations pour certains échafauds ou même pour une plate-forme légèrement surélevée comme celle de Romans¹. Mais chaque fois que l'on put se dispenser de travaux supplémentaires de charpente, l'on dut jouer au niveau du sol. C'est ce que confirment la figuration de Fouquet, ainsi que deux autres théâtres : celui dans lequel Andrieu de La Vigne fit représenter son *Mystère de saint Martin*, ainsi que celui que l'on édifia à Meaux en 1547 et qui « était creux par dessous, par le moyen de quoi se faisaient de belles machines y ayant gens expérimentés pour cet effet² ».

Mais comment imaginer que les historiens du théâtre aient pu presque ignorer jusqu'ici ces grandes constructions rondes dont nous avons pu reconstituer les divers éléments et montrer l'importance dans la vie quotidienne des villes et des bourgades au Moyen Âge? Fouquet aurait-il donc été le seul à saisir ce moment de notre histoire dramatique? Aucun autre document ne viendrait corroborer son témoignage? ou n'aurait-on pas su observer avec assez d'attention les autres témoins?

1. Un tel établissement des fondations nous est attesté par de nombreux textes retrouvés, dans les *Comptes* des Archives de la ville de Cambrai, relatifs, il est vrai, à des représentations mimées. Nous assistons ainsi aux préparatifs des représentations de 1391 : « A Mahieu Dannel, Jacquemard de Penin et Adam Duvesnes pour faire fosse et descauchier le marquet pour forer lesdies estacques [poteaux] et retampir [redresser] autour chascun... », puis à la remise en état du marché après les représentations de 1448 : « Audit Jehan le Wery cauchieur, pour [...] avoir remply, recauchiet et reffait les traux du marquiet qui avaient esté fais le jour du xx^e, pour faire le palais de lescache (échafaud) pourfit où il fu par un jour
IV s. »

2. *Mémoires inédits sur la ville de Meaux*.

CHAPITRE TROISIÈME

Le théâtre en rond en Europe à la fin du Moyen Age

I

LA MISE EN SCÈNE DES COMÉDIES DE TÉRENCE

Nous avons déjà parlé de la fortune singulière de certains documents historiques qui, exhumés un jour, éclipsent tous les autres et qui, reproduits toujours, sont toujours acceptés sans examen pour être utilisés aux fins les plus diverses. Telle fut la fortune de la célèbre gravure sur bois de l'édition du *Térence* de Trechsel (1493), représentant un théâtre ¹. Sa richesse rejeta dans une demi-obscurité les gravures illustrant les autres éditions de Térence ainsi que les gravures figurant des scènes de comédies particulières, dans la même édition Treschsel. Pourtant c'est par la confrontation du *Térence* de Trechsel avec les autres théâtres de Térence et avec les propres gravures de Trechsel représentant des détails et des variantes du grand théâtre d'autre part, que ce document exceptionnel aurait pris sa pleine signification. La thèse aujourd'hui la plus répandue avance que Badius, gendre de l'éditeur Trechsel et humaniste de bonne réputation, aurait joué dans la composition de la gravure un rôle prépondérant — ce qui est déjà faire peu cas du dessinateur, du graveur, etc. Tel qu'il se présente à nous, le Théâtre de Trechsel serait un reflet des représentations données à Rome vers 1474 par les élèves de Pomponius. Par quelles voies Badius aurait-il eu connaissance de ces représentations? Il faut supposer qu'il a pu rencontrer Pomponius lui-même à Rome ou à Ferrare ou certains de ses élèves à Paris... On a avancé aussi un voyage possible en Italie de

1. Cf. pl. 9.

Jean Pérreal, peintre lyonnais et compatriote donc de Badius, voyage évidemment antérieur à l'édition de 1493. Cette thèse suppose beaucoup d'hypothèses. Hermann¹ récusait une théorie fondée sur tant de conditions. Il accorde une vague influence des formes théâtrales de l'Antiquité dans la composition de la gravure de Trechsel. A ses yeux, Badius a pu entendre parler du théâtre antique d'Alberti. Mais pour l'essentiel — confisquant la gravure à des fins personnelles — il croit retrouver dans le théâtre lyonnais la trace du théâtre flamand.

T. E. Lawrenson, dans une étude récente², a eu le mérite de poser le problème sur un terrain neuf, remettant en question la valeur historique et documentaire, non seulement des gravures du *Térence* de Trechsel, mais de tous les *Térence* illustrés de la Renaissance. Cet érudit souligne aussi les nombreuses difficultés qui s'opposent à une représentation dramatique dans un dispositif semblable à celui qui nous est offert : les gravures font figurer des maisons qui n'ont rien à faire sur la scène : comme celle de Thraso dans *L'Eunuque*; les gravures se trompent souvent dans la désignation des personnages : par exemple, elles appellent Mysis « Lesbia » (*Andrienne*, I, 4); les gravures font entrer ou sortir un personnage d'une maison où il n'a rien à faire (*Andrienne*, I, 4); tous les personnages entrent à la queue leu leu par le même côté de la scène, ce qui témoigne d'une déplorable technique dramatique.

T. E. Lawrenson est ainsi amené à souligner l'importance de la tradition propre au genre de la gravure qui aurait joué un rôle prépondérant dans la composition de ces dessins. Quel crédit accorder à des bois qui se recopient les uns les autres³ sans imagination et sans intelligence? L'illustrateur ne songerait donc qu'à orner son livre. Pour que l'on ne soit

1. Hermann Max, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin, Weidmann, 1914.

2. T. E. Lawrenson, « Les éditions illustrées de Térence dans l'histoire du théâtre », dans *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Colloques internationaux du C.N.R.S., éd. du C.N.R.S., p. 1-23.

3. L'édition vénitienne de 1497 recopierait les gravures de l'édition de Trechsel, en rajoutant quelques éléments de paysage sans signification dramatique. L'édition vénitienne de 1545 copie celle de 1497. Les paysages deviennent de plus en plus schématiques. Les personnages ne représentent plus personne. Les bois passent ensuite d'une pièce à l'autre, sans plus aucun souci de figurer un moment précis d'une action particulière — les mêmes gravures illustrent ainsi indifféremment les œuvres de Térence ou de Plaute — voire d'un genre à l'autre — on retrouve des bois de l'édition strasbourgeoise de Grüninger dans l'illustration de la *Comedia de Calisto y Melibea*.

pas tenté de réserver un sort particulier à son édition, Badius lui-même semble avoir pris le soin de limiter la portée de ses gravures à celle d'un simple commentaire du texte : « Nous avons si bien fait que même les illettrés peuvent lire et comprendre l'argument comique grâce aux images que nous avons juxtaposées à chaque scène¹. »

En dépit de quelques réserves, nous accorderons volontiers à T. E. Lawrenson que les divers illustrateurs de Térence ne se souciaient sans doute guère d'une représentation possible dans le dispositif qu'ils figuraient. Mais peut-on, à partir de là, conclure que ce dispositif soit de pure fantaisie? Que les personnages entrent tous du même côté est peut-être d'une mau-

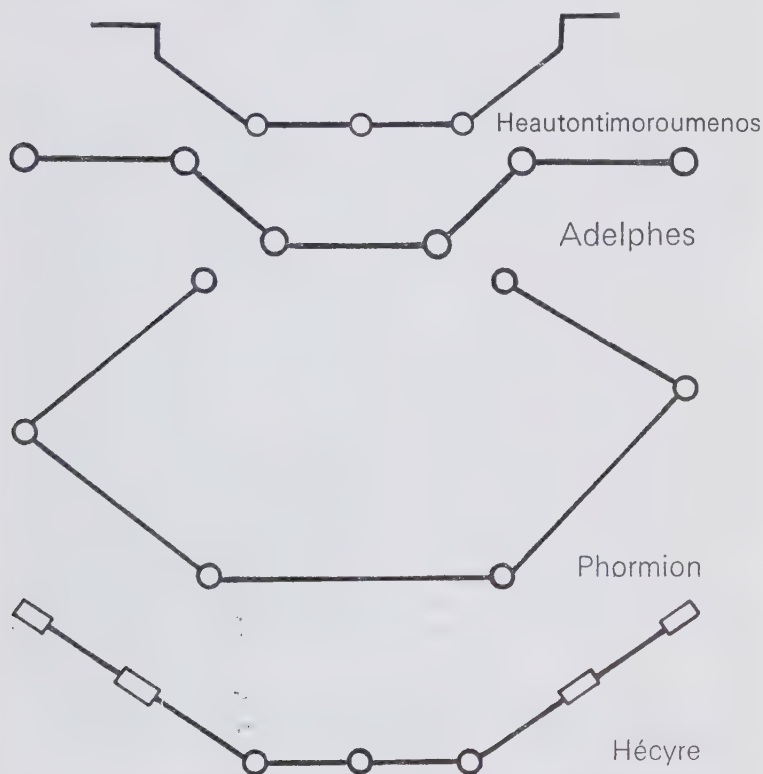


Fig. 11. — Schéma figurant le proscenium de quatre comédies de Térence.

1. « Effecimus ut etiam illitterati ex imaginibus quas cuilibet scenae praeposuimus, legere atque accipere possint comica argumenta. »

vaïse technique de mise en scène, mais n'affecte en rien le dispositif lui-même; que la *scène* ne permette pas d'entrées par la rue ¹ indique seulement que le dispositif n'était pas prévu pour jouer les pièces de Térence, ce que nous savions déjà; que la *scène* soit surélevée, que la ligne des « cabines » paraisse monopoliser l'aire de jeu ² voilà autant de difficultés qui ne résistent guère à l'analyse et qui s'intègrent parfaitement à un système dramatique bien connu : celui du mystère.

En un mot, les illustrateurs de Térence n'ont sans doute jamais eu l'intention de fournir des documents sur une mise en scène effective ni même possible des œuvres de Térence. Mais, tout en visant à décorer leur livre et à donner un commentaire imagé du texte, ils avaient aussi le souci de replacer des scènes de l'Antiquité dans un théâtre appartenant à l'Antiquité — à l'Antiquité telle qu'ils pouvaient l'imaginer. Que ce souci ait été bien réel à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, c'est ce que nous savons de façon certaine. Nous donnerons plus loin, à propos de la représentation du *Mystère des Actes des apôtres*, la supplique que les entrepreneurs de ce mystère adressèrent au roi, pour qu'il fasse construire un théâtre « antique ». L'illustrateur de l'édition de Trechsel de son côté, se fondant sur un texte connu ³, n'a eu garde d'oublier les dames galantes, parure à ses yeux obligée des théâtres romains. Le miniaturiste du manuscrit, dit du *Térence des ducs*, appartenant à la bibliothèque de l'Arsenal, n'a pas représenté n'importe quel public; il désigne expressément le *populus romanus*. Mais comment un homme de la fin du Moyen Âge pouvait-il imaginer un théâtre de l'Antiquité? Il suffit de songer à la couleur locale des mystères, à l'artillerie commandée par Nabuchodonosor, pour entrevoir la réponse. En fait, le xve siècle n'a jamais eu — ou presque jamais eu — une conscience scientifique de la couleur locale. Le turban, dont les metteurs en scène de mystères coiffent indifféremment leurs personnages, recrée à leurs yeux aussi bien la Rome de Néron que les fastes de l'Asie. Voilà pourquoi les illustrateurs de Térence voulant représenter un théâtre de l'Antiquité n'ont pu faire plus que de travestir par quelques accessoires super-

1. Chaerea doit se mettre dans une position extrêmement inconfortable (*Eunuque*, V, 1) sur le bord extrême de la « scène » pour faire son entrée.

2. Cf. fig. 11.

3. Tertullien en effet (*De spectaculis*, XVII) condamne les théâtres comme lieux de débauche. Les commentateurs médiévaux ont repris à leur compte cette conception : ainsi Isidore de Séville (*Etymologie*, liv. XVIII, *De Bello et ludis*, XVII) : « *Idem vero theatrum, idem est prostibulum* [...] ».

ficiels les structures et le dispositif scénique du seul théâtre qu'ils connussent, celui des mystères. Quelques festons de pierre au faite de leur édifice, comme un turban sur le chef d'un grand prêtre, recréent toute l'Antiquité. De là les décorations gravées de la gravure de Trechsel et la débauche de gothique flamboyant de l'édition de Grüninger (Strasbourg, 1496)¹.

Mais nous risquerions d'ajouter une hypothèse gratuite à d'autres, si nous ne tentions pas d'analyser et de « faire parler » les gravures énigmatiques des divers *Térence*.

II

L'ÉDIFICE THÉATRAL DES TÉRENCE

Les miniaturistes et graveurs médiévaux ont éprouvé des difficultés certaines à représenter l'intérieur d'édifices circulaires. Le génie d'un Jean Fouquet fut de recourir à la solution la plus simple, celle qui semble s'imposer d'elle-même : il avait tout simplement coupé en deux, comme une pomme, le théâtre du *Martyre de sainte Apolline* et représenté une moitié de conférence. La miniature nous place ainsi dans la situation d'un spectateur du « parterre » qui verrait le spectacle et, par-delà, les spectateurs de l'hémicycle opposé. Malheureusement, cette solution « naturelle » n'a été retenue qu'une seule fois — et avec quelle maladresse ! — par les illustrateurs de *Térence*. Celui de l'édition de Trechsel², pour sa part, a choisi de représenter le théâtre vu de l'extérieur, mais avec l'intention de nous révéler l'intérieur de l'édifice, ce qui est déjà un point de départ singulier. Tel qu'il s'offre à nous, considérons l'édifice de la gravure : c'est une construction en pierre, polygonale, et dont nous pouvons dénombrer les côtés : tout d'abord trois côtés de face au premier plan (nous ne nous arrêtons pas sur la position curieuse du pilier frontal au milieu d'un côté); le côté sur lequel débouchent les escaliers; le côté des tribunes; le côté des « aediles » : en effet, un morceau de pilier apparaît

1. Gustave Cohen : « [...] les miniatures du *Térence des ducs* et en général de tous les *Térence* historiés [...] reproduisent en général, non des scènes de théâtre antique mais des scènes de théâtre médiéval » (*Histoire de la mise en scène*, p. 119) et Petit de Julleville : « Les illustrations d'un *Térence* copient le théâtre latin sur celui des mystères » (*Les Mystères*, t. I, p. 392), avaient déjà émis l'hypothèse que les gravures des *Térence* aient pu représenter une réalité médiévale. Mais ces suppositions restaient sans justification.

2. Cf. pl. 9.

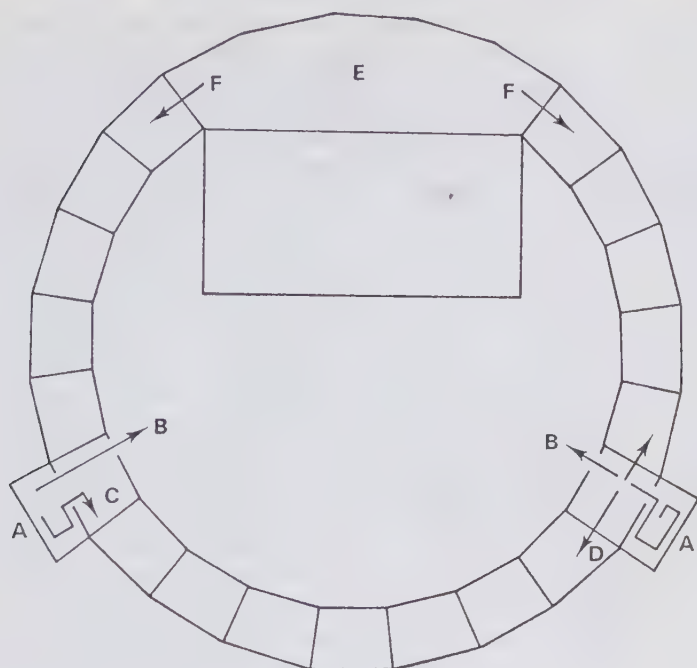
au fond, derrière le pilier du premier plan, indiquant que les loges des « aediles » sont construites sur un autre côté que les tribunes (nous pouvons noter la grande maladresse du dessinateur dans l'emploi de la perspective); le côté du *proscenium*; entre le côté du *proscenium* et le pilier de l'extrême droite, il y a encore un autre côté sur lequel sont construites sans doute des loges symétriques à celles des « aediles ». Nous dénombrons donc huit côtés. Mais le point important est moins le nombre exact de côtés représentés que l'interprétation que l'on peut donner de la forme polygonique figurée. Pour ce faire, comparons l'édifice de l'édition de Trechsel avec un théâtre mieux connu, celui du *Swan* de Londres.

Richard Hosley¹ fait remarquer que des sources indépendantes, relatives au théâtre du *Swan*, donnent de la configuration de ce théâtre des versions contradictoires. Le *Swan* est, tour à tour, représenté comme rond dans le dessin de Van Buchell, certaines cartes et l'esquisse d'Inigo Jones, hexagonal dans le panorama de la *Civitas Londini* — octogonal, à douze côtés, à quinze côtés, selon d'autres sources tout aussi sérieuses. Voici l'explication, déjà ancienne, telle que la formule Richard Hosley : « A première vue la conciliation de ces éléments contradictoires semble impossible. Cependant, une théorie très simple bien qu'elle ne nous permette pas d'établir le nombre exact des côtés du *Swan*, permet d'expliquer ces contradictions. [...] Comme il fallait s'y attendre dans un édifice de bois, chacun des théâtres « ronds » était construit en forme de polygone, « les éléments rectilignes qui constituaient la charpente étant simplement joints aux angles », et la structure comportait suffisamment de côtés pour que vu à distance le théâtre fît l'effet d'un bâtiment parfaitement rond. Il s'en suivait que l'artiste qui devait représenter un théâtre avait à choisir entre trois manières de procéder. Il pouvait indiquer l'effet général vu à distance (édifice rond) ou un effet spécifique vu de près (édifice polygonal avec un nombre donné de côtés) ou adopter un compromis entre les formes rondes et polygonales (un bâtiment rond divisé en un certain nombre de sections, donc ayant en fait un certain nombre de côtés)². » Richard Hosley donne ensuite une reconstitution du théâtre du *Swan* en vingt-quatre côtés, ayant fondé son choix sur le rapport le plus heureux entre la scène et la circonférence de l'édifice³.

1. R. Hosley, « Reconstitution du théâtre du *Swan* », dans *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, p. 295-316.

2. R. Hosley, *op. cit.*, p. 295-296.

3. Cf. fig. 12.



- A Accès au théâtre
- B Accès à la cour
- C Accès à la première galerie par l'escalier de la tour
- D Accès à la galerie intermédiaire par l'escalier de la tour
- E Porte de la « tiring-house »
- F Accès aux « gentlemen's rooms »

Fig. 12. — Reconstitution d'un théâtre du *Swan* à 24 côtés d'après Richard Hosley.

Nous allons voir que ce plan du *Swan* est sans doute très proche de l'édifice de l'édition de Trechsel, tel qu'on peut le reconstituer. Mais retenons que la structure polygonale d'un édifice est liée au matériau de cet édifice : le bois. De là le caractère « absurde » de la représentation de l'édition de Trechsel, qui confère cette structure à un bâtiment en pierre : l'illustrateur ne pouvait guère imaginer une autre structure que celle des théâtres de mystères, construits en bois, les seuls qu'il connût. Il a conservé cette configuration pour un bâtiment qu'il a habillé en pierre « à l'antique ».

La forme polygonale de l'édifice ayant été expliquée, nous nous proposons à notre tour de donner un plan possible de l'édifice de Trechsel. Nous aurions pu tenter d'évaluer, à partir de diverses gravures de cette édition, les dimensions du

proscenium puis, nous fondant sur cette donnée, évaluer la circonférence de l'édifice et, compte tenu des dimensions maximum des poutres pouvant constituer un côté, déduire finalement le nombre de côtés. Mais nous savons combien ces diverses appréciations eussent été hasardeuses et le résultat final hypothétique. Nous ne saurions de toutes les façons prétendre à la reconstitution scientifique d'un théâtre qui, à la différence du *Swan*, n'a jamais existé. Il est en effet probable que l'illustrateur de Trechsel n'avait pas lui-même une idée précise du théâtre dont il donnait une figuration stylisée dans sa gravure. Il avait sans doute en mémoire plusieurs théâtres d'importance différente, mais de structure identique. C'est cette structure qu'il a voulu représenter, conformément au schéma que nous donnons¹. Pour le choix du nombre de côtés, nous avons préféré conserver le chiffre symbolique de huit, retenu par l'auteur de la gravure, plutôt que de choisir d'une façon qui eût été obligatoirement arbitraire, le chiffre de seize ou celui de vingt-quatre côtés, peut-être plus vraisemblable.

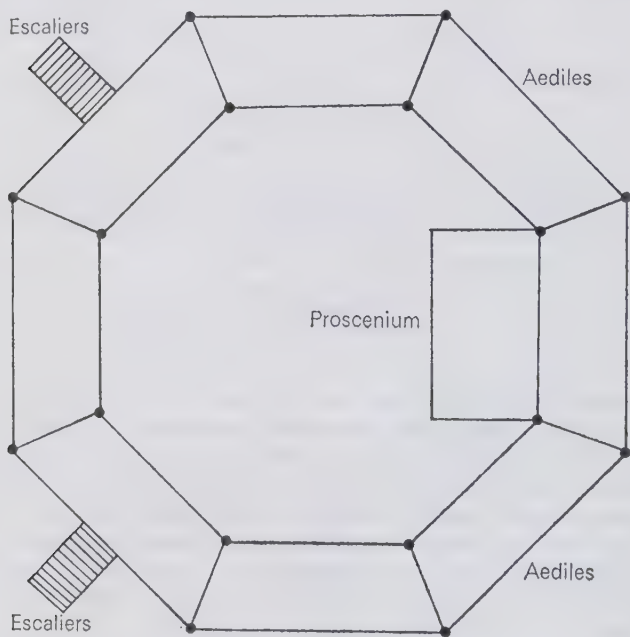


Fig. 13. — Reconstitution de l'édifice théâtral du *Térence* de Trechsel.

1. Cf. fig. 13.

Pouvons-nous interpréter à présent les diverses conventions dont a usé l'auteur de la gravure pour représenter les éléments constitutifs du bâtiment? Quelle qu'ait été l'importance du théâtre que cet auteur ait eu dans l'esprit, ce théâtre devait comprendre sur toute sa circonférence des tribunes — c'est-à-dire des *échafauds*, puisque nous savons que le matériau était le bois. Il présentait donc, vu de l'extérieur, l'aspect d'un polyèdre massif, fermé sur lui-même par la muraille de bois contre laquelle venaient s'adosser les échafauds. Or l'auteur avait choisi de nous représenter, vu de l'extérieur, l'intérieur de l'édifice. Il a donc dû — conformément à une convention très répandue dans l'enluminure et la gravure médiévales — « enlever » certains pans de murs pour nous permettre de découvrir l'intérieur de son édifice. Il a supprimé les tribunes — et les murs servant de fond à ces tribunes — sur un certain nombre de côtés. Il a aussi, bien entendu, supprimé les piliers qui se trouvaient aux coins ou au milieu de chaque côté, réalisant ainsi de larges fenêtres, par où nous est révélé l'intérieur du théâtre. Il y a une preuve éclatante de l'interprétation que nous donnons de la gravure : l'auteur a marqué l'emplacement des piliers supprimés en maintenant la partie supérieure des chapiteaux de chaque pilier. Ces sommets de chapiteaux, sans appui, paraissent ainsi curieusement collés au toit du théâtre. Nous avons là un procédé analogue au trait en pointillé utilisé par les dessinateurs modernes pour restituer une partie supprimée. Mais cette suppression conventionnelle d'une partie de l'édifice n'était pas suffisante. En effet, le graveur de Trechsel n'a ouvert de fenêtres qu'à partir d'une certaine hauteur au-dessus du sol — et cela sans nul doute, pour ne pas sacrifier les « fornices » qu'il jugeait du meilleur effet décoratif. Mais nous risquions alors de ne plus apercevoir que les parties supérieures de l'édifice. La scène en particulier demeurait cachée. L'artiste ne s'est pas laissé arrêter par cette difficulté : il a tout simplement exhaussé la scène jusqu'à une hauteur suffisante pour qu'elle fût visible à travers les « fenêtres » qu'il avait ménagées. Là encore, nous avons des garanties de ce que nous avançons : de nombreuses gravures de cette même édition représentant des scènes particulières de diverses comédies de Térence, où le *proscenium* apparaît en gros plan. Tout au long de l'édition Trechsel, pour chaque nouvelle comédie, le graveur a représenté un nouveau type de scène qu'il conservera durant toute la pièce. Nous avons autant de scènes différentes que de comédies, chacune de ces scènes comportant ses caractéristiques propres et toujours complexes : par exemple,

petites statues de Liber et Phœbus flanquant le *proscenium*, portiques des « cabines » de formes variées, etc. Mais aucune des scènes ainsi figurées ne rappelle le balconnet schématique et dérisoire, dont le plateau minuscule contient avec peine un musicien unique, assis sur le rebord, les jambes dans le vide. C'est donc bien une scène absurde que nous présente la gravure principale — si l'on peut parler d'absurdité à propos d'un système de conventions.

D'un ordre tout à fait différent est la débauche ornementale à laquelle se livre l'artiste dans l'exécution de l'édifice — colonnades d'une richesse excessive, toit de pure fantaisie, décoration gratuite des murs extérieurs, maisonnettes des « fornices ». L'on peut donner deux explications à cette exubérance architecturale : imaginer qu'elle répond pour l'auteur à la réalité « antique » qu'il cherche à reconstituer : (le choix de la pierre pour un théâtre dont la structure est celle d'un édifice de bois semblerait corroborer cette interprétation), ou bien considérer (et les deux explications ne sont pas contradictoires) que l'auteur n'a que le désir d'orner son livre avec la plus grande richesse possible, selon les lois du genre et la mode de son temps : cette interprétation est confirmée par les édifices qui copient le théâtre de Trechsel, ceux des éditions de Grüninger (Strasbourg, 1496)¹ et Vérard (Paris, entre 1500 et 1503).

L'auteur de la gravure du *Térence* de Grüninger s'est inspiré de la gravure lyonnaise. Mais chez lui le souci de pure ornementation d'un livre semble l'emporter sur celui de la vérité historique et même de simple illustration du texte. Nous savons à quel système de conventions l'auteur de la gravure de Trechsel dut recourir pour réaliser le dessin qui était le sien, représenter de l'extérieur l'intérieur de l'édifice théâtral. Le graveur de l'édition de Grüninger ne s'embarrasse pas de ces considérations : il s'inspire de façon évidente du théâtre du graveur lyonnais, sans s'inquiéter des fins poursuivies par son prédécesseur, qui rendaient compte de telle ou telle anomalie apparente. Le graveur strasbourgeois a-t-il « compris » la pensée du premier illustrateur ? Nous ne saurions répondre. Certains critiques l'ont cru parfaitement stupide. Il est possible également que le souci de la réalité représentée lui ait été étranger et qu'il n'ait cherché qu'à tirer le meilleur parti d'éléments décoratifs qu'il empruntait sans s'inquiéter de leur signification. Il reprend donc la structure « ronde » de l'édifice,

1. Cf. pl. 10.

mais en la « retournant » complètement, le résultat final dût-il être, cette fois, tout à fait « absurde » : l'intérêt du public et des « aediles » de Trechsel était naturellement tourné vers le *proscenium* ; dans la gravure de Grüninger le *proscenium* a disparu et les personnages — l'on n'ose plus dire le « public » — se penchent pour apercevoir ce qui se passe à l'extérieur, où les dames galantes de l'édition de Trechsel semblent constituer tout le spectacle. L'illustrateur n'a d'ailleurs naïvement pas l'air de connaître la profession et la qualité de ces personnes. Quant à la débauche ornementale de Trechsel, elle atteint ici au plus pur délire du gothisme flamboyant.

Le graveur de l'édition française de Vérard (entre 1500 et 1503) copie l'édifice de Grüninger, mais avec une telle maladresse que l'on peut se demander si l'auteur comprend seulement qu'il représente un théâtre.

Ces exemples nous permettent de mieux mesurer la part réservée aux traditions propres au genre de la gravure. Mais ces exigences, si elles doivent être prises en considération, ne ruinent pas, cependant, la valeur documentaire exceptionnelle des figurations des divers *Térence* illustrés.

Le moment est venu pour nous de prendre place parmi le public pour assister au jeu des comédiens, qui font revivre le vieil auteur latin.

III

SITUATION DU PUBLIC ET AIRE DE JEU

La situation générale du public dans l'édifice répond fidèlement à la disposition des spectateurs sur les échafauds des mystères. Les « aediles » sont placés dans des loges de faveur, analogues à celles que nos textes réservent à « messieurs les maire et eschevins ». Il est probable qu'une loge identique encadrerait symétriquement le *proscenium* — laquelle loge se trouve cachée sur la gravure par le gros pilier de l'extrême droite. Mais la surélévation « conventionnelle » du *proscenium* a dû perturber la représentation d'une partie du public. A partir du moment où la scène retrouve une hauteur qui est la sienne dans la réalité, la place qu'elle occupe dans la gravure devient libre pour de nouvelles loges. Des spectateurs — privilégiés — peuvent ainsi prendre place derrière le *proscenium*, soit au-dessus des cabine fermées par des rideaux qui servent de retraite aux acteurs, soit de plain-pied avec le plateau. Dans

le premier cas nous découvrons la configuration des théâtres élisabethains, que nous visiterons bientôt. La seconde possibilité est confirmée par une gravure représentant un théâtre et qui illustre l'édition de Tércence due au Parisien Jean de Roigny (1552)¹ : la scène s'avance largement au milieu du public qui l'entoure sur trois côtés. A l'arrière-fond, des sortes de loges, réservées sans doute à des spectateurs privilégiés, ferment la boucle sur le quatrième côté.

Les tribunes réservées aux autres spectateurs demandent, elles aussi, quelques commentaires. Dans la gravure de Trechsel, nous distinguons tout d'abord deux catégories de spectateurs : ceux du premier étage des tribunes qui sont debout (leur position nous est connue grâce au personnage de l'extrême gauche qui regarde arriver les retardataires), et ceux du deuxième et du troisième étage des tribunes qui sont assis. Cette disposition correspondrait donc à la disposition du public dans les théâtres des mystères où les spectateurs des « pantes » sont parfois debout — ainsi dans la représentation du *Martyre de sainte Apolline*. Mais pourquoi est-il besoin d'escaliers pour accéder à des « pantes » qui devraient se trouver au niveau du sol ? La réponse est des plus simples : les spectateurs debout du supposé « premier étage » se trouvent au niveau de la scène — reportons-nous à la gravure du *Tércence* de Roigny. Or nous savons pour quelles raisons l'illustrateur de Trechsel a exhaussé la scène à une hauteur invraisemblable. Lié par le système de conventions qu'il avait choisi, il dut surélever à une hauteur identique les spectateurs du « parterre » et décaler en conséquence ceux, assis dans les loges, qui se trouvaient au-dessus des premiers. Mais il est bien évident que les escaliers ne pouvaient desservir que les loges². Tels sont les éléments que la gravure du *Tércence* de Trechsel nous livre par elle-même. Mais nous pouvons encore préciser ces indications en faisant appel à d'autres théâtres qui appartiennent toujours, bien entendu, à des illustrations de *Tércence* : le théâtre figuré dans une miniature du manuscrit dit *Tércence des ducs*³, et celui qui illustre l'édition vénitienne de 1497⁴.

La miniature du *Tércence des ducs* est intéressante en premier lieu par la forme conventionnelle figurant le polygone de bois

1. Cf. pl. 11.

2. La reconstitution du théâtre du *Swan* par Hosley et la position des escaliers dans cette reconstitution nous invitent à supposer dans l'édifice de Trechsel d'autres escaliers symétriques par rapport à un diamètre passant par le milieu du *proscenium*.

3. Cf. pl. 1.

4. Cf. pl. 7.

de la réalité, celle du cercle. L'artiste a retenu un angle panoramique pour nous représenter son édifice : par ce moyen il parvient à figurer l'extérieur du bâtiment — nous distinguons les deux portes par où les spectateurs ont accès au théâtre — ainsi qu'une partie de l'intérieur. Évidemment, le jeu de la perspective nous masque les spectateurs qui se trouvent contre le mur du premier plan. Mais le sommet de leur haute coiffure émerge par-dessus le faite du mur et témoigne de leur présence. Le public du *Térence des ducs* entoure donc l'aire de jeu de tous côtés.

Plus importante pour l'interprétation du théâtre de Trechsel est la gravure qui illustre l'édition de 1497. La légende seule, « *Coliseus sive Theatrum* », ne laisse guère de doute sur la forme circulaire de l'édifice que l'artiste a voulu représenter. Mais ce dernier a pris la peine de nous préciser ses intentions, en figurant sous la forme d'un ovale, maladroitement aplati par la perspective, le toit de l'édifice dans son ensemble, alors que, compte tenu de notre position supposée de spectateur, nous n'aurions dû découvrir qu'un arc de cercle de la toiture. Nous ne suivrons pas Leslie Hotson dans l'interprétation qu'il donne de cette gravure¹ : il croit reconnaître, dans les spectateurs figurés auxquels s'adresse l'acteur qui nous tourne le dos, les privilégiés, qui prennent place derrière l'aire scénique. Nous ignorons sur quelle base L. Hotson fonde son argumentation. Pour nous, l'acteur s'adresse toujours à la partie la plus importante du public — et la gravure du *Térence* de Roigny confirme cette tradition — et si spectateurs privilégiés il y a, ils se trouvent derrière l'acteur qui fait son boniment, dans l'hémicycle non représenté : le « lecteur » de la gravure est supposé avoir pris place parmi ces spectateurs privilégiés. L'assistance qui nous fait face, assise sur deux rangs de gradins, est toute symbolique par son nombre même — une quinzaine de personnes. Il est possible que ces deux rangées figurent l'assistance étagée des échafauds de mystères, dont nous avons retrouvé la trace dans les gravures de Trechsel. Mais nous retiendrons surtout les deux petits personnages, juchés au faite du théâtre, et qui représentent selon nous les spectateurs d'une galerie supérieure dominant les gradins inférieurs, sur tout le « circuit » du théâtre. Ces spectateurs, debout, doivent s'accrocher aux colonnes et, sans doute, se pencher fort avant pour apercevoir quelque peu les comédiens en contrebas. Cette gravure est des plus précieuses malgré son extrême schématisation et la maladresse de son exécution, car l'artiste a retenu le point de

1. Leslie Hotson, *Shakespeare's Wooden « O »*, Londres, 1959, p. 104.

vue qui avait déjà été adopté par Fouquet : représenter « de l'intérieur » l'intérieur du théâtre.

Notre interprétation de ces documents iconographiques est confirmée par une dernière pièce : la figuration du théâtre du *Térence* de Bâle. Ici, aucun doute n'est permis : les acteurs jouent et gambadent sur une aire scénique qui occupe le niveau du sol. Cette aire est entourée par des gradins — vides en l'occurrence. Ils s'étagent concentriquement jusqu'à un « circuit » qui couronne le tout et qui semble réservé aux personnes de qualité, puisque nous distinguons un roi à la place d'honneur.

Ainsi, trois ans après l'édition lyonnaise, un artiste strasbourgeois avait repris l'édifice de Trechsel avec le seul souci de tirer de ses éléments des motifs décoratifs qu'il varierait et enrichirait selon sa fantaisie. L'année suivante (1497) un artiste vénitien reprend lui aussi de façon manifeste le même édifice, mais avec une fidélité beaucoup plus grande aux volontés de son prédécesseur. La signification de la gravure revient, chez lui, au premier plan — et cela est capital. Nous découvrons ainsi l'interprétation du théâtre figuré par le graveur de Trechsel, selon un contemporain immédiat de l'artiste lyonnais. Cette seconde représentation de l'édifice de Trechsel nous permet de vérifier nos interprétations personnelles : *proscenium* au niveau du sol, public du premier étage au niveau du *proscenium*, assistance entourant le *proscenium* de toutes parts, etc. Ce dispositif est confirmé de façon convaincante par l'édifice théâtral du *Térence* de Bâle.

Mais ce *proscenium*, quel était-il? La gravure lyonnaise, prisonnière de son système de conventions, ne nous est d'aucun secours; celle de l'édition vénitienne est trop schématique pour que nous puissions accepter la piste unie et vide qu'elle nous offre. Aussi devons-nous déterminer la situation et la configuration de l'aire de jeu.

Nous avons fait part des réticences de T. E. Lawrenson devant la figuration de diverses formes de *proscenium* dans les gravures du *Térence* de Trechsel. Pour cet érudit, le *proscenium* étroit de *L'Andrienne* ou de *L'Eunuque*, le *proscenium* avancé de *Heautontimoroumenos* ou de *L'Hécyre*, relèvent tous d'une déplorable technique dramatique, le premier parce qu'il n'offre pas aux acteurs un champ assez vaste, le second parce qu'il limite ce champ par la position *en éperon* des cabines des acteurs. A quoi nous répondons que l'artiste figure seulement le plateau indispensable à la représentation de la scène qu'il veut illustrer, mais que dans son esprit ce plateau doit permettre la représentation de scènes complexes : en illustrant

L'Eunuque, par exemple, il n'hésite pas à mettre en scène parfois une dizaine de personnages¹. Quant à la position avancée des cabines, une analyse attentive permet de rendre compte de leur disposition en la confrontant avec des gravures empruntées à d'autres éditions de Térence, et de conclure donc à l'authenticité et à l'importance du témoignage que nous apportent les illustrations de l'édition lyonnaise.²

Les gravures de l'édition de Trechsel illustrent six comédies, que leur mise en scène permet de regrouper en trois couples : *L'Andrienne* et *L'Eunuque*, *l'Heautontimoroumenos* et *Les Adelphes*, *Phormion* et *L'Hécyre*. Cet ordre est celui dans lequel l'ouvrage présente les comédies. L'artiste, en effet, a choisi pour chaque pièce un *proscenium* qu'il conserve sans aucune modification jusqu'à la fin; mais il change de *proscenium*, donc de décors, lorsqu'il aborde une comédie nouvelle. Pourtant une communauté de structures permet de dégager trois types de dispositif scénique différents.

Le premier type³ — le plus simple aux yeux de T. E. Lawrenson — a été retenu pour la mise en scène de *L'Andrienne* et de *L'Eunuque*: le *proscenium* se présente sous l'aspect d'une plate-forme surélevée à une hauteur que nous pouvons grossièrement évaluer à un mètre, grâce à l'angle formé par les tréteaux sur lesquels elle prend appui. Le fond de cette plate-forme est limité par une série de petites « mansions » closes par des rideaux et alignées « en cabines de bain ». A droite et à gauche de ces « mansions » qui occupent toute la largeur de la plate-forme sont figurées, dans deux petites niches, des statuettes de Liber et de Phœbus. Tel est le décor de *L'Andrienne*. Celui de *L'Eunuque* offre la même structure générale⁴.

Ce dispositif scénique est clairement attesté par le *Térence* édité à Paris en 1552 par Jean de Roigny⁴. Sur cette gravure nous distinguons des acteurs assis, qui attendent le moment

1. Ainsi pour les actes III et IV.

2. Cf. pl. 12.

3. Dans les gravures qui illustrent *L'Eunuque*, les tréteaux n'apparaissent pas, mais sont attestés de façon certaine par le rebord de la plate-forme visible sur presque chaque gravure. Telle est d'ailleurs la représentation de la plus grande partie des gravures de *L'Andrienne*. L'artiste a figuré les tréteaux presque uniquement sur les premières gravures; par la suite, il rétrécit son « cadrage » et fait l'économie de détails qui ont leur importance technique et documentaire mais sont d'un faible intérêt artistique. Telle est son habitude pour toute l'illustration de l'ouvrage : chaque fois qu'il aborde un comédie nouvelle, donc un décor nouveau, l'auteur nous offre une représentation assez générale du dispositif dès les premières gravures. Par la suite, il concentre son intérêt sur les personnages, et le dispositif apparaît moins nettement.

4. Cf. pl. 11.

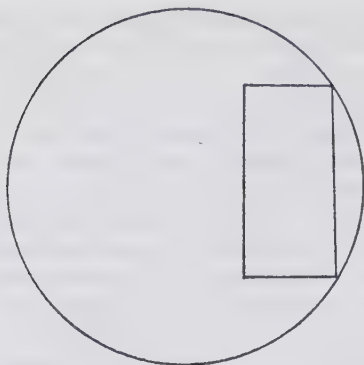


Fig. 14 I. — Schéma de la position du proscenium de *L'Andrienne*.

de commencer leur rôle, tandis que sur la plate-forme un comédien récite le prologue de l'*Heautontimoroumenos*. Cette mise en scène, suffisamment répandue pour avoir été représentée par deux sources indépendantes, se résume donc ainsi : une plate-forme surélevée, fermée par une ligne de *mansions* « en cabines de bain » et qui prend appui contre une des sections de l'édifice théâtral¹.

Le second dispositif, dans le *Térence* de Trechsel, illustre l'*Heautontimoroumenos* et *Les Adelphe*s. Par rapport à la structure scénique précédente, nous notons deux différences essentielles : il n'y a plus de plate-forme surélevée sur tréteaux, mais une aire de jeu exhaussée au-dessus du niveau du sol par deux ou trois marches ; cette aire scénique n'est pas rectangulaire comme la plate-forme de *L'Andrienne* et n'est plus fermée par l'alignement rectiligne des *mansions* ; mais ces *mansions* (ou cabines) présentent un front polygonal qui avance largement au milieu de l'aire de jeu² — ce qui, pour T. E. Lawrenson, rend la pièce injouable. Néanmoins le polygone formé par la ligne brisée des cabines prend toujours appui contre une des sections de l'édifice théâtral³.

Or ce dispositif scénique est d'une structure analogue à celui que représente l'édition vénitienne, *Coliseus sive Theatrum*. Cette gravure, en effet, figure un acteur de dos s'adres-

1. Cf. fig. 14, I. Il est tout à fait probable — ainsi que nous le confirme la gravure du *Térence* de Roigny — que la surface laissée libre autour de l'éperon de la scène devait être occupée par des spectateurs debout ou assis.

2. Cf. pl. 13.

3. Cf. fig. 14, II.

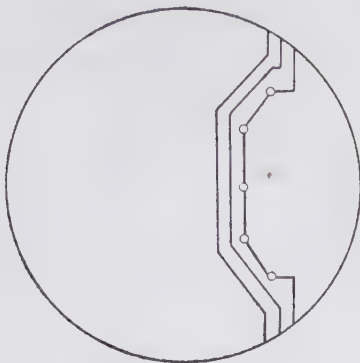


Fig. 14 II. — Schéma
de la position du proscenium
de l'*Heautontimoroumenos*.

sant à une partie du public disposée sur deux rangées superposées. Nous avons indiqué qu'à notre sens l'acteur s'adressait au « grand » public et que les spectateurs privilégiés se trouvaient dans son dos. Ce détail a son importance pour comprendre la position du *proscenium* de ce théâtre. En effet, nous distinguons, à droite et à gauche de l'acteur, deux cabines (de l'une d'elles d'ailleurs un autre acteur s'apprête à faire son entrée en scène). Devrions-nous donc conclure à une aire de jeu centrale, flanquée aux deux points opposés d'un même diamètre par deux minuscules guérites isolées, incapable chacune d'abriter plus d'un ou deux acteurs. Il semble que dans ces conditions le décor du *Coliseus sive Theatrum* ne puisse permettre la moindre représentation. La difficulté disparaît si l'on suppose que les deux cabines visibles sur la gravure ne sont que les deux ailes avancées d'un dispositif qui se ferme dans le dos de l'acteur : les spectateurs privilégiés, dans cette hypothèse, sont placés tout naturellement derrière les décors dans des loges surélevées¹. Nous retrouvons la ligne brisée du *proscenium* de l'*Heautontimoroumenos* : la ligne convexe du dispositif de Trechsel devient ici une ligne concave. Mais les structures essentielles sont conservées : l'aire scénique se trouve au niveau du sol et la ligne des mansions est solidaire de l'édifice.

C'est ce dernier point qui distingue profondément le troisième dispositif scénique, celui du *Phormion* et de l'*Hécyre*, des deux premiers. En effet, les gravures du *Phormion* présen-

1. Cf. fig. 14 III et IV.

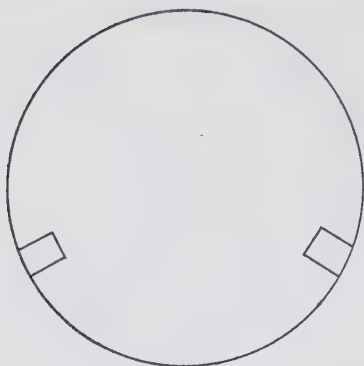


Fig. 14 III. — Dispositif
« injouable » du *Coliseus*
sive *Theatrum*.

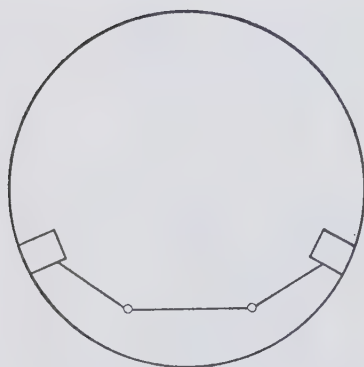


Fig. 14 IV. — Reconstitution
d'un dispositif qui relie les cabines
du *Coliseus* sive *Theatrum*.

tent le même polygone exhaussé par deux marches comme celui de l'*Heautontimoroumenos* : mais, pour cette comédie, le polygone n'adhère plus à aucune section de l'édifice : la ligne des mansions s'est refermée sur elle-même et occupe à présent le centre de la piste¹. Les gravures qui illustrent l'*Hécyre* semblent bien figurer un dispositif analogue : nous fondons cette interprétation sur le détail suivant : l'aire supérieure, de plain-pied avec la ligne des mansions, semble se poursuivre derrière la mansion de l'extrême droite — ce qui suppose une autre

1. Cf. pl. 14.

ligne cachée et symétrique par rapport à celle qui nous fait face¹. Le *proscenium* du *Phormion* et de l'*Hécyre*² pourrait paraître fantaisiste si sa réalité n'était pas confirmée par une source antérieure de près d'un siècle à l'édition de Trechsel :



Fig. 15 I. — Schéma figurant la position d'un proscenium central.

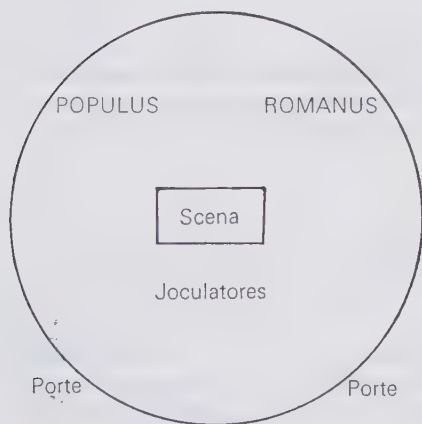


Fig. 15 II. — Schéma figurant la position du proscenium du *Téreence des Ducs*.

1. Cf. pl. 15.

2. Cf. fig. 15.

le théâtre figuré dans le manuscrit, dit du *Térence des ducs*, que l'on peut approximativement dater du début du x^v^e siècle ¹.

L'artiste a représenté son théâtre sous la forme d'un cercle. Sur tout le pourtour, une foule confuse est assise : *populus romanus*, c'est-à-dire le public. Pour bien préciser que les spectateurs entourent l'aire de jeu centrale, le miniaturiste n'a pas négligé les hautes coiffures des spectateurs du premier plan qui émergent au-dessus du mur d'enceinte du théâtre. Au milieu des spectateurs, quatre acteurs masqués gesticulent. Derrière ces acteurs, une curieuse cabane est représentée, à la fenêtre de laquelle un personnage, « Calliopius » tenant en main le texte, sans doute celui de la représentation, paraît diriger les acteurs ². Or cette petite cabane porte l'inscription *scena*, et un des rideaux qui la bordent se soulève pour faire place à un cinquième acteur qui va faire son entrée dans l'aire de jeu. Cette *scena* est donc en tous points analogue, par sa position centrale et par sa destination — refuge pour les acteurs — à l'édifice polygonal, lui aussi bordé de rideaux, que nous avons découvert sur les gravures illustrant les comédies de *Phormion* et de *L'Hécyre* ³.

Nous avons retrouvé dans le théâtre de Trechsel tous les traits qui étaient ceux de la mise en scène des mystères : ce théâtre n'est donc pas une création de fantaisie, mais bien la représentation de la réalité dramatique de la fin du x^v^e siècle. Voici venu le moment pour nous de tourner nos regards vers l'Europe du Théâtre, profondément unie en ce temps où les nationalités balbutiantes n'avaient pas encore altéré l'unité de la culture médiévale.

IV

LE DISPOSITIF DRAMATIQUE EN ROND EN EUROPE A LA FIN DU MOYEN AGE

Considérant la structure polygonale de la gravure de l'édition de Trechsel, nous avons mentionné comment Richard Hosley, interprétant diverses représentations du théâtre du

1. Cf. pl. 1.

2. Il semble que le miniaturiste ait confondu le célèbre commentateur de Térence, contemporain de Charlemagne, avec le « meneur de jeu » des mystères et que représentent les miniatures de Cailleau (B.N., fr., 12536) et Fouquet (*Martyre de sainte Apolline*).

3. Cf. pl. 14 et 15.

Swan, avait été conduit à supposer un plan de ce théâtre en vingt-quatre côtés¹. Le parti pris par R. Hosley rendait sa reconstitution du *Swan* sensiblement différente de celle que nous avons tentée pour le théâtre de Trechsel. Cette divergence était due à la différence des points de départ retenus : R. Hosley, se fondant sur des dimensions connues du plateau et sur des rapports vraisemblables des différents éléments de l'édifice, prétendait aboutir à une reconstitution proche de la réalité, nous ne cherchions qu'à « projeter » sur plan l'édifice de Trechsel tel que l'auteur le concevait, abstraction faite des nombreuses conventions qu'il avait dû adopter. Nous avons donc donné un plan de forme octogonale. Or ce plan apparaît très proche d'un autre plan du *Swan*, celui que Pierre Sonrel a donné de ce théâtre². P. Sonrel représente le *Swan* sous forme

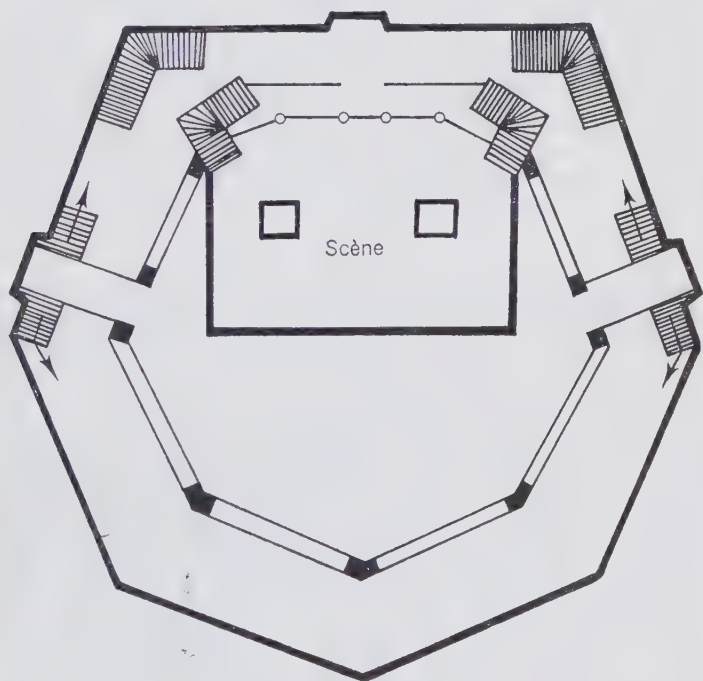


Fig. 16 I. — Plan du théâtre du *Swan* d'après Sonrel.

1. Cf. fig. 12.

2. Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, p. 46. Cf. fig. 16 I.

d'un hexagone, c'est-à-dire qu'il a pris le parti de suivre l'interprétation donnée par le panorama de la *Civitas Londini* (1600). L'on est frappé de la communauté de structure des deux édifices et cette communauté serait encore plus évidente si l'on retenait l'interprétation octogonale de la vue de Merian (1638). Une conclusion s'impose alors : c'est qu'il existait au xv^e et au xvi^e siècle en Europe une unité profonde, régissant la technique de la disposition du lieu théâtral. Cette unité, nous la retrouverons chaque fois que nous confronterons les documents. Si nous considérons par exemple le célèbre dessin de Jean de Witt représentant le théâtre du *Swan*, nous retrouvons dans chaque détail la réalisation du lieu théâtral que nous connaissons : la configuration générale est celle de tous les théâtres ronds de la fin du Moyen Age depuis le théâtre de Fouquet jusqu'au *Coliseus sive Theatrum* offrant une arène centrale et une disposition étagée des spectateurs. Le *proscenium* surélevé (que nous retrouverons à Romans en 1509 pour le *Mystère des Trois Doms*) est celui-là même sur lequel l'acteur du *Térence* de Roigny récitait le prologue de l'*Heautontimoroumenos* ou sur lequel fut représentée *L'Andrienne* du *Térence* de Trechsel. Les spectateurs privilégiés qui ont pris place dans les loges édifiées au-dessus de la *mimorum aedes* sont les mêmes que ceux que nous découvrons derrière le prologueur à l'arrière-plan sur la gravure de l'édition de Roigny¹.

Or le théâtre du *Swan* n'est pas un cas particulier. L'examen fait apparaître la même unité du lieu dramatique entre le mystère et tout le théâtre élisabéthain. C'est en effet la structure de l'édifice de Trechsel que nous révèle le plan du théâtre shakespearien du *Globe* dressé par Genée² plan qui, cette fois, retient exactement la forme octogonale du théâtre lyonnais. De même, deux documents rappellent de façon frappante la gravure du *Térence* de Roigny : le premier est la célèbre gravure représentant le *Red-Bull Theater* reproduite à la page 202 du *Shakespeare* de Kellner : *proscenium* surélevé avançant largement parmi les spectateurs qui l'entourent sur trois côtés, spectateurs privilégiés qui ferment le quatrième côté : l'on pourrait croire la gravure anglaise copiée sur le modèle parisien. Le second document est une vignette représentant une scène londonienne (reproduite dans le même ouvrage de Kellner,

1. Nous rappelons que la structure du *Swan* est la même que celle du théâtre de Trechsel, archétype de l'édifice de Grüniger et du *Coliseus sive Theatrum*. Cf. pl. 16.

2. R. Genée, *Die Entwicklung des scenischen Theaters*, Stuttgart, 1889. Cf. fig. 16 II.

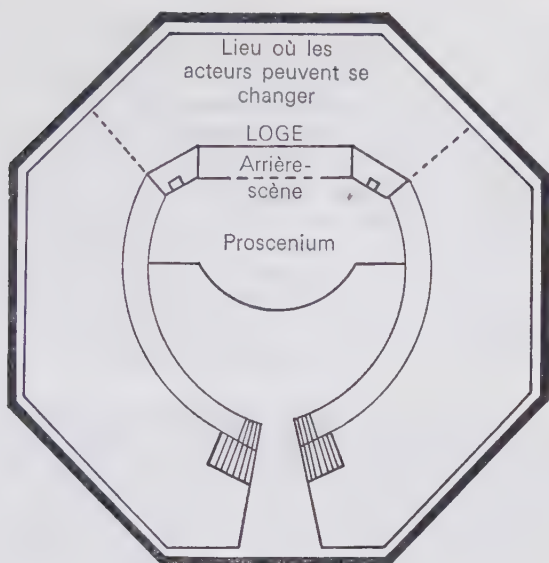


Fig. 16 II. — Plan du théâtre du Globe d'après Genée.

p. 206) : la configuration générale est identique. Nous retiendrons particulièrement la forme polygonale du *proscenium* identique à celle de l'*Heautontimoroumenos* de Trechsel et que protège une petite balustrade de bois, le « créneau » des mystères.

En évoquant ainsi le dispositif élisabéthain, nous ne pensons pas nous être éloigné du hourdement des mystères. A une époque où les formes dramatiques et la mise en scène de la Renaissance se répandent à travers l'Europe et refoulent lentement les structures médiévales, l'Angleterre a su préserver ces structures anciennes et leur donner le magnifique épanouissement que l'on sait, jusqu'au jour où, touchée elle aussi par la vague de la Renaissance, elle laissa emporter ces derniers vestiges de la vieille dramaturgie.

Curieusement, nous retrouvons une survivance des formes médiévales dans un dessin représentant un ancien théâtre espagnol¹ : dans une cour intérieure a été dressé, sur des tré-

1. Cf. N. D. Shergold, « Le dessin de Comba et l'ancien théâtre espagnol », dans *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, p. 259-272.

teaux, un *proscenium* qui s'avance largement parmi le public. Les fenêtres et les balcons ont été transformés en loge pour la circonstance. Le reste des spectateurs a pris place, debout ou assis sur des bancs, autour du *proscenium*. Mais ces vestiges de l'ancien théâtre sont rares. Les genres dramatiques italiens de la Renaissance refont à leur profit l'unité que le théâtre médiéval avait réalisée les siècles précédents. Sa seule revanche ne sera plus que l'empreinte laissée sur les formes mêmes qui l'auront supplanté. De là ces compromis, comme ce théâtre figuré sur un dessin de Francesco di Giorgio¹ exécuté vers 1490 et où nous retrouvons la structure circulaire et un *proscenium* triangulaire, qui ne sont pas sans rappeler la gravure de Trechsel à peu près exactement contemporaine.

Nous avons vérifié l'importance des grands mystères cycliques dont le dispositif en rond s'étendit sur toute l'Europe à la fin du Moyen Age. Le moment est venu de tourner nos regards vers la terre qui vit éclore ce système dramatique et qui déplaça pour lui des foules innombrables : partons à la découverte des mystères représentés en France au xv^e et au xvi^e siècle.

1. Manuscrit de la Laurentienne, Ashb. 361.

Deuxième partie

LES MYSTÈRES EN FRANCE

CHAPITRE PREMIER

L'édifice théâtral du « Martyre de sainte Apolline » de Jean Fouquet

I

JEAN FOUQUET, HOMME DE THÉÂTRE

Nous avons déjà signalé l'importance du témoignage apporté par Jean Fouquet avec sa représentation d'une scène capitale de mystère dans son *Martyre de sainte Apolline*. Presque tous les historiens du théâtre médiéval se sont penchés sur ce célèbre document et l'on aurait pu croire son examen désormais sans objet. Mais des circonstances récentes nous ont donné l'occasion de redécouvrir cette miniature avec un œil nouveau¹.

Cependant avant d'aborder la miniature elle-même, que l'on nous permette de la situer dans son cadre historique et de rendre à son auteur, Jean Fouquet, la place qu'il occupait dans l'esprit de ses contemporains. Cet artiste a joui de la plus grande estime. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir en quelle brillante compagnie le situe Lemaire de Belges :

*J'ay des esprits recents et nouvelets,
Plus ennoblis par leurs beaulx pincelets
Que Marmion jadis de Valenciennes,
ou que Foucquet, qui tant eut gloires siennes,
Ne que Poyer, Rogier, Hugues de Gand,
Ou Johannes qui tant fut élégant¹.*

Dans une autre composition écrite en l'honneur de Marguerite

1. Un mémoire de maîtrise rédigé sous notre direction par un étudiant de la Faculté des lettres de Paris, B. Fouché, fut le point de départ de cette analyse. Cf. Mémoire dactylographié, 1969, bibliothèque de la Sorbonne, Paris.

2. Lemaire de Belges, *La Plainte du désiré*, Paris, Droz, 1932, p. 71-72.

d'Autriche, le même auteur, passant en revue les plus grands peintres de son temps, met au premier rang Roger Van der Weyden et Jean Fouquet :

*Car l'un d'iceulx estoit maistre Roger
L'autre Fouquet, en qu'il tout los s'emploie*¹.

En 1495, un seigneur de la suite de Charles VIII met en comparaison la demeure royale de Poggioreale avec « le beau parler de maistre Alain Chartier, la subtilité de maistre Jehan de Meun, et la main de Fouquet²... » Jean Pelerin, dit le Viateur, mentionne à son tour Fouquet parmi les peintres « decorans France, Alemaigne et Italie³ ». La renommée de Fouquet avait passé les frontières et s'était répandue jusque dans la brillante Italie. Dans un traité d'architecture, composé entre 1460 et 1464, le célèbre Filarete constate l'absence d'artistes italiens dignes de décorer sa cité idéale. Aussi se tourne-t-il vers la France : « *Ancora uno Gracchetto Francoso; ancora se vive, è buono maestro, maxime a ritrarre del naturale...* » Un autre Florentin, Francesco Florio, qui résida à Tours malgré la gloire des maîtres de son pays, plaça toujours Fouquet au-dessus de tous les peintres : « Là, je compare les images des saints des temps anciens avec les modernes et je réfléchis que Jean Fouquet (Johannes Fochetus) l'emporte par son art sur les autres peintres de tous les siècles. Ce Fouquet dont je parle est un homme de Tours, qui, plus habile de beaucoup pour la peinture, a surpassé, non seulement les peintres de son temps, mais tous les anciens. Que l'Antiquité vante Polygnote! Que d'autres exaltent Apelles! Pour moi, je serais heureux si je pouvais trouver des mots pour célébrer dignement les productions admirables du maître de Tours⁴! »

Or cet homme, qui suscita ainsi l'admiration et l'enthousiasme de ses contemporains, consacra toute son attention et une grande part de ses activités à la vie théâtrale. Il est en premier lieu étonnant qu'illustrant un *Livre d'heures*, un artiste, parmi tant de scènes de martyres de saints, ait eu l'idée de figurer un supplice « joué ». Mais ce *Livre d'heures* contient d'autres échos de la vie dramatique : nous nous sommes per-

1. Lemaire de Belges, *Les Illustrations de Gaule et singularités de Troye*, Lyon, 1549, in-folio.

2. *Archives de l'Art français*, t. I, p. 275.

3. Jean Pelerin, *De artificiali perspectiva*, éd. de 1521.

4. « Francisci Florii, florentin ab Jacobum Tarlatum Castellionensem, de probatione Turonica ». dans les *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, d. 7 (1855), p. 105.

sonnellement demandé si le fameux « espace courbe », selon lequel Fouquet construit un très grand nombre de ses compositions, n'était pas dérivé du cercle scénique des mystères qu'il figure effectivement dans le *Martyre de sainte Apolline*. Il est encore un détail hautement significatif. Dans une autre miniature du *Livre d'heures* d'Étienne Chevalier, Fouquet a représenté au premier plan une autre scène de mystère, celle de la femme du forgeron préparant les clous de la Croix. Certains critiques ont cru reconnaître le personnage de la vieille Hedroît du *Mystère de la Passion* de Jean Michel. Mais il est bien évident que le *Livre d'heures*, composé entre 1452 et 1460, ne saurait rien devoir à une œuvre datée de 1486. En revanche, il est intéressant de noter que la *Passion dite de sainte Geneviève* met en scène un « fèvre » et une « fèverresse » qui forgent les trois clous pour le supplice de Jésus. Il semble bien que cette *Passion* soit antérieure à 1431¹ et ait pu faire partie du premier répertoire des Confrères de la Passion. Ainsi, alors qu'il séjournait à Paris, Fouquet s'était assez imprégné des représentations de mystères pour garder le souvenir de scènes qu'il utiliserait dans ses compositions futures.

Il n'est donc pas étonnant que l'influence du théâtre soit sensible dans la composition de tout le *Livre d'heures*. Quelques commentateurs ont cru retrouver, dans certaines figurations, de véritables décors de théâtre : ainsi pour l'étable de la *Nativité* ou de l'*Offrande de Charles VII*. Certains caractères de la composition elle-même nous paraissent à cet égard plus probants. Considérons les miniatures suivantes : *La Cène*, *Le Repas chez Simon*, *L'Arrestation au Jardin des Oliviers*, *Le Jugement chez Pilate*, *Le Portement de Croix*, *La Crucifixion*, *La Descente de Croix*, *La Pietà*, *L'Embaumement* et *L'Ascension* : l'on constate tout au long de ces neuf miniatures une unité profonde que l'on pourrait qualifier de dramatique. En effet, en passant d'une scène à l'autre, les personnages principaux conservent les mêmes vêtements, les mêmes attributs, la même physionomie : ainsi Jésus, la Vierge, Madeleine, saint Jean, saint Pierre. Mais les personnages secondaires restent, eux aussi, présents durant toute l'action étalée à travers plusieurs scènes : ainsi la vieille Hédroît (*Arrestation*, *Portement de croix*), Hérode et les deux notables qui le flanquent (*Jésus devant Pilate*, *Portement de croix* — ils chevauchent en tête du cortège —, *Crucifixion*), une sainte femme que son chapeau à la dernière mode permet

1. Enguerrand de Monstrelet signale que l'épisode « du bonhomme qui semait son bled » avait été à cette date repris dans un mystère mimé. Or, Petit de Julleville (*op. cit.*, t. II, p. 388-389) a montré que cet épisode n'eût pas été compris si un texte ne l'avait pas déjà explicité.

d'identifier sur plusieurs miniatures (*Portement de croix, Crucifixion*). Bien plus, les décors eux-mêmes restent identiques tout au long de l'action : par exemple la forme et la disposition des croix, crâne au premier plan au pied de la croix, forme du tombeau, etc. Il serait vain de ne voir dans les miniatures du *Livre d'heures* que la simple illustration d'une action dramatique. Un artiste, surtout lorsqu'il a le talent de Fouquet, respecte et invente les lois propres au genre où il s'exerce. La composition de chaque miniature, le groupement des personnages, l'élaboration des paysages relèvent uniquement des exigences de l'art pictural. Mais il faut dégager tout ce que Fouquet doit aux lois de la composition dramatique — emprunts et influences qui éclatent au grand jour avec le *Martyre de sainte Apolline*.

Jean Fouquet, que l'on rattache à l'« école naturaliste franco-flamande », a donné dans cette figuration un croquis pris sur le vif. Cette composition déborde d'une vie bouillante et exubérante qui semble comme à l'étroit dans le cercle figuré par Fouquet. « Une petite indication du miniaturiste, écrit Cohen qui se rallia finalement à la forme circulaire après avoir longtemps hésité, un bonhomme penché sur la balustrade, dans la loge voisine du Paradis, me semble attester que le théâtre a été ouvert par l'artiste pour nous en montrer l'intérieur, mais qu'un autre hémicycle, composé probablement de galeries réservées aux spectateurs, peut-être d'autres mansions et, en-dessous, d'un espace constituant parterre achève l'amphithéâtre¹... » Il ne nous semble pas que « le théâtre a été ouvert par l'artiste ». Fouquet nous restitue simplement, avec la plus grande fidélité et le plus grand réalisme, ce qu'il voyait en tant que spectateur placé dans le théâtre. Richard Southern suppose l'œil de l'observateur privilégié, c'est-à-dire celui de Fouquet, donc le nôtre, placé au niveau du sol : « Fouquet a choisi comme point de vue celui d'un spectateur placé près du centre. Ce spectateur voit l'action se dérouler juste devant lui, c'est-à-dire au milieu du champ². » En fait, l'étude des lignes de fuites de divers éléments du décor, échafauds, « montée » du Paradis, etc., semble indiquer que la scène a été vue du premier étage du hourdement dans une loge symétrique, par rapport au centre de l'aire de jeu, de la loge où figure un trône vide³. Il est donc normal que l'artiste n'ait pas représenté

1. Gustave Cohen, *Le Livre de conduite*, p. XLVIII.

2. R. Southern, *op. cit.*, p. 94.

3. B. Fouché (*op. cit.*, p. 6) a étudié de près les problèmes posés par la perspective dans la miniature.

l'hémicycle où il avait lui-même pris place et qui échappait à son champ visuel.

Au premier plan, se présentait à sa vue le « créneau » protégeant le « champ » ; puis l'aire de jeu dont on aperçoit distinctement le contour extérieur entre deux personnages à l'arrière-fond, enfin la ligne des échafauds. Au milieu du champ se joue la scène capitale de la vie de la sainte, celle de son martyre. Fouquet l'a saisie au cours d'une *silete*¹ où le roi tente de faire abjurer la sainte ; les « tirans » se déchaînent dans un dernier supplice ; le meneur de jeu lève son bâton ; les trompettes sonnent ; Dieu, siégeant sur son trône, lève la main et bénit l'infortunée ; deux anges, assis sagement sur le rebord du Paradis², attendent la mort de la sainte pour venir chercher son âme et laissent le champ libre à d'autres protagonistes.

II

LE CHAMP

Concentrons un instant notre attention sur l'aire de jeu, sur la piste de ce cirque dramatique. Nos regards sont arrêtés par le « créneau » de branchages et de verdure figuré au premier plan de la miniature et qui a beaucoup embarrassé les commentateurs.

Il est notable que Fouquet, un grand nombre de fois, « casse » le décor qu'il représente par une *faille* en demi-cercle (quelquefois rectiligne) au premier plan, et qui joue tout à la fois le rôle de séparation et de trait d'union entre les deux scènes qu'il entend faire figurer sur une même miniature. Cette *faille* est si caractéristique de la manière de Fouquet que certains commentateurs ont vu en elle une sorte de signature. Elle est particulièrement fréquente dans les miniatures du *Livre d'heures*. On la trouve treize fois dans des scènes de paysage : *Arrestation de Jésus*, *Portement de croix*, *Pietà*, *Mise au tombeau*, *Saint Jean dans l'île de Pathmos*, *Conversion de saint Paul*, *Martyre de saint Pierre*, *Martyre de saint André*, *Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie*, *Martyre de sainte Apolline*, *Saint Michel combattant le dragon*, *David en prière*, *Sainte Anne et les Trois Mariés* ; ainsi que deux fois dans des décors architecturaux : *Jésus devant Pilate*, *Saint Bernard donnant son*

1. Intermède musical ponctuant un moment essentiel de l'action.

2. Ils évoquent déjà ceux pour lesquels, un siècle plus tard, le charpentier de l'Hôtel d'Orléans ménagera au sommet du Paradis du *Mystère de saint Christophe* une « petite saillie » où ils pourront prendre place.

enseignement. Lorsqu'on sait l'importance des éléments dramatiques dans la composition du *Livre d'heures*, l'on est en droit de se demander si la constance d'un tel détail n'est pas due à une influence analogue et si la fameuse « cassure » n'est pas un souvenir du « créneau » des théâtres de mystères. Quelle que soit l'antériorité de ces deux éléments, *créneau* ou *cassure*, le trait de génie de Fouquet a été dans cette miniature, comme dans les autres, de faire coïncider parfaitement une loi de ses compositions avec un élément réel du décor. Par ailleurs, pour que les personnages du drame puissent figurer en bonne place derrière ce « créneau », l'artiste les a situés dans un lieu excentrique par rapport au milieu de l'aire de jeu, déplaçant ainsi légèrement, pour les besoins de sa composition, le centre dramatique de la scène par rapport à son centre géométrique.

Avant de redonner sa structure et sa fonction au « créneau » du *Martyre de sainte Apolline*, il nous faut faire justice d'une interprétation qui nous semble impossible et qu'a soutenue Richard Southern. Ce critique, qui veut retrouver des analogies avec le dispositif du *Castle of Perseverance*, voit, dans le « créneau » de branchages figuré au premier plan, une barrière générale entourant la totalité du théâtre. Dans cette hypothèse, les hommes sauvages qui portent les armes d'Étienne Chevalier se trouveraient relégués hors de l'enceinte de l'édifice théâtral, R. Southern analyse ainsi cette barrière : « Il s'agit d'une barrière circulaire destinée à empêcher les gens de l'extérieur d'entrer ou de voir à l'intérieur. » Mais pourquoi avoir placé cette barrière extérieure à l'intérieur du théâtre? A quoi R. Southern répond : « ...afin de parachever le premier plan de la miniature et fournir un arrière-fond au champ¹... » Ce serait donc une simple convention de miniaturiste qui expliquerait cette curieuse anomalie. Or, il est tout à fait étranger à la manière de Fouquet de se permettre de telles conventions. Nous avons insisté sur le caractère farouchement réaliste de son art qui ne s'autorise aucune fantaisie avec le sujet. Il faudrait préciser que Fouquet a toujours le plus grand soin d'intégrer la « cassure » de ses compositions au sujet lui-même, afin qu'elle ne paraisse pas rajoutée et adventice. B. Fouché² a montré que les deux éléments de la composition n'étaient pas séparés comme dans une miniature à compartiments mais, au contraire, indissolublement liés par la ligne de démarcation, et il ajoutait : « La partie intérieure déborde et pénètre l'œuvre même...

1. *Op. cit.*, p. 94-95.

2. *Op. cit.*, p. 32-33.

[Elle] est son prolongement, [elle] s'intègre à la perspective, comme un contre-bas ou un sous-sol; la séparation n'est pas une ligne arbitraire, elle est [...] partie intégrante du paysage ou du bâtiment où se tient l'événement représenté. » Ainsi pour la miniature de *Saint Bernard donnant son enseignement*, la grande salle supérieure aux lignes élancées se rattache tout naturellement à la salle inférieure vue en coupe : deux énormes piliers la relie à l'architecture générale de l'abbaye et équilibrent la composition d'ensemble. Pour la miniature de *Jésus devant Pilate*, la partie inférieure de la composition est constituée par la prison située dans les sous-sols du prétoire où est jugé le Christ. Un escalier joue le rôle des deux piliers de la miniature précédente : il unifie l'architecture générale. Le « cartel » traditionnel est fixé à la muraille par des pattes de scellement comme un placard véritable — attestation supplémentaire du soin apporté par Fouquet à éliminer de ses figurations les moindres éléments conventionnels, même les plus généralement admis. Il paraît donc impossible d'accorder que cet artiste, qui fait ainsi preuve d'un « réalisme fanatique » dans toutes ses œuvres, ait pris la licence de représenter si bizarrement une enceinte extérieure qui n'avait rien à faire dans la miniature du *Martyre de sainte Apolline*. Mais quelles sont alors la nature et la fonction du « créneau »?

Pour Nicole Decugis et Suzanne Reymond, « la scène circulaire s'élève à un mètre du sol, portée par des assemblages de fagots appelés " fascines " ¹ ». A quoi, R. Southern répond : « Ce qui est montré n'est assurément pas des fascines ². » En fait, les fascines sont des fagots assemblés par des liens de fer et la miniature ne représente rien de semblable. Il s'agit bien plutôt de « claies » dont il est fait souvent mention dans les comptes relatifs à des représentations de mystères. En 1455, à Mons, pour le *Mystère de la Nativité, Passion, Résurrection et Ascension de Jésus-Christ*, les échevins accordèrent la « somme de XL livres avoecq cloies et eskelles ³ ». A Amiens, en 1500, le matériel est mis aux enchères après la représentation et il y eut « XX clayes mis à prix chacune à 14 deniers et 2 deniers pour renchier vendu à Jehan le Caron par trois renchiers ⁴... » A Mons encore, l'année suivante état est fait à nouveau de l'utilisation de claies ⁵. Si l'on se réfère à la représentation

1. N. Decugis et S. Reymond, *Le Décor de théâtre en France*, p. 18.

2. R. Southern, *op. cit.*, p. 94.

3. G. Cohen, *Livre de conduite*, p. xiii.

4. *Registre des délibérations du corps de ville d'Amiens*, 6 décembre 1501.

5. G. Cohen, *Livre de conduite*, p. 484, 550, etc.

d'Amiens qui demanda, par ailleurs, d'importants travaux de terrassement, l'on peut être tenté d'imaginer que les claies du *Martyre de sainte Apolline* soutenaient une sorte de podium fait de terre battue, qui aurait été exhausé afin que le public ait une meilleure vue du spectacle. Nous savons, grâce à de nombreuses gravures du xvi^e siècle, que c'était là une des fonctions des claies, notamment dans le domaine militaire. Mais plusieurs objections se présentent devant cette solution.

En premier lieu, l'on recule devant l'importance des travaux que demanderait l'exhaussement à une hauteur de un mètre environ d'une aire scénique qui devait atteindre douze mètres de diamètre. Compte tenu de la pauvreté de la décoration et de la précarité de la structure d'ensemble, il eût été bien étonnant que les entrepreneurs aient résolu de ménager une aire de jeu aussi coûteuse en travail et en temps. Mais une difficulté beaucoup plus forte surgit bientôt : où trouver la terre nécessaire pour exhausser ainsi l'aire de jeu ? Il eût été pour le moins curieux de la prendre sur le pourtour de cette aire de jeu, ce qui aurait eu pour résultat de placer le spectateur du parterre dans une véritable fosse. D'ailleurs la miniature ne nous représente rien de tel. Il semble donc que l'on doive envisager la seule fonction de séparation entre le public et les acteurs, de défense contre les invasions d'un public exubérant. Souvent les claies remplissent en effet l'office d'enceinte, de clôture protectrice. Les dictionnaires de Godefroy et de Tobler-Lommatszsch ne connaissent pas d'autres acceptions. Malheureusement, nous devons repousser aussi cette explication. En effet, une telle barrière hermétique masquerait le spectacle à la plupart des assistants. Par ailleurs, la miniature s'oppose catégoriquement à cette interprétation puisqu'elle représente à l'arrière-plan des spectateurs accroupis ou agenouillés qui seraient invisibles dans cette hypothèse, à moins de supposer qu'ils ont pris place DEVANT le « créneau », ce qui rendrait inutile son rôle de protection.

Une solution des plus simples s'est sans doute présentée à l'esprit des entrepreneurs : tout autour de l'aire de jeu, qui donc garde son niveau initial, creuser un fossé de quatre-vingts centimètres ou un mètre de profondeur, déblayer la terre de ce fossé à l'extérieur de la circonférence délimitée par le fossé. Ainsi plusieurs faits s'expliquent facilement : Les travaux de terrassement n'ont plus un caractère prodigieux et peuvent être entrepris même pour un petit théâtre provisoire. L'aire scénique n'est plus alors surélevée par rapport aux spectateurs du parterre. C'est même le contraire qui se produit : en effet la terre du fossé permet d'aménager un sol en pente

sous les échafauds et, par là, aux spectateurs des derniers rangs du parterre de mieux voir le jeu. L'on comprend donc l'échelonnement des têtes du public si visible sur la miniature. Du côté de l'aire de jeu, par ailleurs, pour éviter les éboulements aussi bien que pour préserver les acteurs, des claies servent à la fois de soutènement dans leur partie inférieure, en maintenant le talus, et de barrière dans leur partie supérieure où un feuillage verdoyant fait office de protection et d'ornement. Ainsi se trouvent conciliées les deux fonctions des claies¹. Il est tout à fait normal, dans ces conditions, que ces claies n'apparaissent pas au second plan. En effet, seul le feuillage

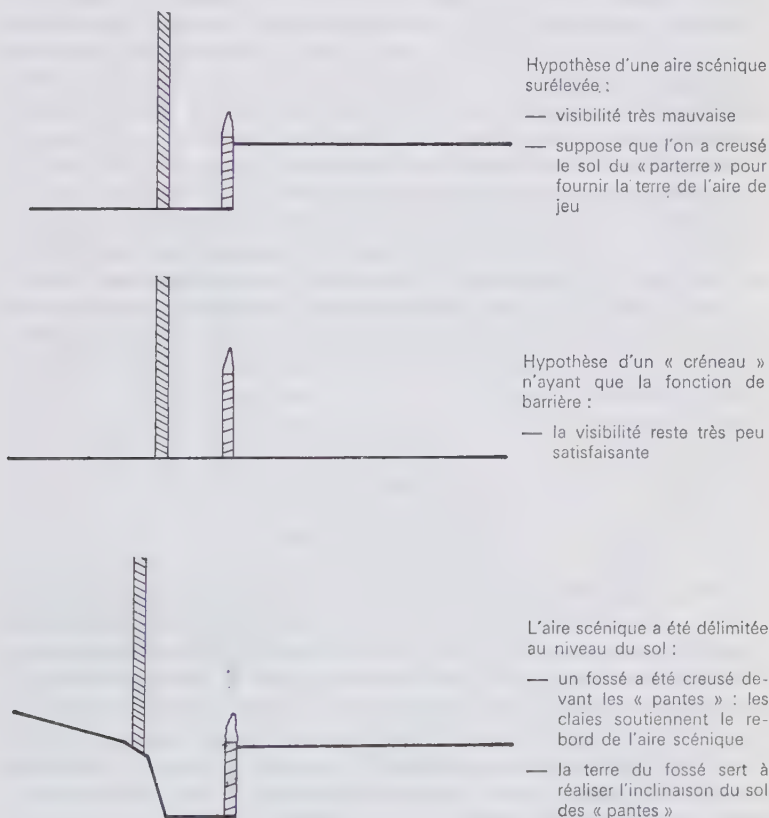


Fig. 17. — Vue en coupe du « parterre » et de l'aire scénique du théâtre construit pour la représentation du *Martyre de sainte Apolline*.

1. Cf. fig. 17.

de la partie supérieure devrait émerger. Or la hauteur médiocre dudit feuillage, l'écrasement dû à la perspective et surtout l'encombrement de l'aire scénique, expliquent que l'artiste n'ait pu représenter ce feuillage. La couleur verte du fossé à son tour se comprend d'elle-même si l'on songe que, comme à Mons en 1501 ou à Romans en 1509, l'on a recouvert d'herbe le fond du fossé pour cacher les travaux fraîchement exécutés. Le seul point qui reste encore imprécis est celui de la situation et de la position des spectateurs du parterre. Nul doute que ceux des derniers rangs ne soient debout sur un sol en pente. Pour ceux des premiers rangs, il est moins facile de trancher et d'affirmer s'ils sont agenouillés ou assis. L'examen de l'arrière-plan de la miniature et des personnages que l'on distingue assez mal semble accréditer la position assise. L'analyse d'une autre miniature de Fouquet confirmera d'ailleurs ce dernier point. De toutes les façons, l'on peut imaginer sans peine que le public des premiers rangs se disposait sur le sol un peu comme il pouvait selon les conditions locales.

En résumé, le premier *niveau* du théâtre du *Martyre de sainte Apolline* n'était pas bien complexe : une aire circulaire plane, bordée par un fossé dont le talus était soutenu par des claies au faite orné de feuillage. De l'autre côté du fossé, sur un sol en pente, des spectateurs s'étagaient, les premiers rangs assis ou accroupis, les derniers rangs debout. La visite des échafauds où nous allons prendre place confirmera cette impression de grande simplicité.

III

LES ÉCHAFAUDS

Une partie seulement du théâtre est figurée sur la miniature — la plus intéressante sans doute puisqu'elle comprend les deux mansions de l'Enfer et du Paradis. Mais l'autre moitié n'est pas négligeable. A l'extrême gauche de la miniature, une loge est en partie représentée; or cette loge comprend une barrière de protection (luxé inconnu aux loges qui nous font face) et le personnage qui s'appuie sur cette barrière paraît beaucoup plus à son aise que les spectateurs entassés dans les échafauds opposés. Faut-il donc penser que la partie de l'hémicycle qui nous est cachée était réservée à un public privilégié? Peut-être pour certains échafauds. Mais une partie au moins de cet « hourdement » devait aussi abriter des mansions, puisque trois seulement sont visibles sur la miniature

(quatre si l'on compte celle des musiciens). Quelle était donc la destination des échafauds visibles sur la miniature? De gauche à droite, le premier échafaud abrite une loge destinée au public puisqu'un personnage regarde le spectacle accoudé au garde-fou de sa loge. L'échafaud du Paradis qui lui fait suite paraît assez caractéristique d'une mansion édifiée à peu de frais, bien différent des célèbres paradis construits à grand prix à Bourges en 1536 ou à Valenciennes en 1547. Les personnages qui occupent cette mansion — cette remarque a d'ailleurs une portée générale — paraissent bien à l'étroit et les deux angelets qui devront recueillir l'âme de la sainte ont dû prendre place au sommet du plan incliné que relie cette mansion au « champ ». Le plan incliné, tout prosaïque qu'il est, semble avoir été d'un usage courant : on peut le comparer avec « los escaliers de Paradis de dez pals de larc [2,486 m de large], an los escaliers de Paradis », aménagés à Aix en 1444 pour le *Mystère de saint Pierre et saint Paul*¹.

L'échafaud suivant est réservé aux musiciens. Sa décoration est encore plus rudimentaire et une simple bâche tendue sur des bâtons lui sert de couverture. Pour un théâtre aussi peu important que le nôtre, l'orchestre prévu est considérable. Par ailleurs, son effectif et sa composition semblent traditionnels et correspondent à l'orchestre mis sur pied à Montferrand pour la représentation de 1477 : « En la présence de moy, notaire, et des tesmoings cy dessoubs nommés, messire Symon Gendre, prebstre organiste, Jehan le Musnier aussi organiste, Guillaume le Barbier, barabarat taborin, Jean Alasseur, trompete, Jehan Roselet, trompete, Arnault de la Voloye, Loys de Gerzat, Jehan Sabatier, trompete, Jacques Cipierre, plates trompetes de Riom, Pierre le Barbier, Loys Nadal, Guillaume et Anne Meniers de Montferrand, ont certifié avoir despendu [...] la somme de dix solz x d. tourn²... » Ainsi s'affirme le style caractéristique et pour ainsi dire exemplaire de la figuration de Fouquet.

Nous découvrons ensuite l'échafaud qui abrite la loge royale. En comparaison des autres, celle-ci presque riche avec ses tentures et les courtines qui la flanquent. Le trône est vide, mais la loge accueille encore quatre personnages assis et huit debout. L'identité de ces personnages nous intrigue déjà.

Les deux loges suivantes sont réservées au public : Cohen a bien reconnu dans la première « le groupe des nobles dames

1. Cf. Rimbault, « Une représentation théâtrale à Aix en 1444 », dans la *Société des langues romanes*, Montpellier, 1936, p. 4 et 5.

2. *Archiv. départ.*, fonds Montferrand, CC 352, fo 4 v^o.

coiffées du hennin pointu dont le voile transparent retombe en mille plis et qui sont non des actrices, mais des spectatrices », et dans la seconde « des bourgeoises reconnaissables à leur chaperon plat¹ ». Aucun accès frontal ne permet apparemment à ces spectateurs de gagner leur loge : il faut donc supposer qu'une longue galerie circulaire faisait tout le tour du théâtre derrière les échafauds : nous retrouverons cette galerie dans un grand nombre de théâtres médiévaux, en particulier ceux de Romans et d'Alençon.

Immédiatement après ces loges, nous rencontrons une « brèche » dans la ligne des échafauds². Nul doute que cette « brèche » n'ait été nécessaire pour permettre l'entrée et la sortie des joueurs au début et à la fin de la représentation. C'était encore une disposition habituelle, qui fut respectée par exemple à Seurre en 1496 pour la représentation du *Mystère de saint Martin*, comme il apparaît dans le *Procès-verbal* d'Andrieu de La Vigne : « AU PARTIR du dit parc tous les dits joueurs se myrent en arroy selon son ordre et [...] s'en vindrent en la dicte eglise monseigneur Saint Martin [...] Et puis a l'issue du parc, les dits joueurs se mirent en ordre comme dit est, en venant jusques a la dite eglise monseigneur Saint Martin. [...] »

Tout aussi caractéristique de l'ensemble des petits théâtres est le dernier échafaud visible sur notre miniature, celui de l'Enfer. Cette mansion est la seule à s'étendre sur deux niveaux : le rez-de-chaussée, siège de la célèbre Gueule, et le premier étage, appelé souvent « parloir » d'où Lucifer contemple le déroulement de l'action. Cette disposition correspond tout à fait à celle de l'Enfer figuré par Cailleau pour la représentation de Valenciennes, ou encore à la rubrique si détaillée et si précieuse du *Mystère de la Résurrection* que nous connaissons déjà. Le théâtre représenté par Fouquet nous donne donc une idée très exacte de la réalité dramatique qui était celle des petites représentations montées à peu de frais par quelques entrepreneurs pleins de bonne volonté. Fouquet figure ainsi avec beaucoup de fidélité ce que fut la vie théâtrale quotidienne dans la France du xv^e siècle.

Si l'on songe aux magnifiques mansions dont témoigne la « monstre » de Bourges³ ou la miniature peinte par Hubert

1. G. Cohen, *Livre de conduite*, p. XLVIII.

2. Une autre miniature de Fouquet nous permettra d'ailleurs de retrouver la même brèche dans un autre théâtre.

3. Thiboust, *Relation de l'ordre de la triomphante et magnifique monstre du Mystère des Actes des apôtres*, édité par Labouvie, Bourges, Manceron, 1836, in-8°.

Cailleau pour illustrer la *Passion* de Valenciennes¹, l'on demeure frappé de la simplicité, voire de la nudité, des loges représentées par Fouquet, où rien ne distingue celles réservées aux spectateurs et celles destinées aux acteurs. Bien plus, il n'est pas sûr que cette distinction, que l'on peut supposer fondamentale, ait été prévue par les entrepreneurs.

En effet, si l'on considère la scène qui est en train de se dérouler au milieu du champ, l'on découvre que six hommes et quatre soldats constituent, outre les « tirans », la suite du roi. Dès lors, l'on peut se demander quelle est l'identité des personnes qui sont restées dans la loge royale et qui entourent le trône que le souverain vient de quitter. La réponse est simple : ce ne peuvent être que des spectateurs. Ainsi, dans le petit théâtre du *Martyre de sainte Apolline*, non seulement les loges des spectateurs et celles des acteurs se trouvent confondues, mais joueurs et public sont mêlés dans la même loge. Ce n'est peut-être pas là une disposition habituelle; mais dans certains édifices assez rudimentaires et où la décoration des échafauds était réduite à l'essentiel, une telle confusion n'avait rien qui heurtât les conceptions dramatiques des hommes de la fin du Moyen Age. L'on peut expliquer ce trait curieux si l'on songe que les mansions du théâtre de Fouquet sont si encombrées et si exigües qu'elles ne permettent aucun déroulement de quelque scène que ce soit. Ainsi les acteurs qui se tiennent dans ces mansions ne peuvent qu'y attendre leur tour de descendre dans le champ, tout en contribuant à la beauté du spectacle par leur majesté et leur magnificence. Ils sont réduits au simple rôle de spectateurs et peuvent donc sans grande invraisemblance se trouver mêlés au reste du public².

Néanmoins, même si l'on accorde qu'aucun échafaud n'avait à l'origine de destination précise, donc de décoration obligée, l'on ne comprend guère la disparate étonnante qui préside à l'ornementation et à la « finition » des divers échafauds : aucune loge ne présente la même toiture et l'ensemble témoigne d'un désordre pittoresque mais peu harmonieux. L'explication est sans doute à chercher dans les traditions techniques qui commandent l'édification des échafauds. En fait, les divers contrats que nous possédons pour Romans, Alençon, Montauban ou Paris indiquent clairement que les entrepreneurs d'une représentation s'adressaient ordinairement à une équipe de « charpays » (charpentiers) professionnels qui devaient, suivant des

1. Mss. B. N., fr. 12 536 et Rot 1-7-3.

2. Pour l'affectation, les dimensions et le rôle des mansions, cf. B. Fouché, *op. cit.*, p. 80 et 83-84.

plans établis à l'avance, réaliser le « squelette » du futur théâtre. Par la suite, selon les possibilités locales, l'on s'adressait à une autre équipe pour mettre la dernière main à l'ensemble. Ainsi pour le *Mystère de saint Christophe* qui fut joué à Paris en 1541, les responsables passent contrat avec un certain Hardouin Corivault pour réaliser l'infrastructure du théâtre : mais ce contrat stipule seulement que Corivault sera chargé du gros œuvre de la charpente et de la maçonnerie. Les entrepreneurs prévoient sans doute de confier la décoration de leur théâtre à un peintre professionnel plus qualifié qu'un menuisier. C'est ce que nous confirme un autre contrat daté du 22 août 1541, relatif à une autre représentation de la région parisienne, celle du *Mystère de la vengeance et destruction de Jérusalem*, joué au Plessis-Picquet. Dans ce dernier cas, le gros œuvre est terminé. Aussi décide-t-on de passer un contract avec un peintre pour achever les travaux et un certain Christophe Loyson « promet servir et fournir [...] tout ce qu'il convient au paradis dud. jeu et en ce qui concerne l'estat dud. Loyson comme peintures, coulleurs, perruques, cheveux, barbes, nuées, et DE SOND. ESTAT ET INDUSTRYE DE PAINCTRE SEULLEMENT et ce bien et deuement, ainsi qu'il appartient [...] Item, fournir [...] tout ce qui appartiendra à un painctre pour lesd. faintes et DANS SOND. ESTAT SEULLEMENT et le tout faire etournyr aux jours, sur les lieux et ainsi que les personnaiges en aurront affaire pour le mistère et jeu des dessusd¹... » Les mêmes dispositions sont prévues à Modane, quarante ans plus tard, pour le *Mystère du Jugement* puisque les peintres sont chargés de réaliser la décoration « sans qu'ils soient tenus fere aultres choses concernant le chapuysement des chaffaulx et baptyments necessayres a fere sur icelluy, lesquels fera la communauté d'ycelle². [...] L'on peut donc supposer que pour ces représentations, la décoration des échafauds avait été aussi soignée que le gros œuvre. Mais en d'autres circonstances où les moyens financiers des entrepreneurs étaient plus réduits, une autre technique était employée : pour la comprendre, retournons à Seurre, en l'année 1496.

Nous savons que dans cette ville de Bourgogne « mon dit sieur le maire eust la charge de faire achever eschaffaulx qu'il avait fait encommencer a dreuer ». C'est donc sous la direction du maire qu'une équipe de charpentiers avait édifié le gros œuvre ; mais au dernier moment l'ornementation et la décoration des échafauds doivent être exécutées dans les conditions

1. Cf. Coyecque, *Recueil d'actes notariés*, t. I, p. 337, acte n° 1780.

2. Cf. *La Petite Revue des bibliophiles dauphinois*, 1914, p. 276.

suivantes : « La dite monstre faicte, chacun pensa de soy et furent baillées les loges le vendredi ensuivant aux joueurs pour les fournir de tapisseries, et celles des villes prochaynes de Seurre. Pourquoy le samedi tout le monde par le beau temps qu'il faisait mit payne d'accoustrer les dits eschaffaulx ¹... » A Seurre donc, l'on ne fit pas appel à un « painctre » pour décorer le théâtre, afin de réaliser des économies; ce sont les acteurs eux-mêmes qui auront la charge d'orner leur mansion, ainsi que les loges réservées aux habitants des villes voisines qui s'apprétaient à venir au spectacle. Et la veille de la représentation, par une belle journée, chacun dans la bonne humeur entreprend cette tâche supplémentaire. Nourririons-nous quelques craintes quant au résultat final ? Andrieu de La Vigne a pris soin de nous rassurer : « [...] laquelle chose faicte n'estoit de memoire d'omme d'avoir jamais veu plus beaux eschaffaulx, mieux compassez, accoustrez en tapisserie ne mieulx proportionnez qu'ils estoient. » Il insiste tout autant sur la splendeur des échafauds (« [...] compassez, accoustrez en tapisserie, [...] ») que sur la parfaite harmonie qui régnait entre eux (« [...] proportionnez. [...] »). On peut penser que le maire de la ville avait présidé à cette décoration pour éviter que les joueurs les plus riches parent leur mansion avec un luxe qui eût fait tort à l'ensemble. Ainsi peut-être put-on éviter la disparte de la miniature de Jean Fouquet.

Le procédé retenu à Seurre n'a rien d'exceptionnel. Le 16 mars 1462, six habitants de Dranguignan s'associent afin de représenter la *Moralité de Terre et Fortune*; ils passent donc un contrat qui prévoit en particulier : « En outre a été convenu que chacun de nous devra se rendre prêt et de bonne grâce à aider à la construction des échafauds, pour jouer la dite moralité, autant que sera nécessaire et qu'il en aura été requis par le dit Messire Jacques (le régisseur) ²... » Les autorités ecclésiastiques acceptaient parfois de prêter aux entrepreneurs les ornements sacerdotaux pour décorer les échafauds. A Laon en 1463, les chanoines confièrent « les tapisseries de l'église et tout ce que l'on a coutume de prêter pour jouer le mystère de la Passion ». Les acteurs, de leur côté, n'hésitaient pas à déployer, dans la décoration de leur mansion, un luxe qui doit leur valoir l'admiration de leurs concitoyens. En 1502, on joue la *Passion* à Rouen. Un certain Lechevalier, qui devait interpréter le rôle de Pilate, jugea sa mansion trop pauvrement

1. Cf. B. Fouché, *op. cit.*, *loc. cit.*, qui le premier fit le rapprochement entre ces deux représentations.

2. *Archives départementales du Var*. Cf. *Revue des Sociétés savantes*, t. VII, janvier-février 1874, p. 506.

ornée et confia la décoration de son trône à un nommé Souldain. Nous connaissons ce cas précis, car Lechevalier refusa de payer les trente livres réclamées par Souldain et fut finalement condamné en justice¹. Nul doute que ce procédé n'ait été courant.

Mais la plus grande cause de disparate dans la décoration des divers échafauds était sans conteste le luxe déployé par certains spectateurs pour orner leur loge. Charles VIII, étant à Saint-Genouph, voulut assister au mystère de ce saint. Ce fut son peintre vitrier, Étienne de Salle, qui mit la dernière main à la loge royale². Le conseil de ville de Rouen voulut en 1454 assister au *Mystère de sainte Catherine*; il retient une chambre dans la maison de Jehan Marcel et la fait « moult décorer », ce qui lui coûta soixante sous. A Abbeville, l'année suivante, on joue la *Passion* : les chanoines de saint Vulfran pour leur loge (*pro sua parte hourdi*) versèrent quatre livres seize sous³. Les Archives d'Angers font état des sommes versées par Jean Fallet, responsable de la célèbre représentation de la *Passion* de 1486 pour « les parties des coutz et mises du chauffault qu'il a fait faire pour le sieur de la Forest, gouverneur de ceste ville, qui lui a servy pour le jeu du mistere de la Passion qui naguere a este joué en ceste ville ». Quelques années plus tard, les comptes de la même ville font état du salaire versé aux charpentiers pour la construction des « troys estaiges du chauffault de messeigneurs les maire et eschevins de ladite ville⁴ ».

Chaque fois que la décoration des échafauds n'était pas confiée à un peintre professionnel, une anarchie presque inévitable s'installait, favorisée par la vanité qui poussait chacun, acteur ou spectateur, à surpasser le luxe de son voisin. Dans d'autres cas, ce n'était plus la richesse qui était en cause, mais

1. Arrêt de l'Échiquier du 14 mars 1503, palais de justice de Rouen.

2. Archives nationales, Menus plaisirs, 1490.

3. Cf. Louandre, *Histoire d'Abbeville*, p. 237-238. La même année, les échevins d'Amiens s'étaient eux aussi fait réserver une loge particulière.

4. Cf. C. Port, *Bibliothèque de l'École des chartes*, série E, t. II, p. 76-79.

Toujours dans la ville d'Angers, on construisit en 1471 pour le roi René un échafaud qui devait, par sa splendeur, éclipser le reste du hourdement : « Ung chauffault pour ledit seigneur, roy de Sicile, de vingt et quatre piez de long et trente de large, tout planche d'essil et audit chauffault avoit la grande salle, la chambre de retraict pour ledit seigneur et entre deux cloaisons d'essil, logeis pour l'eschanzonnerie, chambres et retraicts segrés, cousues aussi a grans clox de fer » (cf. Lecoy de La Marche, *Comptes et mémoriaux du roi René*, n° 520 et 740, et *Le Roi René*, t. II, p. 144).

au contraire le manque de moyens qui réduisait les décorateurs improvisés à parer de leur mieux leur mansion ou leur loge. C'est sans doute à cette explication qu'il faut songer, quand on considère le pauvre théâtre du *Martyre de sainte Apolline*; la mansion de l'Enfer témoigne d'un réalisme heureux et celle du roi d'une recherche évidente mais maladroite. La nudité des autres décors trahit la pauvreté besogneuse d'entrepreneurs qui comptaient certes plus sur la bonne volonté des participants que sur les fastes de la mise en scène. C'est donc un théâtre modeste par sa décoration qu'a figuré Jean Fouquet, modeste aussi par ses dimensions.

IV

RECONSTITUTION DE L'ÉDIFICE THÉÂTRAL
DU MARTYRE DE SAINTE APOLLINE

La première difficulté pour la reconstitution du théâtre peint par Fouquet est de parvenir à recréer les lignes géométriques d'après lesquelles l'artiste a « bâti » sa miniature et,

- P Loge du Paradis
- M Loge des musiciens
- R Loge du roi
- E Loge de l'Enfer

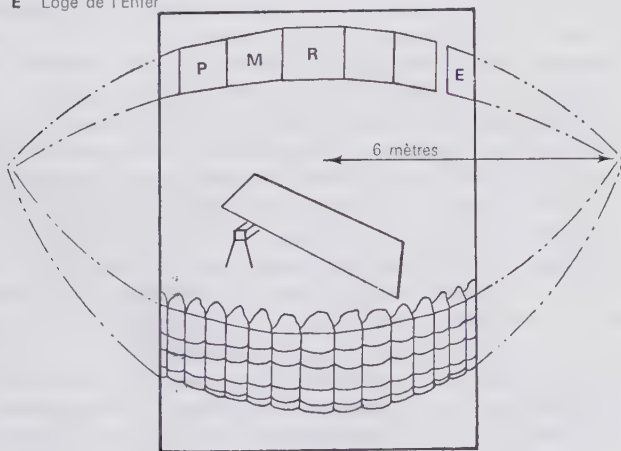


Fig. 18. — Délimitation du « cadrage » retenu par Fouquet pour la figuration d'une scène capitale du Mystère du *Martyre de sainte Apolline*.

par là, d'apprécier quelle partie du théâtre il a « cadré » dans la surface peinte. Pour cela, il est un procédé simple qui consiste à prolonger en dehors du cadre l'arc de cercle formé par les faisceaux de claies du premier plan ainsi que l'arc de cercle dont la ligne est visible à l'arrière-plan¹. Ces deux arcs se recoupent, formant un ovale qui figure le cercle de l'aire de jeu déformé par la perspective. Nous faisons alors une constatation capitale : pour chaque demi-cercle (ou demi-ovale) c'est au moins deux échafauds supplémentaires qu'il faut placer à droite et à gauche de ceux représentés dans le cadre, soit en tout quatre échafauds qui viennent s'ajouter aux six figurés par Fouquet. Le théâtre du *Martyre de sainte Apolline* comprenait donc dix échafauds au moins par hémicycle, soit vingt échafauds au total.

L'arc de cercle frontal, formé par les claies, est facile à évaluer en se fondant sur la taille de la planche de torture qui mesure deux mètres environ. L'arc de cercle est donc à peu près de quatre mètres². Avec l'écrasement dû à la perspective, on peut évaluer à six mètres la portion de diamètre de l'aire scénique représentée. En ajoutant trois mètres de chaque côté du cadre pour les portions non représentées, l'on obtient un diamètre de douze mètres pour le champ. Peut-on vérifier ces dimensions avec ce que nous savons déjà du théâtre? Le théâtre comprend vingt loges. A raison de 2,50 m par loge, la circonférence du théâtre aux loges est donc de cinquante mètres (sans tenir compte de la brèche). Le rayon de cette circonférence est donc de : $50 : 6,28 = 7,96 \text{ m} \simeq 8 \text{ mètres}$, mais il faut compter qu'au moins quatre rangs de spectateurs du parterre débordent en avant de la ligne des loges. L'on peut évaluer cette « avancée » à 1,50 m. Plus 0,50 m pour la fosse. C'est donc deux mètres qu'il faut retrancher au rayon calculé pour la circonférence aux loges. Le rayon de l'aire de jeu est de six mètres, ce qui correspond bien à un diamètre de douze mètres déjà obtenu. Si par ailleurs l'on évalue à 2,50 m la profondeur des loges, plus celle de la galerie qui les entoure sur toute la circonférence extérieure, le théâtre aura donc un diamètre de : $(8 \times 2) + (2,50 \times 2) = 21 \text{ mètres}$. D'après ces calculs, le public du parterre se presserait donc sur une profondeur de : $2,50 + 1,50 = 4 \text{ mètres}$, ce qui paraît suffisant pour accueillir les huit rangées de spectateurs que l'on distingue sous la loge des musiciens.

1. et 2. Cf. fig. 18.

Nous pouvons donc apprécier l'importance du public que pouvait accueillir le théâtre. L'on dénombre tout d'abord l'effectif de certaines loges. Pour la loge royale : 8 spectateurs debout + 4 assis + le trône vide, soit en tout 13 personnes. Dans la loge de la noblesse on peut compter dix-huit personnes environ. Pour la loge de la bourgeoisie, dix-sept spectateurs à peu près, en tenant compte des personnages qui sont juchés ou perchés de façon curieuse. L'on peut donc estimer la capacité des loges à seize ou dix-sept personnes en moyenne, — ce qui représente un effectif de trois cent trente spectateurs pour l'ensemble des loges. Mais nous réduirons considérablement ce chiffre, en songeant que certaines loges étaient réservées aux acteurs seuls, que l'on devait y être plus à l'aise, et que leur capacité devait donc se trouver plus réduite. Nous évaluons donc à deux cent cinquante le nombre des spectateurs favorisés qui pouvaient prendre place dans les loges.

Ceux qui devaient se presser au parterre étaient sans doute encore beaucoup plus à l'étroit. L'on distingue huit rangs de têtes dans les « pantes » de la loge des musiciens et neuf ou dix rangées dans les « pantes » de la loge royale. C'est en moyenne une soixantaine de personnes qui devaient s'écraser sur le sol incliné aménagé sous chaque loge. On peut ainsi évaluer à mille deux cents personnes l'importance du public du parterre. Au total, le théâtre pouvait accueillir : $1\ 200 + 250 = 1\ 450 \simeq 1\ 500$ spectateurs.

Avec ses vingt et un mètres de diamètre et ses mille cinq cents spectateurs, le théâtre du *Martyre de sainte Apolline*¹ se présente comme un petit théâtre. Nous sommes bien loin des immenses édifices construits dans de grandes villes comme Mons, Romans, Autun ou Paris. Ce théâtre dut être construit dans une petite localité où sainte Apolline était particulièrement vénérée. Le spectacle s'adressait aux seuls habitants de la ville et l'on attendait sans doute peu de spectateurs étrangers. Nous avons là un témoignage précieux, de par sa rareté, sur une de ces petites représentations qui se sont déroulées avec ferveur et joie, mais sans éclat, et qui ont disparu sans laisser de traces. Ainsi en eût-il été de celle du *Martyre de sainte Apolline* si sur le hourdement n'avait pris place un spectateur à l'œil attentif et émerveillé, le peintre Jean Fouquet. L'artiste garda de ce jour (et d'autres semblables peut-être) un tel souvenir qu'outre la miniature du *Livre d'heures*,

1. Cf. fig. 19.

il peignit une autre œuvre qui porte la trace de ce souvenir : le théâtre dans lequel eut lieu l'Enlèvement des Sabines.

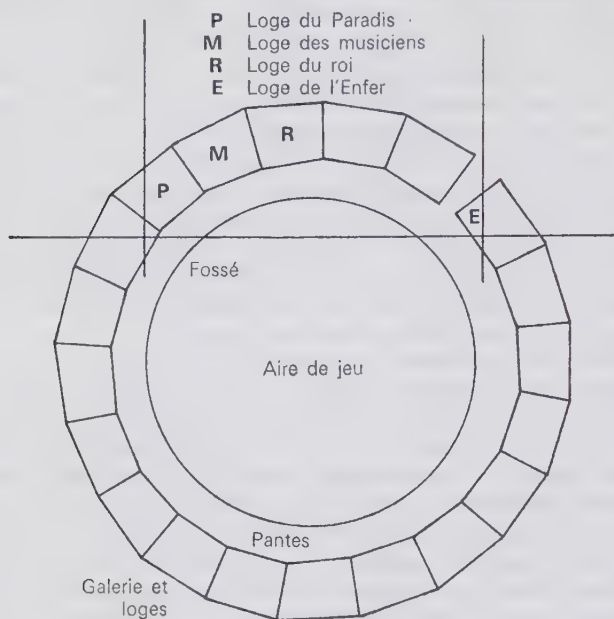


Fig. 19. — Reconstitution du théâtre construit pour la représentation du *Martyre de sainte Apolline*.

La pièce que nous versions à présent au dossier est une contribution nouvelle et originale à l'histoire de la mise en scène du théâtre religieux de la fin du Moyen Age, document resté jusqu'ici inconnu des historiens de théâtre et qui revêt pourtant une importance exceptionnelle : il s'agit de la miniature figurant l'*Enlèvement des Sabines* qui illustre le manuscrit de la traduction de Tite-Live connu sous le nom de « Tite-Live de Rochechouart ou de la Sorbonne » et que Fouquet a en partie enluminé vers 1478. Ce manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale de Paris sous la cote ms. fr., 20071. La miniature se trouve au folio 9¹. Certains critiques, tel Paul Durrieu², ont mis en doute l'authenticité de la miniature

1. Cf. pl. 17.

2. Paul Durrieu, *Le Tite-Live de la Sorbonne et le Forum romain*, Paris, Leroux, 1915, in-4°, 32 p.

du *Tite-Live de la Sorbonne* et n'ont voulu voir dans les « histoires » de ce volume que des imitations d'un hypothétique carnet de travail de Fouquet. Nous avons examiné très attentivement les miniatures du volume parisien et nous n'hésitons pas à nous rallier aux vues du grand spécialiste de Fouquet, Klaus G. Perls, qui reconnaît comme authentiques au moins deux miniatures de l'ouvrage, dont celle qui nous intéresse. Voici d'ailleurs ce qu'écrivait Klaus G. Perls : « Les dernières miniatures de Fouquet se trouvent dans un splendide exemplaire de *Tite-Live*, dont l'ornementation est restée inachevée. Commandée en 1477 par François Rochechouart, l'enluminure fut commencée sous la direction de Fouquet qui exécuta lui-même les « histoires » des folios 9 et 98 v^o. Les originaux de Fouquet diffèrent essentiellement des autres miniatures du volume. Plus brillantes comme coloris et créées avec une verve de génie, elles sont tout le contraire des travaux de son atelier, qui reste entièrement dans la tradition de la miniature, tradition que les dernières œuvres du maître tendent à briser¹. » L'authenticité du document est donc solidement établie.

Cette miniature a pour nous une valeur inestimable, car elle figure le théâtre où furent donnés les jeux organisés par les Romains, et au cours desquels ils enlevèrent leurs jolies voisines. Or, selon une technique que nous connaissons bien pour l'avoir rencontrée à propos des théâtres des *Térence*, l'édifice figuré par Fouquet, sous les oripeaux qui l'habillent à l'antique, est bel et bien un théâtre médiéval. Nous pouvons même assurer que pour représenter le théâtre de l'*Enlèvement des Sabines*, Fouquet a largement fait appel au théâtre qu'il avait peint pour le *Livre d'heures d'Étienne Chevalier*. Nous retrouvons en effet le meneur de jeu avec le même aspect exactement qu'il avait dans la miniature du *Martyre de sainte Apolline*, même attitude (livre dans la main gauche, baguette dans la main droite), même longue robe bleue, même grand revers rouge sur les épaules, même petite toque rouge. Autre souvenir du premier théâtre qu'il avait peint : le personnage du fou qui gambade au milieu du parc, marotte en main.

Par les similitudes qu'il présente avec le théâtre du *Martyre de sainte Apolline*, l'édifice de l'*Enlèvement des Sabines* va nous permettre de préciser certains points restés un peu dans l'ombre lors de la reconstitution que nous avons tentée du premier théâtre. Il est, en premier lieu, évident que Fouquet une nouvelle fois a représenté un théâtre rond. Il a choisi un point de vue assez proche de celui qu'il avait retenu pour

1. Klaus G. Perls, *Fouquet*, Paris, éd. Hyperion, 1940, p. 27-28.

la miniature du *Livre d'heures d'Étienne Chevalier*. Il a figuré un large demi-cercle comportant dix échafauds. L'échafaud de l'extrême gauche, qui est celui des notables (un roi porte une couronne), n'est flanqué d'aucune autre construction sur sa droite. L'on peut donc conclure que c'est là qu'avait été ménagée la « brèche » permettant d'entrer dans le théâtre. L'aire de jeu est occupée par six personnages, dont le meneur de jeu, et une colonnade supportant une statue. A la différence de la miniature du *Martyre de sainte Apolline*, l'aire de jeu semble presque vide, compte tenu du petit nombre de joueurs et de sa superficie qui est beaucoup plus vaste que celle du premier théâtre. L'édifice de l'*Enlèvement des Sabines*, par ailleurs, a figuré dans son intégralité le public du *parterre*. En effet, au pied des échafauds dans le fond ainsi qu'au premier plan, on distingue plusieurs rangées de spectateurs (quatre ou cinq, peut-être davantage). Les premiers sont agenouillés, accroupis ou assis, les autres debout. L'ensemble de ces spectateurs forme un cercle parfaitement rond (déformé, bien entendu, par la perspective) que nous distinguons dans sa continuité. Par rapport au cercle ainsi représenté, l'observateur imaginaire, dont Fouquet a pris l'œil comme point de vue, se trouve approximativement, dans un échafaud faisant face à l'échafaud central de l'arrière-plan, comme dans la miniature du *Martyre de sainte Apolline*. Ajoutons qu'aucun spectateur du *parterre* ne semble avoir pris place sous les échafauds. En effet des tentures dissimulent la charpente jusqu'au niveau du sol. La miniature du *Tite-Live de la Sorbonne* nous permet enfin de résoudre un dernier problème : l'identité des personnes agenouillées ou assises au *parterre*. Rien n'interdisait formellement de voir, dans les personnages assis ou accroupis du théâtre du *Livre d'heures*, des acteurs attendant leur tour d'entrée en scène. Mais dans l'*Enlèvement des Sabines*, le doute n'est plus permis : ce sont des spectateurs. Nous n'en voulons qu'une seule attestation : au premier plan les Sabines, qui occupent une place identique aux personnages assis ou agenouillés du fond, sont enlevées par de jeunes Romains. Or les Sabines ont été invitées en tant que spectatrices. D'ailleurs, à l'extrême gauche, une jeune fille est encore assise en train de regarder, au moment où elle est agressée. A la différence du théâtre du *Livre d'heures*, nous ne distinguons aucune sorte de *créneau*.

Si nous considérons la structure du théâtre, nous dénombrons une dizaine d'échafauds; mais, compte tenu du « cadrage » beaucoup plus large de la miniature, l'on peut supposer que la moitié des échafauds est représentée. Le théâtre comporterait

donc en tout une vingtaine d'échafauds. Or ceux du théâtre de l'*Enlèvement des Sabines* accueillent en moyenne huit ou dix spectateurs de front. C'est donc au moins sur cinq mètres que se développe la façade de chaque échafaud. Il faudra tenir compte de ces dimensions pour évaluer l'importance du théâtre. Notons encore que la charpente et la décoration présentent une harmonie beaucoup plus grande que la disparité que nous avons relevée dans le *Martyre de sainte Apolline*. Ce dernier trait paraît indiquer que le théâtre du *Tite-Live* est plus stylisé que son premier modèle.

Il comprend une vingtaine d'échafauds de cinq mètres de façade, ce qui correspond à un développement de cent mètres aux échafauds. Pour cette circonférence, nous aurions donc un rayon de : $100 : 6,28 = 15,92 \text{ m} \simeq 16 \text{ mètres}$. Si l'on accorde que deux mètres sont pris par les spectateurs assis ou agenouillés du *parterre*, le rayon de l'aire de jeu sera de quatorze mètres, ce qui correspond à un diamètre de vingt-huit mètres (trente-

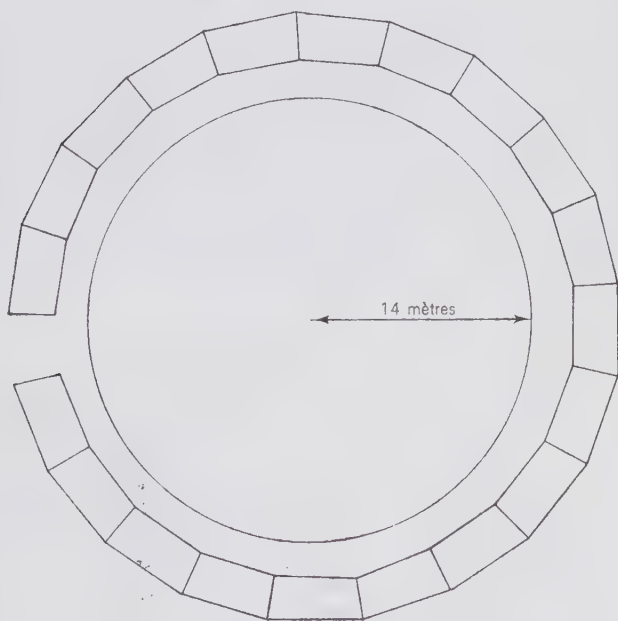


Fig. 20. — Le théâtre de l'*Enlèvement des Sabines*,
d'après une miniature de Jean Fouquet
ornant le manuscrit dit du *Tite-Live* de Rochechouart
ou de la Sorbonne,
(B. N. ms. fr. 20071, f° 9 r°).

deux mètres pour l'aire disponible à partir des échafauds). Si l'on compte trois mètres de profondeur pour les échafauds, plus un mètre pour la galerie (ce qui est un minimum), le diamètre du théâtre sera de : $32 + (2 \times [3 + 1]) = 32 + 8 = 40$ mètres, soit un diamètre deux fois plus grand que celui prêté au théâtre du *Livre d'heures*. L'on peut supposer que, dans l'appréciation de ces dimensions, Fouquet avait considéré que la future capitale de l'Empire romain exigeait un théâtre plus important que celui de la petite bourgade d'une province française où jadis il avait assisté au *Martyre de sainte Apolline*. De là, l'importance de l'édifice représenté, de là, sans doute, la recherche d'une imposante majesté grâce à une certaine stylisation¹.

Ainsi se trouve confirmée la reconstitution que nous avions faite du théâtre du *Martyre de sainte Apolline*. Certes, il n'évoque que d'assez loin les importants édifices que nous allons découvrir à Romans, Autun, Bourges, Valenciennes ou Paris. Mais les documents que nous possédons n'apportent de témoignages que sur les représentations les plus exceptionnelles, les seules qui aient laissé des traces remarquables. Le théâtre figuré par Fouquet permet donc de mieux apprécier la réalité dramatique de la fin du Moyen Age et de ne pas se laisser aveugler par les fastes de quelques merveilleuses exceptions. Par ailleurs, sa structure générale reste à tous égards exemplaire : c'est à ce double titre que la miniature du maître de Tours demeure le plus passionnant document que nous possédions sur la vie théâtrale du Moyen Age et de la Renaissance.

1. Cf. fig. 20.

CHAPITRE SECONDE

Les mystères de la Loire et de l'Ouest

I

LE TERRITOIRE DE JEAN BOUCHET

L'unité des mystères de la Loire et de l'Ouest n'est pas un factice regroupement géographique. Elle repose en premier lieu sur une solide communauté des techniques de la mise en scène — fondée souvent sur l'utilisation d'anciens amphithéâtres romains ou pseudo-romains, à Poitiers comme à Saumur, à Bourges comme à Doué. Mais elle est due surtout — et ces deux facteurs sont d'ailleurs étroitement liés — à l'action

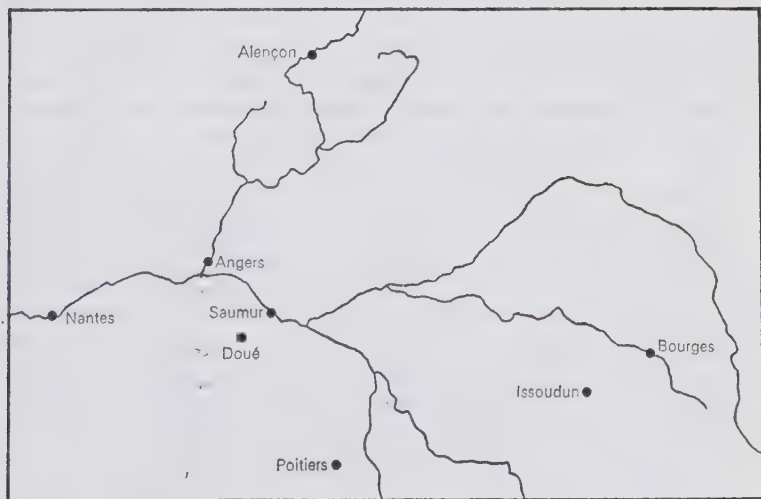


Fig. 21. — Le territoire de Jean Bouchet.

d'un organisateur de mystères exceptionnel : Jean Bouchet ¹. Ce vénérable procureur consacra toute sa vie au théâtre, son unique amour. Nous trouvons sa trace pour la première fois à Poitiers, sa ville d'origine, où il monte la *Passion* en 1508 ². Nous n'avons que très peu de renseignements sur cette représentation. Peut-être eût-elle lieu dans le cimetière Saint Cybard, dans la partie attenante au grand séminaire, lieu habituel de représentation au xv^e siècle : « Dans cette partie profane, lit-on dans un acte fait en 1490, souvent de fois et d'ancienneté, on a fait de grands fossés du long du travers d'icelle partie, pour jouer par personnages, comme de Sainct Christophe, de Saincte Catherine, de Sainct Étienne, de Sainct Georges ³... » Si nous comprenons bien, c'était donc l'habitude dans ce vaste espace libre de délimiter un quadrilatère en traçant des fossés « du long du travers », c'est-à-dire de long en large. Le dispositif était donc analogue à celui que Richard Southern a étudié pour sa reconstitution du *Castle of Perseverance* ⁴ et que nous retrouvons pour tant d'autres représentations : une aire centrale de forme variable protégée par un fossé dont la terre sert à édifier un talus sur lequel prendront place les spectateurs.

Jean Bouchet, pour cette représentation de 1508, préféra-t-il choisir les ruines de l'amphithéâtre qui, à cette date, était encore dans un remarquable état de conservation ?⁵ Cette solution fut souvent en effet retenue dans des villes voisines. Il est de toutes les façons, à peu près certain que le mode de représentation en rond était couramment employé à Poitiers au moment où Jean Bouchet va faire montre de ses talents d'ordonnateur. Lorsqu'en 1520 il est chargé d'organiser les fêtes célébrées pour l'entrée du roi François I^{er} à Poitiers, le procureur-homme de théâtre se garde d'oublier ce dispositif, l'introduisant dans un genre dramatique où il ne s'impose

1. Cf. fig. 21.

2. Cette ville se trouve en bordure du Massif central, région qui connut une activité dramatique importante et dont les archives ont été encore peu explorées. Les quelques renseignements que nous possédons confirment néanmoins le dispositif en rond traditionnel, ainsi à Saint-Flour, pour la représentation de la *Passion*, jouée en 1425 : « Item, fos payat a Guynot Para per xij trous velhs que foront pres de luy de la fusta de Nadala et foront pres en la gleysa dels frayres (les frères prêcheurs) et foront totz rotz et mes en chavalos (piquets) a far la barieyra de la festa de la Pasio, xl s. » (Archives communales de Saint-Flour, chapitre XI, art. 2, reg. n^o 36 [1425-1426]; f^{os} 25 r^o et v^o et 47 r^o et v^o).

3. Cf. Thibeaudeau, *Histoire du Poitou*, t. II, p. 147.

4. R. Southern, *The medieval Theater in the Round*, *passim*.

5. Au début du xviii^e siècle, l'acoustique de cet amphithéâtre était restée remarquable et faisait toujours l'étonnement des touristes. Cf. Camille Pagès, *Conférence sur le vieux Poitiers*, faite le 16 mai 1909, p. 12.

guère, le mystère mimé : « Enfin sur la place Notre-Dame », nous dit-il dans le compte rendu qu'il nous a laissé de ces festivités, « au milieu d'un grand échafaud en rond garni de piliers peints de diverses couleurs, se dressait un grand lis haut de douze pieds. [...] » Conformément à des traditions techniques solidement établies qu'il avait reprises à son propre compte, il adopte donc ce même dispositif en 1534, lorsque la ville de Poitiers le chargea d'organiser un mystère dont on escomptait une grande célébrité pour la cité tout entière. Voici la relation que Jean Bouchet nous a faite de cette représentation : « Le lendemain (le 5 juillet 1534) furent faictes joyeuses et triumpantes monstres des mystères de l'Incarnation, Nativité, Passion, Resurrection et Ascension de Nostre Seigneur JESUS CHRIST, et de la Mission du Saint Esprit, lesquels mystères on joua quinze jours apres, au Marché Vieil de ladiete ville, en ung theatre fait en rond, fort triumpphant : et fut ledict jeu commancé le Dimanche dix neuviemes jour dudict mois et dura unze jours continuels et subsecutifs, ou il y eut de tres bons joueurs, et richement accoustrés ¹. [...] » Malheureusement, pour compter parmi les spectateurs un certain nombre de grands seigneurs que les jeux de la politique avaient attirés à Poitiers, on avait décidé d'avancer la date de la représentation, prévue tout d'abord pour la fin de l'été, et cette hâte avait été préjudiciable, s'il faut en croire le metteur en scène, à la bonne marche de l'entreprise :

*S'il y a eu es fainctes des deffaulx
Et a couvrir le parc et eschaffaulx
tous faict en rond, en fault faire les plainctes
contre ung tendeur et le faiseur de fainctes. [...]*

Pourtant les spectateurs durent être satisfaits, puisque trois semaines plus tard, ces mêmes acteurs, contre lesquels Jean Bouchet montre un peu d'amertume, furent conviés par la ville voisine de Saumur pour aller y représenter la *Passion* et la *Résurrection* : « On joua aussi la Passion et Resurrection, troys sepmaines après ou environ, en la ville de Saumur, ou je vey d'excellentes fainctes ². » Thomas Le Prevost avait demandé au procureur de Poitiers de venir diriger la représentation dans cette ville également. Mais Jean Bouchet déclina cette offre et se contenta de donner à son correspondant de précieux conseils. En effet, par indolence et par crainte des

1. et 2. Jean Bouchet, *Annales d'Aquitaine*, éd. de 1557, f° 267 v°.

responsabilités, Jean Bouchet, qui se donne pourtant à lui-même le surnom hardi de « Traverseur des Voies périlleuses », refusa toujours de céder aux sollicitations que lui devait sa célébrité : en 1532 il avait déjà repoussé l'invitation de se rendre à Nantes pour organiser les mystères mimés en l'honneur de la reine Éléonore, et l'ambassadeur, qu'on lui députa, eut beaucoup de mal à le retenir à Poitiers, où la peste sévissait, pour lui soutirer contre argent sonnante quelques-unes de ses précieuses recettes. Il est vrai qu'à Saumur l'organisation de la représentation posait moins de problèmes, puisqu'il n'était pas besoin de construire un théâtre « fait en rond » comme à Poitiers, mais qu'il suffisait d'utiliser « quelque reste de théâtre ancien », ainsi que nous l'apprend Guillaume Bouchet¹. La voie était ainsi toute tracée pour les charpentiers qui devaient édifier les échafauds sur une infrastructure existante. Les directives qu'il adressa à Thomas Le Prévost étaient donc suffisantes².

A la suite de la double représentation de Poitiers et de Saumur, la célébrité de Jean Bouchet — et sans nul doute des techniques et du dispositif dramatique qu'il incarne — n'est plus à faire. L'année suivante, en 1535, lorsque les habitants d'Issoudun décident à leur tour de représenter la *Tragédie du Christ occis*, c'est encore à lui que maître Billon, responsable de l'entreprise, écrit afin de s'assurer sa précieuse collaboration. Mais le casanier procureur recule encore devant les fatigues du voyage, tout en dispensant généreusement les enseignements de son expérience. Conformément à ses leçons, les entrepreneurs d'Issoudun dressent donc dans leur cité un théâtre de bois en tous points semblable à celui qui avait été édifié sur la place du Vieux Marché de Poitiers un an plus tôt. Le précepteur allemand Zimmern qui avait accompagné ses élèves durant leur séjour dans le Poitou, nous a laissé de ce théâtre une description sans équivoque : « Quelques riches bourgeois de la petite ville d'Issoudun située à dix lieues françaises de Bourges entreprirent de jouer la *Passion*. A cet effet, ils construisirent un vrai théâtre en bois, tel que les Romains en ont édifié avant le grand théâtre de Pompée³. [...] » Le succès de la représen-

1. Guillaume Bouchet, *Les Sérées*, 28^e sérée.

2. Dans ces conditions, la plus grande part revenant aux peintres et aux décorateurs qui s'en tirèrent d'ailleurs tout à leur honneur puisque nous savons que le Paradis de Saumur est un des plus beaux qui aient été réalisés. Cf. Guillaume Bouchet, *op. cit.*, *loc. cit.*

3. Cf. M. K. Christ, « Die Aufführung von Mysterien in Issoudun und Bourges (1536) nach dem Bericht der Zimmerischen Chronik », dans la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, t. XLVI, 1922, p. 315-320.

tation d'Issoudun et de la mise en application de l'art du maître Jean Bouchet eut un écho retentissant dans la ville voisine de Bourges. « Alors, nous dit le précepteur Zimmern, les principaux bourgeois de Bourges se réunirent. Ils pensèrent que puisque tout s'était si bien passé et avec profit dans une petite ville comme Issoudun, la même entreprise pourrait être accomplie à Bourges d'une façon très honorable et très fastueuse. [...] Cette fosse ou place qui, comme nous l'avons dit, a dû être le fondement d'une tour, fut accordée par le roi François aux bourgeois pour servir de théâtre. Comme elle a un grand périmètre et que l'espace ne manque pas tout autour, les bourgeois commencèrent les préparatifs d'un amphithéâtre. [...] » Deux ans donc après Poitiers et Saumur, un an après Issoudun, une autre ville du Berry entend surpasser ses voisines par les richesses de sa représentation.

Le problème de la disposition du lieu théâtral se posait à Bourges dans des conditions analogues à celles non pas d'Issoudun, mais de Saumur : il existait en effet dans cette ville les ruines d'un ancien amphithéâtre romain — ce que le précepteur Zimmern croyait être les vestiges de quelque grande tour — dans lesquelles on avait toujours représenté des mystères. A croire Jean Chaumeau, sieur de Lansay, historien du Berry, un roi de France, Louis XII, selon sa mémoire, résidait souvent à Bourges et accorda aux bourgeois de cette ville que « l'histoire de la Passion fut jouée à Bourges en telle pompe et solennité, par l'espace de plusieurs jours, au lieu du théâtre, appelé fosse des Arènes qui contenoit tous les jours vingt-cinq ou trente mille personnes que j'ose bien affirmer n'avoir jamais veu telle sumptuosité en habitz, richesses, grace de joueurs et grandeur de la chose enrichie et fainctes admirables¹ ». Les *Journaux* de Chaumeau, de Delacroix et de Gilles Chauvet nous apportent d'autres précisions sur l'utilisation à des fins théâtrales de cette Fosse des Arènes : 1497 le 7 mars : le roi alla à la Fosse aux Arènes; le 10 on travaille à la Fosse aux Arènes aux préparatifs de la *Passion*. 1499, le 9 juin : représentation de la *Passion*. 1514 : représentation de la *Passion*. 1520, le 23 juillet : la Fosse est curée pour permettre une représentation. 1536, le 25 juillet fut commencé de jouer en la Fosse des Arènes, les *Actes des apôtres*, et pour cet effet fut nettoyée ladite Fosse.

La ville de Bourges en 1536 possédait donc un « lieu du théâtre » dont la structure et l'origine dictaient le dispositif

1. Jean Chaumeau, *Histoire du Berry*, éd. de 1566, p. 156.

de la future représentation. Mais l'aménagement tout entier restait à faire : les ruines étaient assez peu reconnaissables pour qu'on pût les prendre pour une ancienne tour; seules subsistaient les fondations de l'édifice, délimitant en contrebas une place circulaire; cette place — la Fosse aux Arènes, c'est-à-dire la Fosse au Sable — servait ordinairement de décharge publique et devait donc être chaque fois curée. En bref, le choix du dispositif requérait un homme de savoir et d'expérience. Aussi est-ce sans étonnement que nous voyons Jean Chaponneau, chargé de la bonne marche de l'entreprise, prendre la plume pour tenter à force de compliments et d'argent de décider le sédentaire organisateur poitevin à venir superviser les préparatifs de la représentation. Jean Bouchet, une fois de plus, ne ménage guère ses conseils et ses directives; mais son amour du théâtre n'est pourtant pas assez fort pour lui faire traverser des voies aussi périlleuses que celles qui conduisent au cœur du Berry. Jean Chaponneau se tira donc d'affaire tout seul, mais ce fut à la satisfaction générale : l'amphithéâtre « estoit a deux estages surpassant la sommité des degrés couvert et voislé par dessus, pour garder les spectateurs de l'intempérie et ardeur du soleil, tant bien et excellement peint d'or, argent, azur et autres riches couleurs que possible est le sçavoir reciter ». ¹ Ainsi, sans Jean Bouchet, mais peut-être sur ses conseils, les entrepreneurs berrichons avaient-ils retenu une fois de plus le dispositif traditionnel, celui que nous retrouverons à Romans en 1509, à Autun en 1516, à Doué en 1539, à Paris en 1541, à Meaux de 1547 à 1549, etc. : celui d'un amphithéâtre étagé recouvert par un immense *velum*. La piste centrale au niveau du sol avait rendu possible la réalisation d'un Déluge particulièrement impressionnant : « Au fond de l'enceinte, rapporte Zimmern, un canal permet d'amener secrètement de l'eau dans la cavea et puis de l'évacuer ². » Par la magnificence inouïe des moyens mis en œuvre, la représentation qui eut lieu à Bourges peut être considérée comme une des plus parfaites réussites de mystères en rond réalisés dans le territoire de Jean Bouchet de 1534 à 1539. A cette dernière date en effet, trois ans après le mystère de Bourges, nous avons encore la mention de représentations faites dans la petite ville de Doué-la-Fontaine, qui témoigne donc à

1. Jean Chaumeau, *Histoire du Berry*, éd. de 1566, in-folio, liv. VI, Chap. vii du tome II.

2. On a depuis confirmé l'existence d'un aqueduc qui aboutissait dans la *cavea*. Cf. R. Lebègue, *Le Mystère des Actes des apôtres*, p. 100.

son tour de l'extraordinaire vitalité des formes dramatiques incarnées par la personnalité originale du procureur amateur de théâtre.

II

L'AMPHITHÉÂTRE DE DOUÉ-LA-FONTAINE

Les amphithéâtres de Poitiers, de Saumur, de Bourges ne furent pas les seuls qui entendirent les échos des représentations de mystères. « Plusieurs telz Amphithéâtres ont esté construitz et bastiz de nostre temps », constate Laffay, historien du Berry¹. Au nombre de ceux-ci, il faut compter l'amphithéâtre de Doué que Juste Lipse avait pris pour une ruine romaine². Nous savons qu'au xvi^e siècle ces curieux vestiges portaient le nom de « Parc-des-Jeux », ce qui semble indiquer qu'ils avaient pu être utilisés à des fins dramatiques. C'est bien ce que Juste Lipse imagina de son côté lorsqu'il nous rapporta l'anecdote suivante : « On raconte qu'en 1539, ce grand roi François I^{er} permit à des acteurs des environs qui jouaient les Actes des apôtres, de se servir de cet Amphithéâtre. Ils le nettoiyèrent, l'ornèrent et il y vint une foule de spectateurs. Cette représentation qui dura trente jours rapporta aux paysans un profit considérable... » Cette représentation, qui avait attiré des spectateurs de Thouars, de Loudun et même de Poitiers, laissa dans toute la région un souvenir qui ne fut pas tout d'esprit et de délicatesse et dont Rabelais n'a pas manqué de se faire l'écho à maintes reprises : « De cestuy monde, personne ne prestant ne sera qu'une chiennerie, que une brigue plus anomale que celle des jeux de Doué³. » Et ailleurs : « O que vous jouerez bien : je despite la diablerie de Saulmur, de Doué, de Montmorillon, de Langès, d'Espain, d'Angiers, voyre par Dieu de Poictiers, avecque leur parlouere, en cas qu'ils puissent être à vous parangonnez. O que vous jouerez bien⁴ ! » L'on pourrait être tenté de faire la part de la fantaisie rabelaisienne si un curieux manuscrit d'archéologie⁵ ne nous apprenait que « l'amphithéâtre de Doué (était) appelé les Arènes, item la Mer Rouge et le Siège de César ». Les deux

1. Laffay, *Histoire du Berry*, liv. VI, chap. vii, p. 237.

2. Cf. le curieux dessin daté de 1584 qu'il publia pour illustrer son interprétation : pl. 18.

3. Rabelais, *Pantagruel*, III, 3.

4. *Ibid.*, IV, 13.

5. Bibl. nat., ms. fr. 13412, f^o 140 v^o.

derniers surnoms en effet semblent faire allusion à des représentations de mystères, des fragments du *Vieil et du Nouveau Testament*, sans doute, qui auraient été données aux Arènes. Nous savons en tout cas qu'en 1607 on jouait encore dans cet amphithéâtre la *Prise de Jérusalem*. L'archéologue Dubuisson avait pu voir en 1630¹ une inscription gravée dans la pierre qui commémorait l'événement. Quatre ans plus tard, en 1634, les habitants de Doué voulurent ressusciter les anciens spectacles et sollicitèrent l'autorisation auprès des chanoines et du chapitre d'Angers dont dépendait « entre aultres choses, ung ancien amphithéâtre sur lequel on a plusieurs fois récité des tragédies et comédies et faict aultres actions publiques²... » Les chanoines refusent. Aussi, pour les fléchir, les habitants n'ont d'autres ressources que de proposer à leur vanité ces places de faveur, jadis réservées aux personnes de qualité et dont nous avons si souvent trouvé la trace : ils les « suppli[ent] en oultre d'assister à la dite représentation et les honorer de leur présence; offrant faire pour cet effet construire à mesdits sieurs une chaire au lieu et endroit antien et accoustumé³... »

Ces documents s'accordent donc pour attester de façon certaine, des représentations de mystères dans l'amphithéâtre de Doué au xvi^e siècle. Or Dubuisson qui découvrit cet étrange monument en 1630, c'est-à-dire à une époque où l'amphithéâtre

- AB Entrée passant sous le mur d'enceinte
- C Entrée de la piste
- D Piste
- E Quatre petites tours
- F Créneau
- G Couloir de dégagement
- GH Pantes
- H Plate-forme circulaire ménagée pour l'établissement des loges
- I Mur d'enceinte
- KL Mur construit à la hauteur du mur d'enceinte
- M Entrée du couloir souterrain qui débouche dans la piste par les trois ouvertures Q, S, T
- N Entrée des souterrains
- P Puits
- RV Points où les deux parties du mur d'enceinte se rejoignent de manière à former le cercle complet

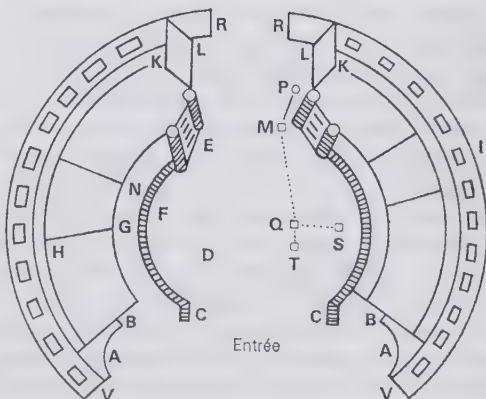


Fig. 22. — Plan levé en 1630 par Dubuisson et reproduit par Grimault.

1. Bibliothèque Mazarine, *Monument*, n° 4418.
2. Archives du Maine, *Évêché, Douces, Aveux*, t. XXXVII, f° 179.
3. Archives du Maine-et-Loire, *Évêché, Douces, Domaines*, t. II, f° 82.

était encore utilisé, dressa un plan¹ reproduit par Grimault², qui nous permet de reconstituer avec une grande exactitude le dispositif scénique et la mise en scène qui avaient été adoptés par les ordonnateurs des mystères de la Loire et de l'Ouest à Doué comme à Poitiers, Saumur ou Bourges³. Telles que les a figurées Dubuisson, les arènes de Doué présentent la forme d'un cercle à peu près régulier et fermé, compte tenu des deux larges échancrures que les années et les paysans des environs avaient taillées dans l'édifice aux points R et V. Au centre de ce cirque, au niveau le plus bas, se trouvait une piste de sable⁴, le « champ », aire scénique distincte des mansions. Dans le sous-sol du « champ » un souterrain avait été ménagé : « Quand Dubuisson le vit, il était encore bien conservé du moins en partie : il se composait d'un couloir large de quatre pieds, haut de cinq et demi et long de quatre-vingts ; une branche latérale de vingt pieds s'en détachait à angle droit ; autrefois paraît-il, il y en aurait eu une seconde de façon à former la croix⁵. En 1630, il subsistait encore trois ouvertures carrées dans le sol même des Arènes : une au croisement et une à l'extrémité de chacun des embranchements ; il devait donc y en avoir eu quatre jadis⁶. » Nous savons le rôle important joué par ces souterrains que le *Livre de conduite* de Mons appelle⁷ « secrez de terre » et les documents relatifs à la représentation de 1536 à Bourges « trappe coulouere⁸ ». Dans ce dernier cas, l'expression même trahit un dispositif en tous points semblable à celui de Doué et grâce auquel étaient rendues possibles de miraculeuses apparitions telles que celles du *Mystère de la Résurrection* : « Après la dicte résurrection faicte, s'en doivent les dictes troys âmes, aler par soubz terre [...] Et Jésus vestu de blanc, accompagné de troys anges, Michel, Raphaël et Uriel, doit soudainement et subtilement saillir de dessous terre de costé son tombeau, par une petite trappe de boys, couverte de terre, laquelle se reclost sans qu'on s'en aperçoive⁹. »

Les dimensions de ce tunnel souterrain permettent d'évaluer

1. Cf. fig. 22.

2. Grimault, *Les Arènes de Doué*, 1911, in-8°.

3. Il est bien évident que ces pages dépassent le territoire géographique susdit et s'applique à toutes les villes où il y eut de la part des ordonnateurs des appropriations analogues de ruines antiques : Arles, Orange, etc.

4. Tel est le propre sens d'« arène » au Moyen Âge.

5. Cf. fig. 10.

6. Grimault, *Les Arènes de Doué*.

7. Cohen, *Le Livre de conduite*, p. 26.

8. Cf. A. de Girardot, *Le Mystère des Actes des apôtres*, p. 18.

9. F° 47 r° et v°.

à une trentaine de mètres le diamètre du « champ » central, qui était entouré par un mur, figuré en F et dans lequel nous reconnaissons le « créneau » (de fascines dans le *Martyre de sainte Apolline*). Dans la partie opposée à l'entrée, ce mur se terminait par quatre petites tours, qui faisaient peut-être partie de la mise en scène de la *Prise de Jérusalem* ou de la *Mer Rouge*. Ce qui semble corroborer cette interprétation, c'est que nous retrouvons les mêmes tourelles pour la mise en scène du *Mystère des Trois Doms* à Romans en 1509, où chacune d'elles symbolise une ville différente. Derrière le « créneau » F, se trouvait un passage assez étroit qui le séparait des gradins. Cet espace, ménagé encore à Romans, était sans doute réservé aux acteurs qui avaient fini leur rôle ainsi qu'à ceux qui s'apprêtaient à entrer en piste et qui pouvaient ainsi rester à portée de la baguette du meneur de jeu, sans gêner la vue des spectateurs¹. Au-delà de ce passage s'étagaient sur tout le pourtour, vingt-deux rangées de gradins que surmontait, tout en haut, une plate-forme circulaire, H, au niveau des champs qui bordaient l'amphithéâtre².

Les gradins répondent exactement aux « pantes » de Vienne et « bancs d'en bas » de Valenciennes, où prenaient place les spectateurs les moins favorisés. L'accès à ces places était possible par le passage G aussi bien que par la porte A. Sur tout le pourtour de la plate-forme, l'on dressait sans doute des échafauds réservés à un public choisi. C'est une loge semblable que les paysans de Doué se proposent d'aménager en 1634, afin que le chapitre et les chanoines d'Angers puissent voir le spectacle tout à leur aise. Il est possible également qu'un certain nombre d'échafauds aient été réservés à quelques mansions importantes : dans ce cas, il aurait fallu ménager des passages permettant aux acteurs de gagner la piste, à moins que ces derniers n'aient pu faire leur entrée par les caves creusées sous les gradins et débouchant sur la piste par des « vomitoria ». La première hypothèse recrée les conditions imaginées par Richard Southern pour la représentation du *Castle of Perseverance*³; mais dans un véritable amphithéâtre, la seconde solution était sans doute plus simple⁴. Enfin, comme à Bourges, au milieu de la piste, un mât soutenait la

1. Ce couloir circulaire est également reconnaissable sur la miniature du *Martyre de sainte Apolline*.

2. Cf. Grimault, *Les Arènes de Doué*, p. 11 et 12.

3. Southern, *The Medieval Theater in the Round*, *passim*.

4. Cf. fig. 23.

tente déployée qui protégeait les spectateurs et les acteurs contre les « ardeurs et intempéries du soleil ¹ ».

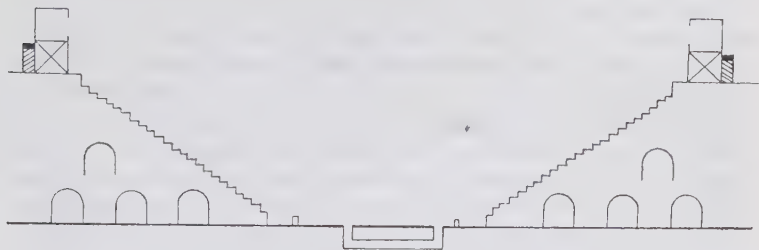


Fig. 23. — Schéma en coupe de l'amphithéâtre de Doué.

Ainsi les représentations de Poitiers et de Saumur en 1534, d'Issoudun en 1535, de Bourges en 1536, de Doué en 1539 constituent un ensemble historique et géographique dont l'unité est encore renforcée par l'action d'un Jean Bouchet et l'utilisation d'anciens amphithéâtres antiques ou pseudo-antiques. Cet épanouissement dramatique exceptionnel, qui ne saurait être distingué du dispositif en rond qu'il avait adopté, n'est que l'aboutissement d'une ancienne et solide tradition. A Poitiers, notamment, « le mystère en rond » était depuis de longues années régulièrement représenté. L'on peut donc s'interroger sur la disposition du lieu théâtral qui fut retenue pour une autre représentation de mystère qui fut, nous le savons « moult triumpante », celle du *Mystère de la Passion* de Jean Michel joué à Angers en 1486, c'est-à-dire une vingtaine d'années avant la *Passion* de Poitiers représentée en 1508, la première à laquelle ait participé Jean Bouchet. En cette même année 1486, la *Passion* avait d'ailleurs été aussi jouée à Poitiers ², coïncidence qui n'est sans doute pas fortuite.

Les documents que nous possédons sur la représentation d'Angers ne sont malheureusement pas très explicites. Émile Morice ³ croyait à l'alignement de plusieurs théâtres, les uns à côté des autres, sur la foi du texte suivant : le théâtre était construit au bas des Halles. Il y « avait cinq eschaffauts à plusieurs étages couverts d'ardoises » ; le Paradis qui était le plus élevé contenait deux étages. Gustave Cohen, qui a toujours cru à un échafaud unique et démesuré, rejetait

1. Cf. pl. 18.

2. Cf. Jean Bouchet, *Annales d'Aquitaine*, f° 168 v°.

3. E. Morice, *Histoire de la mise en scène depuis les Mystères jusqu'au Cid*, p. 44.

avec véhémence et ironie l'interprétation de Morice : « Nous ne savons malheureusement pas d'où Morice a extrait ce renseignement. Ce n'est à coup sûr pas de la pièce dont nous avons avec soin examiné à Paris les éditions incunables contemporaines des représentations d'Angers et de Paris¹. » En fait, Morice n'a rien inventé, il s'est contenté de reproduire une citation que donnent les frères Parfaict², lesquels déclarent tenir ce texte de Pocquet de Livonnière, secrétaire de l'Académie royale d'Angers et auteur d'une vie de Jean Michel. Nous n'avons trouvé trace de ces lignes dans l'œuvre confuse et considérable de Pocquet de Livonnière conservée à la Bibliothèque nationale. Mais pour qui connaît la conscience des Frères Parfaict, l'authenticité du texte repris par Morice ne fait aucun doute. Critiquant le critique, revenons à l'examen auquel Cohen avait soumis le texte des frères Parfaict : « Dans la phrase d'Emile Morice, une étrangeté nous frappe tout d'abord : c'est que le Paradis, qui est l'échafaud le plus élevé, ne contienne que deux étages, alors que les autres échafauds moins élevés en contiennent plusieurs, c'est-à-dire probablement plus de deux. En réalité, étage est ici synonyme de loges ou mansions. Nous n'en voulons pour preuve que les termes dont on se sert dans le mystère de saint Laurent, où les mots "eschaffaut" (échafaud) et "estages" sont employés alternativement et indifféremment l'un pour l'autre³. » Le rapprochement établi par Cohen est pour le moins malheureux, lorsque l'on sait que dans le *Mystère de saint Laurent*, « estage » et « eschaffaut » ne sont jamais synonymes, mais que « estage » sert à désigner la mansion d'un personnage important (roi, empereur) ou d'un lieu essentiel (Paradis), qui se trouve surélevé au-dessus d'un premier niveau réservé aux spectateurs des *pantes* ou à des mansions secondaires. Quant au texte lui-même, il est sans doute d'une rédaction maladroite, mais non incohérente. Il ne dit pas : « Le Paradis qui était l'ESCHAFAUT le plus élevé contenait deux estages », comme le prétend Cohen, mais « Le Paradis qui était le plus élevé », c'est-à-dire que la mansion abritant le Paradis était le décor le plus élevé et s'étendait sur deux étages, comme un très grand nombre de Paradis que nous connaissons. Mais le premier niveau du Paradis était sans doute au premier étage (au sens moderne) d'un échafaud lui-même à trois « estages », c'est-à-dire à trois niveaux. Par « Paradis à trois estages », ne faudrait-il pas

1. Cohen, *op. cit.*, p. 78-79.

2. Parfaict, *Histoire du théâtre*, t. II, p. 258-259.

3. Cohen, *op. cit.*, p. 79.

entendre : échafaud à trois niveaux, dont le Paradis occuperait les deux niveaux supérieurs? Tel fut le cas pour la représentation donnée à Alençon en 1521, à laquelle nous allons assister.

Le texte rapporté par les frères Parfaict ne présente donc aucune contradiction et correspond assez fidèlement au dispositif classique dont la miniature de Fouquet est l'image : plusieurs échafauds disposés en cercle et dominé par la magnificence traditionnelle du Paradis. En revanche, le dispositif en ligne nous paraît impossible à réaliser à partir de ce texte : en effet, les échafauds alignés ne peuvent être réservés au public puisque l'un d'eux est occupé par le Paradis ; mais l'on ne peut davantage imaginer une disposition qui rappellerait le hourdement de Valenciennes¹. Car si certaines mansions, comme le Paradis, l'Enfer, le mont des Oliviers, etc., peuvent être situées à un étage surélevé, il nous paraît absurde de placer à un tel niveau tous les lieux de l'action, à moins de supposer un décor tout entier superposé... ce qui était justement la thèse des frères Parfaict, et de Morice qui reprend leur texte. Ce document ne permet donc qu'une seule disposition du lieu théâtral, celle du mystère en rond.

A l'appui de cette interprétation se présente un autre texte relatif à Angers, daté de 1492, c'est-à-dire postérieur de six ans seulement à la *Passion* de Jean Michel, et qui prévoit un aménagement détaillé du lieu de la représentation : « Audit Jacquot Perse, menuysier la somme de LX s. t. pour avoir [fourni] planches et clous d'essil [pour] les trois estaiges du chaffault de Messeigneurs les maire et eschevins de lad. ville, estans au parc où naguères a esté joué le mistere de Madame Sainte Catherine, et aud. Lecoustaux, la somme de XX s. t. pour le payement de VI clayes qu'il a amenees, rendues et destendues aud. parc des jeulx ou davant et sur les pantès dud. chaffault². [...] » A Angers en 1492, le « parc » avait donc été fermé de « clayes », c'est-à-dire de « haies », « clôtures de fascines », selon Godefroy, qui devaient tout particulièrement être « destendues [...] sur les pantès » pour contenir un menu peuple envahissant. Un échafaud réservé aux échevins à trois étages, c'est-à-dire sans doute à trois niveaux, laisse par son importance supposer d'autres échafauds identiques pour les spectateurs et les acteurs. En bref, un dispositif qui, une fois de plus, confirme l'existence d'une tradition bien établie régissant les techniques de l'aménagement du lieu théâtral et de la mise en scène des mystères.

1. Document que nous mettons entre parenthèses pour l'instant. Cf. pl. 6.

2. Registres municipaux, CC 4 f. 395.

III

LA DISPOSITION DU LIEU THÉÂTRAL A ALENÇON
A LA FIN DU MOYEN AGE

Bien qu'elle ne relève pas du périmètre si nettement circonscrit que nous venons d'étudier, la ville d'Alençon cependant est assez proche des villes où s'exerça le talent de Jean Bouchet pour être rattachée à cet ensemble cohérent. Ne voyons-nous pas d'ailleurs Bordeaux faire appel à Jean Bouchet lui-même, et Saumur s'assurer les services d'un Rouennais, Thomas Le Prevost? La représentation d'Alençon témoigne par ailleurs d'une relative autonomie, en ayant adopté un dispositif dramatique particulier et retenu comme lieu théâtral les fossés de la cité. Assez singulier pour ce domaine, pareil choix n'a rien d'exceptionnel : nous le retrouvons dans un certain nombre de villes, notamment à Lyon¹.

G. Despierres a publié un contrat passé au tabellionage d'Alençon et par lequel les entrepreneurs d'un mystère s'accordent avec un charpentier, Thomas Guitton, pour la construction d'un théâtre². C'est le 18 octobre 1520 que fut conclu ce marché, la représentation du « *Mistère du commencement du monde* aultrement appelé le *Vieil Testament* » devait avoir lieu avant la fin du mois de décembre 1521. C'est un théâtre d'une certaine importance qui devait être construit et qui allait subsister pendant près de vingt-cinq ans. Voici les clauses du contrat que s'engageait à respecter maître Thomas Guitton :

« 1^o Accomplir ung chauffaulx pour servir de Paradis, quy sera mis et assis contre le boulevert et sera à trois estaiges et de la hauteur du boulevert ou plus comme le cas requiera, et de la largeur et longueur ainsi que la place le comportera, le tout clos par derrière depuis le premier plancher jusques au dernier plancher du hault. Les dits chauffaulx seront arondis de pens tout ront et y aura troys planchers.

« 2^o Item, ung aultre chauffaulx pour servir d'ung Enfer, lequel sera au coing de la porte de la muraille de la ville, et

1. Et dans le territoire même qui nous retient, à Nantes, où en 1518, pour honorer Marie Stuart encore enfant, qui s'en allait épouser François II plusieurs représentations furent données au lieu dit *La Fosse*, où un certain nombre d'échafauds avaient été dressés (cf. Destranges, *Le Théâtre à Nantes*, p. 8).

2. Cf. G. Despierres, *Le Théâtre et les comédiens à Alençon du XVI^e au XVII^e siècle*, Paris, Plon, 1892, in-8°, 16 p.

sera faict et composé d'ung estaige, dont le hault et pens dudit chauffaulx sera de la haulteur du boulevard de ladicte porte et faict en manière d'appentis. Sur les dits appentis sera faict ung aultre petit estaige pour servir de Limbes.

« 3^o Item, entre les dits deux chauffaulx de Paradis et d'Enfer sera faict ung chauffaulx, comme est le boulevard, et à troyz estaiges les uns sur les autres autant qu'il y aura de place vuyde entre les dits chauffaulx et sera six a sept pieds de largeur.

« 4^o Item, seront faicts chauffaulx a ung estaige sur le mur de la rue qui estre (?) faicte, pour servir au dit Mistère lequel estaige sera au-dessus dudit mur et a haulteur d'hommes; et seront lesdicts chauffaulx portez sur estaiges, affermys par le dit mur par derrière et, par devant, par aultres postreaulx a pens portez sur les portes du feu.

« 5^o Item, seront faicts aultres chauffaulx a un estaige depuis le coing du mur d'arrest a aller jusques au mur de la ville tout au travers des fossés lesquels chauffaulx seront faicts convenablement; et iceulx chauffaulx seront faicts, au dessus, de légers carreaux de boys.

« 6^o Item, seront faicts pareillement derrière des chauffaulx depuis le Paradis jusques au mur de ville pour entrer, et de la hauteur que comporte le tout.

« 7^o Item, du costé des murs de la ville, seront faicts aultres chauffaulx semblablement portez que dessus, pour iceulx, y aura gallerye pareillement pour entrer es chauffaulx, et à l'endroit d'une tour quy est aux dits murs, mise à faire aux dits chauffaulx y aura seulement une gallerye.

G. Despierres, prenant pour base un plan dressé par Lequeu en 1745 et représentant les fossés de la ville, tenta de reconstituer le théâtre de Thomas Guitton¹. Cette reconstitution soulève certaines difficultés : Il est légitime de situer le théâtre dans la partie des fossés attenante à la porte de Lancrel. Nous savons en effet que, le 30 juillet 1546, les échevins d'Alençon « baillèrent à Claude Poulain [...] certaine place vuyde avec les clostures qui y sont de présent, où l'on avoit accoustumé jouer Mistères es forbours de cette ville, joignant d'une part le boulevard de la Porte de Sees aux marchyes et les fossés d'icelle ville, d'autre part les murailles de la dite ville ». Claude Poulain cède le terrain en janvier 1558 à maistre Clément Jouenne conseiller du roi. Or, peu de temps après, les échevins « baillèrent à maistre Jehan le Roussignol [...] une aultre place de jardin, aboutant d'un bout, jusqu'à une tour de murailles,

1. Cf. fig. 24.

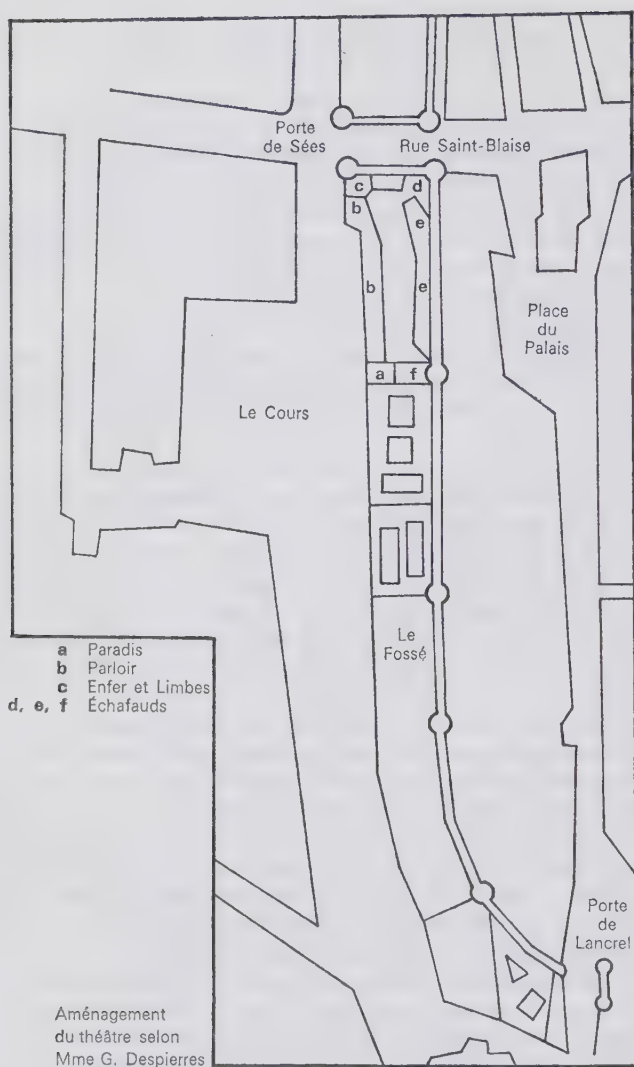


Fig. 24. — Plan d'après Lequeu des Fossés et Murailles de la ville d'Alençon.
Emplacement du théâtre construit en 1520.

la plus proche du jardin du dit Jouenne; et jouxtant le chemin tendant de la porte de Sées à celle de Lancrel, toute la dite place en quarré¹ ». Ainsi les jardins de Claude Poulain, Clément Jouenne et Jehan le Roussignol s'étendaient bien entre les portes de Sées et de Lancrel, sur l'emplacement qui avait été celui du théâtre de Thomas Guitton.

Ce point établi permet de situer les premiers échafauds. Les trois premiers articles du contrat précisent que le Paradis, l'Enfer et un échafaud à trois étages occupant l'espace libre entre ces deux mansions, doivent s'appuyer contre le « boulevard » : le Paradis « sera mis et assis contre le boulevard [...] et de la haulteur du boulevard [...] le hault et pens du chauffaulx [de l'Enfer] sera de la haulteur du boulevard de ladicte porte [de Sées] [...] entre les dits deux chauffaulx de Paradis et d'Enfer sera faict ung chauffaulx, comme est le boulevard. [...] » Se fondant sur une acception du mot « boulevard » bien attesté au xvi^e siècle au sens de « fortification² », l'on peut penser que ce terme désignait soit le rempart de la Porte de Sées, soit la muraille de la ville, soit les deux à la fois. Mais cette interprétation conduit à une impasse. En particulier, l'on ne peut dresser la « gallerye », dont il est fait mention au sixième article du contrat et qui doit s'étendre depuis le Paradis jusqu'au mur de la ville, si le Paradis s'appuie contre ce mur même. En fait, au xvi^e siècle, le « boulevard » ne se confond pas avec le *rempart* : il constitue soit le terre-plein, soit un ouvrage de fortifications avancées, fait de terre et de madriers, qui protège le rempart contre les atteintes de l'artillerie. Dans le texte du contrat, le mot « boulevard » désigne donc un talus protecteur, dressé sur l'emplacement appelé *Cours* dans le plan de Lequeu, face aux murs de la ville, de l'autre côté des fossés.

Le premier échafaud que l'on puisse situer sans risque de se tromper est l'Enfer qui « sera au coing de la porte de la muraille de la ville et [...] le hault du dit chauffaulx sera de la haulteur du boulevard de la dicte porte. [...] » Il se trouve donc contre la cour extérieure de la porte de Sées, dans l'angle formé par le talus du « boulevard » et la tour elle-même.

Le Paradis est lui aussi « mis et assis contre le boulevard »

1. Cf. Despierres, *op. cit.*, p. 12-13.

2. « Ainsi fut la cité de Sparte ou Lacédémone pillée par les Troyens. Laquelle chose fut legere à faire, attendu qu'elle n'estoit point muree ne garnie de portes ou bolevers » (Lemaire de Belges, *Illustr.*, II, 8); « [Picrochole] ne consentit aulcunement qu'on luy ouvrist la porte [à Ulrich Gallet], mais se transporta sur le bolevart et dist à l'ambassadeur » (Rabelais, I, 30).

à une distance de l'Enfer que l'on tentera d'évaluer plus tard. Le Paradis, est-il dit, « sera à trois estaiges » : c'est-à-dire d'une hauteur identique à celle de l'échafaud qui s'étend entre le Paradis et l'Enfer et dont la destination sera précisée.

L'échafaud décrit au quatrième article du contrat est sans doute celui dont la situation soulève la plus grande difficulté. Il est prévu que cet échafaud doit être « affermys par aultres postreaulx à pens portez sur les portes du feu », c'est-à-dire évidemment l'Enfer. Or nous savons que l'Enfer se dresse contre la tour extérieure de la Porte Sées. C'est donc parallèlement au mur qui joint les deux tours de cette porte qu'il a fallu élever cet échafaud. Le texte du contrat prévoit en effet que ces échafauds « seront faicts à un estaige sur le mur de la rue qui estre (?) faicte pour servir au dit Mistère » — texte qui semble incohérent. G. Despierres rétablissait « devra » devant la forme verbale « estre faicte ». Mais l'on ne comprend pas comment l'on pourrait « faire une rue » à travers les fossés contre l'échafaud et la muraille de la porte et quelle serait l'utilité d'un tel passage. Il est préférable d'apporter une correction beaucoup plus légère et lire « sur le mur de la rue qui *est* faicte »; dès lors la reconstitution devient facile. La rue dont il est question est tout simplement la rue Saint-Blaise qui se termine entre les quatre tours de la Porte Sées, et le mur n'est autre que la muraille de la porte comprise entre deux de ces tours. C'est donc contre cette muraille que les échafauds du quatrième article trouvent le solide appui que les échafauds précédents trouvaient contre le « boulevard¹ ».

L'échafaud prévu au cinquième article ne pose aucun problème : il fait face au précédent, « tout au travers des fossés », « depuis le coing du mur d'arrest (qui renforce sans doute la charpente du Paradis) jusques au mur de la ville ». Contre ce mur enfin seront adossés les derniers échafauds, ceux qui bouclent le périmètre du théâtre. Le problème de l'accès à ces échafauds se posait dans les mêmes termes que pour ceux du quatrième article. Les entrepreneurs ont résolu la difficulté d'une façon originale en adossant les échafauds contre la muraille de la ville — moins haute que celle de la porte — et en les doublant par-derrière avec une « galerie », sorte de construction étroite qui avait pour seule fonction de permettre l'accès à l'échafaud principal. Il est même possible que cette galerie ait été assise directement sur la muraille de la ville. Cette muraille était en effet fort large² et il serait étonnant

1. Il semble évident qu'il faut mettre une virgule après « faicte » et comprendre « les échafauds seront faits [...] pour servir au dit Mistère ».

2. Cf. Desnos, *Histoire d'Alençon*, t. I, p. 24-25.

que les entrepreneurs aient négligé un espace aussi précieux.

La même *galerie* est prévue derrière les échafauds transversaux qui barrent les fossés « depuis le coing du mur d'arrêt ». Cette dernière construction à un étage, pour laquelle aucun mur de soutien n'est prévu, avait sans doute besoin d'être étayée, et l'accès à son premier étage facilité par cet élément. Les deux galeries se recoupaient à angle droit au niveau d'une tour qui renforçait la muraille et dont la position devrait permettre une estimation des dimensions du théâtre construit par Thomas Guitton. Malheureusement, la situation de la tour est bien délicate à apprécier, rendant par là même hasardeuse l'évaluation de ces dimensions¹.

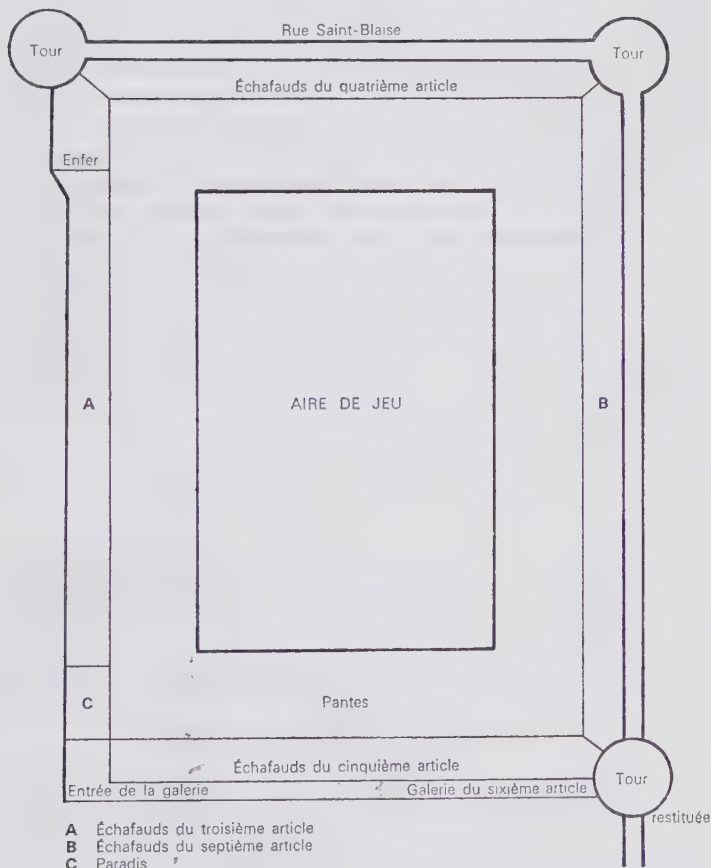


Fig. 25. — Reconstitution du théâtre d'Alençon (1521).

1. Cf. fig. 25.

Si des sources sûres attestent en effet que les fossés d'Alençon avaient une largeur de seize à dix-huit toises, c'est-à-dire au minimum trente-deux mètres, la longueur du théâtre est en revanche beaucoup plus difficile à connaître. Le septième article du contrat qui prévoit la construction d'une galerie derrière l'échafaud construit « du costé du mur de la ville », précise encore : « A l'endroit d'une tour quy est aux dits murs [...] y aura seulement une galerie. » Or la première tour que nous rencontrions sur le plan de Lequeu à partir de la porte de Séés, se trouve à trente-cinq ou quarante toises de cette porte, soit près de quatre-vingts mètres. Même en supposant que cette tour marquait le terme de la galerie, c'est-à-dire le point où l'échafaud du cinquième article traversait les fossés, le plan du théâtre présenterait encore la forme d'un rectangle curieusement allongé. En fait, le plan de Lequeu est beaucoup trop tardif pour fournir une base sûre. Or il n'existe aucun plan antérieur pour Alençon. Nous savons seulement qu'entre 1520 et 1745, les remparts ont été plusieurs fois restaurés et par endroits entièrement reconstruits¹. Il est possible que l'article du contrat fasse allusion à une tour démolie à l'époque où Lequeu dressa son plan et qui eût été symétrique, par rapport à la porte de Séés, avec une tour bien attestée et située à une vingtaine de toises de cette porte. Cette tour rétablie prendrait ainsi exactement sa place entre la porte et la première tour figurée par Lequeu et confèrerait au théâtre des proportions beaucoup plus harmonieuses. Dans cette hypothèse, compte tenu de la profondeur des échafauds que nous savons être de six ou sept pieds², l'on peut donc supposer un parc central de trente-cinq mètres de long sur trente mètres de large.

Peut-on pousser plus loin la reconstruction et tenter de retrouver la destination de chaque échafaud? G. Despierres proposait une solution étonnante : « Les spectateurs se tenaient-ils sur l'un de ces échafauds? Si aucune place ne leur était réservée dans cette construction, ils ne pouvaient se trouver qu'au centre du théâtre ou sur les terrains compris en dehors des murs de la ville “ es forsbourgs de la porte de Sais ”, c'est-à-dire jusqu'à la rue “ Porchines et les Marchyes ”, aujourd'hui rue des Marcheries, rue Porchaine, rue du Cours et place de la Halle aux toiles³. » Cette solution ne répond pas évidemment à

1. Cf. Desnos, *Histoire d'Alençon*, t. I, p. 24-25.

2. Cf. le troisième article du contrat.

3. Despierres, *op. cit.*, p. 6.

la réalité : aucune place n'est prévue pour les spectateurs, parce que tous les échafauds sont naturellement réservés au public aussi bien qu'aux mansions.

Doit-on comprendre par ailleurs que le Paradis était véritablement « à trois étages » au sens moderne ? Rien ne s'oppose formellement à cette interprétation. La profondeur des fossés et la hauteur du remblai formé par le « boulevard » auraient permis d'asseoir solidement une construction de cette importance. Mais une telle évaluation pour cette mansion paraît exceptionnelle, et disproportionnée avec l'ensemble de l'édifice théâtral. Le marché conclu avec le charpentier précise qu'il « y aura troys planchers ». Mais ne peut-on pas supposer que le plancher du premier étage n'était en fait qu'un rez-de-chaussée légèrement surélevé ? Sinon il faut comprendre que le « parterre » n'était pas un vain mot à Alençon et que le public populaire, qui occupait le rez-de-chaussée de l'échafaud, se trouvait sur le fond même des fossés. Mais le contrat prévoit encore que « le tout [sera] clos par derrière depuis le premier plancher jusques au dernier plancher du hault ». La cloison qui doit fermer l'échafaud « par derrière » serait-elle donc absente au niveau du rez-de-chaussée ? Cette mesure risquerait de compromettre dangereusement la solidité de la construction — et aussi d'encourager les fraudeurs... Les termes mêmes de l'article : « le tout clos [...] » semblent d'ailleurs trancher la question¹. La ligne des échafauds les plus importants, Paradis, Enfer et échafaud intermédiaire — à trois étages — ne pourrait alors prendre son appui que sur le « boulevard ».

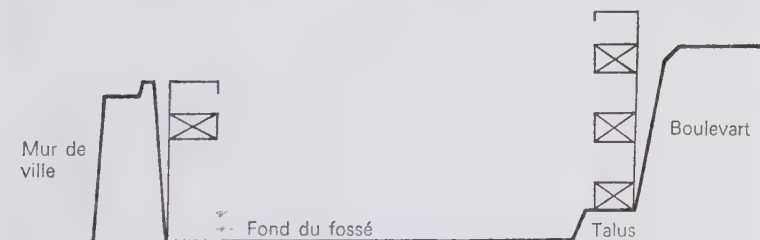


Fig. 26. — Vue en coupe de la disposition des échafauds du théâtre d'Alençon (1521).

1. Il est bien difficile d'apprécier la profondeur des fossés en 1520. Il est possible qu'à cette date ils aient déjà été en grande partie comblés. C'est du moins ce que nous laisse supposer l'attribution à quelques locataires de l'emplacement de l'ancien théâtre pour le transformer en jardins. Le premier occupant, Claude Poulain, avait même « construit ung pavillon, fait faire ung puits, et construire des murs ».

Par rapport au parc central qui occupe, lui, le fond des fossés, le rez-de-chaussée du Paradis — et des échafauds placés sur la même ligne que lui — apparaît comme un premier étage surélevé de toute la profondeur, sans doute médiocre, desdits fossés¹. Cette explication serait en accord avec le quatrième article du contrat qui prévoit que l'échafaud construit le long du mur de la Porte Sées, donc assis sur le fond des fossés, sera « porté sur estaiches » pour être à la hauteur des autres échafauds. Un dispositif analogue est prévu pour les constructions des cinquième et septième articles afin qu'elles soient « semblablement portez que dessus ».

A côté du Paradis se trouve un autre échafaud, « à trois étages » lui aussi, qui s'étend jusqu'à l'Enfer. G. Despierres avait imaginé de faire de cet échafaud une immense scène superposée, fondant cette interprétation sur une mauvaise compréhension du mot « parloir », tiré, qui plus est, d'un mystère de la *Résurrection* tout à fait étranger au *Vieil Testament* représenté à Alençon : « Notez que le Limbe doit estre à costé du parloir qui est sur le portal de l'Enfer; et plus haut que le dit parloir, est une petite habitation qui doit estre en la façon d'une grosse tour quarrée, environnée de retz et de filetz ou d'autres choses cleres, afin que parmi les assistants, on puisse voir les ames quy y seront. » Ainsi renaissait, non seulement la ligne démesurée défendue par Petit de Julleville et Cohen, mais aussi la scène étagée des Frères Parfaict et de Morice. Or le « parloir » dont il est question dans le texte de la *Résurrection* se trouve sur le « portal de l'Enfer »; ce n'est donc rien d'autre qu'une plate-forme surélevée qui fait partie de l'Enfer et que nous retrouvons fidèlement représentée sur les miniatures de Cailleau et de Fouquet. De plus, l'échafaud d'Alençon doit avoir une profondeur de « six à sept pieds » ce qui, compte tenu de la place réservée au décor, ne laisserait aux acteurs qu'une aire de jeu dérisoire. En fait, s'il est probable qu'un certain nombre de mansions devaient prendre place sur l'un ou l'autre des étages de cet échafaud, une partie importante de cette construction était aussi réservée au public. On peut même avancer que l'échafaud compris entre les deux mansions principales de l'Enfer et du Paradis devait recevoir les spectateurs choisis, noblesse et fine bourgeoisie d'Alençon.

L'Enfer qui flanque cet échafaud au « coing de la porte de la muraille de la ville » répond assez fidèlement à l'Enfer de la *Résurrection* dont nous avons donné la description. Sur cet échafaud que le contrat désigne aussi par l'expression « Porte

1. Cf. fig. 26.

du feu¹ », prend appui l'échafaud à un étage du quatrième article, dressé contre la muraille de la porte. Cet échafaud, ainsi que celui qui lui fait face et la construction élevée contre les murs de la ville, devaient abriter des mansions secondaires et des spectateurs moins favorisés.

Le parc central réservé aux acteurs, de par sa position en contrebas des échafauds, n'avait sans doute pas besoin de la protection du « créneau ». Il ne semble pas en effet que l'on ait prévu de construire des *pantes* sous les échafauds décrits aux quatrième, cinquième et septième articles. En effet, le premier étage de ces échafauds devait se trouver sensiblement au même niveau que le talus établi devant le « boulevard ». Il est à craindre que des spectateurs placés sous ces échafauds n'aient eu qu'une visibilité bien médiocre sur les mansions placées aux étages supérieurs des grandes constructions assises contre le « boulevard ».

Tel que nous pouvons le reconstituer, le théâtre construit par maître Thomas Guitton ne devait pas disparaître avec la fin de la représentation. Le 9 août 1530, nous voyons comparaître devant le tabellionage d'Alençon un certain nombre d'« Entrepreneurs du Jeu à Mistères » pour obtenir l'autorisation d'exercer leurs activités. En fait, ce n'est qu'en 1546 que le théâtre fut laissé à l'abandon, après la mort de ses animateurs. Ainsi durant un temps qui recouvre entièrement la période d'activité de Jean Bouchet, à quelques dizaines de kilomètres de là, une petite ville avait pour son propre compte retenu le dispositif généralement adopté par les Mystères de l'Ouest².

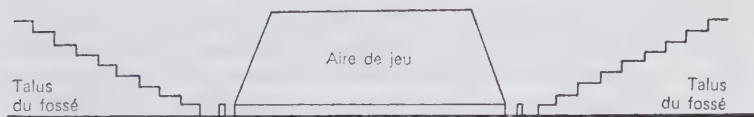


Fig. 27. — Vue en coupe du théâtre construit dans les fossés de Montauban pour la représentation du *Mystère du Genre Humain* (1522).

1. Cette expression doit être rapprochée des « portes d'Enfer » dont fait mention le *Livre de conduite* édité par G. Cohen, *op. cit.*, p. 383.

2. Nous voudrions évoquer une représentation, qui eut lieu quelques mois plus tard à l'autre extrémité de la France, bien loin du domaine qui nous occupe donc, dans la ville de Montauban avec un dispositif qui rappelle beaucoup celui d'Alençon. Au mois de mars 1522, les habitants de cette ville s'apprêtèrent à faire jouer le *Mystère du genre humain* dans les

fossés de la ville. Aussi passent-ils contrat avec un certain Bayle « *ad claudendum et barrandum vallatum et patus quod est intra ecclesiam conventus fratrum carmelitarum montisalbani et murum ville Montisalbani...* » cf. fig. 27.

Le fossé sera donc barré transversalement par une clôture solide et assez haute pour décourager les curieux qui voudraient voir le spectacle sans payer.

Le fond du fossé qui, comme à Alençon, doit constituer l'aire de jeu, avait été longtemps laissé à l'abandon : l'on prévoit donc de l'assécher, de l'aplanir et de combler les irrégularités du terrain en y portant de la terre battue. C'est alors que nous relevons la première originalité par rapport au dispositif d'Alençon : l'aire scénique ne sera pas constituée par le sol après sa remise en état, mais par une large estrade carrée de vingt-deux mètres de côté qui doit être édifiée sur le fond du fossé. Cette aire de jeu, légèrement surélevée, annonce celle que nous allons rencontrer à Romans dans le cadre des Mystères du Dauphiné : « Item plus lodit Bayle sera tengut de aplanà ung tros deldigt valat per joga ladita ystoria et de y fa un eschaffaut, la ount jogarant los ystoriens et jogadors et aquo de la larjor et longor de XII canas [22,04 m], et plus se es de besonh. » Le plateau, sur lequel doivent jouer les acteurs, est protégé contre les invasions du public par un *créneau* planté sur le fond du fossé et qui entoure le plateau de part et d'autre. Ce *créneau* n'allait pas plus haut que la ceinture pour ne pas gêner la vue des spectateurs : « Item plus la dict Bayle sera tengut de barra ladita aplanadura per joga ladita ystoria da cabiros corundas et stepas tot plantat per terra a la modo de ung parc, laquala barradura sera auta juscas a la sinta de un personatge. » Il ne semble pas non plus que le plateau de Montauban ait communiqué au moyen de trappes avec des « dessous » servant de coulisses. Les acteurs devaient sans doute prendre place parmi le public, si l'on en croit la clause qui prévoit de ménager des portes à travers le *créneau* pour permettre aux joueurs d'entrer en scène.

Nous pouvons à présent relever la seconde originalité de ce dispositif : les spectateurs n'entouraient pas la scène de tous côtés, mais étaient placés de part et d'autre de l'aire de jeu sur les deux talus du fossé, dans lesquels on avait taillé des gradins à leur intention. Ainsi se trouvait recrée la disposition du public que nous avons rencontrée pour la représentation des mystères allemands. Ces gradins portaient du pied du *créneau* et s'étagaient jusqu'au faite du talus. Enfin l'on prévoit de ménager des portes dans l'enceinte générale pour permettre l'accès du public.

Ainsi, placés dans des conditions matérielles identiques à celles dans lesquelles se trouvaient les entrepreneurs d'Alençon, les organisateurs de Montauban inventent un dispositif qui, tout en préservant l'esprit du théâtre en rond, diffère profondément du dispositif qui à la même date était créé à l'autre bout de la France. Nous dégageons donc la grande règle qui préside à l'aménagement du lieu théâtral à la fin du Moyen Age et à la Renaissance : un archétype, celui du théâtre clos, sert de ligne directrice aux entrepreneurs, mais leur liberté d'exécution reste entière et leur permet de tirer le meilleur parti des conditions locales et de varier à l'infini un dispositif scénique qui reste toujours pareil à lui-même à travers ses divers avatars.

CHAPITRE TROISIÈME

Les mystères du Dauphiné

I

LE THÉÂTRE CONSTRUIT A ROMANS EN 1509 DISPOSITION DU LIEU THÉÂTRAL ET AIRE DE JEU

En 1509, les habitants de la ville de Romans, en actions de grâces pour la fin de l'épidémie de peste qui avait sévi dans la région, décidèrent de représenter la vie des saints patrons de la cité : saints Félicien, Exupère et Séverin. Cette année donc fut joué avec grande magnificence le *Mystère des Trois Doms*, dont l'influence devait marquer maintes villes du Dauphiné. Ulysse Chevallier et Paul Giraud¹, en éditant le texte de la pièce, ont publié un certain nombre de documents qui permettent de reconstituer avec la plus grande précision l'édifice théâtral et la mise en scène de cette représentation. Pour cette pieuse entreprise, les Cordeliers n'avaient pu refuser de mettre à la disposition des entrepreneurs la vaste cour de leur couvent. C'était un important quadrilatère de quatre-vingts toises de côté², fermé au couchant et au midi par de hautes murailles, et limité au nord par un mur au-delà duquel s'étendait un coteau de vignes. Nous ne nous arrêterons pas sur le théâtre reconstitué par Paul Giraud : ne cherchant qu'à retrouver la disposition traditionnelle à son époque, l'auteur imagine une longue scène appuyée contre l'un des murs et bordée par les demi-cercles concentriques des gradins dominés par une série de loges fermant à clé. Or il ne fait aucun doute qu'à Romans

1. Chevallier et Giraud, *Le Mystère des Trois Doms...*, Lyon, A. Brun, 1887.

2. Cf. Docteur Ulysse Chevallier, « Notice historique sur le couvent des Cordeliers de Romans », dans le *Bulletin de la Société d'Archéologie de la Drôme*, 1868, t. III, p. 42-55 et 144-152.

en 1509 c'est le dispositif en rond qui avait été retenu : l'avant-propos rédigé en latin qui ouvre le mystère prévoit en effet que le succès de l'entreprise sera assuré « *variis spectaculis ac clarissimis triumphis AMPHITHEATRUM muniendo*¹ », tandis que le compte rendu de la représentation nous précise que « les chafaulx [...] furent faicts TOUT LE LONG ET LARGE DU PLASAGE [...] où avait [...] cent chambres [...] sus les pantes [...] ET LA PLATE-FORME AU MILIEU² ». Aire de jeu centrale, échafauds construits de long en large tout autour de cette aire de jeu et comprenant des loges au-dessus des *pantes* : ainsi se trouve reconstitué l'archétype traditionnel.

Le dispositif de Romans présente pourtant un caractère original : l'aire scénique centrale était surélevée à une certaine hauteur au-dessus du sol. Le contrat passé avec les charpentiers prévoit en effet à son premier article : « [la] plate-forme sera sur terra élevée, sur piliers de l'auteur que par les commis à ce sera advisé pour led. jeu et mistere, composta par postz fors et jointes et clavelles³ ». Mais par ailleurs le *Livre des comptes* de la représentation, tenu jour après jour par le consul Jean Chonet, comporte un très grand nombre d'articles relatifs à des travaux de terrassement effectués sous la plate-forme : ainsi, à plusieurs reprises, il faut « fere refere la poynte du pic de fert pour chauer desous la platte forme » et, au total, c'est près de quatre-vingt-dix journées de travail qui sont payées par le consul pour cette tâche⁴. L'on peut donc supposer que le sol de la plate-forme, dissimulé sous le plancher de la charpente, comportait des « dessous » semblables à ceux des théâtres de Bourges ou de Doué. Sans cet aménagement, il eût sans doute été nécessaire d'exhausser la scène à une hauteur atteignant presque la taille d'un homme pour permettre l'installation de toutes les feintes indispensables à la représentation. C'est à une profondeur égale qu'il eût fallu creuser les « dessous » pour éviter d'exhausser l'aire de jeu. Mais l'on imagine mal que les Frères Cordeliers, dont les arbres avaient été d'abord élagués, puis finalement en partie arrachés, aient accepté sans protester cette atteinte nouvelle portée au site de leur cour. Les entrepreneurs ont donc choisi une voie moyenne : réduire la profondeur des dessous et exhausser quelque peu la scène au-dessus du niveau du sol⁵. Des échelles étaient prévues pour permettre

1. Cf. Chevallier et Giraud, *op. cit.*, p. 1.

2. *Op. cit.*, p. 592.

3. *Op. cit.*, p. 797.

4. Cf. Giraud, *Composition, mise en scène et représentation du Mystère des Trois Doms*, Lyon, Louis Perrin, 1848, 130 p., p. 71, 75, 79, 80, 83, 87, etc.

5. Cf. fig. 28.

aux acteurs d'apparaître par les différentes trappes qui débouchaient en divers lieux de la plate-forme¹. Comme à Mons en 1501, ces trappes sont d'ailleurs recouvertes par les feuillages qui jonchent la plate-forme sur toute sa surface, mesure qui révèle chez les entrepreneurs le souci de recréer artificiellement le « parc » naturel où l'herbe pousse en pleine terre². Ces entrepreneurs semblent éprouver quelques craintes sur la solidité de cette construction. La plate-forme devait en effet supporter des mansions fort importantes. Or, sur un terrain miné par les souterrains et les tranchées, les assises de cette plate-forme n'étaient sans doute pas inébranlables. Aussi charge-t-on maître Francés de vérifier la solidité de la charpente : « Payé le dit jour à sieur Romanet Bergonion pour ugne liv. chandelle pour mestre Francés le peyntre pour reguarder desous la plate-forme³. »

Mais le choix des entrepreneurs impliquait un certain nombre de conséquences techniques qui confèrent au dispositif de la représentation de 1509 une place à part. A Romans, les ordonnateurs avaient en effet choisi de placer sur la plate-forme un certain nombre de mansions parmi les plus importantes. Aussi, dans le contrat qu'ils concluent avec les charpentiers, prévoient-ils de donner à cette plate-forme des dimensions considérables : « Premièrement seront tenus [...] faire une plate-forme de trente pas de long et de quinze pas de large, contenant les deux pas une toise... » Mais les mansions occupèrent sans doute plus de place qu'ils ne l'avaient pensé et finalement, rapporte le compte rendu de la représentation, l'on dut construire « [...] la plate-forme au milieu ayant trente six pas de long et xviii de large, ou estoient les joieurs ». Il fallait que fût inébranlable une construction de cette importance, surélevée à une hauteur si médiocre fût-elle et qui devait, d'autre part, supporter le poids des acteurs et de la décoration. Il est donc précisé qu'elle sera « composta par postz fors et jointes et clavelles », c'est-à-

1. « Payé ledit jour pour vii echales de boes pour metre desous le plata forma [...] vii sous », cité par Giraud, *Composition...* p. 85.

2. Le compte rendu de la représentation atteste que « sur la dicte platte-forme estoit le premier jour tout couvert de verdure, le second de fleurs de diverses couleurs, le tiers de rozes ».

3. Cité par Giraud, *Composition...* p. 91.

Indication complémentaire de l'importance toute relative de la plate-forme : lors de la vente des matériaux du théâtre après la représentation, aucune mention n'est faite d'un revenu, si minime soit-il, provenant de la plate-forme, alors que des sommes importantes sont retirées de la vente des matériaux des loges et des *pantes*, planches, toiles, clous, crochets, etc., ce qui serait étonnant si la plate-forme avait été un immense plateau exhaussé à une hauteur considérable au-dessus du sol.

dire renforcée par de nombreux étais et crochets de fer. Afin de consolider encore la charpente et de dissimuler à la vue des spectateurs les « dessous » de la scène dans lesquels se préparent les nombreuses feintes, les charpentiers devront enclore les dits « dessous » derrière une barrière formée de poteaux serrés les uns contre les autres : « Seront tenus [...] à l'auteur depuys lad. plateforme en soubz clorre de postz bien jointes, que arme (c'est-à-dire "âme") ne puyse veoir par desoubz lad. plateforme. »

La « scène » proprement dite était enclose, elle aussi, par une sorte de balustrade, traditionnelle celle-là : le « créneau ». La présence du « créneau » à Romans confirme la médiocrité de l'élévation de la plate-forme, puisque l'on juge nécessaire de protéger l'aire de jeu contre les empiètements des spectateurs. Il fallait d'ailleurs que cette crainte fût fondée, car la barrière que l'on élève « depuys lad. plateforme en sus » n'a rien de symbolique. Cette clôture, en effet, doit être faite de « bastons quarrés (c'est-à-dire *forts* et *solides*) en maniere de liteaux¹, avecques bignez (sorte de poutrelles) et doubles perses pour treslisser lesdits bastons dedans², de l'auteur de

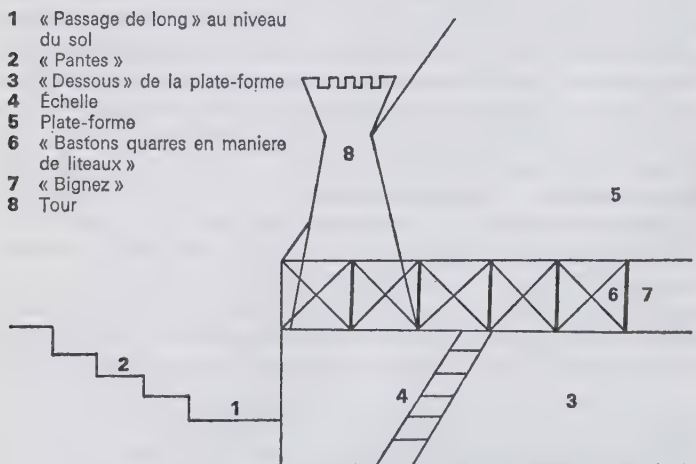


Fig. 28. — Vue en coupe de la plate-forme de l'amphithéâtre de Romans.

1. Le compte rendu de la représentation fait aussi mention des « liteaulx [...] cloyant toute ladicte platte-forme ».

2. Ce passage n'est pas clair : les dictionnaires ne donnent pour le mot « perse » que le sens d'étoffe de couleur bleue. Mais il serait étonnant que l'on ait tendu une double épaisseur d'étoffe autour de la scène. Peut-être

quatre piedz ou environ ¹ ». Il semble donc que le « créneau » de la plate-forme de Romans était une barrière à claire-voie (le verbe « treslisser », *former un treillis, une clôture*, peut permettre cette interprétation) assez solide et élevée pour protéger l'aire scénique sans gêner la vue des spectateurs ².

La plate-forme devait supporter un nombre important de mansions : « Item, plus seront tenus [...] dedans lad. plate-forme faire tours, tournelles, chasteaulx, villes ³ [...] » Cette solution, retenue par les entrepreneurs de Romans, impliquait le choix de mansions légères (sans doute à claire-voie pour ne pas gêner la vue des spectateurs), constituées par quelques montants surmontés d'une toiture élémentaire. C'est pourquoi ces mansions sont faites « de boys et bastons et chapiteaulx nécessaires, avec pourtaulx et ouvertures de feintes et degrés ». Il n'était pas question non plus de faire figurer sur la scène les mansions requises par les trois journées du mystère : il est donc prévu de « muer de jour en jour selon que le mistere le requerra, avecques syeges necessaires » ⁴. Mais certaines mansions plus importantes que les autres devaient rester en permanence sur la plate-forme durant toute la durée du mystère, ainsi les « quatre belles tours (érigées) aux quatre cantons » (c'est-à-dire aux quatre coins) de la scène et qui représentaient peut-être l'Europe, l'Asie et l'Afrique ⁵.

Selon une tradition immuable, ce sont les mansions de l'Enfer et du Paradis qui avaient été l'objet des plus grands soins, chacune à l'une des extrémités de la plate-forme : « Et en oultre

« perse » n'est-il qu'une forme locale de « perche » et les « doubles perches » doivent-elles simplement renforcer le treillis formé par les « bastons quar-rés ». L'on peut toutefois être tenté de conserver le sens habituel d'étoffe si l'on songe à certains emplois techniques de l'adjectif « double » épithète d'un nom de tissu : « Leurs brocards s'appellent zarbaze, tissus d'or. Il y en a trois espèces, le simple qui est comme en France de diverses façons, desseins et espèces ; le *double*, qu'ils nomment orraye, c'est-à-dire, étoffe à deux faces, pour ce qu'il n'y a point d'envers... ». La difficulté reste cependant entière, à moins d'imaginer que la draperie ne s'élevait qu'à une hauteur médiocre :

1. C'est-à-dire 1,30 m environ.

2. Cf. fig. 28.

3. Chevallier et Giraud, *op. cit.*, p. 798.

4. Nous ne savons pas si par « syeges » il faut entendre des bancs destinés aux acteurs qui attendraient le début de leur rôle, ou voir dans ce mot un simple synonyme de mansion, acception que ce terme prend assez souvent. Cf. cet article du compte rendu de la représentation qui précise que « les sièges [seront] eslevés cellon les personnages », ce qui laisse supposer qu'il s'agit bien d'éléments de la mise en scène.

5. Quatre tours figuraient en permanence, semble-t-il, dans le dispositif de l'amphithéâtre de Doué.

au dessus y avoit paradis devers le levant et enfer au couchant bien équipé de grans secretz, ou montoynt et descendoient les anges, Inspiracion divine et aultres personnages. » Pourtant, malgré le témoignage flatteur du compte rendu de la représentation, l'on peut émettre quelques réserves sur la complexité et l'importance de ces mansions. En effet, l'article du contrat passé avec les charpentiers relatif au Paradis et à l'Enfer prévoit seulement que ces constructions seront « en boys et en ouvrage de chapuys, a dicte des commis, ainsi qu'il appartiendra, et les entrées et yssuez et secrets tout en boys ». Or, pour l'Enfer tout au moins, l'on avait l'habitude de construire une partie de l'édifice en maçonnerie à cause des risques d'incendie. Par ailleurs, rien dans nos documents ne permet d'attribuer plusieurs étages à ces mansions. En fait, celles de Romans supportées par une plate-forme ne pouvaient avoir l'importance et la magnificence d'édifices indépendants reposant sur leurs propres assises, comme ceux de Bourges ou d'Alençon.

Quant aux joueurs enfin, ceux qui n'étaient pas requis par le déroulement de l'action, demeuraient-ils sur la plate-forme? Les « sièges », dont il est fait mention plusieurs fois, n'étaient sans doute pas réservés aux acteurs « sans emploi ». Il est par ailleurs improbable que ces derniers soient restés sur la scène — déjà fort chargée — où ils auraient empêché le public de jouir du spectacle. Or un article du *Livre des comptes* de la représentation fait mention de « deux sarallies [serrures] pour metre desous la plate forme » — ce qui laisse supposer la présence de deux petites portes ménagées dans la clôture qui se trouvait « depuys la plate-forme en soubz », lesquelles portes permettaient d'accéder aux « dessous » de la plate-forme ou de gagner depuis la scène le reste du théâtre. Les acteurs qui avaient terminé leur rôle rejoignaient donc les « dessous » de la plate-forme par le moyen des « entrées et yssuez et secretz », que des échelles reliaient au sol. De là, ils pouvaient attendre le moment de reprendre part à l'action dans le couloir qui entourait la scène, ou prendre place parmi les spectateurs sur les gradins des *pantes*. Dans cette hypothèse, les « dessous » de la plate-forme jouaient donc le rôle de véritables coulisses¹.

1. Ce qui semble confirmer cette fonction des « dessous » de la plate-forme, c'est que l'on y ménage un « retraits » (lieu d'aisance) destiné aux acteurs.

II

LE THÉÂTRE DE ROMANS
LES ÉCHAFAUDS

Les charpentiers et les entrepreneurs de Romans durent se surpasser pour construire les tribunes destinées aux spectateurs qu'ils espéraient très nombreux. Heureusement, ils « en sourtirent tous a honneur et grandissime loange [...] pour les très excellents chaffaulx que furent faictz tout le long et large du passage au devant de l'esglise Saint François soubz les hormones ¹ ». Selon la disposition traditionnelle, l'on trouvait dans les échafauds de Romans « environ cent chambres fermans sus les pantes, ou estoit le menu peuple ». C'étaient donc des constructions fort importantes qui avaient été prévues pour le public, et le *Livre des comptes* ne manque pas de faire mention de « plusieurs jornaux d'omes, lesquieux ont chaué o Courdeliers pour fere les fondemens des chaffaux ». Si au sens propre les échafauds comprennent les loges et les gradins, les textes relatifs à la représentation de 1509 confondent parfois *pantes* et échafauds, attestant par là l'importance accordée aux places populaires : ainsi, avant d'ouvrir les tribunes au public, il est stipulé simplement que des inspecteurs ont été chargés de « visiter les chaffaux et chambres ² ».

Comme on l'avait prévu à l'amphithéâtre de Doué, les entrepreneurs de Romans ont pris le soin de ménager un couloir entre la plate-forme et la première rangée de gradins des *pantes*, afin de garder hors de portée d'un public, parfois trop enthousiaste, la scène et les mansions qui la décorent et de préserver une « aire de dégagement » pour les acteurs qui ont terminé leur rôle ou qui attendent au contraire d'entrer en scène. Aussi est-il prescrit que les charpentiers « lerront ung passage de long entre lesd. pantes et la plate forme deux piedz ou troys, a la dicte desd. commis ³ ».

A partir de ce couloir et le long des quatre côtés de la plate-forme s'étagent les gradins ⁴. Sans tenir compte en effet de la

1. Chevallier et Giraud, *op. cit.*, p. 592.

2. De même, le *Livre des comptes* précise : « s'ensuit l'argent que l'on a receu tant pour les chambres que chaffaux » ou « somme grosse que hont rendu les chaffaux outre les chambres », aussi bien que « somme grosse que l'on a receu tant pour les chambres que pour les pantes ».

3. Chevallier et Giraud, *op. cit.*, p. 796.

4. Il est bien précisé que ces gradins seront faits « TOUT A L'ENTOUR de lad. plate-forme ».

signification explicite du mot *pantes* (gradins), les textes ne craignent pas de trop insister au risque de commettre un double pléonasme en parlant de « *pantes couchés en deppendent* », c'est-à-dire à peu près « gradins inclinés en pente ». Nous aurions préféré qu'ils nous indiquent le nombre de rangées de gradins qui pouvaient ainsi s'étagier autour de la plate-forme. Sans doute ce détail était-il laissé à la diligence des charpentiers, « à la dicte desdits commis » pour reprendre les termes habituels du contrat. Mais il est possible de retrouver le nombre de ces rangées en se fondant sur la profondeur des *pantes* qui nous est connue : « six toises ou environ », c'est-à-dire à peu près douze mètres. Or si l'on accorde 0,70 m à la profondeur de chaque rangée, l'on obtient dix-sept rangées — ce qui, à raison de 0,40 m de hauteur par rangée, représente une différence de niveau égale à sept mètres environ entre le premier et le dernier rang. Ces dimensions ne nous paraissent pas excessives : en effet à Romans en 1509 comme à Valenciennes en 1547, le public des *pantes* était assis. Avec comme hypothèse de base le nombre de dix-sept rangées de gradins, nous pouvons calculer le périmètre de gradins mis à la disposition des spectateurs les moins fortunés. La plate-forme a pour dimensions définitives celles d'un rectangle de trente-six mètres de long sur dix-huit mètres de large. Cette plate-forme est entourée par un couloir d'un mètre de largeur. Les dimensions intérieures du premier rang des *pantes* sont donc trente-huit mètres de long sur vingt mètres de large. Or chaque rangée, ayant une profondeur de 0,70 m, voit donc son périmètre augmenter de $0,70 \times 8$, soit 5,60 m par rapport à la rangée précédente. Au total c'est près de 2 733 mètres de gradins qui se développent sur les dix-sept rangées de *pantes*. Si l'on accorde à chaque spectateur une place égale à 0,70 m, l'on obtiendra un chiffre supérieur à 3 900 spectateurs. Or, l'on peut dès à présent évaluer l'importance du public privilégié des *chambres* : en effet, à raison de dix spectateurs pour chaque loge, c'est au total près de 860 spectateurs que pouvaient accueillir les quatre-vingts *chambres* qui dominaient les *pantes*. L'on est en droit de penser que le théâtre construit à Romans était en mesure de recevoir près de 4 800 spectateurs. Or les éditeurs du *Mystère des Trois Doms* avaient de leur côté établi le nombre des entrées d'après la recette de chaque journée : 4 780 spectateurs pour le premier jour, 4 220 spectateurs pour le second, 4 947 spectateurs pour le dernier¹. Nos calculs personnels permettent donc de vérifier l'exactitude de ces chiffres.

1. Les spectateurs des *pantes* furent 3 680 le premier jour, 3 130 le

Pour permettre l'accès des gradins à la foule des spectateurs populaires, les entrepreneurs précisent que les charpentiers « ausd. pantes feront deux portes pour entrer et sortir ». Ces deux portes n'étaient en fait que des sortes de *vomitória* qui, au niveau du sol, débouchaient dans le couloir qui bordait les gradins devant la scène. A partir de ce couloir les spectateurs devaient escalader les degrés et se frayer un chemin, comme ils le pouvaient, à travers ceux qui étaient déjà assis. Il est peu probable que ces portes aient desservi directement les gradins supérieurs : en effet, aucune *galerie* ni aucun escalier ne sont prévus à cette fin. Nous ignorons si ces portes qui donnent accès aux *pantes* ne font qu'un avec la porte des échafauds pour laquelle une garde continue est prévue : « Et enclus huit fl. qu'il a paye o fils du beau fils pour huit jours qu'il gardat la porte des échafaux [...] » Or, les textes emploient indifféremment *pantes* ou échafauds. Dans ce cas, les portes des *pantes* desserviraient le théâtre tout entier : seules les loges auraient eu une entrée particulière¹.

Au faite de l'édifice prenaient place les spectateurs privilégiés « Item seront tenus [...] faire au-dessus desd. pantes quatre vingz chambres ou plus, s'il s'en peult faire, a dicte desd. commis². [...] » Le compte rendu de la représentation nous rapporte par ailleurs qu'il y « avait environ cent chambres fermans sur les pantes ». Pouvons-nous apprécier avec un peu plus de précision le nombre des loges ? Le théâtre de Romans était un vaste rectangle dont nous pouvons calculer les dimensions avec précision : sa longueur est celle de la plate-forme, soit trente-six mètres, plus l'espace réservé au couloir qui

second, 3 847 le troisième. L'on voit donc que le troisième jour les gradins des *pantes* étaient à peu près combles.

Chevallier et Giraud évaluent les loges à soixante-dix-neuf portées en compte, plus cinq réservées à diverses personnalités, soit quatre-vingt-quatre, chiffre très proche du nôtre obtenu à partir des dimensions du théâtre. Les éditeurs accordent douze à quatorze personnes par loge, ce qui nous paraît excessif. Notre évaluation définitive est de ce fait plus modeste que celle des éditeurs.

1. Les *pantes* constituent donc la partie la plus importante de la charpente du théâtre. Aussi les entrepreneurs ne laissent-ils aucun détail au hasard dans le contrat qu'ils passent avec les charpentiers : « [les pantes] lesquels seront de grosses pièces de boys, bonnes et fortes, près l'une de l'autre, tenant les quatre pièces une postz, fournissant les quatre carrés desd. pantes de boys et postz en manière d'arpie (solides crochets) ; et entre chescune post soit forny de piesses appellées doblis (fortes solives), bons et convenables pour l'ouvrage et pour sièges a cella duysantes, a dicte des commis ; lesquels pantes seront fortifiés d'appillage necessaire a la dicte des commis ».

2. *Contrat des charpentiers*, 6^e article.

entoure la plate-forme, soit $36 + (1 \times 2) = 38$ mètres, plus la surface occupée par les *pantes*, soit $38 + (12 \times 2) = 62$ mètres; sa largeur est celle de la plate-forme, soit 18 mètres, plus l'espace réservé au couloir qui entoure la plate-forme, soit $18 + (1 \times 2) = 20$ mètres, plus la surface occupée par les *pantes*, soit $20 + (12 \times 2) = 44$ mètres. Or les loges étaient construites « sus les *pantes* », c'est-à-dire au-dessus des gradins supérieurs. Dans sa partie postérieure, la charpente constituant les loges a donc exactement les dimensions de l'édifice théâtral¹. Mais si l'on accorde à cette charpente une profondeur de cinq mètres (quatre mètres pour la profondeur des *chambres* et un mètre pour la largeur de la galerie d'accès), la face antérieure des loges, celle qui fait face à la plate-forme, n'a plus qu'un développement de 62 mètres — $(5 \text{ mètres} \times 2) = 52$ mètres de long, 44 mètres — $(5 \text{ mètres} \times 2) = 34$ mètres de large, — ce qui, à raison de deux mètres par loge², permet de placer vingt-six loges dans le sens de la longueur du théâtre, et dix-sept dans le sens de la largeur, soit au total quatre-vingt-six loges. Une fois encore, l'exactitude de cette évaluation est confirmée par des sources indépendantes³.

Les entrées, qui desservaient les *pantes*, débouchant sans doute dans le couloir qui longeait les gradins au niveau du sol, ne pouvaient en aucun cas permettre de gagner les loges. Aussi un accès particulier est-il expressément prévu : « Item plus seront tenus lesd. chapuys faire du quartier [du côté] de l'antrage [entrée] desd. chambres unez galleries, avec gardes de boys... » Cette galerie, qui bordait les loges sur leur face postérieure, ne possédait pas de cloison extérieure, mais s'ouvrait directement sur la cour des Cordeliers, sans quoi il eût été inutile de prévoir une « garde de boys ». Elle dominait la cour d'une hauteur de sept mètres environ, ainsi que nous l'avons dit, et était reliée au sol par des escaliers dont la disposition est laissée à la compétence des responsables : « Et semblablement faire eschalliers pour monter ausd. galleries desd. chambres, ainsi qu'il sera advisé par lesd. commis. » Selon toute probabilité, ces escaliers étaient extérieurs à l'édifice,

1. L'on ne peut situer l'emplacement des loges au-dessus des premiers rangs de gradins, sans que la construction de la galerie et des escaliers ne devienne impossible.

2. Cette hypothèse n'est pas gratuite. Nous savons en effet que les loges ont souvent une toise, soit deux mètres environ de profondeur. Les charpentiers parisiens du xvii^e siècle conserveront encore longtemps cette tradition technique.

3. Le *Livre des comptes* mentionne de son côté le chiffre de quatre-vingt-quatre loges.

comme ceux du théâtre de la gravure de Trechsel ou des divers théâtres élisabéthains ¹.

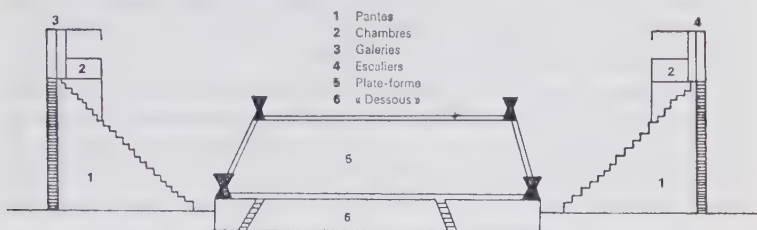


Fig. 29. — Coupe du théâtre construit à Romans en 1509.

Aux quatre coins de l'échafaudage surélevé des loges, un espace carré de cinq mètres de côté risquerait fort d'être perdu, n'ayant pas d'issue « sur le regard du jeu ² ». Mais les entrepreneurs, prévoyants, ont ménagé dans ces espaces de discrets lieux d'aisance, afin que les nobles spectateurs n'aient pas à quitter le lieu du théâtre tout au long de l'interminable représentation : « Et en checun bout desd. galleries faire ungz retrait, là où il sera advisé par lesd. commis ³. » Mais d'autres attentions d'un goût plus délicat avaient été réservées aux spectateurs des *chambres*. Ils pouvaient laisser dans leur loge des objets personnels durant les trois jours de la représentation, puisque l'on avait prévu de « mettre en chescune porte de chambre une sarralhe [serrure] ⁴ ». L'intimité des spectateurs doit être aussi préservée et l'on a pris soin que « lesd. chambres soient planchées en sorte que l'on ne puysses veoir entre my des postz (poteaux) et que entre deux de chescune chambre y aye listellemens cloées ». Mais c'est sans doute dans le domaine de la sécurité de ces nobles spectateurs et de leur famille que la sollicitude des entrepreneurs se révèle la plus sensible puisque, s'ils enjoignent aux charpentiers de « mettre sur le regard du jeu une barrière pour garder de tumber », ils précisent bien d'ajouter « une post [poutre] à travers, à cause des petis enfans ».

Le compte rendu de la représentation rapporte enfin que le « tout [était] couvert de toyle », conformément à une tradition maintes fois vérifiée. L'on avait tendu le *velum* grâce

1. Cf. fig. 29.

2. Cf. le plan général de l'édifice.

3. Un « retrait » semblable avait été ménagé dans les « dessous » de la plate-forme pour les acteurs.

4. Cf. aussi cet article du *Livre des comptes* : « Item a Grant Jehan Amica serrallier pour les serrallies et clés et barres des portes des chambres des echaffaux a ly paye le ii de juygn, vi fl. vi sous. »

à des crochets de fer scellés dans les murs voisins, si bien qu'après la représentation il fallut « fere rabilher les muraillies des freres myneurs [...] et fere recouvrir les tuyles de la dicte esglise », ainsi que réparer « le cuvert du grenier des Cordelliers que l'on avait rompu ».

Tel que l'on peut le reconstituer, l'édifice construit à Romans en 1509 est sans doute de tous les théâtres médiévaux, celui que nous connaissons de la façon la plus détaillée et surtout la plus précise¹. Le *Mystère des Trois Doms* ne saurait être comparé aux grands mystères cycliques de la *Passion*, des *Actes des*

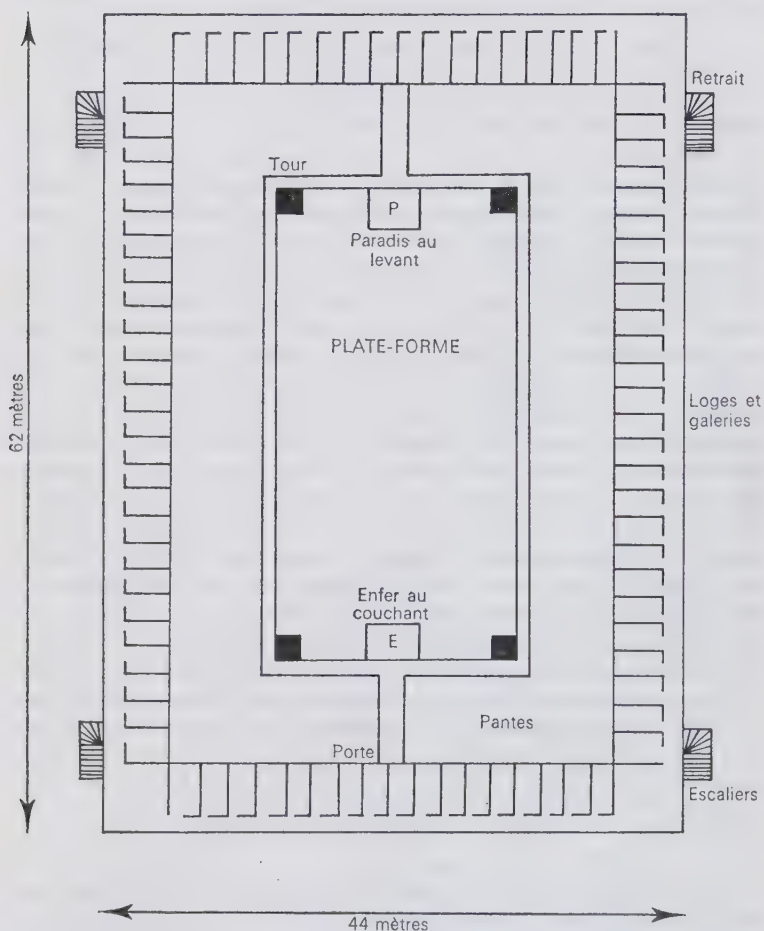


Fig. 30. — Plan du théâtre construit à Romans en 1509.

1. Cf. fig. 30.

apôtres ou du *Vieil Testament*. La représentation de Romans n'eut sans doute pas la splendeur de celle de Bourges en 1536 ou de Valenciennes en 1547. Elle est pourtant à nos yeux plus précieuse encore que ces magnifiques témoignages des fastes dramatiques de la fin du Moyen Âge. Elle nous donne en effet l'image la plus fidèle d'une représentation donnée au début du xvi^e siècle dans une petite ville de province — une de ces fêtes dramatiques qui émerveillaient les habitants de toute une région et qui suscitaient une pieuse émulation dans les villes voisines.

III

L'UNITÉ DE MISE EN SCÈNE
DES MYSTÈRES DU DAUPHINÉ

Piqués par le succès de la représentation d'Issoudun, les habitants de Bourges avaient décidé, un an plus tard, de surpasser leurs voisins par une magnificence sans égale. Un sentiment analogue anime les bourgeois de la ville de Vienne, située à une cinquantaine de kilomètres de Romans, lorsqu'un an après la représentation du *Mystère des Trois Doms* ils décident de faire jouer le *Mystère de la Passion* dans leur cité¹. Nous sommes malheureusement beaucoup moins bien renseignés sur cette représentation par le seul document que nous possédions : « Au grand jardin de l'Abbaye de Saint-Pierre furent faicts les plus beaux escharfaux questoyent a deux estages oultre le bas pour le commun peuple et y avoit quatre vingt seize chambres serrans a clé chescune, et se loueyait chescune quatre escus au soleil et payoit lon chescun entrant au jeu deux liards; les tentes dessus estoyent sarges de drapt cosar lune a lautre tendus leur cordages de couleur blanc et noyr que faisoit si beau veoir que l'on vist jamais escharfaux². » La disposition générale du théâtre de Vienne rappelle évidemment celle de la construction de Romans : *pantes* au « bas pour le commun peuple », *chambres* surélevées en étages, « tentes dessus ». Ce texte présente pourtant une difficulté : il nous rapporte en effet que les *chambres*, au nombre de quatre-vingt-seize, occupaient deux étages, tandis que le *commun peuple* se massait sur les gradins du bas. Le théâtre de Vienne n'aurait donc compté que quarante-huit loges par étage soit, si l'on conserve

1. Cf. fig. 31.

2. Giraud, *Composition...*, p. 110.



Fig. 31. — Les Mystères du Dauphiné.

les proportions du théâtre de Romans, quatorze loges disposées dans le sens de la longueur et dix loges disposées dans le sens de la largeur. A raison de deux mètres pour chaque loge et compte tenu de l'espace ménagé pour les « retraits », l'édifice érigé en 1510 aurait donc eu : $(14 \times 2) + (5 \times 2) = 38$ mètres de long, $(10 \times 2) + (5 \times 2) = 30$ mètres de large.

Dans ces conditions, il devient impossible de ménager des *pantes* avançant largement sous les loges, ainsi qu'à Romans. La surface de l'aire de jeu ne serait plus en effet que de : $38 - (12 \times 2) = 14$ mètres de long, $30 - (12 \times 2) = 6$ mètres de large, sans tenir compte de l'espace de « deux ou trois pieds » de large réservé à Romans au couloir qui sépare les *pantes* de la « scène ». Les places destinées au public populaire étaient donc sans aucun doute de simples gradins sur lesquels les spectateurs se tenaient debout, comme nous les montrent la minia-

ture du *Martyre de sainte Apolline* et les gravures de nombreuses éditions de Térencia. Ces gradins prenaient alors place sous les deux étages des loges, ou du moins ne débordaient que légèrement. Mais l'on peut penser que les places les moins chères étaient beaucoup moins nombreuses à Vienne qu'à Romans, où leur importance était quatre fois plus grande au moins que celle des loges. Les entrepreneurs de Vienne ont sans doute estimé qu'il serait plus avantageux pour eux d'augmenter le nombre des loges d'un rapport plus intéressant ¹.

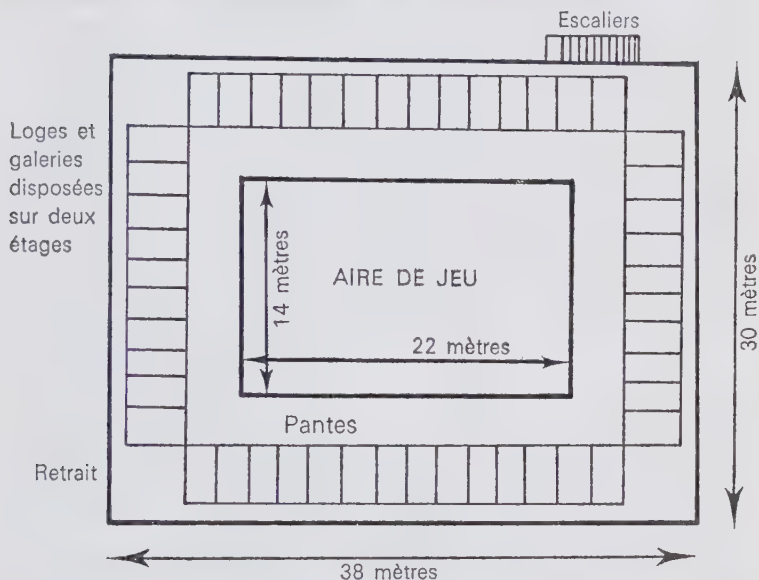


Fig. 32 I. — Reconstitution du théâtre construit à Vienne en 1510.

Le texte auquel nous devons la relation de la représentation de 1510 ne fait aucune mention de l'aire de jeu, ce qui serait étonnant s'il s'agissait d'une plate-forme aussi vaste et aussi chargée de décors que celle de Romans. L'on peut supposer que les entrepreneurs de Vienne avaient retenu la disposition plus habituelle d'un parc central au niveau du sol. Dans cette hypothèse, un certain nombre de mansions — en particulier l'Enfer et le Paradis — devaient prendre place dans les échafauds sur le même front que les quatre-vingt-seize loges réservées au public. Il s'ensuivait une augmentation très sensible de la façade des deux étages surélevés, et par voie de consé-

1. Cf. fig. 32. I

quence de celle des *pantes* et de tout le théâtre. Mais dans le plan de reconstitution que nous proposons, nous n'avons pas tenu compte de la place réservée aux mansions dans les échafauds, avec la pensée que toute estimation serait nécessairement arbitraire. Pourtant l'exemple de la ville de Valence, voisine tout à la fois de Romans et de Vienne, paraît donner un garant certain à cette hypothèse.

Dans les premières années du xvi^e siècle en effet, Valence connaissait aussi les représentations de mystères. En 1500, un *Mystère des saints Achilles, Fortunat et Félix* fut joué dans cette ville avec un dispositif qui était déjà sans doute celui que reprit Romans une dizaine d'années plus tard¹. Les documents relatifs à cette représentation sont trop succincts pour nous donner une idée précise de la mise en scène. Nous sommes mieux renseignés sur les conditions dans lesquelles se joua en 1526 dans cette ville le *Mystère des Trois Martyrs*.

Les ordonnateurs de cette représentation choisirent, à l'exemple de Romans et de Vienne, la solution du rond. Les « chauffaulx pendens » (c'est-à-dire les *pantes*) furent « tauxés pour ung chascun et chascun jour ung soulz » et, par crainte de l'affluence que l'on attendait, l'on veilla « que nul n'y meyne enfans que ne sont de age de dix ou douze ans² ». Mais ce sont surtout les articles relatifs aux loges des spectateurs favorisés qui sont précieux, car ils éclairent d'un jour nouveau la disposition du lieu théâtral dans cette partie du Dauphiné. A la différence de ce qui avait été fixé à Romans ou à Vienne, le prix des places privilégiées ne fut pas uniforme. Les « chambres du chaffault (furent en effet) tauxées par numero, selon le numero, le lieu, grandeur et valeur ». Il y avait deux étages de loges à deux tarifs différents : « Les chambres basses ont été tauxées à quinze soulz et les haultes à douze sous. » Malheureusement, les archives de Valence qui nous donnent ce compte rendu ne précisent pas si les « chambres basses » setrouvaient au niveau du sol et les « chambres haultes » au premier étage de l'échafaud, ou s'il faut imaginer des échafauds comprenant deux étages de loges « oultre le bas » comme à Vienne. Nous sommes tenté d'admettre cette seconde solution, bien que les textes précisent que « de la première (chambre) joignant enfer sera rabattu trois soulz pour pié (c'est-à-dire " par personne ") ».

1. Les ordonnateurs de cette représentation appréhendent de devoir tendre l'immense *velum*. Craintes justifiées d'ailleurs puisque la charge énorme fit céder finalement les tendeurs qui la soutenaient (Archives de Valence, BB 3, f^o 1 r^o, 4 r^o).

2. Archives de Valence, BB 4, f^o 252 v^o 4 r^o.

de la seconde deux soulz et de la tierce ung soul TANT DES BASSES QUE HAULTES¹ ». Pour des raisons qui tiennent sans doute plus aux miasmes et au fracas démoniaques qu'à des craintes superstitieuses, une réduction sur le prix des places fut donc accordée aux spectateurs des loges contiguës aux sièges infernaux². Par cet article, nous apprenons que les mansions ne figuraient plus sur la scène comme dans le théâtre de Romans, mais avaient retrouvé leurs places habituelles dans les échafauds parmi les loges des spectateurs. Si nous admettons que le théâtre de Valence comportait deux étages de loges, au-dessus des *pantes*, il faut supposer que la mansion de l'Enfer s'élevait sur trois étages, car la Gueule d'Enfer devait se trouver obligatoirement au niveau du sol pour engloutir les damnés. L'Enfer de Valence a sans doute été analogue à celui du *Mystère de la Résurrection* que nous avons déjà rencontré.

C'est donc un théâtre à peu près comparable à celui figuré par Jean Fouquet, qui avait été construit à Valence en 1526; il atteste ainsi la communauté profonde de tous les mystères du Dauphiné — communauté qui ne fera plus de doute après l'étude du *Mystère de saint Christophe* dont la représentation était activement préparée dans la métropole, Grenoble, en cette même année 1526.

En effet, tandis que les habitants de Valence s'apitoyaient devant le malheureux destin des Trois Martyrs, maître Chevalet mettait la dernière main au *Mystère de saint Christophe*. Ce fatiste célèbre semble avoir joué pour la région dauphinoise³ le rôle tenu par Jean Bouchet pour les Mystères de la Loire. Insolent, capricieux et vaniteux, Claude Chevalet, qui se donnait lui-même le titre de « fatiste de Vienne », marqua de son influence les représentations données dans cette région pendant près d'un demi siècle. Toutes les villes se le disputèrent à prix d'or. Lyon l'avait fait venir pour organiser l'entrée de Charles VIII, Valence⁴ lui avait demandé d'écrire des farces jouées à l'entrée de l'évêque Gaspard de Tournon. A cette occasion il fit montre de son arrogance, refusant de livrer son manuscrit avant paiement complet de son salaire. Malgré sa

1. Archives de Valence, BB 4, f° 252 v° et 253 r°.

2. Cette réduction était sans doute justifiée, si l'on en juge par l'âpreté avec laquelle les ordonnateurs poursuivent « ceulx qui ont derrobé et détiennent l'argent des entrées et auront faucifié les seignaulx et marques (tickets d'entrée) ».

3. Cf. fig. 31.

4. Il est par ailleurs l'auteur du *Mystère d'Achillee, Fortunat et Félix*, joué dans cette ville en 1500.

triste réputation, c'est à lui encore que s'adressent les ordonnateurs de Romans pour donner quelques couleurs au texte du *Mystère des Trois Doms*. Son intransigeance fait une première fois renoncer à ses services. Mais il faut croire que Chevalet est décidément irremplaçable, car ces mêmes ordonnateurs lui députent le noble Combes de Coppes, qui à force d'argent et de patience lui soutire quelques-uns de ses précieux secrets. Finalement, c'est à Grenoble qu'il reparaît, où « souverain maistre en telle composition », il fait représenter son chef-d'œuvre, le *Mystère de saint Christophe*. Ainsi toutes les villes de cette région qui connurent une activité dramatique eurent, à quelque moment, recours aux bons offices de l'insupportable « fatiste de Vienne ». Le rayonnement d'un Claude Chevalet et de quelques autres « originateurs¹ » garantit donc l'unité profonde de toutes les représentations de ce territoire. Cette unité est confirmée par les relations étroites des entrepreneurs et des responsables des différentes villes. Tous les bannerets de Lyon et de Valence vont à Grenoble assister à la représentation du *Mystère de saint Christophe*. De même, l'année précédente, les *messieurs du parlement* de Grenoble s'étaient rendus à Valence où ils avaient été magnifiquement reçus. Le théâtre construit à Grenoble pour la représentation du *Mystère de saint Christophe* confirme le dispositif retenu à Valence la même année².

Sur le vaste emplacement que l'on avait mis à leur disposition³, les entrepreneurs édifièrent un théâtre de structure traditionnelle. Il comprenait en effet cent vingt loges réparties sur deux étages : les ordonnateurs de Grenoble, à la différence de ceux de Valence, avaient fixé un tarif beaucoup plus élevé pour les *chambres supérieures* : « Et l'on fit cent vingt chambres, en haut et à l'étage inférieur et lesdits échafauds étaient merveilleusement ornés et construits. Et ceux qui voulaient prendre place dans les chambres les plus hautes payaient quatre écus au soleil et un seul écu pour l'étage inférieur. Et toutes les

1. Par exemple le très consciencieux chanoine Pra, qui participe à presque toutes les festivités dramatiques de Grenoble et à qui l'on confie la rédaction du *Mystère des Trois Doms*, que Claude Chevalet revit et corrigea.

2. Cf. fig. 32 II.

3. Le théâtre s'étendait en effet « *scilicet a dicto puteo usque ad menia ville et a domibus existentibus a porte Ysare usque ad dictum conventum fratrum Minorum, et clausurunt les chafaulx de postibus...* » (bibliothèque de Grenoble, Doc. ms. de Guy Allard, t. VII, f° 266, pièce 573).

L'emplacement de ce théâtre apparaît avec la plus grande clarté dans le plan de Grenoble, tiré du *Theatrum* de Braun et Hogenberg, III, 9.

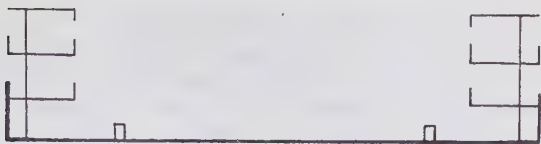


Fig. 32 II. — Les théâtres de Vienne,
Valence et Grenoble.
Vue en coupe.

(Le schéma représente l'édifice de Vienne.
Les édifices de Valence et de Grenoble
sont d'une structure analogue.)

chambres furent pleines de monde¹. » Or, l'auteur du compte rendu de cette représentation distingue bien les loges, pour lesquelles le prix d'entrée est de un ou quatre écus selon l'étage, des places populaires du parterre (*chaffalia bassa*) pour lesquelles le prix d'entrée n'est que d'un sou : « Le parterre était si plein que tout le monde ne put entrer et tous ceux qui voulaient entrer payèrent un sou. » Le rédacteur du *Liber* [...] *civitatis Gracionopolis* fait mention de prix d'entrée assez différents, assignant un tarif unique aux loges des deux étages : « ... Tous ceux qui voulaient entrer pour voir le jeu payaient un sou par jour et pour chaque chambre trois écus pour le spectacle entier². » Nous accorderions plus de crédit au témoignage du *Liber*. Il est possible en effet que l'auteur de la première version ait voulu établir un parallèle maladroit avec les tarifs imposés au théâtre de Valence un an plus tôt, qui comportait donc, comme nous l'avions pensé, deux étages de loges au-dessus des places situées au parterre³.

Ainsi à Romans en 1509, à Vienne en 1510, comme à Valence ou à Grenoble en 1526 et 1527, c'est toujours le même dispositif qui a été retenu, celui du mystère en rond. De ces représentations dauphinoises nous voudrions rapprocher celles qui furent jouées dans quelques villes bourguignonnes, situées donc un peu à l'écart du territoire propre que nous avons par-

1. « *Et facte VI^{xx} camere, [...]. alte et alie in parte subteriori, et mirabiliter ornata et edificata dicta chafalia [...]. Et qui voluerunt in dictis cameris alcioribus solverunt quatuor scuta solis et inferiore unum scutum solis, et fuerunt omnes replete gentibus.* »

2. « [...] qui voluerit intrare ad videndum ludum, solvet quolibet die unum solidum et pro qualibet camera tria scuta pro toto ludo [...] » (*Liber deliberationum et conclusionum civitatis Gracionopolis*, 1526, BB 8, f° 317).

3. A Grenoble, le traditionnel *velum* avait été tendu au-dessus de tout l'édifice théâtral (*Liber deliberationum et conclusionum civitatis Gracionopolis*, 1526, BB 8, f° 321).

couru, mais où la disposition en rond rappelle exactement celle des mystères dauphinois. Nous connaissons déjà le théâtre construit à Seurre pour le *Mystère de saint Martin* d'Andrieu de La Vigne. La représentation d'Autun, en revanche, retiendra notre attention.

La structure de l'édifice théâtral est analogue à celle de tous les théâtres dauphinois que nous avons étudiés, mais les entrepreneurs ont cette fois choisi la forme du cercle : la construction contenait deux cent quarante loges réparties sur deux étages, « de sorte que ceux qui étaient dans l'une ne pouvaient incommoder (*nocere his*) ceux qui étaient dans celles du bas ¹ ». « Dans la *cavea* ou partie inférieure, les degrés et les bancs étaient ainsi disposés que le cercle allait toujours s'élargissant à mesure qu'on s'élevait. » L'aire scénique circulaire était séparée des spectateurs par un fossé rempli d'eau. A en croire le juriconsulte Chassanée, « dans cet amphithéâtre quatre-vingt mille hommes pouvaient se rassembler sans peine ». Les calculs les plus élémentaires démontrent l'exagération d'une telle évaluation.

Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt de noter que la forme de l'édifice ne change rien aux rapports des spectateurs et de la scène, non plus qu'à la capacité du théâtre. A Autun, en 1516, l'amphithéâtre de bois contenait deux cent quarante loges réparties sur deux étages, soit cent vingt loges par étage. A raison de deux mètres par loge, la façade de ces loges donnant sur le jeu était donc de deux cent quarante mètres, ce qui correspond à une distance de trente-huit mètres du centre du théâtre pour les spectateurs de ces loges. Si l'on accorde, comme nous l'avons déjà fait, cinq mètres de profondeur aux loges et à leur galerie, le diamètre total de cette construction est donc de quatre-vingt-six mètres. L'on peut prêter aux *pantes* d'un tel amphithéâtre une profondeur de 15 mètres (12 mètres à Romans). Si nous conservons les dimensions que nous avons choisies pour la reconstitution du théâtre de Romans et dont nous avons vérifié l'exactitude, c'est donc vingt et une rangées qui auraient accueilli les spectateurs populaires, sur un développement général de $2\pi ([43 - 15] \times 21) + (0,70 \times 210) = 2\pi (588 + 147)$, soit 4 615,8 m, ce qui correspond, à raison de 0,70 m par spectateur, à 6 594 spectateurs pour les seules *pantes*. A ce chiffre, il convient d'ajouter les spectateurs des loges : $240 \times 10 = 2 400$ spectateurs, soit au total : 8 994 spectateurs, c'est-à-dire près de 9 000, chiffre, on le voit, bien éloigné des 80 000 attestés par Chassanée ².

1. *Catalogue, undecima pars*, p. 448, col. 2.

2. Cf. fig. 33.

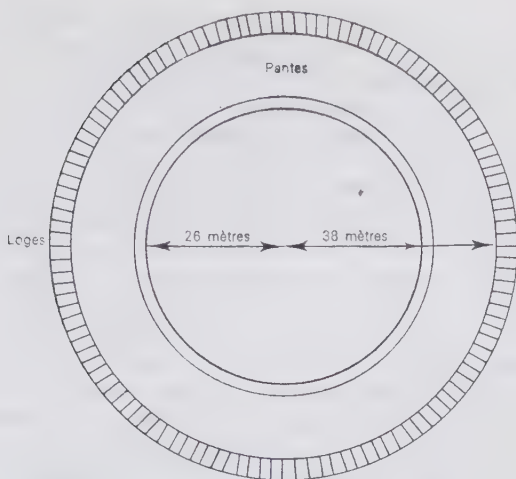


Fig. 33. — Reconstitution de l'amphithéâtre construit à Autun en 1516.

Mais sous l'exagération enthousiaste du juriste, nous retrouvons fidèlement reconstitués tous les caractères du théâtre en rond dont l'éclat fut tout aussi remarquable dans la France orientale que dans celle de l'Ouest. Nous rencontrons une attestation complémentaire de ce rayonnement dans la capitale, Lyon, qui, on s'en doute, n'était pas restée à l'écart de ce vaste mouvement dramatique.

Le mystère en rond est attesté en effet à Lyon dès 1506, date à laquelle un acte consulaire accorde aux RR. Pères Augustins l'autorisation de « faire bâtir un grand théâtre aux Terreaux, sur les fossés de la porte de la Lanterne, pour y jouer la vie de saint Nicolas de Tolentin, que ledit couvent des Augustins voulait faire jouer : mais à la condition qu'ils ne touchassent aux murailles de la ville et qu'ils remissent les Terreaux en leur premier état¹ ». C'est donc un théâtre d'une structure analogue à celui d'Alençon que les RR. Pères Augustins firent édifier en 1506. Mais les autorités municipales, moins indulgentes que les échevins du Maine, ne permirent pas aux entrepreneurs d'étayer leur charpente sur les murailles de la cité.

La vie dramatique lyonnaise de cette époque nous offre d'autre part un théâtre plus original, celui que Jean Neyron

1. Colonia, *Histoire littéraire de Lyon*, p. 428-429.

fit construire vers l'année 1540. Cet édifice, contrairement à ce que l'on a écrit, ne fut certes pas le premier théâtre permanent de France, mais sans doute le premier construit par un particulier à des fins commerciales. D'après Péricaud, ce Jean Neyron « qui avait assisté à la représentation du Jeu de saint Nicolas de Tolentin et à celle de quelques autres Mystères donnés à Lyon par les Augustins, mû par la dévotion envers la passion du Fils de Dieu, employa les grands biens que son père lui avait laissés à acheter des granges voisines du jardin des Augustins et du couvent des Dames de la Déserte¹ ». Qu'il ait obéi à ces pieuses raisons ou à des motifs plus matériels, Jean Neyron fit construire son théâtre selon le plan accoutumé. L'aire scénique était sans doute une plate-forme analogue à celle de Romans, qui comprenait « le Paradis au dessus et l'Enfer au dessous ». Il faut comprendre que l'Enfer était figuré par la *Gueule* traditionnelle qui communiquait avec les « dessous ». Colonia précise en effet que le « haut représentait le Paradis, dont on voyait les joyes et le bas l'Enfer dont on entendait les hurlements² ». L'Enfer, pour des raisons d'économie et de place disponible, était donc représenté de la façon la plus simple. L'Enfer et le Paradis étaient « ENVIRONNÉS TOUT AUTOUR d'échafauds en forme de galeries pour recevoir les plus apparents de la ville. Les galeries avaient trois étages l'un sur l'autre, et il y avait AU-DESSOUS une place grande et spacieuse avec des bancs pour le MENU PEUPLE³; le tout bien clos et couvert contre l'injure du temps⁴ ». Tout commentaire paraît inutile : le théâtre de Jean Neyron n'avait sans doute pas les dimensions des constructions de Romans, Grenoble ou Autun, mais la structure de l'édifice lyonnais reproduit fidèlement la disposition de ses illustres modèles. Les concitoyens de Jean Neyron se lassèrent malheureusement d'un répertoire qui manquait de variété et le théâtre de Lyon ne connut qu'une vie éphémère : « Par l'espace de trois ou quatre ans, les jours de dimanche et les fêtes, après dîner, furent représentées la plupart des histoires du Vieil et Nouveau Testament avec la farce au bout, pour recréer les assistants. »

1. Péricaud, *Notes et documents*, année 1540, t. I, Règne de François I^{er}, p. 64.

2. Colonia, *op. cit.*, p. 429.

3. Cf. Romans : « les pantès où estoit le menu peuple ».

4. Péricaud, *ibid.*, t. I, p. 64.

CHAPITRE QUATRIÈME

Les mystères du Nord

I

L'UNITÉ GÉOGRAPHIQUE DES MYSTÈRES DU NORD

Les mystères de l'Ouest et du Dauphiné ont attesté que les représentations d'un même domaine historique et géographique portaient la marque d'une profonde communauté de texte, de personnel et de mise en scène. Cette unité se manifeste avec non moins d'éclat dans le territoire des mystères du Nord. Les représentations données à Mons en 1501 et à Valenciennes en 1547 dominent de leur splendeur la vie dramatique de cette région. Mais ni l'une ni l'autre ne sont des phénomènes exceptionnels ou isolés. Le texte même de la *Passion* de Mons avait été emprunté à la ville voisine d'Amiens. A la fin de la représentation, Jean Escarpeau, *sergent de la ville de Mons*, fait spécialement le voyage à Amiens auprès des responsables locaux pour « reporter et rendre les quayers en papier dudit Mistere de la Passion que prestés ilz avoient à ceste ville de Mons avecque les secres à ceste cause¹ ». Les derniers mots de cet article attestent que le texte n'avait pas été emprunté seul aux ordonnateurs d'Amiens : la mise en scène avait aussi été retenue dans ses grandes lignes. De là, la liberté que l'auteur des *Abregiets du Livre de conduite* laisse toujours aux futurs réalisateurs qui appliqueront ses indications selon les circonstances locales : « Et depuis en advant, le logis de Marie et Jhesus a XXX ans se fera, SE ON VOEULT, au logis de Adam². » En fait, une véritable communauté dramatique se révèle à

1. Cohen, *Livre de conduite, Despeses de la Passion*, p. 582.

2. *Ibid.*, p. 133.

nous : des villes aussi lointaines que Douai, Arras, Amiens, Cambrai, sont invitées aux festivités de 1501, ainsi que les villes de Condé et Bouchain, Avesnes, Maubeuge, Le Quesnoy, Bavay, Landrecies, alors Hennuyères, celles d'Ath, Enghien, Binche, Beaumont, Soignies, Lessines, Leuze, Chièvre, Saint-Ghislain, Chimay, Roeulx, comprises dans le Hainaut belge actuel. Parmi cette affluence étonnante, l'on remarquait la présence de Jean Molinet, grand Rhétoriqueur de Valenciennes, qui fut d'ailleurs convié à un repas « au Cerf » aux frais de la cité. Il représentait alors, à titre d'invité, la ville qui, quelques années plus tard, devait être à son tour le point de ralliement de toute la région lors de ses propres festivités : on ne sera pas surpris de retrouver à Valenciennes la plupart des grandes cités qui avaient été invitées à Mons.

Les archives publiques et privées de ces villes n'ont pas encore livré de documents analogues à ceux que nous possédons pour Mons ou Valenciennes. Les textes relatifs à Amiens ou à Beauvais ne permettent donc aucune reconstitution précise¹. Nous sommes mieux renseignés sur les mystères qui furent joués à Metz tout au long du xve siècle. Un des textes les plus anciennement connus — et aussi les plus discutés — se rapporte à une représentation de la *Passion* donnée en 1437 : « Lan dessusdit, au mois de juillet fut jué en Metz le jeu de la passion nostre Seigneur Jhesu crist, en la place en Change² et fut faict le pairceq d'une très noble façon; car il estoit

1. A Beauvais en 1452 pour la représentation du *Mystère de saint Pierre*, l'on fait « deffense à ceux qui sont et seront en la-ditte place [...] qu'ils ne facent trouble, ni noise, desbats qui puist ou doitb empescher les joueurs et ne monter sur les hours et eschaffaux » (Bibliothèque nationale, *Manuscrits de la Collection de Picardie*, t. CLVIII, f° 82, v°).

A Amiens en 1427, un mystère représenté dans les faubourgs de la ville laisse supposer un dispositif identique à celui d'Alençon. Nous rappelons le texte qui fait mention de la représentation importante donnée en 1500 : les ordonnateurs « requeroient [...] leur consentir qu'ils peussent fouir, heuzer et picquer au champ ou l'on a accoustumé faire et jouer ledict mystère [...] tailler les devantures EN LA TERRE QUI EST A L'ENVIRON DUDICT CHAMP, ainsi que l'on avoit accoustumé faire. [...] » En réponse, les échevins accordèrent « les terrasses autour et à l'environ du parcq ». Dans le *Prologue* de la dernière journée du mystère joué à Mons l'année suivante, l'on trouve l'article suivant : « Attendu que ceulx du Parcq d'Amiens avoient disnez à la vue des circonstants. [...] », texte qui accredit la théorie du rond pour la représentation d'Amiens.

2. La place de Change, la seconde en importance, était le lieu habituel des festivités dramatiques : des représentations antérieures sont en effet attestées pour de nombreuses années : 1409, 1425, 1433, etc. Elle avait été agrandie — peut-être à des fins dramatiques — en 1407 où « par commun accord [...] tous les xoixante taulz [60 étaux] que sont en la Halle dez grant Chainges des Changeour [...] et les murs de ladite Halle (furent)

de neuf sièges de hault ainsi comme degrés tout à lentour; et par derrière estoient grands sièges et longs pour les seigneurs et dames¹. » Ce texte atteste en toute clarté le dispositif traditionnel en rond. Les *pantes* entourant le *parc* s'étendaient sur « neuf sièges de hault ainsi comme degrés », c'est-à-dire sur neuf rangées étagées — chiffre relativement modeste qui témoigne que le théâtre ne devait pas accueillir plus de deux mille spectateurs du « menu peuple ». Derrière les *pantes*, pour les spectateurs privilégiés, de « grands sièges et longs », sans doute des loges, avaient été dressés.

Ce dispositif fut repris une trentaine d'années plus tard, en 1468, pour le *Mystère de sainte Catherine* : « En ladicte année fut jué en Metz le jeu de madame sainte Catherine de Sienne, vraye religieuse de l'ordre des Jaicopins. Et fut ce jeu fait en la cour des grans Proischeurs, parmy les trois festes de la Penthecoste. Et pour le faire en furent abattus les estaiges qui estoient couverts tout à l'entour encontre la muraille et qui couvroient les anciennes epitaphes et sepultures². » En cette année, la représentation ne fut pas donnée sur la place de Change, selon la tradition, mais dans la cour des « grans Proischeurs » dans des conditions sans doute très proches de celles de Romans en 1509, dans la cour des Cordeliers. Pour cette occasion, les « estaiges » furent démolis : il s'agissait de petits baraquements de bois construits « tout à l'entour » de la cour. La place était donc dégagée pour que l'on puisse édifier sur leur emplacement « encontre les murailles » les échafauds du hourdement.

A la limite occidentale du territoire qui nous occupe, Rouen assista en 1474 au *Mystère de l'Incarnation et de la Nativité de Jésus-Christ*, qui donna lieu à des interprétations diverses et parfois hasardeuses. Le seul document relatif à cette représentation, l'unique édition imprimée, contient la notice suivante : « Ensuit lincarnacion et nativité de nostre sauveur et redempteur Jesuchrist. Laquelle fut monstrée par personnaiges ainsi que cy après est escripte l'an mil CCCCLXXIIII les festes de Noel en la ville et cité de Rouen dedans le neuf marché. Et estoient les establies assises en la partie septentrionale diceluy depuis lhostel de la hache couronnée iusques en lhostel ou pènt lenseigne de lange. Second lordre déclaré

tous esbattus et araiziés. [...] » (cf. *l'Histoire de Metz par des religieux bénédictins* [...], *Dom Jean François et Dom Nicolas Tabouillot*, 6 vol. in-4°, 1769-1790, t. IV, p. 585).

1. *Chroniques de Metz*, éd. Huguenin, p. 201.

2. *Ibid.*

en la fin de ce codicille. Mais les establies des six prophetes estoient hors des autres en diverses places et parties diceluy neuf marchié. » A l'avant-dernier feuillet, le texte expose l'ordre dans lequel se présentaient les mansions : « Ensuit l'ordre comment estoient faictes les establies. Premièrement vers orient Paradis. [...] » Viennent après les lieux terrestres regroupés dans les quatre villes de Nazareth, Hierusalem, Bethleem et Romme. A la suite l'on trouve l'Enfer « faict en maniere d'une grande guelle se cloant et ouvrant quand besoin en est. Le Limbe des Peres fait en maniere de chartre [...] Les places des prophetes en divers lieux hors des aultres ». Pour Gustave Cohen, l'interprétation de ce texte ne fait pas de doute : « Ce n'était pas une mince affaire que de dresser sur piliers cette plate-forme qui [...] atteignait à Rouen soixante mètres de long pour les établies ou compartiments divisés en quatre groupes distincts¹. » Or, un certain nombre des conclusions de Cohen sont des plus hasardeuses : Où est-il fait mention d'« une plate-forme dressée sur piliers » ? où trouver les dimensions de cette prétendue plate-forme ? Nous avons tenté de reconstituer la topographie sur la place du *Neuf Marchié*. L'emplacement de l'hôtel de la Hache Couronnée nous est connu : à l'extrémité de la rue de la Poterne. En revanche, nous n'avons aucun espoir de retrouver la position de l'hôtel de l'Ange. Les textes de l'édition témoignent en effet d'un état de la place du *Neuf Marchié* antérieur à 1493, date à laquelle la configuration de ce site fut entièrement bouleversée. Or, les documents que nous possédons sont bien postérieurs à cette date. Toutes les évaluations et reconstitutions ne peuvent donc qu'être gratuites. Mais beaucoup plus importante encore est la fin du document qui note, comme l'indique Cohen, que les établies ou compartiments — proprement ceux des lieux terrestres — étaient divisés en quatre groupes distincts. Ne serions-nous pas en présence d'un dispositif analogue à celui choisi par les ordonnateurs de la *Passion* d'Angers représentée en 1486, soit une dizaine d'années seulement après la *Nativité* de Rouen : plusieurs échafauds distincts ?

Deux interprétations peuvent donc être avancées. Imaginons d'abord une immense plate-forme flanquée par le Paradis et l'Enfer et le long de laquelle s'étaleraient les diverses mansions, rassemblées en quatre groupes distincts. Mais dans cette hypothèse, où situer les établies des prophètes ? Faut-il les placer parmi la foule des spectateurs, tels d'insolites miradors ? Faut-il les reléguer sur les côtés, telles des niches écartées sur

1. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p. 87.

les bas-côtés d'une église? De toutes les façons, l'on comprend mal comment des acteurs placés dans ces étables pourraient rejoindre la plate-forme rectiligne promue au rang d'unique aire de jeu. L'on peut aussi supposer un dispositif en rond composé de deux hémicycles, confondant mansions et spectateurs, le premier étant plus particulièrement réservé aux mansions, le second aux spectateurs et ne comprenant que les étables des prophètes. Or une telle disposition n'a rien d'exceptionnel. Elle est notamment attestée par la miniature représentant le *Martyre de sainte Apolline*, pour laquelle Fouquet a choisi de peindre l'hémicycle le plus pittoresque, celui qui comprenait le plus grand nombre de mansions, mais non point la totalité. Quoi de plus normal d'ailleurs que de dresser le plus de décors possible face aux spectateurs privilégiés afin qu'ils puissent jouir du meilleur spectacle (*fig. 34 I*)? Nous n'apportons

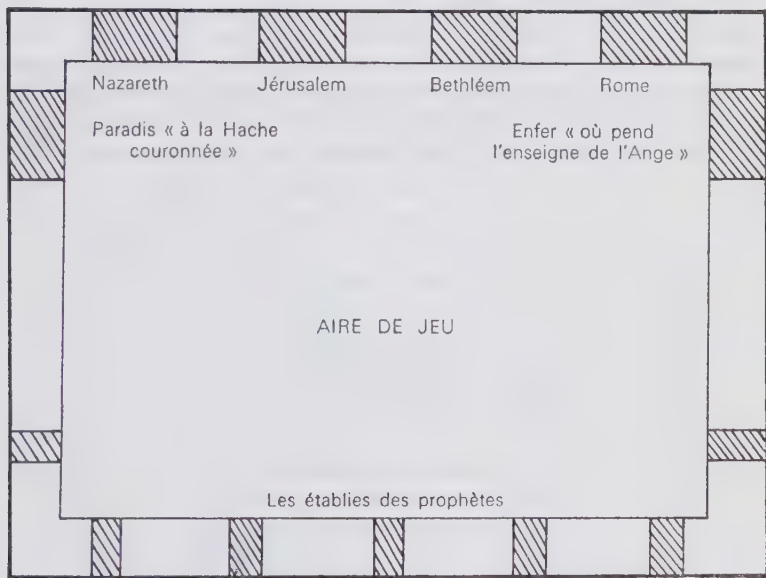


Fig. 34 I. — Aménagement de la Place du Neuf Marchié à Rouen en 1474 pour le Mystère de l'Incarnation et de la Nativité de NSJC.

qu'un certain nombre de présomptions en faveur du dispositif traditionnel pour la représentation de Rouen. En revanche, il ne peut plus être question de la considérer comme un cas exemplaire de la scène rectiligne, non plus que d'échafauder à l'avenir des hypothèses téméraires, en face de l'absence ou du silence des documents.

A l'autre extrémité du territoire que nous étudions, à Dinant comme à Namur, les ordonnateurs paraissent ignorer la scène frontale étalée à l'infini. Comment l'eussent-ils d'ailleurs connue? A Namur en 1455, les acteurs participant aux mystères ne sont pas moins de sept cents : or ni le Marché de la ville, ni la place Saint-Rémy n'eussent permis de dresser une plate-forme démesurée devant laquelle les spectateurs eussent pris place; en fait, devant le nombre des exécutants, l'on peut penser que les fenêtres et les toits des maisons circonvoisines servaient, comme à Lucerne, de gradins pour les spectateurs.

En 1633 à Dinant, l'on représentait encore des mystères. A cette occasion, l'on avait dressé au milieu de la place du Marché une plate-forme que le texte appelle « théâtre » conformément à l'acception la plus courante de ce mot à cette date. « A l'enthour » et « aux environs du théâtre », les spectateurs sont assis et ne doivent « se lever sur leurs sièges et ainsi empescher les aultres ». « Il est [aussi] deffendu à toutes personnes, de quelle qualité qu'ils soient, de monter sur le théâtre, soit au dedans soit au dehors, à la réserve des acteurs. » Par « dehors du théâtre », il faut comprendre un espace de déga-

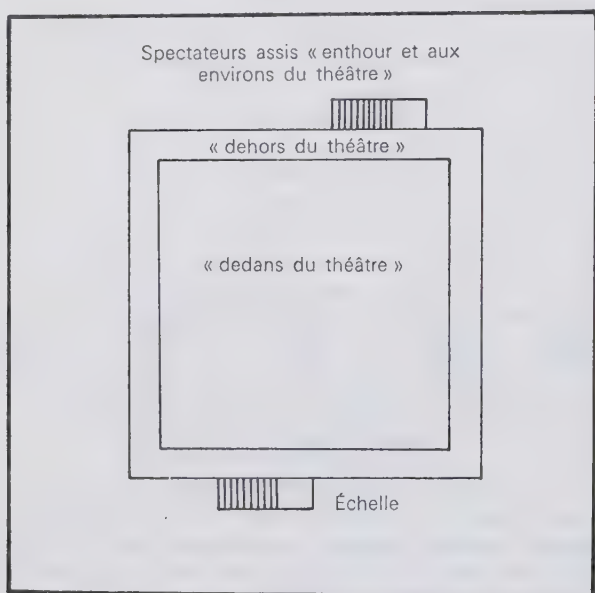


Fig. 34 II. — Théâtre construit à Dinant (1633).

gement ménagé sur les quatre côtés du « théâtre¹ ». Cette interprétation est confirmée par la suite du texte qui prévoit qu' « aussi ne serat permis aux mesmes acteurs de s'asseoir sur le dehors du théâtre quand ils n'auront rien à faire, afin que le peuple regardant ne soit empesché². » Pourtant, malgré leur intérêt, les représentations de Namur et de Dinant sont un peu éclipsées par la richesse de la documentation relative au mystère joué dans la ville voisine de Mons en 1501³.

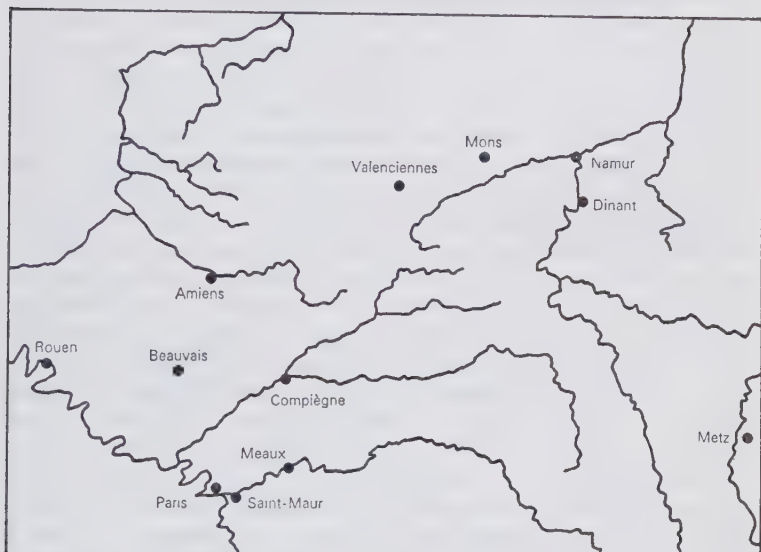


Fig. 35. — Les Mystères du Nord et des environs de Paris.

II

LA MISE EN SCÈNE DE LA PASSION REPRÉSENTÉE A MONS EN 1501

Le *Mystère de la Passion* représenté à Mons en 1501 connut la célébrité le jour où Gustave Cohen publia le *Livre de conduite du régisseur* qui avait été découvert par Devillers plus d'un demi-siècle plus tôt, suivi des *Despenses de la Passion*, retrouvées par G. Decamps. Les documents ainsi rassemblés concernant

1. Cf. fig. 34 II.

2. *Cartulaire de Dinant*, t. V, p. 349.

3. Cf. fig. 35.

une seule représentation n'en sont pas moins décevants, car leur abondance ne saurait compenser leur manque de précision. L'on déplore surtout l'absence d'un contrat conclu avec les charpentiers, tel que nous le possédons pour Romans, Alençon ou Paris et qui eût pu servir de base à une reconstitution. La plus grande prudence est donc de rigueur.

Qui étudie les textes relatifs à cette représentation est dès l'abord désarmé par l'extrême confusion des termes techniques que les divers rédacteurs emploient sans souci apparent de spécialiser l'un ou l'autre. Le mot *parc* peut ainsi désigner l'aire de jeu réservée aux acteurs : « estre adverti Jhesus [...] venir aval Le Parcq [...]; soit cy adverti que le porteur d'eau se doit trouver aval le Parc [...]; et se gambient par le Parcq ¹. [...] » Mais il désigne aussi un emplacement destiné aux spectateurs, puisque des « commis » sont chargés de recevoir les « deniers du Parcque ² ». Le *parc* désigne enfin l'enclos général du théâtre qu'une délibération du 26 juin 1501 décide d'agrandir ³. De même le mot *hourt* est employé en concurrence avec *parc* pour désigner le lieu scénique : « soit cy adverti Sathan de soy trouver par le Hourt pour parler apres l'Humain Linaige ⁴. [...] » Mais il désigne aussi les places destinées au public, puisque mention est faite des « bans fais pour ledict Hourt et Parcque » et que les commis « pour l'entrée du Parcq deveront recevoir, pour chacune personne, XII deniers, et à ceulx qui seront sur les hours marchissans as maisons ilz payeront III sous chacun ⁵ ». Enfin, le *hourt* est parfois pris au sens de *théâtre* et s'applique alors à l'ensemble du *hourdement*. C'est en ce sens que l'emploie le Conseil du 29 avril 1501, qui spécifie que « la ville fera faire le Hourt à ses despens, en recevant les profits par la dite ville de l'entrée du dit Hourt ⁶ ». Ainsi parlera-t-on indifféremment des « bos de la ghallerie du Parcque » que des « ghalleries du Hourt et du hault Hourt ⁷ ».

Mais faut-il pour cela penser que *Hourt* et *Parc* sont synonymes? Un texte apporte quelques lumières sur leur emploi : « Item fut parlét des commis pour recevoir ceulx qui enteront en le cloture du hourt : Nicolas Sewin, Jean Barbet, Jehan Catel et Michel de la Motte, lesquelx, pour l'entrée du Parcq

1. Cohen, *Livre de conduite*, p. 164, 278, 300.

2. *Ibid.*, p. 469.

3. *Ibid.*, p. 591.

4. *Ibid.*, p. 204 et 372.

5. *Ibid.*, p. 581 et 591.

6. *Ibid.*, p. 588.

7. *Ibid.*, p. 380, 469, 557.

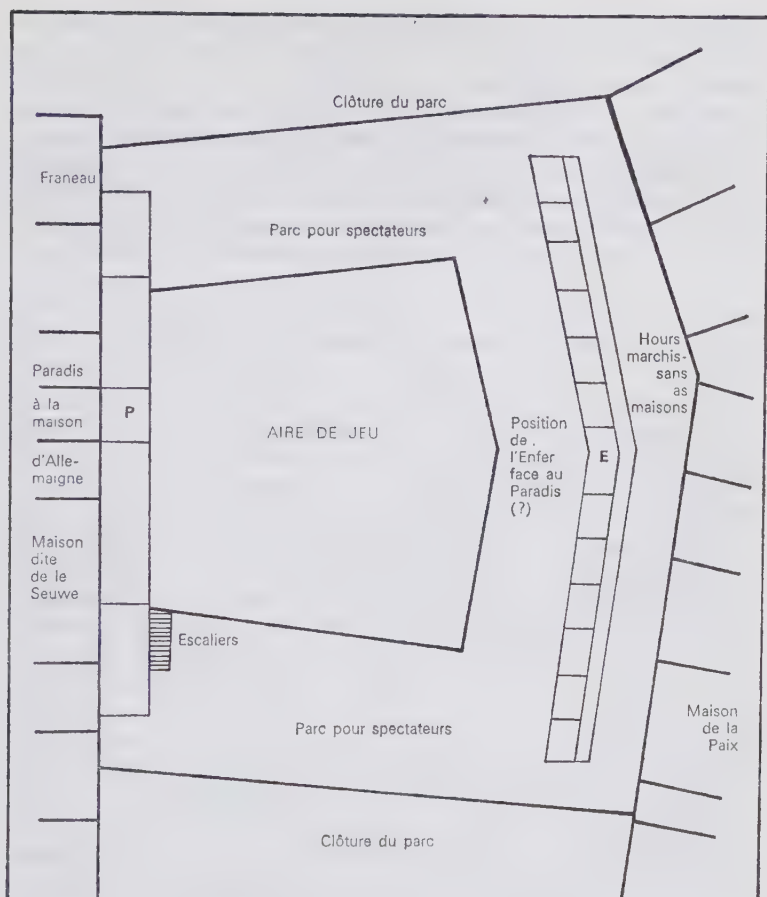


Fig. 36. — Reconstitution du théâtre construit à Mons en 1501.

deveront recevoir, pour chacune personne, XII deniers et à ceulx qui seront sur les hours marchissans as maisons ilz payeront III sous chacun; et se fut conclut que on n'entre oudit Parc qu'il ne soit IX heures du matin et qu'il n'y entre nuls enfans qu'il n'ait X ans d'eage, nulles anciennes gens débilles, ne nulles femmes enchaines¹. » Le « cloture du hourt » dont il est question au début du texte, désigne évidemment le périmètre du théâtre dont l'entrée n'est permise que contre une redevance. Une fois franchie cette *cloture*, les spectateurs

1. *Ibid.*, p. 591.

se trouvaient dans l'enceinte du théâtre, c'est-à-dire dans le *parc* : pour cela ils devront payer douze deniers. S'ils voulaient prendre place sur un échafaud — *hours marchissans as maisons* — il fallait qu'ils déboursent trois sous. Nous ne savons pas si cette somme s'ajoutait au prix d'entrée du *parc*, c'est-à-dire s'il y avait un second contrôle au pied des échafauds, ou s'il y avait une entrée propre pour ces échafauds. Cette solution semble plausible puisque mention est faite des « galeries du hault hourt » qui doivent remplir cette fonction.

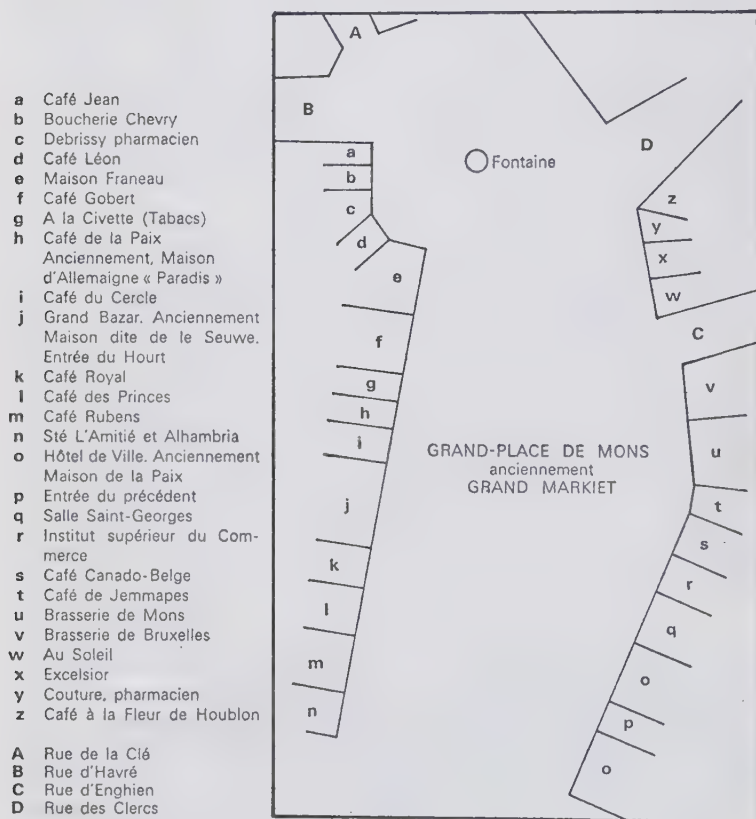


Fig. 37. — Plan de la Grand-Place de Mons, où fut joué le *Mystère de la Passion*, levé par l'Ingénieur van Ineurs et reproduit par Gustave Cohen.

Le parc est donc la superficie de la place du *Grand Markiet*, à la périphérie de laquelle ont été construits les divers échafaudages réservés aux décors, aux acteurs et aux spectateurs et appelés indistinctement *hours*. L'on comprend à présent que les textes puissent parler indifféremment de la *clôture du parc* ou du *hourt*, le mot *hourt* désignant alors l'ensemble des *hours*. La distinction peut-elle être poussée plus loin?

Nous n'avons pas oublié le compte rendu de la *Passion* représentée à Metz en 1437 où « fut faict le paircque d'une très noble façon; car il estoit de neuf sièges de hault ainsi comme degrés tout à l'entour ». Dans ce texte, le mot *parc* désignait les *pantes* du « parterre » dont les gradins s'étagaient « tout à l'entour » du *parc* proprement dit réservé aux acteurs. Le *parc* de Mons a bien cette double acception : il comprend tout d'abord l'emplacement réservé aux spectateurs populaires, qui paient douze deniers, mais aussi l'aire de jeu, au moins une partie de celle-ci. Ainsi, le *Prologue* de la dernière journée désigne les acteurs par l'expression générale « ceulx du Parcq ». Nous avons déjà vu que le mot *parc* désignait par ailleurs le lieu scénique en concurrence avec *hourt*. Mais l'on peut remarquer que les rubriques qui emploient *parc* en ce sens, écrivent en général « aval le parc », lorsque les personnages auxquels se rapporte la rubrique ne sont pas encore en scène, tandis qu'elles disent « par le parc » dans le cas contraire. L'exemple suivant réunit les deux emplois : « Lors Anne s'en va aval le Parc avec ses gens, et Judas le rencontre et le maine sus Pilate; et se gambient par le Parcq jusques que on leur fera signe d'approchier Pilate¹. » Il semble donc que les acteurs, qui ne participaient pas à l'action, attendaient le moment d'intervenir en un lieu distinct du *parc* et surélevé par rapport à ce dernier, c'est-à-dire sur des échafauds. Or l'on retrouve le mot *hourt* employé de la même façon : « Soit cy adverti Benjamin venir aval le hourt atout pain et poisson². »

Ainsi se précise une reconstitution du dispositif retenu à Mons³ : l'aire de jeu qui se trouvait au même niveau que les spectateurs du « parterre » ne se confondait certainement pas avec le sol même de la place. Comme à Romans, l'aire scénique était donc, à Mons, une plate-forme légèrement surélevée au-dessus du sol. Cette plate-forme comportait des trappes qui permettaient divers jeux de scène : « Soit cy adverty Cerbere, deable, de s'en aller au secret où est Acharet demo-

1. *Ibid.*, p. 300.

2. *Ibid.*, p. 204.

3. Cf. fig. 36.

niacle, et qu'il fasse fumée à son départ dudit secret quant temps sera. » Ainsi qu'à Romans, au moyen de ces trappes qui communiquaient avec les « dessous », certains acteurs pouvaient se retirer à la fin de leur rôle : « Et s'en doivent aller par les secrez de terre ceulx qui ne doivent plus parler pour ce jour¹. » L'on comprend pourquoi le *Livre de conduite* emploie, pour désigner l'aire de jeu, les deux termes en apparence contradictoires de *parc* et de *hourt* : il parle de *parc* lorsque prévaut l'usage proprement dramatique du lieu, et de *hourt*, lorsque la scène en cours doit faire intervenir certains jeux de scène où les « dessous » peuvent être requis et, bien entendu, toutes les fois que c'est la charpente de la plate-forme qui est concernée. Ainsi il est remarquable que les *Despenses de la Passion*, dans lesquelles il est surtout question de la construction de la plate-forme, désignent presque toujours l'aire de jeu par le mot *hourt*, tandis qu'inversement les *Abregiets* qui contiennent les indications scéniques, emploient plus volontiers *parc*. L'on peut donc imaginer à Mons un dispositif en tous points analogue à celui que nous avons reconstitué à propos de nombreuses représentations : un lieu scénique central (surélevé ou non) et dominé par une couronne (de forme variable) formée par des échafauds. Mais il faut abandonner la solution d'un dispositif exemplaire sur lequel les diverses représentations se modèleraient avec plus ou moins de bonheur. Par-delà la communauté d'esprit qui lie tous les mystères en rond, chaque ordonnateur reste maître des solutions qu'il apportera aux problèmes particuliers posés par chaque représentation. Il appartenait à Mons de donner sa propre version d'un système dont nous avons déjà vérifié la souplesse et la variété.

L'on ne peut ignorer l'étonnante discrétion dont font preuve les textes montois sur les constructions qui eussent été réservées aux spectateurs. En fait, si l'on excepte les travaux entrepris pour la plate-forme, les seules mentions que nous relevions sont relatives à la clôture du *Parc* ou du *Hourt*, aux quelques portes qui en font partie, et à certains « hours marchissans as maisons » que l'on construit « depuis le deffalant du Parc », après que ce *parc* eut « semblé trop petit ». Nous savons que ceux qui voulaient accéder à ces *hours* devaient payer *trois* sous. Gustave Cohen proposait une solution extrêmement simple : il avait imaginé une longue scène rectiligne appuyée

1. *Ibid.*, p. 199 et 26. Comme ce fut le cas également à Romans, la plate-forme est recouverte d'herbe et de gazon pour donner l'illusion d'un *parc* naturel aussi bien que pour dissimuler les trappes.

contre les maisons d'un des côtés de la place; le long du côté opposé eussent été dressés d'autres « hours marchissans as maisons » pour les spectateurs. Entre ces deux estrades parallèles, un vaste espace libre, le *parc*, accueillait le public populaire. Ainsi se trouvait établie une configuration du lieu théâtral que l'on crut pendant longtemps générale et dont la simplicité était, nous l'avouons, séduisante.¹ Malheureusement cette théorie, fondée sur une ou deux données fragmentaires interprétées avec trop de liberté, ignore délibérément les obstacles qui se présentent devant elle : aux yeux de Cohen le mot « hourt » ne désigne véritablement que la scène. Mais n'est-ce pas méconnaître les autres emplois de ce terme et en particulier son sens de « hourdement », c'est-à-dire d'édifice théâtral tout entier? Le *parc* ne serait que le « parterre » destiné aux spectateurs les moins fortunés : mais c'est là passer sous silence les passages innombrables où les rédacteurs le prennent avec la signification d'aire de jeu. Peut-on considérer ces emplois comme des extensions de sens regrettables ou des inadvertances sans conséquences? Le refus de cette attitude permet déjà de délimiter les champs sémantiques respectifs de *hourt* et de *parc*. L'analyse (et la critique) de l'interprétation par Gustave Cohen nous autorisera peut-être à proposer une autre reconstitution.

« Item, pour onze œillés servant à l'engien estant en la Maison d'Allemagne pour avaler la nuée du Déluge, VIII s.¹ ». Or, nous savons que la machinerie du Déluge se trouvait dans la mansion du Paradis. Comme d'autre part la maison d'*Allemagne* avait été identifiée par un ancien archiviste de Mons, l'on disposait d'une base solide de reconstitution. Aussi se fondant par ailleurs sur un autre article qui situe l'« entrée du Hour envers le Seuwe² », c'est-à-dire du côté d'une maison dite de *le Seuwe*, alignée sur la maison d'*Allemagne*, Gustave Cohen place une extrémité de sa scène rectiligne au niveau de la maison dite de *le Seuwe*, « adosse » la mansion du Paradis « contre » la maison d'*Allemagne*, puis prolonge arbitrairement cette plate-forme jusqu'à l'angle de la maison Franeau : « D'après ces précisions qu'il est facile de suivre sur le plan de notre pl. III³ il est infiniment probable que la scène ou Hourt, SI ELLE A ÉTÉ PAREILLE A CELLE OU FUT JOUÉE LA PASSION A VALENCIENNES EN 1547, s'appuyait à la ligne des maisons du côté sud-est de la Grand-place, face à l'Hôtel de Ville⁴ ». Toute la théorie de Cohen en fait s'effondre si la « scène n'a pas

1. *Ibid.*, p. 561.

2. *Ibid.*, p. 519.

3. Nous reproduisons ce plan à la figure 37.

4. Cohen, *Livre de conduite*, p. XLVI.

été pareille » à celle représentée par Cailleau pour la *Passion* de Valenciennes. Or en réalité, les textes n'ont jamais parlé d'un échafaud « adossé » à la maison d'Allemagne, mais bien d'un « engien estant EN la Maison d'Allemagne » — ce qui ne laisse guère de doute sur l'incorporation de cette maison dans l'ensemble des décors de la *Passion*. Il est d'ailleurs possible que d'autres maisons situées sur ce côté de la place aient été ainsi utilisées, puisque le Conseil du 26 juin 1501 prévoit expressément que les *hours* réservés aux spectateurs (et aux mansions?) dressés le long du côté opposé, seront construits « en gardant les entrées des maisons [...] et l'entrée de la Maison de la Ville ample, sans la renclorre en la closure du Parc¹ ». Cette résolution semble supposer que les mêmes dispositions n'avaient pas été retenues pour les maisons situées du côté du Paradis. Or nous connaissons d'autres représentations où des dispositifs analogues avaient été adoptés, en particulier celles de Lucerne, Francfort et peut-être celle de la *Passion* dite de Donaueschingen.

Que la plate-forme de Mons ait été attenante aux maisons alignées sur le Paradis, cela est fort probable. « L'entrée du Hourt [située] envers le Seuwe » confirmerait cette interprétation. En revanche, rien n'autorise à développer cette plate-forme dans le sens de sa longueur sur une quarantaine de mètres — ce qui est une bonne moyenne, remarque gratuitement Cohen — et à placer l'Enfer à l'autre extrémité par pur souci de symétrie. En revanche, si le dispositif de Mons a été analogue à celui des *Passions* suisses et allemandes, nous comprenons fort bien la discrétion des textes sur les constructions réservées aux spectateurs, puisqu'elles n'existaient pas : les spectateurs privilégiés se tenaient aux fenêtres des maisons de la place; quant au public populaire il se casait, comme il le pouvait, sur les toits de ces mêmes maisons et dans la partie du *parc* qui lui était destinée, de part et d'autre de l'aire réservée à la « scène ». Or, nous savons que cette coutume était bien établie à Mons, puisque les chanoinesses de Sainte-Waudru assistaient aux diverses représentations depuis la maison de leur greffier Joachim Riotte² et que la chambre haute de la Maison de Ville avait été spécialement jonchée d'herbe fraîche pour complaire à M^{me} de Chierve, « espeuse à monsg^r le Bailly

1. *Ibid.*, p. 591.

2. Ce fut vrai non seulement pour la *Passion*, mais aussi pour la représentation de la *Vie de saint Jacques le Grant*.

Cf. les *Comptes généraux du chapitre des chanoinesses de Sainte-Waudru*, cité par Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique*, t. III, p. 336.

de Haynnau¹ ». Il faut cependant croire que les prévisions s'avérèrent insuffisantes; aussi, à l'important Conseil du 26 juin, il est « parlét du Parc qui semble trop petit et se on feroit hours au deffallant du Parc jusques as maisons en gardant les entrées des maisons ». Ces « hours marchissans as maisons » furent effectivement construits. Ils ne devaient pas être très élevés pour ne pas gêner la vue des fenêtres où se trouvaient les personnes de qualité. Cependant ils permettaient à certains bourgeois qui ne voulaient pas se commettre avec le populaire d'assister à la représentation sans se mêler à la foule du *parc*.

Nous sommes donc en mesure de retracer la disposition de la place du *Grand Markiet* telle qu'elle a dû se présenter aux spectateurs de la *Passion* en 1501. Sur la Grand-Place, le théâtre occupait un trapèze à peu près régulier, formé d'une part par les deux lignes presque parallèles des maisons de la place et de l'autre par deux clôtures menées par le travers de la place, la première depuis la Maison de Ville jusqu'à la maison dite de *le Seuwe*, la seconde symétrique, menée depuis l'angle de la rue d'Enghien. Ainsi se trouvait délimité le *parc* général du théâtre. Le long des maisons alignées sur la Maison de Ville ont été construits un certain nombre d'échafauds destinés en partie aux spectateurs les plus fortunés qui payent leur place trois sous. Il est fort possible que dans ces mêmes échafauds « marchissans as maisons » quelques mansions aient été placées — en particulier l'Enfer — faisant face au Paradis, sis dans la maison d'*Allemagne*, c'est-à-dire au centre de la facade opposée. De part et d'autre du Paradis pouvaient se trouver d'autres *hours* réservés à des décors ou à des spectateurs. De toutes les façons, exception faite de la maison d'*Allemagne* que le Paradis et l'« engien » du Déluge devaient occuper entièrement, toutes les fenêtres des maisons de l'une et l'autre façade étaient retenues pour les notables et les invités de marque. De l'un à l'autre bout de la Place, depuis le Paradis jusqu'aux « hours marchissans as maisons », s'allongeait une plate-forme analogue à celle des *Passions* germaniques et que bordaient de part et d'autre les spectateurs du *parc*². Nous savons que la plate-forme de Mons était entourée par les spectateurs, parce que le *Prologue de la Dernière Journée* rappelle que « ceulx du Parcq d'Amiens avoient disnez A LA VUE DES CIRCONSTANS ... » Sur cette plate-forme assez élevée pour que l'on puisse

1. Cohen, *op. cit.*, p. 559.

2. Il est possible que la plate-forme n'ait pas rejoint les « hours marchissans as maisons » et ait pris la forme de l'« éperon » du théâtre élisabéthain, tel qu'il apparaît sur le dessin de Jean de Witt. C'est cette dernière configuration que représente notre reconstitution. Cf. fig. 36.

placer dans ses « dessous » le « sommier » destiné à supporter « un petit bacquet de bois à mettre sur l'eauwe », devaient figurer également certaines mansions secondaires, « les tours, casteaux et autres parties servant audit Mistere », comme ce fut le cas dans les autres mises en scène de ce type ¹. Il est regrettable que le rédacteur des *Comptes* n'ait pas jugé utile de nous donner les dimensions de cette plate-forme ².

Faute de documents aussi précis que ceux de Romans ou d'Alençon, cette reconstitution du théâtre de Mons ne peut être donnée que sous toutes réserves. Elle paraît cependant rendre compte de l'emploi si particulier des mots « parc » et « hourt » dans les divers textes et se justifier par l'influence possible en cette région de la mise en scène des mystères suisses et allemands.

III

LA PASSION REPRÉSENTÉE A VALENCIENNES EN 1547 ET LES MINIATURES D'HUBERT CAILLEAU

Au moment où nous achevons ce panorama des représentations de mystères dans les provinces françaises, il nous faut évoquer la plus connue d'entre elles, la plus souvent citée, celle que quelques commentateurs ont considérée avec le respect dû aux textes sacrés à propos desquels l'on ne souffre point du tout la critique, et que de fort mauvaise grâce l'exégèse : la *Passion* jouée à Valenciennes en 1547. Pour cette représentation, nous possédons un certain nombre de documents qui ne sont malheureusement ni très riches ni très détaillés : l'*Obligation* — ou contrat — par lequel quelques bourgeois de la ville s'engagent à mener à bonne fin l'entreprise religieuse et dramatique, le bilan financier de ladite entreprise, la liste des participants et quelques indications complémentaires et fragmen-

1. Cohen, *op. cit.*, p. 476 et 533.

2. Nous savons seulement qu'après la représentation, à la demande de Philippe le Beau qui désirait, lors de son passage à Mons, admirer les décors du mystère, l'on décida de démonter les clôtures du *parc*, les échafaudages des spectateurs et les bancs du *parc* et des *hours* et de ne conserver que la plate-forme que l'on ferait garder jusqu'à son arrivée : « Conclut que toute le cloture se deffera en tenant le Hour en son entier et pour le faire garder d'un homme par jour et deux hommes du vespre en faisant couvrir Enfer et que on doit envoyer envers le Prince pour savoir son plaisir sans soy trop haster » (Cohen, *op. cit.*, p. 591-592).

taires issues de sources isolées¹. Sur la mise en scène et le lieu théâtral, les textes sont d'une regrettable discrétion : ils nous indiquent bien que le mystère fut joué dans la cour de l'hôtel d'Arschot, mais négligent de nous donner les dimensions de cette cour. Comme pour Mons enfin, nous ne disposons d'aucun contrat de charpentiers, si précieux on le sait.

Ainsi les seuls documents relatifs à la mise en scène sont-ils le *hourdement* peint par Hubert Cailleau en tête de deux manuscrits (Bibl. nat., fr. 12 536, et Rothschild 1-7-3), ainsi que les miniatures qui ouvrent chacune des vingt-cinq journées de ce mystère. Les miniatures particulières de chaque journée obéissent par trop aux lois traditionnelles de la peinture médiévale — en particulier celles de la représentation simultanée — pour fournir une base solide à une reconstitution du dispositif retenu. L'on doit donc faire appel à la vaste peinture sur dépliant figurant le « théâtre ou hourdement pourtraict comme il estoit quand fut joué le mystère de la Passion Nostre Seigneur Jesus-Christ² ». Sur la foi de ce document, certains commentateurs ont donc imaginé un immense plateau où figureraient entre le Paradis et l'Enfer, à l'un et l'autre bout, les diverses mansions alignées côte à côte. Avant de se prononcer sur la valeur et la portée qui doivent être accordées aux miniatures du peintre Hubert Cailleau, il paraît juste de soumettre ces documents à une analyse objective.

Hubert Cailleau naquit vers l'année 1526. En 1544, il enlumine un graduel de l'abbaye de Marchiennes, en 1553, les *Antiquités de Valenciennes* de Wicart, l'un des animateurs de la *Passion*, qui le qualifie de « peintre et miniaturiste de la reine Marie de Hongrie ». De 1567 à 1571, il travaille à nouveau à Marchiennes. Deux ans plus tard, il adresse une supplique à l'abbesse de Flines pour obtenir quelque ouvrage. En 1577 enfin, il enlumine les deux manuscrits de la *Passion* — celui du fonds Rothschild est en effet daté : ce sera sa dernière œuvre connue. Ainsi Cailleau avait tout juste vingt et un ans lors de la représentation de 1547. Ce n'est que trente ans plus tard qu'il entreprend de réaliser les miniatures relatives à cette représentation. Même en supposant la présence de Cailleau à Valenciennes en 1547, quelle valeur accorder à un témoignage fondé sur des souvenirs vieux de trente ans? Mais la participation de Cailleau à cette représentation est-elle seulement établie?

1. Pour cette représentation, l'étude la plus récente est : Elie Konigson, *La Représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Paris, 1967, thèse dactylographiée, 26,5 cm, 336 p.

2. Cf. pl. 6.

Élie Konigson qui ne doute pas de la valeur de la figuration de Cailleau, étudie le texte suivant que l'on trouve dans un cartouche à la fin du manuscrit de la Bibliothèque de Rothschild: « Il [Hubert Cailleau] donna aussy le portraict du theatre ou hourdement avec Jacques des Moëlles, tel comme il est peinct au commencement de ce present livre et comme il estoit audit jeu. » A partir de là, Élie Konigson déduit que « il donna... » se rapporte à la représentation de 1547; que « avec Jacques des Moëlles... » se rapporte aussi à la représentation de 1547; que Jacques des Moëlles a aussi eu part à la réalisation de la miniature de 1577, — ce qui permettrait d'accorder une confiance presque totale à une miniature réalisée par deux hommes ayant participé ensemble à la représentation¹. Or, il semble que le texte ne cherche à établir la collaboration de Cailleau et de Des Moëlles que pour la seule réalisation de la miniature de 1577. Il serait hasardeux de vouloir tirer d'autres conclusions fondées sur la syntaxe des temps, si imprécise encore au xvi^e siècle. Mais un autre détail doit retenir notre attention : nous montrerons plus loin que le manuscrit B. N., fr. 12 536 fut selon toute probabilité composé avant le manuscrit B. N., Rot. 1-7-3- auquel il servit, pour ainsi dire, de première ébauche moins soignée. Or ce manuscrit fr. 12 536 porte simplement : « Il donna aussy le pourtraict du hourdement du teatre, avec Jacques des Moëlles comme il se voidt en ce present livre » et ne contient pas la petite phrase rajoutée dans le manuscrit Rot. 1-7-3 : « [...] et comme il estoit audit jeu. » L'intention du rédacteur de ces deux notes — nous donnerons son identité dans un instant — est donc bien claire : en écrivant la note du second manuscrit, il ne l'a pas jugée assez probante et il a cru bon de donner un petit « coup de pouce » supplémentaire pour lui conférer plus de poids. Inutile de préciser que la supercherie nous paraît évidente. Mais n'insistons pas, nous verrons que le texte même doit susciter de grandes réserves.

Le texte de l'*Obligation* précise que Jacques des Moëlles fut lors de la représentation « inventeur et facteur et meisme conducteur de pluseurs secrets, joueurs de pluseurs parchons, comme la presence de l'ung des trois Roys et grandment des aultres ». En revanche, aucun texte ne signale la participation de Cailleau à la mise en scène de 1547. A cette date il n'était encore qu'un tout jeune homme sans expérience et il eût été étonnant que les sages bourgeois de Valenciennes, que l'*Obli-*

1. Cf. E. Konigson, *op. cit.*, p. 80.

gation nous révèle si prudents et vétillieux sur l'emploi de leurs deniers, eussent confié la réalisation de leur entreprise à un jeune homme qui n'eût pas fait ses preuves. S'il y a donc eu une collaboration entre Jacques des Moëlls et Cailleau, il ne faut pas la chercher ailleurs que dans la composition de la miniature. Cailleau, en effet, chargé trente ans après la représentation d'enluminer les manuscrits de la *Passion*, a sans doute éprouvé le besoin de faire appel aux souvenirs d'un des anciens « inventeur [s] et facteur [s] et meisme conducteur [s] » de cette *Passion*. Quelle était la fraîcheur des souvenirs de Jacques des Moëlls à cette date? Comment Cailleau comprit-il et interpréta-t-il les indications de ce dernier? C'est ce que nous ne saurions préciser. Il est à craindre que le « portraict du théâtre », découvert à travers tous ces prismes déformants, ne soit plus qu'un lointain reflet de la réalité. Mais, dira-t-on, n'est-ce pas supposer bien légèrement que Cailleau ne participa pas en personne à la représentation et que le rôle de Jacques des Moëlls en 1577 ne se limita pas à préciser et à compléter par les avis d'un technicien les souvenirs du miniaturiste?

Parmi tous les mémorialistes et chroniqueurs de Valenciennes qui font état de la représentation de 1547 et mentionnent les participants les plus éminents à cette représentation, aucun ne cite le nom de Cailleau, en particulier ni Simon Le Boucq, ni Henri d'Outreman¹. Certes, Cailleau ne fut jamais qu'un petit personnage et sa présence eût pu passer inaperçue. Mais cette conjuration du silence n'en demeure pas moins troublante. En fait, aucun historien de Valenciennes ne condescend jamais à parler de notre peintre. Seul Louis de la Fontaine, dit Wicart, dans ses *Antiquités de Valentiennes*, signale son existence et le qualifie même de « peintre et miniaturiste de la sœur de Charles Quint, Marie de Hongrie » — assertion qu'aucune ombre de preuve n'est venue confirmer. Du reste, ce témoignage flatteur n'est peut-être pas entièrement désintéressé. L'on comprend que l'auteur ait tenu à mettre en valeur l'artiste dont il s'était assuré la collaboration, afin de donner plus de prix à son manuscrit. Or le manuscrit des *Antiquités* fut achevé en 1553, donc rédigé quelques années plus tôt, c'est-à-dire qu'il est à peine postérieur à la représentation de 1547 — représentation à laquelle participa Louis Wicart dans le prétendu domaine propre à Cailleau, la mise en scène. Il était en effet « superintendantz et inventeur de plusieurs secretz et mesmes les conduire de estre faictz en temps deu et pareillement de faire juer silete

1. Le père de d'Outreman était « superintendant » du mystère et celui de Simon Le Boucq participa lui aussi à la représentation.

sans que les originateurs en donastes quelque semblant ». Bien plus, il semble même que ce Louis de La Fontaine, dit Wicart¹, fut le grand animateur et le grand responsable de la représentation de 1547 : c'est lui qui reçut en dépôt le texte de l'*Obligation* qui engageait entrepreneurs et acteurs du mystère; il avait la haute main sur tous les participants à l'entreprise, puisqu'il était chargé « d'ordonner et assoir les parchons à chacun joueur selon la faculte le queroit ». Ainsi, c'est lui qui eût attribué à Cailleau les rôles que ce dernier eût pu remplir. Or Wicart, lui non plus, ne souffle pas un mot sur une éventuelle participation de Cailleau à la représentation et compte tenu de ses fonctions en 1547 et des relations qu'il entretenait avec le peintre, ce silence ne saurait être pris pour un oubli supplémentaire.

Dans ces conditions, sur quels témoignages établir la présence de Cailleau aux fêtes de 1547? Cailleau eût été acteur — il aurait même rempli plusieurs rôles — lors de la représentation de ce mystère. Or précisément, nous possédons la liste des acteurs du mystère, en plusieurs versions légèrement différentes les unes des autres, contenues dans le manuscrit 527-545 de la bibliothèque de Valenciennes, « Contendue de la première construction et naissance de la noble ville de Vallenchiennes avec plusieurs choses mémorables et advenues estranges », de Simon Le Boucq, dans le manuscrit 529-709 de la bibliothèque de Douai, « Les Antiquités de Valenciennes », de Louis Wicart, enfin dans les deux manuscrits de la *Passion* conservés à la Bibliothèque nationale et enluminés par Cailleau : le manuscrit fr. 12536 et le manuscrit Rot. 1-7-3. Or, aucune de ces listes ne fait mention du nom d'Hubert Cailleau. La seule et unique attestation en faveur de la présence de Cailleau est un texte de la dernière page du manuscrit Rot. 1-7-3 : en effet, à droite d'un médaillon enluminé, l'on trouve encadrée dans un cartouche la déclaration suivante : « Charles Merighue estant a mariet a escript ce present libvre du mistere qui fut joué en vallenchiennes 1547 au[que]l mistere sur chascune journee hubert Cailleau paintre a paint les histoires comme aussy ledict hubert fut joueur audict mistere de plusieurs parchons come de Rubem pretre de la loy Item veut représenter lung des trois rois assavoir le more ou negre aussy la présence du docteur Gamaliel disputant au temple puis de quelque chevalier dherode et aultres. Il donna aussy le portrait du teatre ou hourdement avec jacques des moelles tel come il est peinct au commenche-

1. A ne pas confondre avec Jean Fontaine qui livra le bois pour les bancs du parterre.

ment de ce present livre et comme il estoit audit jeu. » Sur la même page, au-dessus du médaillon, figure encore le texte suivant : « Hubert Caillau du nombre de ceulx non obligiet joueurs de plusieurs parchons [...] mais pour cause qu'il avoit quelque besoigne a solliciter ne poeult demeurer jusques à la fin. »

Il est bien évident que le cartouche peint, dans lequel ces lignes sont contenues, est l'œuvre de Cailleau, tout comme le cartouche plus petit que l'on trouve au dernier feuillet du manuscrit fr. 12536 dont le texte, plus court, atteste aussi la participation du peintre au mystère en tant qu'acteur. La main qui a tracé les lignes des cartouches ne saurait être celle des copistes des deux manuscrits — Charles Merighue pour le Rot 1-7-3 — qui, une fois le texte du mystère écrit, ont remis le volume à l'enlumineur. L'auteur de ces commentaires a donc toutes les chances d'être Cailleau lui-même qui, en traçant le cadre du cartouche, s'est ainsi ménagé la surface nécessaire au texte qu'il avait composé. Deux arguments complémentaires viennent corroborer cette interprétation : l'écriture soigneusement calligraphiée, finement dessinée, formée de caractères indépendants, bien différente de l'écriture cursive de l'un et l'autre copiste; l'habitude de Cailleau d'attester sa collaboration à la fin de chaque ouvrage auquel il a travaillé dans le style lourd et naïf qui est celui des deux cartouches. Ainsi la seule mention qui nous soit faite d'une participation quelconque de Cailleau à la représentation de 1547 est l'œuvre de Cailleau lui-même : devient de ce fait même sans valeur le passage de ce texte qui atteste qu'« il donna aussy le portraict du hourdement avec Jacques de Moëlles ».

L'on comprendra notre scepticisme dès lors qu'il s'agit d'accepter ce témoignage, contredit à deux feuillets d'intervalle par celui des listes d'acteurs que les deux copistes ont rapportées. Par ailleurs, les détails mêmes de ce témoignage semblent suspects : que Cailleau se soit attribué le rôle d'un des trois Rois (rôle, on le sait, qui fut tenu par Jacques des Moëlles) paraît vouloir établir un lien supplémentaire entre les deux hommes avec une insistance douteuse; le nombre de rôles remplis par Cailleau : un roi, Rubem, Gamaliel, un chevalier et plusieurs autres; cette hâte à quitter Valenciennes au milieu de la représentation « pour cause qu'il avoit quelque besoigne à solliciter » pourrait être destinée à apaiser les doutes de ceux des anciens spectateurs de 1547 qui n'auraient pas — et pour cause — conservé un souvenir très net de la présence de Cailleau lors des festivités évoquées.

Le portrait de l'auteur du « théâtre ou hourdement » de

Valenciennes apparaît à présent avec plus de lumière : un pauvre hère obscur et naïf, qui avec une obstination touchante ajoute son nom et son âge aux ouvrages qu'on lui a confiés ; un artiste misérable réduit à écrire des suppliques pour obtenir un peu de travail, et dont l'œuvre tout entière porte la marque de la hâte dans laquelle elle a été composée ; un homme réduit à un travail de tâcheron pour gagner sa vie dans un art dont l'imprimerie réduit de jour en jour les débouchés. « Point ne mord mort Cailleau », avait-il pris pour devise : devise dérisoire d'un misérable que la vie avait déjà oublié.

Le milieu historique et humain dans lequel a vécu Hubert Cailleau ainsi retracé, il nous faut tenter de percer les intentions profondes qui animaient le peintre lors de la composition de ses miniatures. Il n'est pas étonnant que Cailleau ait puréver de sa participation aux fêtes de 1547. De nombreux artistes avaient en effet déjà collaboré à la décoration et à la mise en scène des mystères : en 1489 Jehan Perréal, secondé par le peintre Jehan Prévost, fit les maquettes des décors des échafauds dressés pour l'entrée du roi Charles VIII à Lyon¹ ; deux ans plus tard en 1491, Jehan Poyet remplit les mêmes fonctions pour les mystères représentés à Tours devant Anne de Bretagne². L'année même de la *Passion* de Valenciennes, « Jean Boyvin paintre [...] promet de faire tous et chacun portraictz et faintes qu'il conviendra [...] de faire pour le jeu et mistere de la Vie de Saint Cyr³ ». En 1563, c'est à Sens que Jean Cousin est chargé de « faire projet et devis » pour les mystères prévus⁴. L'on comprend que les plus chers désirs de Cailleau eussent été comblés, s'il s'était vu confier la responsabilité d'une entreprise que le célèbre Fouquet lui-même n'avait pas dédaigné d'assurer. Mais nous mesurons du même fait la portée exacte de la miniature de Cailleau : il ne s'agit pas de représenter après coup, à partir de souvenirs précis et exacts, la mise en scène qu'un autre eût réalisé à sa place, mais de recomposer — en tenant compte peut-être de vagues éléments existants — une mise en scène chère à son cœur. Ainsi s'accordent les contradictions, et les anomalies se conforment à la règle. Si Cailleau lui-même avait été metteur en scène et acteur en 1547, quel besoin eût-il eu de faire appel

1. E. M. Bancel, *Jehan Perréal et Jehan de Paris*, Paris, 1885.

2. *Comptes de ville*, cités par Bapst, *Étude sur les mystères*, p. 48.

3. *Contrat passé avec un peintre pour le mystère de saint Cyr à Villejuive en juin 1547*, cité par Coyecque, *Recueil d'actes notariés*, t. II, p. 183, acte n° 4470.

4. Archives municipales de la ville de Sens, année 1562-1563.

à Jacques des Moëlles? Mais la présence de ce dernier à ses côtés en 1577 s'explique d'elle-même, si l'ancien « inventeur, facteur [...] et conducteur » est là pour maintenir Cailleau dans les limites de la réalité et de la vraisemblance. Du même coup s'explique le schématisme de la miniature qui avait frappé certains critiques.

« La miniature bien connue du mystère de Valenciennes donne une idée erronée de la scène. Il serait impossible de situer le Paradis sur le toit d'une mansion semblable à celui représenté sur la miniature. Une telle scène avec de telles proportions est impossible *matériellement*. La miniature reproduit seulement une très petite partie d'un dispositif scénique et est plus ou moins fantaisiste¹. » Nous ne croyons pas quela représentation de Cailleau soit « fantaisiste », comme le prétend Stuart. Mais il est inexact d'imaginer que le peintre a figuré le *hourdement* en faisant volontairement abstraction des éléments techniques des mansions. C'est pourtant l'explication que donne Elie Konigson : « [Cailleau] a fait ce qu'avant lui ont réalisé la plupart des imagiers et des peintres : représenter une scène théâtrale, une mansion hors de toute référence à la machinerie et à ses échafaudages. Si le Paradis semble flotter au-dessus du hourdement de Valenciennes ce n'est pas qu'il soit empreint de fantaisie — le texte, les notes marginales comme d'autres représentations médiévales viennent au contraire confirmer les divers éléments peints — mais simplement que Cailleau a supprimé les échafauds et les diverses superstructures du théâtre². »

Nous identifions mal ces imagiers et ces peintres qui pour la plupart auraient fait ainsi abstraction des « superstructures du théâtre ». C'est sans doute le cas des artistes qui ont enluminé les *Miracles de Notre Dame*³, la *Passion dite d'Arras*⁴, le *Térence des ducs*⁵, ou la *Destruction de Troie la Grant*⁶ ainsi que les graveurs à qui l'on doit les vignettes des premières éditions de nos mystères. Mais ces divers peintres ne semblent jamais se douter qu'ils illustrent une œuvre dramatique. En revanche, les gravures du *Térence* de Trechsel, tous les théâtres élisabéthains, le dessin du *Jugement de Salomon* de Louvain⁷,

1. C. D. Stuart, *Stage decoration in France in the Middle Ages*, New York, Columbia University Press, 1910, p. 108-109 et 138-142.

2. Elie Konigson, *op. cit.*, p. 84.

3. Manuscrit Cangé, Bibl. Nat., fr. 819-820.

4. Bibliothèque d'Arras, ms. n° 687.

5. Bibliothèque de l'Arsenal, ms. n° 664.

6. Bibl. nat., ms. n° 12601.

7. Cf. pl. 8.

le dessin du *Théâtre de Tabarin*¹, ceux figurant les nombreuses scènes à tréteaux sur lesquelles étaient jouées les farces et la scène étagée dressée à Haarlem en 1607², ainsi que la célèbre miniature du *Martyre de sainte Apolline* — toutes ces œuvres, qui sont les témoignages précis de faits historiques, ont fidèlement représenté les *superstructures* de chaque théâtre figuré.

D'autre part, la « confirmation » apportée à la miniature de Cailleau par le texte et les notes marginales s'explique très simplement si l'on sait que Cailleau a sans nul doute composé sa miniature à partir de ce texte qu'il avait à illustrer, et que cet accord ne prouve donc rien quant à la valeur de témoignage de la miniature. En bref, quand nous lisons chez Elie Konigson que « la vision qu'il (Cailleau) nous livre n'est pas fausse, qu'elle est *épurée* », nous ne saurions souscrire à cette appréciation. Elle n'est pas fausse, certes, puisqu'elle part d'éléments « exacts » — textes et notes — mais, à notre sens, elle est morte, elle n'est que la reconstitution froide et sans imagination tentée par un artiste sans génie à partir de documents qui n'éveillent rien en lui. Ce qui nous frappe dans la composition de Cailleau — surtout pour qui connaît la figuration de Fouquet où la vie grouille et palpète à chaque détail — c'est qu'elle paraît vide, nue et glacée comme une planche d'anatomie. Mais ce caractère même de la miniature ne pose plus de problème dès lors que l'on comprend la vision que l'artiste a voulu rendre, bien éloignée de toute volonté de témoignage historique.

Avant d'aborder l'examen des miniatures il suffit, pour juger les intentions du peintre, de considérer le soubassement sur lequel repose le *hourdement* de Cailleau. Nous n'avons plus le « créneau » réaliste formé de barrières de fascines que représente Jean Fouquet, ni les tréteaux des *Térence* de Roigny, de Trechsel, ou des scènes de Louvain, de Haarlem, de Douai, etc. Ce soubassement n'est plus qu'une frise décorative, un élément sans signification ni destination réelles, qui prend ainsi sa place toute naturelle dans une composition artistique qui trouve en elle-même sa fin propre³. Le terme

1. Reproduit par M^{me} Deierskauf-Holsboer, dans *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, 1933, Paris, Droz, in-8°, 335 p., pl. I.

2. Reproduit par Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, t. III, p. 245.

3. Il est par ailleurs remarquable que ce soit une habitude de Cailleau de décorer ainsi une longue façade nue par une frise analogue à celle du *hourdement*. L'on trouverait de nombreux exemples de cette technique dans les manuscrits 108, 109 et 112 de la bibliothèque de Douai.

même de « portraict » donné à la miniature paraît ne laisser aucun doute sur ce point. Ce mot, en effet, appartient à la langue des maçons et des charpentiers et désigne le projet, ébauché sur le papier, d'un bâtiment futur. Il est souvent accompagné d'un synonyme qui précise et limite encore son sens, qu'il soit pris dans son sens proprement technique : « Quand vous mesme prenez la peine de *portraire et esquicher* les bastimens qu'il vous plaist commander estre faicts¹ », ou au sens figuré comme dans ce texte de Du Bellay : « Recoy donques ce petit ouvraige comme un *desseing et portraict* de quelque grand et laborieux édifice². » C'est en ce sens qu'on le trouve employé dans de nombreux *Comptes* : « Pour un pourtraict fait en parchemin, pour le jubé, par Henri de Bruisselles, maçon, pour monstrier aux bourgeois et aux ouvriers de la ville, encontre ung autre pourtraict fait par Michelin le maçon ouquel pourtraict fait par ledit Henri lesdiz bourgeois et ouvriers se sont tenus pour estre le meilleur³. » Le « portraict » se distingue donc d'une représentation ordinaire en ceci qu'il se place, dans le temps, avant le sujet figuré.

Lorsqu'on connaît l'importance des constructions nécessaires à la représentation d'un mystère, l'on n'est pas étonné que les responsables du jeu se fassent soumettre plusieurs projets avant la mise en œuvre. Ce n'est qu'après le choix d'un de ces projets qu'un contrat sera passé avec une équipe de charpentiers pour réalisation définitive. Nous avons cité plusieurs de ces contrats. Ainsi c'est pour établir un semblable projet que Jean Fouquet fut mandé à Tours en 1461. Les ordonnateurs d'Amiens, de leur côté, avaient précieusement conservé les plans du dispositif qu'ils avaient adopté, puisqu'un inventaire daté de 1502 constate que « l'on a mis en la trésorerie de la ville d'Amiens deux FIGURES du Paradis et Enfer, et du Parcq et aultres choses servant audict Mystere en la huche estant en la tresorerie de la dicte ville avec les cahiers dudit Mystère et aussy de la Vengeance, qui sont en icelle huche⁴ ». Or, c'est presque toujours par le mot « portraict » que de semblables esquisses sont désignées dans les textes : ainsi à Lyon pour l'entrée du cardinal Ambroise, Jean Hortart

1. Delorme, *Archit.*, éd. 1568.

2. Du Bellay, *Deffense...*, *Au lecteur*.

3. *Comptes de l'Église de Troyes*, année 1382, ap. Laborde, *Émaux*, p. 474. Cf. dans les mêmes *Comptes*, année 1505 : « Seront tenus les massons de fere deux sepultures, belles et honestes, selon l'ordonnance du pourtraict. »

4. Cité par Lecocq, *Histoire du théâtre en Picardie*, p. 30.

se voit confier l'exécution des « portraits » des échafauds¹. En 1518, la gelée avait fait remettre à d'autres temps la *Passion* que l'on projetait de représenter à Reims. Mais les « pourtraitures » furent conservées à l'Hôtel de Ville. Treize ans plus tard, des entrepreneurs qui veulent reprendre ce dessein demandent qu'on leur confie les dites « pourtraitures² ». En cette même année 1530, à Paris, des artistes italiens sont chargés de faire les « portraits » pour les mystères de l'entrée de la reine Eléonore : « Les Italiens, c'est assavoir messire Mathée et ses compagnons ont ce jour d'huy apporté au Bureau, auquel estoit la compagnie dessusdicte assemblée, des pourtraictz en pappier pour les inventions des misteres qui seroient d'advis estre faictz a l'entree de la Royne Eleenor, es lieux ausquelz la Ville est tenue les faire, [...]. Lesquels pourtraictz ont esté veuz par desdicts sieurs assemblez; et leur a esté demandé quel pris il vouldroient avoir pour faire lesdictz misteres esdicts lieux. Lesquelz ont fait reponce que en les fournissant de boys, ils vouldroient avoir quatre mil livres tournois, ou que on leur donnast quatre cents escuz pour eulx quatre et ung paieur et contrerolleur, ilz metteroient volontiers ordre a l'execution desdictz misteres; lesquelz, pour responce ont este remis a la venue de mondict seigneur le Gouverneur de Paris³. »

Il serait absurde d'imaginer que, trente ans après la représentation, Hubert Cailleau entreprend de donner un véritable « portrait » du *hourdement* de Valenciennes. L'on ne peut cependant négliger les intentions profondes et secrètes de l'artiste, lorsqu'il compose sa miniature — intentions faites de plus de rêves déçus que de souvenirs vécus — et qu'il précise bien en donnant le nom de « portrait » à son œuvre. Ainsi s'explique le froid schématisme de la miniature, ainsi s'expliquent certains caractères de la composition, bien étonnante s'il se fût agi de la reproduction fidèle d'une réalité dramatique donnée.

1. Rondot, *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des Départements*, p. 431, cité par Mâle, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, p. 215.

2. *Archives de la ville de Reims*, Varin, in-4°, p. 682-683, 870-871 et 875.

3. *Registre du bureau de la ville de Paris*, acte CXIII, 5 décembre 1530, fo 49 v°.

IV

LE « PORTRAIT DU HOURDEMENT »,
SES CONTRADICTIONS INTERNES
ET SA SIGNIFICATION PROFONDE

Le seul argument qui puisse militer en faveur du « portrait » figuré par Hubert Cailleau est celui de la *cohérence* de la miniature du *hourdement* avec les autres miniatures d'une part et avec le texte et les notes diverses d'autre part. C'est cet argument que souligne Élie Konigson : « Ajoutons que Cailleau suit très exactement le texte, qu'aucune scène due à son imagination ne perturbe l'exactitude de son illustration [...]. Nous nous sommes efforcé de reconstituer de manière précise la mise en scène de chaque journée de la *Passion de Valenciennes*. Nous disposions pour cela de plusieurs éléments : le texte même de la *Passion*, les notes marginales et indications de « silete », les notices de présentation de chaque journée et enfin les vingt-cinq miniatures de Cailleau illustrant le manuscrit Rot. 1-7-3. [...] Nous avons pu constater ainsi que le *hourdement* peint par Cailleau en tête des deux manuscrits [...] suffit parfaitement pour représenter les divers moments de l'action ¹. » Sans préjuger encore de la profondeur des diverses *cohérences* du « portrait » du *hourdement* avec chacun des éléments énumérés, une argumentation fondée sur de tels accords nous semble présenter dès l'abord une faille capitale :

Cohérence du hourdement avec le texte, les notes marginales et les indications de « silete », c'est-à-dire avec le manuscrit de la *Passion*, tel que nous le connaissons et tel que Cailleau l'a connu avant nous : elle apparaît comme toute naturelle, si Cailleau a seulement pris la peine de lire le manuscrit dont on lui avait confié la décoration. Un artiste moderne, disposant de connaissances élémentaires relatives à la mise en scène médiévale, pourrait aussi bien que Cailleau donner une illustration cohérente du manuscrit : il n'existe pas une unique illustration « cohérente » de la *Passion*, et la *cohérence* de celle de Cailleau n'est pas la preuve de l'existence en 1547 du *hourdement* peint en 1577. Inversement, la figuration de Cailleau peut s'appliquer à d'autres mystères : c'est ce que ne manque pas de remarquer Gustave Cohen qui, lors de son étude du texte, des notes marginales et indications diverses du *Livre de*

1. Elie Konigson, *op. cit.*, p. 72 et 142.

conduite, souligne à de nombreuses reprises l'accord du *hourdement* de Cailleau avec la mise en scène du mystère représenté à Mons en 1501.

Cohérence de la miniature du hourdement avec les miniatures de chacune des vingt-cinq journées : elle est beaucoup plus difficile à établir et c'est d'ailleurs normal. En effet, pour les miniatures qui ouvrent chaque journée, la nécessité d'illustrer le déroulement chronologique de tout un épisode aussi bien que l'exigence de se conformer à un cadre précis, soumettent l'artiste aux impératifs d'un genre donné, celui de l'enluminure médiévale. Aussi, exception faite du retour plus ou moins régulier de certaines mansions du *hourdement*, rien ne distingue ces peintures des illustrations d'autres manuscrits non dramatiques, et l'on ne peut guère se fonder sur ces compositions pour reconstituer une réalité donnée. C'est contre ce danger que Jean Jacquot met fort justement en garde : « [Cailleau] adopte la succession temporelle des épisodes lorsque son pinceau décrit la Passion journée par journée, sans plus se soucier de la disposition scénique, ce qui oblige à une lecture d'autant plus prudente du monument figuré que ces tableaux sont raccordés entre eux par des éléments d'architecture ou de paysage entièrement factices. Le souci d'introduire la variété dans la représentation des structures qu'on croit pouvoir considérer comme des mansions, les différences considérables, entièrement subordonnées à des questions de format et de mise en page que présentent les peintures des deux manuscrits, achèvent de rendre circonspect celui qui veut reconstituer le déroulement de la Passion¹. » Quant aux mansions telles que le Palais, le Temple ou l'Enfer que l'on retrouve dans ces miniatures et le « portraict » du *hourdement*, elles n'établissent qu'un certain accord de Cailleau avec lui-même, mais non pas avec une réalité quelconque à laquelle il se référerait.

Cohérence des miniatures de chaque journée avec les notices qui ouvrent chacune des journées. La confrontation est ici encore plus illusoire. Ces notices, qui résument les principales scènes et les effets les plus spectaculaires de chaque journée, pourraient bien en réalité servir de légende à la miniature correspondante. Cet accord parfait est par lui-même suspect. Or ces notices, qui ne se rencontrent que dans le manuscrit

1. Jean Jacquot, « Les Types de lieu théâtral et leurs transformations », dans *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, p. 474.

Rot. 1-7-3, sont encadrées dans des cartouches décorés identiques à celui qui contenait le texte final par lequel Cailleau déclarait sa participation au mystère. L'écriture, si différente de l'écriture cursive du copiste, est la belle calligraphie artistement dessinée de ce texte, que nous avons étudiée. Il ne fait donc guère de doute que l'auteur de ces cartouches, aussi bien pour le texte que pour la décoration, ne soit autre que Cailleau lui-même. Lui seul, d'ailleurs, pouvait accorder les dimensions du cartouche au texte qu'il comptait encadrer.

En un mot, la *cohérence* interne ne peut en aucune façon être retenue pour établir la portée historique du *hourdement* peint par Cailleau. A partir du texte du mystère, des notes marginales de ce texte, des indications de « silete », l'auteur a composé les miniatures de chacune des vingt-cinq journées ainsi que les notices s'y rapportant, simples commentaires de ces miniatures. Dans un second temps, il a réalisé le « portrait » schématique et dépouillé du *hourdement* qui n'est que la synthèse partielle de certains éléments de ces premières miniatures. La *cohérence* entre ces divers éléments est donc des plus naturelle : plus délicates à comprendre peut-être sont les contradictions nombreuses que l'on peut relever.

En fait, ces contradictions tiennent à deux causes principales que nous connaissons déjà. Cailleau est tout d'abord contraint d'être parfois en désaccord avec lui-même pour respecter les lois de son art. Il a été chargé, non de perpétuer le souvenir d'une magnifique représentation du passé — et il est donc vain de lui demander pareil témoignage — mais avant tout de décorer un livre. Aussi, pour les besoins de l'illustration et par souci de variété, est-il conduit à figurer par des compositions différentes une seule et même mansion ou plutôt un seul et même lieu de l'action. Élie Konigson note lui-même que la crèche peut aller « du simple auvent couvert de chaume au palais en ruine ». Les personnages ne permettent certes pas de se tromper sur l'identification du lieu représenté ; mais il est non moins certain qu'à ce moment la figuration d'un élément architectural précis est étrangère aux préoccupations du peintre, parce qu'il n'a pas une conception unique et définitive de ce lieu. De même, c'est par souci de décoration pure qu'il intègre certains éléments « stables » qui se retrouvent d'une miniature à l'autre, dans un paysage de fantaisie sans aucune réalité théâtrale.

Si à d'autres moments Cailleau paraît privilégier une structure architecturale unique pour figurer un même lieu, ce n'est

que pour faciliter la lecture et l'interprétation de la scène qu'il entend représenter. N'est-ce pas la loi la plus élémentaire de l'illustration d'une œuvre (qu'elle soit dramatique, romanesque, poétique ou historique) que de figurer toujours un même lieu sous le même aspect? Mais Cailleau ne respecte cette règle que lorsqu'elle ne risque point d'entraîner une monotonie préjudiciable à l'effet décoratif. Il entend composer avant tout un livre d'images à travers lequel le lecteur pourra découvrir l'histoire de la *Passion* sans s'astreindre à une lecture parfois rebutante. « *Effecimus ut etiam illiterati ex imaginibus quas cuilibet scenae praeposuimus, legere atque accipere possint comica argumenta* », avertissait déjà, un demi-siècle plus tôt, l'éditeur lyonnais de TERENCE.

Il est fort probable que l'idée de composer la miniature du hourdement ne lui est venue qu'après coup, lorsqu'il eut pris conscience que certains décors se retrouvaient d'une miniature à l'autre et qu'il serait peut-être utile de les représenter sans les intégrer à un moment précis de l'action, afin de mettre à la disposition du lecteur une sorte de table de références susceptible de faciliter la lecture des miniatures de chaque journée. Cette hypothèse repose sur des remarques évidentes :

La composition du manuscrit fr. 12536 nous paraît antérieure à celle du manuscrit Rot. 1-7-3. Il semble que l'on ait confié à Cailleau deux ouvrages de valeur et de destination fort différentes : par son format plus important et son papier plus fin, le manuscrit ayant appartenu à James de Rothschild se distingue du volume beaucoup plus ordinaire du manuscrit fr. 12536. A l'époque où il fut rédigé, son destinataire était d'ailleurs déjà connu, puisqu'en tête du livre, sous les armoiries, l'on peut lire le texte suivant : « Ce libvre du Mystere par Personnaiges de la vie de Jesus Christ appartient à Charles Clauweert marchand et bourgeois de Vallenchiennes. — 1580. » Le miniaturiste a confirmé cette distinction initiale en donnant infiniment plus de soins au plus beau des deux manuscrits qui lui avaient été confiés. Or, il est logique que l'artiste ait commencé par la version qui lui semblait la moins précieuse des deux, afin de posséder une première version susceptible de servir d'ébauche, avant d'entreprendre la version définitive : c'est ainsi que les miniatures de chaque journée sont tout d'abord d'un format plus réduit et surtout d'une facture beaucoup moins soignée dans le manuscrit fr. 12536 que dans le manuscrit Rot. 1-7-3, de même dans le « portraict » du *hourdement*, la Salle du manuscrit fr. 12536 ne paraît qu'une esquisse de celle du second volume : le chapiteau du manuscrit de James

de Rothschild est en particulier d'un dessin beaucoup plus travaillé que celui de la première version; des remarques analogues pourraient être faites à propos de la porte de Nazareth.

De plus, la grande miniature représentant le « portrait » du *hourdement* n'était pas prévue dans le manuscrit fr. 12536. En effet, le troisième volet de cette miniature a été rajouté, collé après coup, et ne porte pas les lignes rouges qui délimitent les marges à toutes les autres pages du volume. Ce n'est qu'au cours de son travail que le miniaturiste a eu l'idée de composer le « portrait » du *hourdement* et il a dû recourir à un artifice de « bricoleur » pour disposer du cadre qui lui était nécessaire. En revanche, il avait prévu ce cadre et il a pris soin de le faire ménager lors de la fabrication matérielle et de la rédaction du volume destiné à Charles Clauweert.

Dès lors, s'effacent d'elles-mêmes les critiques traditionnelles que l'on adresse à la figuration de Cailleau. La célèbre miniature du *hourdement* de Valenciennes n'est ni fantaisiste ni incomplète. Ce n'est qu'un « portrait », ne l'oublions pas, c'est-à-dire un projet, une esquisse, comportant quelques mansion qu'un miniaturiste doué de plus de bonne volonté que de talent a composé, alors qu'il enlumina deux manuscrits d'une *Passion* représentée à Valenciennes trente ans plus tôt. A partir du moment où il eut l'idée d'intégrer un « portrait » général de tout le *hourdement* aux manuscrits qu'on lui avait confiés, ce peintre poussa la conscience professionnelle et le souci de vérité jusqu'à s'adjoindre une sorte de « conseiller technique » en la personne de Jacques des Moëlls, qui jadis avait participé à la mise en scène de cette célèbre représentation. Compte tenu de tant de bonne volonté, l'on pardonnera volontiers à Hubert Cailleau de s'être donné quelques rôles qu'il n'avait pas remplis : accordons-lui que la vie ne lui en avait pas réservé un meilleur et qu'en œuvrant à ce qui sera la dernière de ses réalisations, il a pu rêver d'une jeunesse où il eût été le Roi d'un jour, fût-ce sous les traits noircis au charbon de Gaspard. Et puis la présence de Jacques des Moëlls n'était-elle pas là pour confirmer que son « théâtre » était, presque « comme il estoit audit jeu »? Ne le chicanons donc pas sur le manque de réalisme ou les lacunes nombreuses de la composition.

Il est certain par ailleurs que le *hourdement* de Valenciennes ne représente aucune journée particulière, pas plus la première qu'une autre. Relevant que le *Livre de conduite* témoigne de près de soixante-dix décors pour la *Passion* jouée à Mons en 1501, Cohen déclare qu'« apparaît à nu la stylisation et la simplification dont ont usé dans leur miniature H. Cailleau et

des Moëllès, chez qui l'on n'en compte que douze et qui en omettent un, personne ne l'a encore remarqué, aussi important que le mont Thabor ou mont de la Transfiguration susceptible de devenir le Calvaire¹ ». Même si l'on tient compte qu'un même décor peut recevoir des destinations différentes dans des scènes distinctes, l'on pourra difficilement justifier la valeur dramatique du *hourdement* figuré par Cailleau : ainsi le palais d'Anne représenté au folio 264 r^o du manuscrit Rot. 1-7-3 sous forme d'un grand édifice dont le toit repose sur deux rangées de trois piliers chacune, ne figure pas sur le « portraict » du *hourdement*. Or ce décor n'est pas fantaisiste ou accessoire puisque nous le retrouvons au folio 356 r^o, où il sert de cadre à la descente du Saint Esprit sur les apôtres. Nous pensons que Cailleau ne l'a pas retenu pour sa composition générale à cause de ses seules dimensions trop importantes. Il est possible aussi que le manque de caractère artistique de ce décor l'ait fait juger indigne de figurer sur la miniature principale.

La Salle soulève d'autres problèmes². En effet, la miniature du *hourdement* paraîtra encore plus incomplète si l'on se refuse à faire de cette mansion, située sous le Paradis, une sorte de place indéterminée, n'ayant de justification que par son indétermination même et pouvant servir à représenter n'importe quel lieu. Nous avons en vain cherché cette construction, d'une structure extrêmement nette et précise, dans les miniatures qui ouvrent chaque journée. Or, le fronton de cette Salle porte l'inscription : « lieu pour jouer "silete" ». L'on a cru parfois pouvoir distinguer ce fronton (qui serait réservé aux musiciens) de la Salle (destinée aux acteurs). Les musiciens seraient-ils donc cachés? Faut-il d'autre part reconnaître la Salle dans tous les divers lieux de l'action qui ne sont pas représentés sur le *hourdement* et faire de ce décor une véritable mansion à transformations? Une telle distinction nous paraît incertaine : si l'on se rapporte à la figuration de Cailleau, il semble bien que

1. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p. xix. Avant Cohen, Carlier avait déjà dénoncé les lacunes de la miniature : « Si vaste qu'il soit, ce décor ne répond que trop incomplètement aux exigences du poème pour que nous puissions l'admettre comme ayant à lui seul fourni le cadre à toutes les scènes du mystère [...]. Il n'y a là ni cette muraille de cinquante pieds de haut sur laquelle rampait le diable, ni la montagne du Thabor, ni la salle des noces de Cana, ni le firmament où se jouait l'éclipse, ni la maison de Lazare, ni le Calvaire, ni. [...] » (Carlier, *Une représentation à Valenciennes en 1547*, Valenciennes, 1878, p. 25).

2. L'on est par exemple en droit de se demander quelle main a rajouté sur la miniature les divers commentaires qu'elle porte « Jerusalem », « la Mer », « Une Salle », etc. Sont-ils de l'auteur lui-même? Ont-ils été ajoutés après coup?

la Salle et le « lieu pour jouer silete » ne font qu'un et que le fronton ne saurait avoir aucune existence indépendante. De plus, la Salle se trouve placée juste sous le Paradis et cette situation peut éclairer sa destination. En effet, c'est une tradition bien établie de la mise en scène des mystères que de placer les musiciens dans le Paradis, ainsi que le confirme cette didascalie du *Livre de conduite* pour la *Passion* représentée à Mons en 1501 : « Puis quand il [Noé] a fait son oraison, on chante en Paradis ung silete ou on jue des menestreaux ou de quelque instrument ou pose d'orghes¹. » La miniature du *Martyre de sainte Apolline* respecte également fidèlement cette tradition. Ainsi, il ne fait guère de doute que la Salle placée sous le Paradis était réservée aux musiciens et ne pouvait donc servir à un autre emploi.

La Montagne, enfin, par son absence même, éclaire d'un jour tout particulier le goût et les soucis profonds de Cailleau.

Les commentateurs de l'œuvre de Cailleau ont souvent été sensibles au fait que ce peintre fut loin de rester à l'écart des influences de l'art nouveau issu de la Renaissance qui se manifestait avec éclat aussi bien dans les diverses abbayes où il avait travaillé que dans les grands centres artistiques de la Flandre. Élie Konigson a fort justement souligné l'étonnante parenté du Temple figuré sur le *hourdement* avec un dessin de G. Sangallo représentant l'église Sainte-Marie des Anges et daté de 1480 environ. Démontrant par ailleurs à quel point les arcs de triomphe peints par Cailleau dans les *Antiquités de Valentiennes* étaient conformes aux descriptions données par d'Outreman des entrées de Charles V, puis de Philippe II dans cette ville, il ajoute : « Les " façades portiques " qui, sur le *hourdement*, unifient Salle, Temple, Palais, portes de villes, montrent bien ce double mouvement qui, prenant modèle sur l'Italie, cherche à retrouver l'idéal antique, particulièrement net dans les portes à fronton du mur du fond et surtout dans la façade à double fronton superposés du Palais. Les colonnes néo-classiques qui encadrent ou soutiennent portes et mansions marquent encore ce renouveau de la scène du mystère qui se cherche des modèles ailleurs que dans la tradition du théâtre religieux et l'intègre dans l'évolution générale de l'architecture². » Le goût qui pousse Cailleau vers les réalisations architecturales « à l'antique » explique, sans doute, l'omission de la Montagne qui ne se prêtait pas à ses desseins. En effet, telle

1. Cohen, *Livre de conduite*, p. 29.

2. Elie Konigson, *op. cit.*, p. 104 et 105.

qu'elle apparaît au folio 99 v^o du manuscrit Rot. 1-7-3 sous l'aspect d'un monticule grossier et fort peu décoratif, elle n'avait certes pas sa place parmi les compositions issues de l'art nouveau auxquelles Cailleau donnait tous ses soins.

En composant le « portrait » du *hourdement*, Cailleau n'avait donc d'autre intention que de figurer en une représentation unique, les réalisations architecturales qui avaient ses préférences en 1577 et qu'il ne pouvait connaître en 1547, date à laquelle sa formation artistique était encore dans ses débuts — c'est une raison de plus pour ne pas établir de liens entre la miniature et la représentation de 1547. Cailleau tourne résolument le dos à la mise en scène traditionnelle qui fut, durant deux siècles, celle du mystère, dont la technique empirique et exubérante mêlait décors, acteurs et spectateurs dans des échafauds assemblés avec une profusion confuse et généreuse. Chez Cailleau, l'esprit de la Renaissance sélectionne et stylise un certain nombre de créations architecturales et reconstitue « de chic » une scène néo-antique. Ce n'est donc pas chez Fouquet qu'il faut rechercher les parentés artistiques d'Hubert Cailleau. Il se situe directement dans la lignée de l'artiste, auteur de la scène à portiques et à colonnades dressée à Anvers en 1561 et reproduite par Kindermann dans son *Histoire du théâtre européen*¹, aussi bien que de W. Boonen auteur du théâtre érigé pour la représentation du *Jugement de Salomon* à Louvain en 1594², lignée dont est issue directement la mise en scène du collège du xvi^e et du xvii^e siècle.

Qui a compris le caractère essentiel de la miniature du *hourdement* peinte par Cailleau, découvrira alors sans étonnement que quelques décors y figurant, ainsi que certaines scènes des miniatures de chaque journée, ont été empruntés par l'artiste à son œuvre antérieure. Élie Konigson a dressé la liste des concordances les plus frappantes : l'édifice représentant le Temple, la scène de la *Transfiguration*, celle de la *Naissance de la Vierge*, celle de l'*Annonciation*, celle de *Zacharie et l'Ange au Temple*, la *Présentation de Jésus devant Hérode* et le personnage de Madeleine, seraient ainsi tirés des manuscrits 119, 121 et 122 de Cailleau³. De notre côté, nous sommes convaincu que l'illustration de la *Passion* n'est que l'aboutissement et souvent la reprise (parfois servile) de toute l'œuvre antérieure de Cailleau. Cette dette apparaît moins dans la plate transcription d'une scène générale ou d'une construction tout entière, que dans la multiplicité des emprunts de détails. Tout se passe

1. *Op. cit.*, t. II, p. 229.

2. Cf. la reproduction de ce théâtre, pl. 8.

3. Cf. E. Konigson, *op. cit.* pp. 67-69.

comme si l'artiste s'était constitué, au cours de sa carrière, divers jeux de motifs susceptibles d'être disposés de façon variée, afin de réaliser des compositions toujours différentes les unes des autres au moins par quelques détails. Cette technique marque parfaitement les limites de Cailleau, artiste laborieux à qui fit toujours défaut l'imagination créatrice. Nous nous en tiendrons à une seule attestation : le rapprochement des miniatures de la *Passion* avec une œuvre non dramatique du peintre, le *Graduale Romanum ad Usus Monasterii Marchianensis cum Cantu et Calendario*, 1558, manuscrit n° 112 de la bibliothèque de Douai. Les scènes de la *Nativité* et de la *Présentation aux bergers* (quatrième journée), celle des *Rois mages chez Hérode* (cinquième journée), celle de l'*Entrée de Jésus à Jérusalem* (seizième journée), celle de la *Cène* (dix-huitième journée), celle de la *Résurrection* (vingt-troisième journée), celles de l'*Ascension* et de la *Pentecôte* se retrouvent toutes dans le *Graduale Romanum*. Parfois des variantes dans l'architecture, le décor, l'attitude ou le nombre des personnages trahissent un effort de renouvellement dans un thème que l'artiste a déjà plusieurs fois traité (*Nativité*, *Présentation aux bergers*). Ailleurs l'imitation est frappante (*Rois mages chez Hérode*, *Entrée de Jésus à Jérusalem*, *Ascension*). Certains détails « qui ne s'inventent pas », tel celui du bonhomme perché sur un arbre dans l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*, ne laissent aucun doute à ce sujet.

Pourtant l'absence d'originalité des miniatures de la *Passion* ressort mieux encore dans les emprunts qui portent sur des motifs architecturaux et décoratifs, ainsi que sur les costumes. Les frontons, coupoles, colonnades, pignons, qui caractérisent l'illustration de la *Passion*, figurent déjà en abondance dans les œuvres antérieures de Cailleau, en particulier dans les manuscrits 108, 109, 111, 112, 118, 119, 122, de Douai. Les marches en perron, si caractéristiques des mansions du *hourdement*, ne doivent rien, elles non plus, à la mise en scène de 1547, mais sont la seule reproduction de motifs déjà utilisés par Cailleau. Les costumes passent eux aussi sans changement des manuscrits à sujet religieux à ceux de la *Passion*, empêchant ainsi de leur attribuer quelque signification dramatique¹.

Nous ne pensons pas qu'il soit nécessaire de minimiser à tout prix l'importance de ces emprunts. Évidemment leur

1. Ces remarques, qui ne sauraient être tenues pour un relevé méthodique, s'accordent avec les recherches, effectuées sous notre direction, par un groupe d'étudiants de la Faculté des lettres de Paris.

seule présence suffit à infirmer la valeur historique du *hourdement*. Mais, selon nous, ce dernier point n'est plus à démontrer. En revanche, si l'on admet que, dans cette vaste miniature, Cailleau entend donner une somme de ses aspirations personnelles au terme de son évolution artistique, l'on comprend son désir de reproduire les réalisations qui lui paraissent le mieux témoigner de ces aspirations.

Nous nous sommes bien longuement arrêté sur le contexte historique, ainsi que sur l'analyse de ces miniatures. A nos yeux, ce dossier n'est pourtant pas clos. Notre connaissance de la mise en scène de tout le théâtre du Moyen Age restera en effet incertaine et quelque peu incohérente, jusqu'au jour où la place des compositions de Cailleau sera exactement déterminée. Nous regrettons que notre apport ait été pour l'essentiel négatif. Malheureusement, c'est encore une fois à un travail de sape et de destruction que nous allons nous livrer lors de l'étude du lieu de la représentation.

V

ESSAI DE LOCALISATION ET DE RECONSTITUTION
DE L'HOTEL D'ARSHOT

Si tous les témoignages s'accordent pour situer la représentation de 1547 dans l'Hôtel d'Arshot, aucun n'a songé à nous donner le plan et les dimensions de cet Hôtel. Force est donc de tirer partie des indications parcimonieuses que nous fournit Simon Le Boucq : « [la représentation] commença aux festes de Pentecostes et dura vingt-cinq journées, le tout représenté en la maison de hault et puissant prince Ph^{le} de Croy, duc d'Arshot, gouverneur de ladite ville, laquelle estoit où sont à p^{nt} logés les RR. PP. Chartreux [...] » Malheureusement, les Chartreux ne conservèrent pas l'Hôtel dans ses dispositions originelles : « Ils achaptent donq, poursuit Simon Le Boucq, l'hostel du duc d'Arshot scitué sur la paroische Saint Nicolas [...], et ce sur la fin de l'année 1574; et par la diligence et vigilance de don Jean de l'Escluse, Prieur, la première pierre de l'église et du cloistre fut assise le 17 mars de l'an 1575 [...] et furent tous les bastimens et église, entierement achevés, par le travail et industrie du susdit de l'Escluse en la forme et manière qu'on les voit encore pour le jourd'huy, aiant aussy iceluy vénérable Père, achapté le susdict refuge d'Arshot et dix-neuf maisons y joindant sur lesquelles ils ont prins leurs commoditez et ce qu'il eur estoit necessaire [...]. L'octroy de

sa Majesté pour l'achat de cest hostel et maisons joinchantes fut donné à Anvers, au mois de février 1574¹. »

Malgré le bouleversement apporté par les Chartreux à l'état des lieux, nous allons tenter d'obtenir certaines précisions sur l'Hôtel d'Arschot en nous fondant sur l'étude comparée de quelques plans de dates diverses² :

Nous prendrons pour point de départ un plan très tardif, celui d'Eugène Henry Fricx, daté de 1709 et dont le relevé remonte donc aux dernières années du xvii^e siècle³. Ce plan nous donne l'emplacement des Chartreux, la configuration (qui, elle, restera immuable) de l'îlot de maisons qui fut celui de l'Hôtel d'Arschot et les dimensions de cet îlot : à peu près soixante-deux toises de long sur soixante de large, soit environ cent vingt-quatre mètres sur cent vingt. L'église, le cloître et les jardins des Chartreux occupent la plus grande partie de l'îlot.

Le plan suivant, plus ancien, nous fournit quelques points de repère : il s'agit du plan de Valenciennes, que l'on trouve à la page 209 du *Novum ac magnum Theatrum Urbium Belgicae Regine [...] a Ioanne Blaeu*⁴. Ce plan, daté de 1648, repose sur un relevé effectué dans les toutes premières années du xvii^e siècle, avant la mort de Jean de l'Escluse qui laissa « tous les bastimens et église entièrement achevés ». Il constitue donc un jalon précieux, car il nous offre un état des lieux en cours d'aménagement : le cloître des Chartreux en particulier ne figure pas encore sur ce plan. Par ailleurs, l'intérêt de ce plan est qu'il recopie servilement (compte tenu des modifications inhérentes aux travaux en cours) un autre plan emprunté au « Théâtre » de Braun et Hogenberg, grâce auquel, remontant le cours des années, nous allons pouvoir situer l'ancien Hôtel d'Arschot. Ce plan de Valenciennes figure au tome III, planche 25 de l'ouvrage de Braun et Hogenberg. Or la première édition latine de ce tome III est de 1581⁵. En effet, se fondant sur les travaux de Denucé (1912-1913) et Bachmann (1939), l'éditeur attribue le plan de Valenciennes à Jacob Van Deventer et ajoute en note : « L'identification de l'original dû à Jacob Van Deventer qui a été sans doute dressé entre 1558 et 1572 et copié par ou pour Hogenberg entre 1572 et 1575,

1. Simon Le Boucq, *Histoire ecclésiastique de la ville et comté de Valenciennes* (1650), éd. Priguet, p. 141.

2. Cf. pl. 19.

3. Bibl. nat., Cartes, Ge CC 1258.

4. Bibl. nat., Cartes, Ge DD 1168.

5. Cf. R. A. Skelton, Braun et Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum, Theatrum Orbis Terrarum*, Ltd. Amsterdam, MCMLXV, p. x.

a été faite par comparaison avec les plans reproduits par Rue-
lens (1884-1924). » Nous sommes ainsi assurés que ce plan témoi-
gne d'une configuration de l'îlot tel qu'il existait avant les
travaux entrepris par les Chartreux — travaux dont nous
pouvons suivre l'évolution dans le plan de 1648 (l'église a été
construite, certaines des dix-neuf maisons achetées ont été
détruites, des jardins ont été agrandis) et découvrir l'achève-
ment dans le plan de 1709.

Avec beaucoup de prudence, nous pouvons donc tenter
d'identifier l'Hôtel d'Arschot sur le plan établi par Jacob
Van Deventer. Or, sur l'îlot que nous avons délimité avec pré-
cision, la construction la plus importante et la plus vaste,
parmi tous les jardinets enclos de haies, la seule qui
paraisse digne du prince Philippe de Croy, se signale à
notre attention par sa cour intérieure dont une tour imposante
garde l'accès. Cette construction existe encore sur le plan du
Magnum et Novum Theatrum, mais a disparu lorsque furent
achevés les travaux de réfection des Chartreux. Or, grâce aux
dimensions de l'îlot que nous devons au plan de Henry Frick,
nous pouvons évaluer celles de la cour de ce que nous suppo-
sons être l'Hôtel d'Arschot : trente-cinq ou trente-sept mètres
de long sur trente-trois ou trente-cinq mètres de large, au
maximum¹. Le problème qui se présente alors est la contradic-

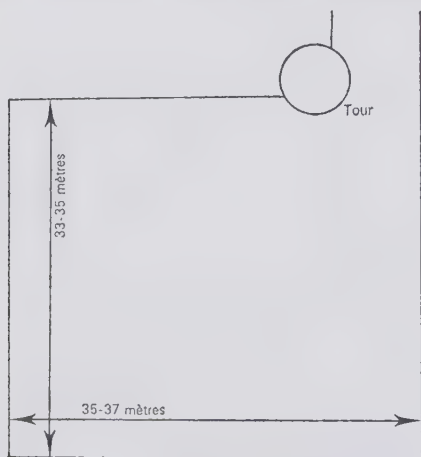


Fig. 38 I. — Configuration probable
de la cour de l'Hôtel d'Arschot.

1. Cf. fig. 38 I.

tion entre, d'une part, les dimensions que nous venons d'évaluer et, d'autre part, l'importance prétendue du plateau supposé, représenté par Cailleau, ainsi que celle de l'assistance réunie dans la cour de l'Hôtel.

Les divers commentateurs du *hourdement* de Cailleau n'hésitent pas à prêter à ce plateau des dimensions considérables. Petit de Julleville¹ et Bapst² imaginent « une estrade large de cinquante mètres et profonde de vingt-cinq », Élie Konigson, se fondant sur trois indications contenues dans le Rot. 1-7-3, reconstitue une scène encore plus vaste de deux cents pieds de long sur soixante pieds de large, à quoi il faut ajouter un espace de dégagement qui doit être ménagé de chaque côté. Mais cette reconstitution repose presque entièrement sur les Notices ouvrant les journées, dont nous attribuons la rédaction à Cailleau — ce qui ruine, à nos yeux, la valeur de ces témoignages³. Un *hourdement* d'une telle importance ne saurait en aucune façon trouver place dans la cour représentée par Van Deventer.

La disposition des spectateurs dans cette même cour présente en revanche moins de difficultés. En effet, ayant pris pour base le montant de la recette, soit 4 680 livres, 14 sous, 6 deniers, Hecart, puis Petit de Julleville avaient apprécié le nombre des entrées à 140 421 pour les vingt-cinq journées, soit 5 616 par jour. Mais interprétant, fort justement à notre sens, un article du règlement qui prévoit que les acteurs devront rester à leur place jusqu'à la deuxième « cambree », Petit de Julleville comprend qu'il y avait deux représentations par jour et n'accorde plus que 2 800 spectateurs pour chacune⁴. Or, nous savons qu'il y avait en 1547 à Valenciennes deux catégories distinctes de spectateurs : ceux qui prennent place sur « les bancs d'en bas » et ceux plus favorisés par la fortune qui préfèrent « monter sur ung hourdement » mais qui payaient pour cela douze deniers. Il est donc clair que, selon le plan classique, des loges avaient été édifiées au-dessus des specta-

1. Petit de Julleville, *Les Mystères*, t. I, p. 392.

2. Bapst, *Étude sur les mystères*, p. 23.

3. Ces indications sont au nombre de trois : Sathan « porta Jesus [...] bien quarante ou cinquante piedz de hault » (*Notice de la Huitième Journée*) ; au moment de l'Ascension, Jésus s'éleva au-dessus de la Montagne « environ quarante pieds de hault » (*Notice de la Vingt-cinquième Journée*) ; la croix « doit estre dix-huict piedz de long » (*Texte de la Vingt-deuxième Journée*). Cf. Konigson, *op. cit.*, p. 116-119.

4. Selon Elie Konigson, la « première chambre » ne serait en fait qu'une répétition générale, et les entrées seraient donc bien de 5 616 par jour ce qui, compte tenu des dimensions qu'il prête à la scène, suppose un théâtre d'au moins soixante-dix mètres de long sur cinquante ou cinquante-cinq mètres de large (*op. cit.*, p. 39-42).

teurs des *pantes*. Un tel théâtre permet d'accueillir dans la cour représentée par Van Deventer les 2 800 spectateurs évalués par Petit de Julleville, que l'on peut disposer sur treize rangées, tout en ménageant une aire de jeu de dimensions encore fort appréciables, soit dix-huit mètres de long sur seize de large¹.

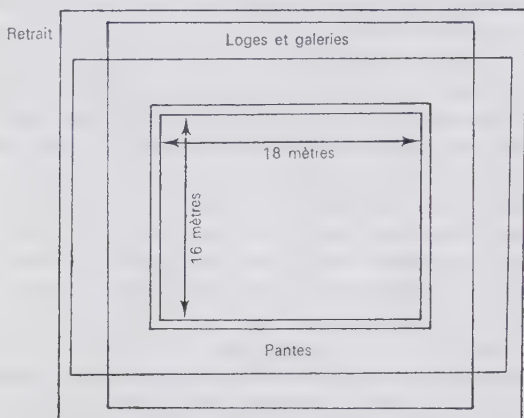


Fig. 38 II. — Reconstitution d'un dispositif en rond à Valenciennes en 1547.

Il est bien évident que le théâtre que nous venons de reconstituer ne peut être retenu qu'à titre de pure hypothèse de travail : le plan de Van Deventer n'est pas assez précis pour nous permettre une identification d'une complète certitude non plus qu'une évaluation précise des dimensions de la cour de l'Hôtel d'Arschot. Par ailleurs, nous ne savons rien de la disposition du lieu théâtral de 1547 : faut-il supposer un plateau comme à Romans, une piste comme pour le *Martyre de sainte Apolline*? Les mansions étaient-elles intégrées aux loges des spectateurs? Pour l'heure, nous ne pouvons qu'espérer que la lumière se fera un jour sur le dossier de cette représentation, que l'on avait trop tôt refermé.

1. Cf. fig. 38 II.

CHAPITRE CINQUIÈME

Les mystères de Paris

I

LES THÉÂTRES DES CONFRÈRES DE LA PASSION L'HOPITAL DE LA TRINITÉ

En regard de la somme importante de documents qui nous sont parvenus relatifs aux représentations provinciales, la pénurie de textes susceptibles de nous éclairer sur l'histoire du théâtre en Ile-de-France à la fin du Moyen Age est particulièrement sensible : quelques représentations à Compiègne sur lesquelles nous sommes assez mal renseignés, l'amphithéâtre de bois de type traditionnel, construit à Meaux en 1547, que nous avons déjà étudié. Quant au théâtre médiéval à Paris, son histoire est encore tout entière à faire. Quelques dates, quelques notes que les historiens se transmettent sans en vérifier l'exactitude, quelques traditions relevant plus de la légende que d'une recherche scientifique sérieuse, voilà les bases dont nous disposons. Nous n'avons pas le propos de donner aujourd'hui cette histoire du théâtre médiéval à Paris à la fin du Moyen Age. Nous voudrions seulement apporter quelques remarques quant au dispositif retenu dans la capitale.

Une difficulté se présente dès l'abord : la tradition selon laquelle les Confrères de la Passion, qui détenaient depuis 1402 une sorte de monopole dramatique dans la capitale, eussent joué dans une salle fermée de l'hôpital de la Trinité en premier lieu, puis dans l'Hôtel de Flandre à partir de 1538 environ, avant d'aller s'installer vers 1548 dans la salle, aujourd'hui assez bien connue de l'Hôtel de Bourgogne.

Il est établi que certaines représentations des Confrères eurent lieu dans des salles fermées. L'arrêt du Parlement de Paris de 1548 ne laisse aucun doute : « [les Confrères] reque-

roient, d'autant que depuis trois ans la salle de la Passion avoit esté par ordonnance de ladicte cour, occupée et employée en l'hebergement des pauvres et que depuis lesdicts supplians avoient recouvert salle pour y continuer, suivants lesdicts privileges, la representation desdicts mysteres, du profit desquels estoit entretenu le service divin en la chapelle de ladicte confrairie, qu'il leur fut permis faire jouer en ladicte salle nouvelle, tout ainsi qu'ils avoient accoustume faire en celle de la Passion [...]. » Mais si l'existence et l'utilisation de cette salle sont assurées, nous n'avons que peu de moyens de vérifier les indications que certains historiens nous ont laissées sur ces salles. Ainsi, pour le local de l'hôpital de la Trinité auquel faisait allusion le texte du Parlement et qui fut le premier asile des Confrères, les frères Parfaict et Beauchamps¹ nous parlent d'une salle de vingt et une toises de long sur six toises de large, surélevée de trois ou quatre pieds et voûtée sur des arcades. Mais ces auteurs omettent de nous communiquer leurs sources, et leurs témoignages ne sauraient donc remplacer, par exemple, le contrat de location que les Confrères ont dû conclure avec les propriétaires. Nous supposons que tous ces historiens ont puisé leurs renseignements dans les quelques lignes que Claude de Bulles² a consacrées à cette salle qui, à l'origine, eût été exclusivement réservée au drame religieux. Avec le temps, les Confrères auraient fait jouer dans cette même salle des histoires profanes nommées « les jeux de pois pillez ». Les Confrères se résignèrent sans doute assez vite à faire représenter ces jeux et farces dans leur local de la Trinité, puisque ce local fut bientôt connu comme l'« Hôtel des Pois Pillés », nom sous lequel tous les actes le désignent unanimement³. Or il nous est possible de

1. Parfaict, *Histoire du théâtre*, t. I, p. 41; Beauchamps, *Recherches sur le Théâtre en France depuis l'année onze cens soixante et un jusques à présent*, Paris, Prault, 1735, 3 parties, t. I, p. 91.

2. Claude de Bulles, *Petite histoire de l'hôpital de la Trinité écrite en 1602 par Claude de Bulles, précepteur dudit hôpital*, Bibl. nat., ms Baluze 95, ff^{os} 361 et 362.

3. « Pois pillés », c'est-à-dire « épaisse purée », « farce » : le siège des Confrères de la Passion ne prit sans doute ce nom qu'en raison de la part de plus en plus importante prise par les farces dans les représentations données à la Trinité. Ces divertissements profanes devaient avoir plus de succès que les *jeux* de caractère religieux et c'est leur souvenir que Brantôme conservera, alors même que les Confrères s'étaient transportés à l'Hôtel de Bourgogne : « D'autres vivent encore [...] et par ainsi se pavannent et piaffent comme roy des poix-pillez, aux jeux et farces de jadis, faictz en l'hostel de Bourgogne à Paris » (Brantôme, IV, 10, éd. de Ludovic Lalanne, 1868). Cette appellation curieuse donnée à une entreprise pieuse à l'origine n'est pas uniquement parisienne, puisqu'à Amiens en 1581, les magistrats permirent le *Mystère de Tobie* « à la charge qu'ilz

avec exactitude cet hôtel, dont une façade donnait sur la rue Saint-Denis contiguë à l'église de la Trinité et faisant face à l'église Saint-Sauveur¹.

Par ailleurs, un plan dressé en 1766 par Gobin, architecte dudit hôpital, donne en détail le dernier état des lieux et indique la subdivision du pourpris². Or, derrière les maisons n° 14, 16 ou 18 de la rue Greneta, l'architecte a situé le bâtiment de l'ancien Hôtel des Pois Pillés, lequel renfermait au rez-de-chaussée l'école des garçons « au-dessus de laquelle sont deux dortoirs, l'un sur l'autre et un grenier à blé ». Ce très ancien bâtiment, est-il dit, était dans un état lamentable au milieu du XVIII^e siècle³. Il semble que l'on puisse conclure que l'Hôtel des Pois Pillés, siège des Confrères de la Passion, s'étendait depuis la rue Saint-Denis jusqu'à la rue dite Saint-Guillaume sur le plan de Gobin. Il englobait la grande cuisine qui servait au XVIII^e siècle de réfectoire aux filles, la cour des Filles bleues, le réfectoire des garçons, ainsi que la grande cour de la Maison (et peut-être aussi le Jardin de la Maison) et bien entendu le bâtiment plus tard affecté à l'école des garçons.

Une reconstitution fondée en partie sur des documents aussi tardifs ne saurait présenter une certitude absolue. Elle semble pourtant confirmée par un texte contemporain de l'occupation des Confrères qui nous fournit des détails curieusement précis. En effet, le 22 janvier 1546 fut présenté au Parlement un rapport rédigé par une commission composée de deux médecins, deux chirurgiens, deux bourgeois de Paris, un maçon et un charpentier, pour étudier la possibilité d'affecter le corps d'hôtel dit des « Pois Pillez » faisant partie de l'hôpital de la Trinité, à l'hébergement des enfants, malgré le voisinage du cimetière. Cette visite avait eu lieu en présence des maîtres et administrateurs de la Trinité et des représentants des Confrères de la Passion :

« Nous sommes transportés en lad. Église de la Trinité en lad. salle des Pois Pillez et autres lieux qui en dépendent, assis en la grande rue Saint-Denis, hors la fausse porte, devant et à l'opposite de l'église Saint Sauveur pour veoir et visiter lesd. lieux [...] et nous avons trouvé que derrière icelle église de la Trinité, il y a logis, cours et appartenances commodés pour loger lesdits prieur, administrateurs et religieux [...]. Nous avons aussi trouvé que le grand corps d'Hôtel et Salle appeléz les

1. Cf. fig. 39.

2. Cf. pl. 20.

3. Cf. M.-L. Tesson, « L'Hôpital de la Trinité », dans *La Commission municipale du Vieux Paris*, 1916, p. 197-212 et 202-203.

Pois Pilléz seroient fort commodes pour loger les petits enfans mendians et pour les instruire en leur baillant la COUR ET JARDIN DERRIERE etant des appartenances dudit Prieuré de la Trinité pour [les] bailler [...] ausdits petits enfans et a leur gouverneur qui se pouroient a peu de frais accomoder ensemble les logis étant sous icelle grande salle et chambres contiguës à icelle tirans sur la rue S. Denis [...]. Et sur ce qu'on voudroit dire que ledict lieu est prochain et contigu au cymetiere dict de la Trinité ou l'on porte et meet l'on en sepulture la plus grande partie des trepassez a Paris tant de l'Hôtel Dieu que d'ailleurs, mesmes les pestiferez, nous medecins et cirurgiens, disons que l'on ne doit laisser a prendre lesd. lieux pour lad. cause, tant pour ce que led. corps d'hostel et COURT sont fort loin dud. cimetiere, non n'ayant aucune vue sur led. cymetiere, comme ont aulcunes maisons qui sont allentour dud. cymetiere [...] aussi que incontinent que les corps mors sont enterrez ils ne portent infection¹. [...] »

Ainsi, c'est un ensemble considérable que les Confrères avaient loué à bail aux religieux de la Trinité et qu'ils continuèrent à occuper en partie, après leur départ pour d'autres résidences, puisqu'un acte de 1547 fait état de l'autorisation qui leur est accordée « pour sur [le] posthuys et allée [du petit cimetière de la dicte Trinité, ayant ysseu sur ladicte rue Saint Denis] construire et edifier deux petites chambrettes avec grenier dessus² ». Peut-être faut-il voir dans cette « allée et entrée du posthuys » le « passage ou entrée de la rue Saint-Denis à la Maison de la Trinité » du plan de Gobin, qui sépare l'hôtel des Pois Pillés de l'église de la Trinité : ainsi se trouverait confirmée la reconstitution que nous avons avancée. Nous retiendrons surtout que, outre la Salle bien connue, les textes font presque toujours mention de la cour et du jardin de l'important hôtel des Pois Pillés. Aussi est-il légitime de se demander si les Confrères n'ont pas dû souvent renoncer à jouer les mystères dans la Salle. Une des causes principales du privilège qui leur fut accordé par Charles VI en 1402 était, ne l'oublions pas, de dédommager les Confrères des dépenses énormes qu'entraînait l'organisation de drames sacrés. Ces dépenses sont la garantie de la magnificence des représenta-

1. Texte extrait de l'*Inventaire général... (des titres, registres, etc.) appartenant à l'hôpital de la Trinité*, 1740, Administration générale de l'Assistance publique.

2. Cf. *Inventaire sommaire des Archives hospitalières antérieures à 1790*, par Michel Möring, Paris, Grandremy et Hémon, 1886, t. III, p. 246-247, acte n° 8.

tions qui avaient été données à Saint-Maur. Les Confrères, installés à Paris, purent-ils définitivement se résoudre à abandonner cette magnificence et à adapter leur mise en scène aux exigences d'une salle? L'ordonnance du Parlement du 14 janvier 1536 ne parle que de la « salle haute [...] celle ou l'on a accoustume jouer farces et jeux ¹ ». A cette date, donc, il n'est plus fait état de mystères joués dans la célèbre Salle. Évidemment elle devait permettre des représentations régulières quel que fût le temps. Mais l'on peut se demander si, au moins pour certaines représentations solennelles, les Confrères ne cédèrent pas à la tentation de déployer les fastes de la mise en scène traditionnelle dans la cour et le jardin qui s'offraient à eux, tels qu'ils apparaissent parfaitement sur des plans anciens.

Si l'on refuse cette explication, force est de reconnaître que nous n'avons aucune idée sur la façon dont les Confrères pouvaient disposer leur salle, lorsqu'ils devaient représenter un de ces gigantesques drames que furent les premiers mystères cycliques. Faut-il imaginer, comme semblent le faire Rothschild et Picot, que la scène avait été disposée dans le sens de la largeur et les mansions alignées sur deux rangées superposées à cause du manque de place? « Les Confrères de Notre-Dame-de-Liesse, établis à l'hôpital de la Trinité, jouaient dans une salle fermée; ils avaient donc moins d'espace que n'en avaient ordinairement les acteurs des mystères pour s'étendre à droite et à gauche : de là pour eux la nécessité de superposer les étages. Notre chapitre xxv contient un grand nombre d'indications qui attestent cette disposition curieuse du théâtre :

« “ Il retourne en hault (v. 10770)... Joseph, estant a terre, dit... (v. 18897)... Ascendit et demonstrat patibulum (v. 19306)... Les medecins en hault (v. 19353)... Luy (Jacob) et ses filz, en hault (v. 19943)... Puys, il retourne en hault ” (v. 19974), etc. ². »

Il semble en tout cas que les Confrères aient eu assez tôt plusieurs lieux de représentation. Ils ne se sentirent jamais en effet en parfaite sécurité à la Trinité et durent prendre leurs dispositions en fonction des menaces plus ou moins précises qu'ils savaient peser sur eux. Ces menaces se concrétisèrent

1. Félibien, *Histoire de la ville de Paris composée par dom Michel Félibien*. A Paris chez Guillaume Desprez [...] et Jean Desessartz [...] MDCCXXV [...], *Preuves*, t. IV, p. 689.

2. Rothschild et Picot, édition du *Mystère du Vieil Testament*, t. III, p. xxi.

le 14 avril 1536, lorsque le Parlement ordonna « que les deux Salles de la Trinité dont la Haute¹ servait pour la représentation des Farces et Jeux, seraient appliquées à l'hébergement de ceux qui étaient infectés de maladies vénériennes et contagieuses ». Cet arrêt ne fut pas exécuté et les malades furent reçus à l'hôpital Saint-Eustache². Malgré tout, les Confrères se mirent en quête d'un autre local — à supposer qu'ils n'aient pas déjà pris cette précaution depuis longtemps. En tout cas, nous les retrouvons en 1539 à l'hôtel de Flandre où ils représentent le *Mystère de la Passion* — ce qui justifie l'hypothèse d'une occupation antérieure d'un an environ. Mais ils n'abandonnèrent pas pour cela leur salle de la Trinité, où ils restent au moins jusqu'en 1545, puisqu'une Requête visée par l'arrêt du 17 novembre 1548 expose que « depuis trois ans la Salle de la Passion avait été prise, occupée et employée en l'hébergement des pauvres ».

Lorsque les Confrères organisent leurs somptueuses représentations de la *Passion*, du *Vieux Testament* et des *Actes des apôtres* à l'Hôtel de Flandre de 1539 à 1542, ils conservent donc leur ancienne salle. N'est-ce pas là une indication précieuse qui permettrait d'établir que les Confrères pouvaient disposer de deux lieux de représentations, dont ils usaient suivant la nature du spectacle qu'ils voulaient donner : un local à la Trinité pour de petites représentations régulières, et un emplacement de structures fort différentes pour des occasions exceptionnelles, plus proches des spectacles que nous avons rencontrés dans les provinces? Nous avons peut-être une confirmation de cette hypothèse dans l'épilogue récité par le Meneur de Jeu à l'issue de la représentation du *Mystère de la Passion* joué en 1539 :

.
*Et oultre plus, ce qui esmouvoir vous doit
 Donner escuse, ung chascun scet et voit
 Que ce mistère, en haultesse submis,
 Bien entreprins, mais ne fut à fin mis
 Long temps y a fors ce coup, dont honneurs
 Paris retient. Sy les entrepreneurs
 Partout n'ont peu sy bonne ordre donner*

1. Cet adjectif s'accorde assez mal avec la surélévation de trois ou quatre pieds seulement attestée par les historiens du théâtre cités plus haut.

2. Cf. Jaillot, *Recherches historiques et topographiques sur la ville de Paris, depuis son commencement jusqu'à présent*, Paris, Le Boucher, 1782, 5 vol. in-8°, t. II, *Quartier S. Denys*, p. 18-19.

*Comme appartient, convient leur pardonner,
 Et aux joueurs s'ilz n'ont esté traictéz
 Selon l'effect de leurs biens meritez
 De prendre en gré. Car en grant multitude
 L'on ne porroit sans confusion rude.
 Ce coup d'essay est formulaire exprès
 Pour gens d'esprit qui le jouront après¹.*

L'on ne saurait plus nettement souligner le caractère exceptionnel d'une représentation, que le responsable n'hésite pas à qualifier de « coup d'essay ». Dans ces conditions, il semble légitime de supposer que les Confrères aient pu dès le xve siècle utiliser aussi la cour et les jardins de l'hôtel des Pois Pillés, qu'ils avaient à leur disposition immédiate.

II

LES THÉÂTRES DES CONFRÈRES DE LA PASSION
 L'HOTEL DE FLANDRE

Nous n'avons guère plus de précisions sur l'Hôtel de Flandre, seconde résidence que les Confrères occupèrent dans les conditions que nous venons d'exposer. L'historien Sauval, qui n'eut pas le temps de contrôler ni de rédiger ses notes de recherches, semble accumuler comme à plaisir les contradictions sur la disposition de cet hôtel. Se fondant sur les Archives de l'évêché, Jaillot attribuait à la demeure des comtes de Flandre telle qu'elle existait à la fin du xiii^e siècle, tout l'espace compris entre les rues des Vieux-Augustins, Pagevin, Patrière et Coquillière. A quoi il faut ajouter le « pourpris et manoir des Augustins » acquis par Robert de Flandre en 1293 et délimités par les rues de la *Jussienne*, de *Montmartre*, des *Vieux Augustins* et *Pagevin*. L'ensemble constituait donc un important « logis » renfermant de vastes jardins, dont on peut mesurer la superficie sur le plan de Bâle ou sur celui que Jaillot donne à l'appui de sa reconstitution². Malheureusement, aucun document ne nous indique dans quelle partie de cette vaste demeure les Confrères donnaient leur spectacle. L'on ne peut guère prendre au sérieux l'affirmation gratuite de Sauval selon laquelle « ce fut dans la grande salle que les Confrères de la

1. Cité par Delisle, « Publication d'extraits du Livre de Raison du bourgeois Jacques Legros », dans *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, t. XXIII, 1896, p. 245-247.

2. Jaillot, *op. cit.*, t. II, p. 9-11.

Passion jouèrent leurs mystères depuis 1539 jusqu'en 1543¹ ». Il faut donc recourir aux autres documents que nous possédons, pour tenter de reconstituer la disposition du lieu théâtral.

Le premier texte qui fasse état de représentations données à l'Hôtel de Flandre est un passage de la *Chronique du Roy François Premier de ce nom*, qui parle de la *Passion* jouée en 1539 comme d'une chose « fort triomphante et magnifique ». En effet, comme lors des plus somptueuses festivités de province, le spectacle fut précédé d'une « montre » le dimanche « et le lundi, lendemain de la Pentecouste, XXVI^e jour dudict mois oudict an, on commença à jouer ledict jeu et misteire au logis de Flandres, qui est ung fort grand logis, ouquel y avoit plusieurs eschaffaulx fort sumptueulx et tenduz de riches tapisseries, pour recepvoir les princes qui y assistèrent, et mesmes le Roy et Messeigneurs le Daulphin et duc d'Orléans, ses enfans et aultres princes et gentilzhommes en grand nombre; et commencèrent ce dict jour à jouer le mistère d'Abraham et sacrifice de Isaac, son seul fils et unique² [...] ». Commentant ce texte, Bapst en tirait de bien hasardeuses conclusions : « A prendre à la lettre la *Chronique de François Premier*, on pourrait supposer que l'on construisait à l'extrémité de la salle opposée à la scène une estrade spacieuse, élevée, d'où l'on dominait le spectacle, pour y placer les souverains et les princes³. » Nous avons pris « au pied de la lettre » le texte, mais nous n'avons pas trouvé la précise reconstitution de Germain Bapst à laquelle l'historien du théâtre, Brooks, donne pourtant sa pleine adhésion, n'hésitant même pas à parler de l'*usual indoor stage* des Confrères à l'Hôtel de Flandre⁴. Nous ne pensons pas que le texte de la *Chronique* permette une véritable reconstitution, mais nous serions plutôt sensible à la mention de « plusieurs eschaffaulx fort sumptueulx » qu'il semble difficile de disposer en ligne, comme le voudrait Bapst, dans une salle fermée.

L'on peut en fait imaginer que Sauval, ainsi que Bapst ou Brooks, ont confondu le lieu de représentation des Confrères à l'Hôtel de Flandre avec une salle bien réelle, mais affectée à un autre usage. C'est ce qu'indique très clairement un texte qui se rapporte à une autre représentation, celle du *Mystère des Actes des apôtres* joué en 1541. En effet « le dimanche VIII^e

1. Sauval, *Histoire de Paris*, t. II, p. 190-192.

2. *Cronique du Roy François Premier de ce nom*, édition de Georges Guiffrey, 1860, p. 268.

3. Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre*, p. 69.

4. Brooks, « Notes on Performances of French Mystery plays », dans les *Modern Language Notes* de mai 1924, p. 280.

de may 1541 fut commencé à jouer l'Acte des Apostres à l'hostel de Flandres et finirent le XXV^e septembre et fut joué en trente-cinq journées¹. Or, ce dernier spectacle demanda plus de quatre mois de répétitions, puisque c'est par un « cry » daté du 16 septembre 1540 que les entrepreneurs font appel à tous ceux qui désireraient tenir un rôle dans le mystère futur : « [...] Et pour l'assignation du jour et du lieu establi à venir prendre Roolles dudict Mystère, fut signifié à tous, de soy trouver le Jour et Feste Saint Estienne premiere Ferie de Noël ensuivant en la Salle de la Passion, lieu accoustumé à faire les records et répétitions des Mystères jouéz en ladicte ville de Paris, lequel lieu bien tendu de tapisserie, sièges et bancs pour recevoir toutes personnes honnestes de vertueuses qualitez². [...] » Nous comprenons à présent la véritable destination de la salle de l'Hôtel de Flandre : servir de lieu de répétitions, durant la mauvaise saison, pour un mystère qui ne sera joué que beaucoup plus tard, du mois de mai au mois de septembre, sous un ciel plus clément³. Ce qui confirme cette interprétation, c'est que l'année suivante, où, enhardis par le succès des *Actes des apôtres*, les Confrères décident de jouer le *Mystère du Vieux Testament*, ils choisissent la même saison pour leur représentation : « Ce mardi IX^e jour de may 1542, jour St Nicollas, le Viel Testament a esté joué et finit le dimanche XXII^e jour d'octobre audit an⁴. » Pouvons-nous reconstituer — au moins dans ses grandes lignes — la disposition du lieu de ces représentations?

L'on peut, tout d'abord, supposer que le spectacle n'était pas donné dans une salle fermée, sinon l'on ne comprendrait plus le choix des mois d'été pour jouer le mystère. Mais nous disposons d'un texte fort précieux pour préciser cette hypothèse, une description anonyme de la représentation du

1. *Chroniques des rois de France*, ms. n° 728 de la bibliothèque municipale de Bordeaux.

2. *Cry [...] pour le Mystère des Actes des apôtres*, cité par les frères Parfait, *Histoire du théâtre*, t. II, p. 349-350.

3. Cette tradition était bien établie, puisqu'à Pithiviers en 1528 pour la représentation des *Jeux et miracles de M. Saint Jacques*, les dispositions suivantes sont prévues : « A faire les records desquelz jeux se sont huy lesd. parties et chascune d'elles obligées et obligent l'une à l'autre, et seront tenues de assister par chascun jour de dymanche d'entre huy et led. jour saint jacques, entre l'heure de onze et midi, dedans la tour du chastel de ceste dite ville de Pithiviers, ou autre lieu qui sera entre eulz ordonné, à peine de cinq solz parisis pour chascun deffaut qu'ils et chascun d'eux ferait par faulte d'y assister » (extrait du minutier de Thomas Archambault, notaire à Pithiviers). Un lieu clos doit donc permettre les répétitions durant les mois d'hiver.

4. *Chroniques des rois de France*, loc. cit.

IV^e Livre à laquelle assista le duc de Clèves à la fin du mois de juin 1451. Nous reproduisons la traduction de ce texte donnée par Gustave Cohen : « Derrière cette maison, se trouvait un beau et grand Théâtre, abrité sous une haute tente de toile et ce Théâtre était construit en rond selon l'antique manière des Romains, de telle sorte que tout le monde pouvait s'asseoir, les uns plus haut que les autres sur vingt rangs, et au-dessus régnaient tout autour trois étages agréablement disposés en loges et galeries ¹. » L'on ne saurait donner exemple plus éclatant de la disposition du lieu théâtral dont nous avons étudié les variations à travers les représentations de Doué, Alençon, Romans, Vienne ou Autun, ainsi que celle du *Martyre de sainte Apolline*. Nous allons reprendre chaque élément de ce texte capital :

La représentation eut donc bien lieu en plein air, puisque le théâtre fut construit « derrière [une] maison » : il s'agit d'une maison voisine où un « gentilhomme » avait offert l'hospitalité au duc de Clèves. La représentation eut de toute façon lieu en plein air, c'est-à-dire dans les jardins ou dans l'ancien cimetière des Augustins ². Selon une technique traditionnelle acteurs et spectateurs étaient protégés par un immense *velum*. « Ce théâtre était construit en rond selon l'antique manière des Romains » : l'on ne saurait être plus clair et nous ne pouvons suivre Raymond Lebègue lorsqu'il écrit que l'expression « int Ronde », que le texte répète à deux reprises, « ne doit pas être prise au pied de la lettre ³ ». « Tout le monde pouvait s'asseoir, les uns plus haut que les autres sur vingt rangs » : pourrait-on trouver une meilleure définition des *pantes*? Quant aux *chambres*, elles occupaient une place considérable car nous savons que trois étages représentent une superposition tout à fait exceptionnelle.

Ne connaissant pas la superficie de l'aire de jeu, il est délicat d'apprécier exactement les dimensions du théâtre et l'importance du public ⁴. Mais si l'on accorde trente mètres de diamètre à cette aire de jeu, les *pantes* développent alors : $2\pi [(20 \times 15) + (190 \times 0,70)] = 2\pi (300 + 133)$ soit pour les vingt rangées 2 719 mètres, ce qui correspond à 3 884 spectateurs à raison de 0,70 m par spectateur. Dans cette hypothèse, la circonférence extérieure du théâtre est de : $2\pi [15 + (0,70 \times 20)] = 2\pi \times 29 = 182$ mètres. Les loges

1. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p. xiv-xv.

2. Cf. Jaillot, *op. cit.*, t. II, p. 11.

3. R. Lebègue, *Le Mystère des Actes des apôtres*, p. 197.

4. Cf. fig. 40.

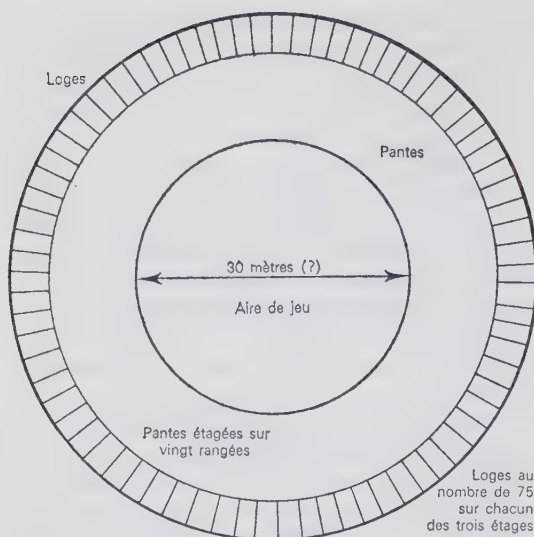


Fig. 40. — Théâtre construit
à l'Hôtel de Flandre de Paris en 1541.

ont été construites sur un développement de : $2\pi (29 - 5) = 6,28 \times 24 = 150,72$ m.

Ce qui correspond à 75 loges par étage, soit 225 loges pour les trois étages, soit 2 250 spectateurs. C'est donc près de 6 134 spectateurs qui pouvaient prendre place dans le Théâtre de l'Hôtel de Flandre en 1541. Ce chiffre, dont nous concédons le caractère hypothétique, s'accorde parfaitement avec le témoignage de Gabriel Naudé qui rapporte que les spectateurs s'étouffaient pour voir le *Mystère des Actes des apôtres*¹.

Ainsi se trouvait réalisé, en un archétype de bois malheureusement provisoire, le théâtre rond à l'antique dont les entrepreneurs du *Mystère des Actes des apôtres* demandaient la construction au roi François I^{er} dans une supplique en forme de ballade qu'ils jugeaient sans doute du meilleur style :

*Au plasmateur rendant grâce les quatre
De bon vouloir entre Parisiens,
Lesquelz ont faict apparoir le theatre
Bien ensuyvant les Rommains anciens.*

.

1. Note manuscrite du catalogue des manuscrits de Chantilly.

*Honneur royal, faictz quung amphitheatre
Dedans ta Romme ait par exquis moyens
Nom immortel pour tous vices abatre*

. 1

Les entrepreneurs parisiens devaient donc se mettre à la hauteur de leurs confrères de Bourges qui, cinq ans plus tôt, avaient joué le même mystère dans un théâtre dressé sur les ruines de l'ancien amphithéâtre. Nous ne serons donc pas surpris que les ordonnateurs de la capitale aient tout naturellement retenu le dispositif du rond qui, seul, pouvait leur permettre de réaliser certaines scènes essentielles de ce mystère à grand spectacle.

C'est sans doute dans le même théâtre que fut représenté l'année suivante le *Mystère du Vieux Testament* joué, on le sait, à l'Hôtel de Flandre devant le duc de Vendôme, et non pas comme l'avance Brooks dans l'*usual indoor stage* qu'il avait imaginé². Seul, en effet, le dispositif du rond permettait la réalisation du *Déluge*, tel que le prescrit une notice de mise en scène : « Icy surmonteront les eaues tout le lieu, là ou l'en joue le mistere, et y pourra avoir plusieurs hommes et femmes qui feront semblant d'eulx noyer, qui ne parleront point³. » Les rubriques de ce mystère s'accordent d'ailleurs avec une représentation de l'Hôtel de Flandre mieux qu'avec celles de la Salle de la Trinité. Dans le cadre de l'Hôtel de Flandre, en effet, les rubriques du *Mystère du Vieux Testament*, analysées par Rothschild et Picot, ne posent plus aucun problème. Nous avons une confirmation supplémentaire de l'hypothèse que nous avons avancée sur les représentations données à la Trinité avec un système analogue à celui de l'Hôtel de Flandre, c'est-à-dire dans la cour et le jardin. En effet, les premières éditions du *Mystère du Vieux Testament* sont de 1500 et 1520.

1. Ballade contenue dans les tomes I ou II de l'édition C du *Mystère des Actes des apôtres*, contemporaine de la représentation, citée par R. Lebègue, *Le Mystère des Actes des apôtres*, p. 190-191.

2. Cf. *Le Registre du Parlement*, en date du 27 janvier 1541 (1542).

3. *Mystère du Vieux Testament*, édition de Rothschild et Picot, t. I, p. 228, v. 2911.

III

LE LIEU THÉÂTRAL DISPOSÉ
A L'HOTEL D'ORLÉANS EN 1540

Malgré l'éclat des représentations des *Mystères des Actes des apôtres* et du *Vieux Testament*, il ne semble pas que Paris, compte tenu de son importance, ait connu au ^{xv}^e et au ^{xvi}^e siècle ces grandes fêtes théâtrales que les provinces préparaient avec fièvre et ferveur. Sans doute le monopole détenu par les Confrères a-t-il étouffé les initiatives des grands bourgeois, semblables à ceux de Bourges ou de Valenciennes, qui se chargeaient ordinairement de ces entreprises, dans lesquelles s'affirmaient leur foi, leur vanité et leur fonction de guides du corps social tout entier. Ainsi, à Paris, les représentations de mystères furent donc confinées dans le cadre étroit de l'Hôpital de la Trinité, que nous connaissons mal, mais qui ne laissa nul souvenir de festivités dramatiques que chroniqueurs et mémorialistes eussent jugé digne de recueillir¹. Ce n'est que piqués par la magnificence des spectacles de province, et peut-être aussi pour conserver quelque chose d'un prestige que les années avaient bien usé, que les Confrères entreprirent les jeux de l'Hôtel de Flandre. Or l'éclat de ces deux longues séries de représentations et l'affluence qu'elles attirèrent furent, on le sait, de la part des autorités civiles et religieuses, l'objet de vives réactions, que sanctionna l'arrêt de 1548 qui « inhiibe et deffend [...] de jouer le mystère de la passion nostre Sauver, ne mysteres sacrez », prononçant ainsi le bannissement de ce genre dramatique hors de la capitale.

Ainsi se trouvait brutalement confirmée l'antinomie qui avait toujours existé entre le mystère et Paris : ce théâtre dont le Cercle magique réunissait dans une large communion la collectivité de toute une cité, ne pouvait trouver son accomplissement dans la population innombrable de cette ville, où classes sociales et factions politiques s'affrontaient avec acharnement. Aussi, avant même que ne fût prononcé l'arrêt de mort de 1548, la capitale, la première sans doute, avait-elle fait éclater le cercle du mystère. Un siècle et demi en effet

1. Nous n'avons que peu de lumières sur les représentations du ^{xv}^e siècle données dans d'autres lieux, comme celle de la *Passion de saint Georges* jouée en 1422 en l'Hôtel de Nesles durant deux jours en l'honneur de la reine d'Angleterre, devant un auditoire de seigneurs français et anglais (cf. *Le Journal d'un bourgeois de Paris*, éd. Tuetey, p. 174, et Sauval, *Antiquités de Paris*, t. III, p. 266).

après les représentations de Saint-Maur, qui attirèrent sur leurs entrepreneurs les foudres du prévôt de Paris en 1398, puis l'arbitrage favorable du roi, qui marqua le véritable avènement du mystère; c'est également une représentation parisienne qui marqua le déclin du genre, alors qu'il était dans sa plus grande splendeur, en portant atteinte à l'essence même de ses conditions d'existence, la disposition du lieu théâtral : ce spectacle fut donné à l'Hôtel d'Orléans en 1540.

Certes, cette représentation ne fut pas l'œuvre des Confrères¹. Elle ne fut célébrée que grâce à l'initiative de trois habitants de Saint-Marcel, Pierre Veau, François Huette et Pierre Charpentier, qui conclurent un contrat avec Hardouin Corivault, maçon, pour la construction d'un théâtre. Ces trois personnages avaient obtenu l'autorisation de faire édifier ce théâtre « au logis et lieu appelé l'hostel d'Orléans ». Cet hôtel devait son nom au duc d'Orléans, qui en avait fait sa maison de plaisance. Il occupait une fort vaste étendue. L'historien Jaillot, se fondant sur les titres concernant cet hôtel ainsi que sur les Terriers de sainte Geneviève, avait pu reconstituer sa superficie et concluait : « Ainsi ce qu'on appelle encore aujourd'hui le Fief du séjour d'Orléans, comprend tout l'espace renfermé entre les rues d'Orléans, Moufettard, du Fer à Moulin, de la Muette et du Jardin du Roi à la réserve du quarré qu'occupaient l'Église et le cimetière Saint-Médard et les maisons voisines jusqu'à la Bièvre, et du terrain de l'hôtel de Clamart qui contient environ soixante toises quarrées². » C'est sur une partie des jardins de cet hôtel que fut construit plus tard l'Hôpital de la Miséricorde.

Avant de recueillir ainsi les orphelines méritantes, cet hôtel connu, semble-t-il, une curieuse destinée théâtrale. En effet, après avoir appartenu au duc d'Orléans, il passa à la maison d'Anjou-Sicile et devint la possession de Louis II, roi de Sicile au commencement du xve siècle. Il ne fut rattaché à la Cou-

1. Le problème se pose donc de savoir si les responsables de l'entreprise jouèrent avec la permission et au profit des Confrères, ou s'ils s'étaient au contraire autorisés du titre de « fief » que portait la demeure princière pour négliger le privilège détenu par les occupants de la Trinité : on sait que l'arrêt de 1548 laissa aux Confrères le monopole des « mysteres profanes, honestes et licites » et confirma ce privilège en défendant « à tous autres de jouer ou représenter dorénavant aucuns jeux ou mysteres, tant en la ville, fauxbourgs que banlieuë de Paris, sinon que sous le nom de ladicte confrairie et au profit d'icelle » (*Arrêt du Parlement de 1548*, cité par Félibien, *Histoire de Paris*, t. IV, p. 743). Sans doute ce rappel n'était-il pas inutile, car non seulement certaines confréries faisaient impunément jouer les mystères de leurs saints patrons, mais les particuliers même prenaient l'initiative de semblables représentations.

2. Jaillot, *op. cit.*, t. IV, p. III.

ronne qu'après la mort de Charles IV d'Anjou, neveu et successeur du roi René qui avait institué, en 1482, Louis XI son héritier universel. La famille d'Anjou, on le sait, avait toujours favorisé les spectacles et le roi René en particulier était un passionné de mystères, n'hésitant pas à organiser des représentations à ses frais, auxquelles il assistait du haut d'échafauds spécialement construits pour lui et disposant de plusieurs pièces. Le roi René possédait donc le Séjour d'Orléans, lorsqu'en 1472 fut joué dans le quartier de la place Maubert un *Mystère de Saint Louis*. L'entrepreneur de ce mystère était un certain Denis Frete, demeurant rue de la Galande à l'enseigne des Pourseles. Le spectacle fut donné sinon par les Confrères, du moins avec leur autorisation, puisque le manuscrit qui a consigné ces indications était, précise-t-on, la propriété des Confrères de la Passion¹. Compte tenu du voisinage de Denis Frete et de la résidence des princes d'Anjou, il est possible que cette représentation ait eu lieu au Séjour d'Orléans.

Nous n'aurions pas fait ce rapprochement si un autre fait n'était venu confirmer la vocation dramatique de cette demeure. Nous savons en effet par une notice du manuscrit du *Mystère de saint Crépin et saint Crépinien*² que ce mystère fut représenté par la Confrérie du même nom « au Carniaux » en 1458 et 1459³. Nous avons vainement cherché à identifier cet

1. *Mystère de Saint Louis, roi de France*, Bibl. nat., ms. 24331. On lit au dernier feuillet (f° 247 v°) : « Ce livre est ha Denis Frete; qui le trouvera que on le raporte a sa maison, en la rue de Galande près de la plasse Maubart, auprés la rue du Fare, allansegne [sic] des Pourseles (la maison des Trois Pucelles), devant mestre Denis Desouslefour, medesain du roy, et il vous donra sy bon vin [...], tesmoing mon signé cy mis, le VI^o jour du mois de mars l'an mille quatre sans soixante et XII. D. Frete » — « Ce lyvre apartient à la (Confrérie de la) Passion de Nostre Sauveur Jhesu-Crist. »

2. Bibl. nat., ms. n. a. fr. 2100.

3. *Mystère des saints Crépin et Crépinien*, Bibl. nat., ms. n. a. fr. 2100. « II^e, III^e » et « VI^e ystoire » — Au verso de la couverture de la seconde « ystoire » on lit : « Ce ystoire fut joué le jour saint Crespin des pres, xiiij jour de may mil iiij^e lviiij, et mené par moy Challot Chandellier. » — Sur la couverture de la troisième, on lit « [livre] de la confrarie mons^r Saint Crespin et mons^r Saint Crespinien, fondée en l'esglise Notre Dame de Paris, aux maistres et aux compaignons corduenniers, et fut joué aux Carniaux l'an (mil) iiij^e lix. Chandelier. » Paul Lacroix et Alphonse Duchesne avaient cru lire « Carnieux » et non « Carniaux » et avaient identifié, pensaient-ils, le Charnier du Cimetière des Innocents. Cette interprétation semble fondée sur une faute de lecture. Petit de Julleville, pourtant, a repris à son compte cette lecture sans reproduire cependant l'interprétation avancée.

Il est possible que ce même *Mystère des saints Crépin et Crépinien* ait été joué au même lieu en 1443 puisque la même confrérie le fit représenter « des deniers de l'ostel de la charité Dieu mons^r Saint Martin, Saint Remy,

emplacement, lorsque nous avons découvert que le séjour d'Orléans était aussi connu sous le nom de l' « Hôtel des Carneaux¹ ». Ainsi, l'Hôtel d'Orléans aurait abrité d'autres représentations de mystères, bien avant celle que nous considérons, datée de 1540 et qui nous est connue par un contrat passé entre un maçon entrepreneur et les responsables de l'entreprise, contrat que publia jadis Coyecque². Voici le texte de ce contrat :

« Marché entre Hardouin Corivault, maçon rue de Jouy et Pierre Veau, François Huette et Pierre Charpentier demeurant à Saint-Marcel, qui “ au plaisir de Dieu, ont entrepris de jouer et faire jouer le mistaire et vie de saint Cristophe au logis et lieu appellé l'hostel d'Orléans durant l'esté present ”, pour la fourniture d' “ ung eschafault oud. lieu d'Orléans, boys de charpenterie, ledict eschafault de long de dix toises sur quinze piedz de large, de hauteur compectant, a dossier de six pieds par derrière, au dessus dud. eschafault garny et soustenu comme il appartiendra; avecques ce, garny d'un paradis par l'ung des bouts dud. eschafault; le dict paradis de douze piedz de hault au-dessus dudict eschafault, ayant une toise dedans œuvre et cloz d'aiz tout à l'entour fors le dedans, et couvert d'aiz; et fera ledict Corivault ungne petite saillie pour mettre deux anges aux deux coings dudict paradis, et montée du lyon pour monter aud. escharfault; item, faut faire ung autre escharfault de l'autre costé, vifz à vifz dudict escharfault cy dessus, qui sera de quatorze toises de long sur six pieds dedans œuvre, clos et couvert, reste devant, pour la veue dud. jeu, garny d'une montée en lyon comme dessus, ledict escharfault deuement soustenu et garny d'aiz, tellement qu'il n'en puisse venir faulte ”... le travail devra être livré dans quinze jours, “ avecque la barriere de boys pour servir de gardefol à l'entrée dudit jeu et la maconnerie de l'enfer, de plastre et peine seullement et lesd. Veau et consors seront tenuz fournir de pierre et moislons, tant qu'il en faultdra et si fournira ledict Corivault de deux pieces de boys d'ung demy

Saint crispin et crispinien [...] Et fut fait. mil IIII^e XLIII au siege de este feste Saint Martin » (cf. *Catalogue Soleinne*, p. 105-106, n° 566). Cette confrérie des saints Crépin et Crépinien avait une chapelle précisément à Saint-Marcel (cf. Le Masson, *Calendrier des confréries*, Paris, Willem et Daffis, 1875, p. 134).

1. Cf. Jaillot, t. IV, p. 111.

2. Coyecque, *Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris et de ses environs au XVI^e siècle*, t. I, *Collection de l'histoire générale de Paris*, nouvelle série, Paris, Impr. nat., gr. in-8°, 1905.

pied en carrure et de trois toyses de long pour faire un gibet garny d'une pièce à travers les deux liens; et led. jeu fyni, reprendra ledict Corivault tout son boys et ayz [...] prix 160 l. t. ». »

Malgré certaines obscurités et certains silences, ce texte est le premier, à notre connaissance, qui atteste la présence d'un échafaud rectiligne, mais de dimensions raisonnables. Hardouin Corivault n'avait été chargé que du gros œuvre de la charpente et de la maçonnerie : les décors et « fainctes » divers seront sans doute effectués plus tard par des peintres, comme il apparaît d'après l'acte n° 1780 du même *Recueil* de Coyecque qui stipule que le peintre Cristophe Loyson devra réaliser justement toutes les « matières de son estat et industrie de painctre seullement » pour le *Mystère de la Vengeance et destruction de Jérusalem* joué en août 1541 au Plessis-Picquet. De même, trente ans plus tard à Modane, pour le *Mystère du Jugement*, les peintres seront chargés de réaliser la décoration, « sans qu'ils soient tenus fere aultres choses concernant le chappuysement des chaffaulx et baptyments necessayres a fere sur icelluy, lesquels fera la communauté d'ycelle¹. [...] »

La tâche d'Hardouin Corivault était donc de construire deux échafauds face à face, à une distance l'un de l'autre qui ne nous est pas précisée : le premier de ces deux échafauds, long d'environ 19,50 m sur 4,90 m de large, semble destiné aux acteurs et aux décors, puisqu'à l'une de ses extrémités doit être construit le Paradis haut de 3,89 m et large de 1,95 m « dedans œuvre ». La situation de l'Enfer n'est pas indiquée, mais nous pensons qu'on peut placer cette mansion sur le même échafaud que le Paradis symétriquement par rapport à celui-ci, c'est-à-dire à l'autre extrémité. Le contrat prévoit que l'Enfer, selon une technique traditionnelle, devra être réalisé en maçonnerie à cause des risques d'incendie. Dans le fond de cet échafaud et sur toute sa longueur doit être élevé un « dossier » de 1,95 m de haut, le long duquel seront sans doute disposées d'autres mansions échelonnées entre le Paradis et l'Enfer. Nous ne pensons pas que des spectateurs aient pu trouver place sur cet échafaud, mêlés aux décors, dans la chaleureuse confusion de la miniature de Fouquet.

Le second échafaud en effet, disposé parallèlement à celui que nous venons de décrire, semble réservé au public. Ses dimensions diffèrent sensiblement : 27,30 m de longueur sur seulement 1,95 m « dedans œuvre ». Certes, l'on pourrait pla-

1. Cf. *Petite Revue des bibliophiles dauphinois*, 1914, p. 276.

cer des mansions dans un échafaud de structures analogues. Mais si tel avait été le cas à l'Hôtel d'Orléans, l'on s'expliquerait mal la différence, sinon de longueur du moins de largeur, entre les deux constructions. La profondeur plus grande du premier échafaud nous autorise donc à voir dans ce dernier, si ce n'est l'aire de jeu tout entière, du moins une partie de celle-ci. La spécialisation respective des deux échafaudages semble d'ailleurs confirmée par le passage du contrat qui précise que le second sera « clos et couvert, reste devant (c'est-à-dire « si ce n'est sur le devant ») POUR LA VUE DUD. JEU » (c'est-à-dire « pour que l'on puisse voir ledit jeu¹ »).

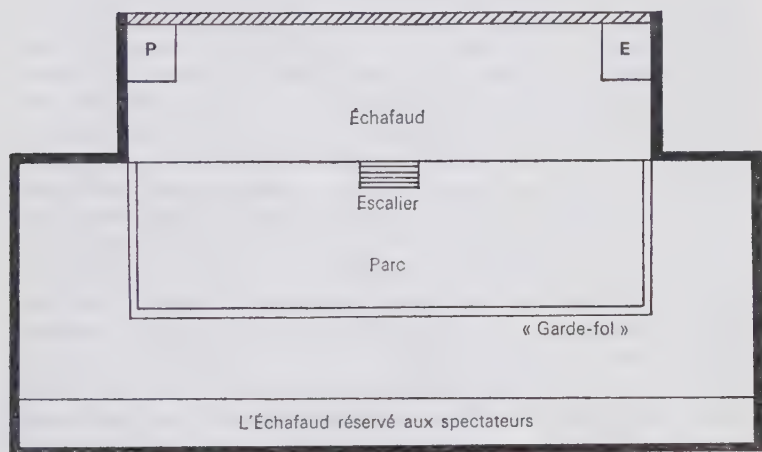


Fig. 41 I. — Reconstitution du théâtre construit à l'Hôtel d'Orléans.



Fig. 41 II. — Vue en coupe du théâtre construit à l'Hôtel d'Orléans de Paris.

1. Cf. fig. 41 I et II.

D'après la reconstitution schématique que nous venons de faire, l'on pourrait peut-être imaginer que les entrepreneurs de l'Hôtel d'Orléans avaient réalisé en 1540 une disposition du lieu théâtral bien proche de celle que Cailleau figurera pour la représentation de Valenciennes datée de 1547. Mais l'échafaud de l'Hôtel d'Orléans, faisant office de plate-forme scénique, ne dépasse pas dix-neuf mètres cinquante, tandis que tous les commentateurs de la miniature de Cailleau s'accordent pour imaginer un hourdement de cinquante ou soixante-dix mètres de développement à Valenciennes. Les entrepreneurs de Saint-Marcel n'ont donc pas déployé la scène géante qu'aucun document jusqu'ici n'a attestée pour le mystère parlé. Soulignons aussi qu'une plate-forme analogue à celle de l'Hôtel d'Orléans aurait donc pu prendre place dans la cour de l'Hôtel d'Arschot, telle qu'elle nous apparaît grossièrement sur le plan de Braun — ce qui ne saurait être le cas de la Ligne géante que l'on imagine, représentée par Cailleau. En dernier lieu, nous rappellerons que nous avons déjà rencontré une disposition analogue du lieu théâtral à Mons en 1501, où deux échafauds se faisaient face, l'un plutôt réservé aux mansions et l'autre « marchissant as maisons » plutôt réservé aux spectateurs. Or, notre étude du *parc* et du *hourt* de Mons nous avait conduit à conclure qu'une partie de l'aire de jeu était située entre les deux échafauds et reliée aux mansions se trouvant en étage au moyen d'échelles et de plans inclinés. Il est tout à fait possible qu'une disposition analogue ait été retenue par les entrepreneurs de Saint-Marcel. En effet, le contrat prévoit une « montée en lymon pour monter aud. escharffault ». Cet escalier pourrait servir tout simplement à l'entrée en scène des acteurs, au début de leur rôle. Mais il pourrait aussi permettre aux joueurs de gagner, depuis l'échafaud, une aire de jeu en contrebas. La plate-forme de l'Hôtel d'Orléans, dont la superficie avait été considérablement réduite par les mansions qu'il avait fallu disposer, aurait-elle pu constituer à elle seule l'aire de jeu tout entière du *Mystère de saint Christophe* et permettre les évolutions des acteurs et les effets de mise en scène dont on connaît l'importance dans ce genre dramatique?

Nul doute que le *Mystère de saint Christophe* ne conserve encore intact l'esprit des représentations que nous avons étudiées : le jeu fut donné en plein air (sinon pourquoi avoir choisi de jouer le mystère « durant l'esté présent » et pourquoi faire couvrir l'échafaud réservé aux spectateurs?); l'importance des mansions du Paradis et de l'Enfer, dont la maçonnerie est prévue dans le contrat, indique bien que la mise en

scène restait l'élément prépondérant du spectacle. Dès lors, une aire de jeu de cinquante ou soixante mètres carrés de superficie apparaît tout à fait insuffisante. Force est d'admettre à l'Hôtel d'Orléans l'existence d'un *parc* que nous avons rencontré dans chaque dispositif étudié. Dans cette hypothèse s'explique « la barrière de boys pour servir de gardefol à l'entrée dudit jeu », *créneau* dont nous connaissons désormais la fonction¹.

Une disposition du lieu théâtral telle que nous venons de la reconstituer permettrait également de rendre compte des rubriques du *Mystère du Vieil Testament* citées par Rothschild et Picot et déjà commentées en étudiant l'Hôpital de la Trinité et l'Hôtel de Flandre : « Joseph, estant a terre dit. [...] Il [Joseph] se absente de ses freres et descend. [...] Joseph va en hault. [...] » L'expression « en hault » désignerait alors l'échafaud sur lequel se trouve le Paradis et les autres mansions et sur lequel certains jeux de scène pouvaient être réalisés; l'expression « à terre » se rapporterait évidemment au *parc* de plain-pied avec les spectateurs du « parterre ».

En effet, l'échafaud réservé aux spectateurs ne pouvait accueillir guère plus de cent cinquante personnes, compte tenu de sa profondeur réduite. L'espace situé sous cet échafaud ne pouvait donc suffire à recevoir la totalité du public populaire, beaucoup plus important. Il faut supposer que la surface réservée aux spectateurs les moins fortunés débordait largement sous l'échafaud des loges, autour de l'aire de jeu, comme le faisaient les *pantes* de Romans ou de l'Hôtel de Flandre. Mais il ne semble pas qu'à l'Hôtel d'Orléans l'on ait construit des gradins étagés pour le public populaire.

La disposition du lieu théâtral retenue à l'Hôtel d'Orléans est donc intéressante à un double chef :

Elle permet tout d'abord de mieux comprendre le dispositif adopté pour d'autres représentations, en particulier celle de Mons. Elle permet aussi d'apprécier le crédit que l'on peut accorder à la miniature de Cailleau représentant le *hourdement* de Valenciennes : nous avons démontré que cette miniature ne pouvait être retenue comme témoignage historique sûr du dispositif conçu à Valenciennes en 1547. Mais nous n'avons

1. A notre sens, le « gardefol » de Saint-Marcel correspond bien à la « clôture du parc » de Mons et non pas à une sorte de clôture générale délimitant le périmètre du théâtre. Le mot « jeu » doit être pris au sens d'« aire de jeu ». On comprendrait mal que l'on ait éprouvé le besoin d'enclore un théâtre qui se trouvait déjà sur un terrain privé, où l'entrée était donc contrôlée.

jamais prétendu que la miniature de Cailleau soit en elle-même « absurde ». Il est fort possible que Cailleau ait eu dans l'esprit une plate-forme de structure analogue à celle de Saint-Marcel, telle qu'il avait pu la connaître à Valenciennes ou ailleurs, et qui eût été intégrée à un dispositif comparable à celui du *Mystère de saint Christophe*.

Il n'en demeure pas moins que l'aménagement du lieu théâtral à l'Hôtel d'Orléans ne respecte plus dans son intégrité l'archétype du « mystère en rond », celui du *Martyre de sainte Apolline*, du *Castle of Perseverance*, de Romans, d'Autun, d'Alençon, de Bourges ou de l'Hôtel de Flandre. Les deux masses symétriques et antinomiques des deux échafauds, des décors et des spectateurs, dressés l'un en face de l'autre, rompent la « chaîne » fermée et équilibrée d'un public entourant sans point de vue privilégié une aire centrale. Le lieu théâtral de l'Hôtel d'Orléans introduit la notion d'axe passant par le milieu de l'échafaud des décors et par rapport auquel se disposent les spectateurs. L'esprit de collectivité fermée et de communion dramatique si essentiel dans le théâtre du mystère, se trouve par là même compromis. Il est possible d'ailleurs qu'à Paris — au moins à l'hôpital de la Trinité — cet esprit n'ait jamais été véritablement respecté.

Le dispositif retenu pour le *Mystère de saint Christophe* est donc le signe que ce théâtre n'appartient déjà plus tout à fait au Moyen Âge. Pourtant il porte encore la marque de techniques et d'une âme qui animèrent pendant près de deux siècles la vie dramatique en France et dont on retrouve la trace fossilisée — et souvent incomprise — dans les formes théâtrales qui ont succédé au mystère¹.

IV

LES SURVIVANCES DE LA DISPOSITION DU LIEU THÉÂTRAL DU MYSTÈRE

La connaissance et la disposition du lieu théâtral dans le mystère est précieuse pour comprendre certains aménagements

1. Nous connaissons une autre représentation donnée elle aussi dans un Hôtel d'Orléans et qui nous est connue par une lettre de remission datée de 1399 : « lequel Laurens, ledit dimenche IIII^e jour dudit mois de may après midi, en alant veoir certains jeulx de l'Anonciation de la Vierge Marie et de la Nativité Nostre Seigneur Jhesu Crist, qui, pour lors se faisoient en l'hostel de notre très cher et très amé frere le duc d'Orléans

des salles des spectacles postérieurs¹. La plus importante peut-être de toutes les survivances de la mise en scène médiévale se retrouverait dans l'aire de jeu, qui restera unie et pour ainsi dire mêlée aux spectateurs longtemps après le déclin du mystère. Les échelles et les plans inclinés du *Martyre de sainte Apolline*, figurés sous une forme plus élaborée par la « montée en lyon » du *Mystère de saint Cristophe* représenté à l'Hôtel d'Orléans, n'ont pas disparu avec le genre dramatique qui les avait utilisés. « Il y a toujours eu communication entre la scène et la salle, écrivait déjà Germain Bapst, car il est probable que la scène ne servait souvent que de fond de théâtre, tandis que l'action se déroulait dans la salle même au milieu de l'auditoire, maintenu par des gardes ou des barrières (souvenir du « gardefol » de l'Hôtel d'Orléans) [...]. Jusqu'en 1620 toutes les scènes des théâtres permanents ont de larges escaliers de communication avec le parterre². » La salle du Petit Bourbon, telle qu'elle apparaît sur les gravures du temps, nous montre en effet une scène reliée au « parterre » par un majestueux escalier en perron.

en la paroisse dudit Saint-Andrieu, où plusieurs personnes aloient... » (Archiv. nat. JJ 154, n° 499, p. 286 r° et v°.)

Nous ne pensons pas que le mystère de 1541 ait pu être joué dans cet Hôtel d'Orléans. On ne voit pas pourquoi les habitants de Saint-Marcel seraient venus s'installer si loin de leur quartier. Cette mention reste néanmoins précieuse. Sauval en effet note à propos de cette résidence : « Reparations faites à l'Hostel appelé le séjour d'Orléans, scis en la rue Saint-André-des-Arts, dans lequel il y avoit un jeu de paulme, préau et jardin » (Sauval, *Histoire de la ville de Paris*, t. III, p. 332). On peut supposer que la représentation eut lieu dans le jeu de paume. Or un dispositif analogue à celui du *Mystère de saint Cristophe* n'eût pu être aménagé en salle que dans le sens de la longueur. Ce dernier point, s'il était acquis, serait fort utile pour la reconstitution du lieu scénique de l'hôpital de la Trinité. Mais le préau et le jardin ont pu aussi servir de lieu de représentation. Le débat reste donc ouvert.

1. Nous avons renoncé à exposer à travers ses multiples variations la persistance du dispositif en rond aux xvi^e et xvii^e siècles en France. Nul doute pourtant que cette structure n'ait été longtemps retenue, en particulier pour le théâtre de tournois ou de fêtes royales. Déjà pour l'Entrevue du Camp du drap d'or, les Anglais construisent un théâtre rond de vingt-sept mètres de diamètre, dont le toit était soutenu par une énorme colonne centrale; les murs étaient faits de toiles tendues sur des cadres de bois. C'est un édifice analogue que fit construire Henri VIII à Calais en 1520 en l'honneur de Charles Quint : ce théâtre comportait une vaste piste centrale où devaient être donnés des spectacles (cf. la communication de Sydney Anglo, dans les *Fêtes de la Renaissance*, Paris, éd. du C.N.R.S., 1960, t. II, p. 115 et 127). Cette tradition est perpétuée dans la curieuse disposition de la place Dauphine, aménagée à l'occasion de l'entrée solennelle de Louis XIV et de Marie-Thérèse à Paris en 1660. Cf. pl. 21.

2. Bapst, « Le Théâtre et ses conditions matérielles d'existence au xvi^e siècle », dans la *Revue britannique*, 1891, t. V, in-8°, p. 396-397.

Pendant longtemps, ce que nous appelons la scène n'a servi que de tribune destinée à mettre en valeur les décors et à permettre les entrées et les sorties des acteurs, ainsi que certains effets de machinerie : or telle était bien la triple fonction des échafauds des mystères¹. Au pied de ce podium s'étendait la véritable aire de jeu, qui s'avancait largement parmi les spectateurs. Si, contraints par les nécessités locales, les responsables d'une représentation ne pouvaient respecter cette disposition du lieu théâtral, ils avaient conscience de porter atteinte à une tradition technique bien établie. Ainsi dans le *Prologue d'Eugène*, dit au Collège de Boncour en 1552, Jodelle prie les spectateurs de l'excuser de ne pas faire représenter sa pièce en un « théâtre en demi-rond » (c'est-à-dire sur une aire scénique en demi-rond²), comme on l'avait fait à l'Hôtel de Reims devant le roi :

*Quant au theatre encore qu'il ne soit
En demi-rond, comme on le compassoit
Et qu'on ne l'ait ordonné de la sorte
Que l'on faisoit, il faut qu'on le supporte
Veu que l'exquis de ce vieil ornement
Ores se voue aux Princes seulement*³.

Lors de la représentation d'un drame de la Renaissance, contemporain des derniers mystères parisiens, la disposition du lieu théâtral reste donc fidèle aux traditions de la technique médiévale. Il est fort possible que ces traditions se soient maintenues beaucoup plus tard.

En effet, les textes relatifs à des constructions du xvi^e et du xvii^e siècle, font parfois état de plusieurs « théâtres » (c'est-à-dire « scènes ») distincts. Ainsi les documents publiés

1. Certains commentateurs ont même mis en doute l'existence de cette plate-forme scénique. Lanson écrivait ainsi : « On peut se demander si dans les salles du xvi^e siècle où nous voyons une estrade à demeure, elle n'est pas à l'ordinaire plutôt pour les spectateurs de distinction que pour les acteurs » (Lanson, « Les origines de la tragédie classique en France », dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1903, p. 425).

2. Cf. le texte suivant qui atteste ce sens du mot « théâtre » pour une représentation donnée à Bayonne en 1565 : « [...] fut représentée une fort belle et gentille comédie française en un théâtre ou scène [...] car oultre la bravade et magnificence de la dite scène ou théâtre [...]. » (« Ample discours de l'arrivée de la reine catholique sœur du Roy à Saint-Jean de Luz », dans les *Pièces fugitives pour servir à l'histoire de France*, par le marquis d'Aubais et Léon Ménart, 1759, in-4°, t. II.)

3. Éd. Marty-Laveaux, t. I, p. 15.

par Fransen¹ concernant l'Hôtel de Bourgogne, dernière résidence des Confrères de la Passion qu'ils concédèrent à des troupes de professionnels dès la fin du xvi^e siècle, mentionnent plusieurs fois le mot « theastres » au pluriel, parlant par ailleurs « du petit theastre ». « Qu'est-ce à dire? se demandait Fransen, sans doute il y a eu deux théâtres à l'Hôtel (ou deux scènes). [...] Mais où se trouvait ce petit théâtre? Était-ce la petite scène dont M. Liebrecht a trouvé mention dans deux contrats à Bruxelles? » Le rapprochement fait par Fransen demeure intéressant et le « petit theastre » de l'Hôtel de Bourgogne est peut-être analogue au « théâtre de Jupiter », petite estrade construite sur la scène principale que l'on trouve au théâtre de Bruxelles. Mais ne doit-on pas supposer qu'à Bruxelles comme à Paris, le « parterre » fut aussi utilisé comme aire de jeu? C'est bien ce que semble indiquer un acte assez tardif du 7 janvier 1662, relatif à l'aménagement du théâtre du Gracht à Bruxelles. Ce contrat prévoit en effet « trois teatres que ledit second comparant at entrepris de faire et furnir a des despens au jeu de paulme [...] et ce en la forme suivante scavoir : que le susdit second comparant serat tenu et obligé de faire et dresser les susdits teatres, un embas et deux aultres teatres dessus²... » Parmi les trois aires de jeu prévues par le contrat, il semble bien que le « teatre d'embas » désigne le « parterre », les deux autres se trouvant surélevés par rapport à lui. C'est la même conclusion que Liebrecht tirait de l'étude d'un contrat antérieur daté de 1652 : « Parfois aussi devant la scène, de plain-pied avec le parquet et situé comme l'orchestre de nos théâtres, il y avait un espace réservé aux acteurs sans communication avec les loges ou le parterre et pourvu d'une porte qui y donnait accès des coulisses; c'est ce que le contrat de 1652 nomme l'*antetheatre*³. »

A l'Hôtel de Bourgogne non plus, contrairement à ce que l'on croit le plus souvent, il n'est pas évident, au moins pour la seconde moitié du xvi^e siècle et les premières années du xvii^e, que le « parterre » ait été exclusivement réservé aux spectateurs. Les comédiens se voient en effet parfois accorder la faveur de mettre au « parterre » des bancs et des escabeaux, faveur qui leur est parfois refusée; le bail du 16 octobre 1621⁴ accorde expressément ce droit à la veuve Dollin, femme à tout

1. Dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. XXXIV, 1927, p. 321-355.

2. Cité par Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique*, t. IV, p. 225.

3. Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII^e et XVIII^e siècle*, p. 40.

4. Archives nationales, minutier central, fonds X, registre 30, acte XV.

faire de l'Hôtel. Ne serait-ce point là l'indication que le « parterre » était parfois retenu pour le jeu des acteurs? Quoi de plus normal en effet que les Confrères de la Passion, en passant à l'Hôtel de Bourgogne, aient apporté avec eux les traditions qu'ils avaient éprouvées depuis longtemps dans la Salle de la Trinité? Or il est bien établi à présent que tous les mystères étaient représentés au moyen d'une aire scénique à deux niveaux — technique qui s'imposait encore plus dans le cadre étroit d'une salle fermée.

La présence de spectateurs sur la scène est sans doute le second héritage laissé par le dispositif médiéval, héritage dont les légataires ignorants ne surent pas user et dans lequel ils ne virent qu'une source de profits sans en reconnaître la valeur dramatique. Nous ne saurions souscrire à l'« explication naturelle » selon laquelle un soir de grande affluence on eût disposé quelques chaises sur la scène pour permettre à quelques spectateurs supplémentaires d'assister au spectacle. C'est ignorer qu'à la même époque en Angleterre, tous les théâtres shakespeareiens prévoyaient des loges placées derrière la scène pour le public distingué, les *gentlemen's rooms*, et qu'à Paris même la gravure du *Térence* de Jean de Roigny atteste cette disposition pour la seconde moitié du xvi^e siècle. Ainsi les « petits marquis », si fort raillés par Molière, étaient-ils à leur insu les descendants directs du *populus romanus* représenté par le miniaturiste du *Térence des ducs*. L'aménagement de places de faveur sur les scènes parisiennes du xvii^e et du xviii^e siècle ne fait aucun doute. Un plan de la *Comédie*, extrait de l'*Architecture française* de Blondel (1752), figure exactement les banquettes de la scène encloses dans une balustrade dorée¹. Mais certains textes semblent même attester l'existence de véritables loges, construites sur la scène autour et derrière les acteurs, et reproduisant donc exactement le dispositif médiéval.

Le théâtre du Gracht à Bruxelles avait prévu, comme il se doit, des places sur la scène pour les spectateurs. Un escalier de cinq marches permettait de monter du parquet sur la scène — et éventuellement aux acteurs de descendre jouer au parquet. Mais sur la scène étaient aussi édifiées des loges au nombre de six ou huit que l'on attribue ordinairement aux acteurs. Il n'est pas douteux qu'à la fin du xvii^e siècle, telle ait bien été la destination de ces loges, puisqu'un billet joint au contrat

1. Cf. aussi la *Notice historique sur les anciens bâtiments de la Comédie-Française*, par Jules Bonnasies, Paris, Aubry, 1867.

du 14 août 1680 fait état « des places tout à l'entour du théâtre pour s'habiller¹ ». Mais l'on est en droit de se demander si, à l'origine, ces loges n'avaient pas accueilli certains spectateurs privilégiés. Cet usage semble encore attesté en 1662, puisque l'acte du 7 janvier de cette année stipule que les comédiens « donneront douze solz par jour, les jours qu'ils joueront, au marqueur du dit second comparant (le propriétaire Adriaïn Rubertin), a condition qu'il aura la charge de garder, ouvrir et serer les loges quy seront mis sur les théâtres²... ». Or, il est bien établi que ces loges que l'on garde et que l'on ouvre les jours de représentations sont bien destinées au public. Des « allez » sont d'autre part prévues, « pour passer dans les susdites loges » — précaution qui eût été superflue s'il s'était agi de simples coulisses.

Une telle disposition se retrouvait-elle à l'Hôtel de Bourgogne? C'est ce qui ne ressort pas très clairement de la Déclaration des biens, dressée par les Confrères le 27 août 1639, qui mentionne seulement une « grande salle couverte de thuisles dans laquelle il y a un théâtre [c'est-à-dire une scène] a représenter comédies et des LOGES A L'ENTOUR³ ». En revanche, lorsqu'en 1647 l'on décide de transformer la salle de l'Hôtel, le « devis et marché » conclu pour les travaux fait état des « loges qui sont à présent sur le theatre [et qui] doivent être abattues⁴ ». Cette suppression des loges sur la scène fait d'ailleurs partie d'une série de mesures qui n'ont toutes qu'un seul but : éliminer l'ancien théâtre des Confrères pour créer un théâtre moderne, dans lequel aucune communication n'existerait plus entre acteurs et spectateurs, entre scène et salle : démolition de l'escalier qui reliait le plateau et le parquet, scène exhaussée au-dessus de son niveau initial, loges supplémentaires construites autour du parquet pour remplacer celles supprimées sur la scène, agrandissement de la superficie de la scène, qui devient la seule aire de jeu⁵. Les « petits marquis » de Molière pourront certes faire admirer leurs dentelles sur la scène pendant quelques années encore; cependant, c'est bien de cette année 1647 que l'on peut dater la disparition

1. Cité par Liebrecht, *op. cit.*, p. 77.

2. Cité par Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 225.

3. Archives nationales, minutier central, fonds XXV, liasse 375, cité par W. Deierskauf-Holsboer, *La Mise en scène [...] à Paris*, p. 12.

4. *Devis et marché [...] de 1647*, Archives nationales, minutier central, fonds XCIX, liasse 172.

5. Des dispositions analogues, semble-t-il, avaient été retenues pour le théâtre du Marais, lorsqu'il avait dû être reconstruit après l'incendie qui l'avait ravagé. Cf. M^{me} Deierskauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, I. La période de gloire et de fortune, 1634-1648*, Paris, 1954, in-8°, p. 114.

du lieu théâtral conçu par le Moyen Age. Dès lors, les seuls vestiges qui attesteront l'importance des formes déchues seront quelques termes du vocabulaire dramatique dont l'origine fut longtemps méconnue (et l'est parfois restée) de ceux-là mêmes qui les employaient.

C'est ainsi que n'avait jamais véritablement été éclaircie l'évolution du mot « paradis » intégré depuis longtemps au vocabulaire dramatique puisque Furetière et Richelet font état de cette acception¹. Voltaire imaginait que « ces places faites pour les pauvres » étaient une image de « l'autre paradis [où] il y a beaucoup plus de pauvres que de riches² ». Gustave Cohen ne vit longtemps dans cet emploi qu'« une plaisanterie toute naturelle ». Plus tard, il concéda « que notre Paradis dérive de celui des Mystères, par suite de ce singulier mélange de loges et de " mansion " que présente la scène médiévale³ » — cherchant ainsi l'origine de ce mot dans une confusion d'emploi entre la mansion du Paradis et les loges qui l'environnent telles que Fouquet les a représentées. Or, jamais aucun texte relatif à une représentation de mystère n'a désigné par ce terme une construction quelconque réservée aux spectateurs⁴. En fait, bien qu'il ait eu connaissance de documents concernant l'Hôtel de Bourgogne qui emploient « paradis » avec sa signification moderne, Cohen n'a pas compris que c'était précisément dans la dernière résidence des Confrères que s'était réalisée l'évolution sémantique de ce terme. Nous ne savons pas de façon certaine où les Confrères de la Passion avaient disposé leur Paradis, lorsqu'ils représentaient encore des mystères à l'Hôtel de Bourgogne dans la seconde moitié du xvi^e siècle. Après l'arrêt du Parlement les Confrères ne devaient pas, en principe, jouer de mystères sacrés. Mais pour ne pas perdre une clientèle habituée au genre traditionnel, tout en renonçant à représenter la *Passion*, ils avaient sans doute conservé à leur répertoire des drames

1. Furetière : « En termes de comédie est le troisième et dernier rang des galeries qui sont autour de la salle, qui était autrefois occupé par les laquais et qu'on loue maintenant. »

Richelet : « Espèce de galeries au-dessus des loges de l'hôtel des comédiens d'où l'on entend la comédie. »

2. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, au mot *paradis*.

3. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p. 246 et LI.

4. Il peut être intéressant de noter que Lyon comptait au xvi^e siècle (1564) un curieux temple calviniste de forme ronde, nommé Paradis, sans doute à cause de la galerie surélevée où certains fidèles pouvaient prendre place. Nous voyons là un souvenir de l'ancien Paradis des mystères, avec bien entendu, un changement de destination.

qu'ils jouaient dans l'ancien appareil des mystères et avec leur mise en scène. Les travaux de Raymond Lebègue et de Jacques Scherer ont par ailleurs établi que les drames préclassiques avaient à leur tour largement utilisé ces techniques ¹. Il est à cet égard remarquable que le 20 août 1572 dans la grande salle du Petit Bourbon, lors de la mascarade donnée devant Marguerite de Valois et Henri de Navarre, les entrepreneurs n'avaient pas oublié de construire un Paradis traditionnel en forme de grande roue et un Enfer où ne manquaient ni la roue à clochettes ni les démons hurlants ². En 1607 à Lyon, les Jésuites, pour jouer le *Jugement dernier*, avaient fait « paroistre Dieu en son throsne et l'Enfer à ses pieds ³ ».

Il semble que cette mansion fort importante ait, à l'origine, occupé un double niveau : d'une part une sorte de loge d'avant-scène, formant le rez-de-chaussée : c'est ce qui ressort d'un acte de 1635 qui mentionne « la loge appelée le paradis ⁴ » ; d'autre part, un étage construit au-dessus de cette loge réservé au trône céleste et qui se trouvait situé à l'extrémité d'une galerie dominant les loges. Par la suite, cette galerie tout entière prit, par extension, le nom de Paradis, ainsi que l'attestent de bonne heure de nombreux actes et, en particulier, celui du 8 avril 1606 par lequel Valleran le Comte loue « la grande salle, théâtres et loges et la gallerye d'en hault, appelée le paradis ⁵ ». Plus tard encore, ce terme fut employé pour désigner les galeries supérieures d'autres théâtres ; mais dans les premières années du xvii^e siècle il ne semble pas que le mot « paradis » soit sorti de l'Hôtel de Bourgogne.

Nous trouverons une confirmation de l'emplacement que nous avons prêté au Paradis à l'Hôtel de Bourgogne dans la mention d'une autre loge passée jusqu'ici, nous le croyons, inaperçue. En effet, le bail du 2 septembre 1627 prévoit que « le faincteur ne pourra boucher la veue [...] de la loge des tonneaux et du court bouillon ⁶ ». Cette clause du contrat indique clairement que la dite loge se trouvait à proximité

1. Cf. R. Lebègue, « La tragédie " shakespearienne " en France au temps de Shakespeare », dans la *Revue des cours et conférences*, 15 juin-30 juillet 1937, p. 385-404, 621, 628, et J. Scherer, *La Dramaturgie classique*, Paris, Nizet, 1962, in-8°, 488 p.

2. Cf. H. Prunière, *Le Ballet de Cour*, p. 72.

3. Cf. L'Estoile, *Mémoires*, IX, p. 27.

4. Minutes des notaires Haguenin et Huart, année 1635, troisième trimestre, acte CLIV du 10 septembre.

5. Archives nationales, minutier central, fonds X, registre 2, acte XXIX.

6. Cité par Fransen, *Documents relatifs à l'Hôtel de Bourgogne*, p. 329-333.

immédiate de la scène, c'est-à-dire en face même de la « loge appelée le Paradis ». Quant à ce nom curieux de « loge des tonneaux et du court bouillon », il nous renseigne sur l'affectation initiale de cette loge.

Dans la mise en scène des mystères, en effet, le tonneau, d'où un diable sortait et dans lequel il plongeait sans cesse, a souvent suffi à représenter l'Enfer. Ce fut le cas en particulier en Allemagne¹. Mais nous retrouvons ce tonneau infernal en France même dans de nombreuses représentations, comme celle de Mons en 1501, où l'on prévoit de verser « a Anthonne de Vricourt dit Fagho, pour 11 grandes peau de parchemin servant à 1 tonneau de sapin et une peau de parchemin servant à couvrir une caudiere, le tout pour l'Enffer : xxxiv s.² ». Ce dernier texte est précieux car il comprend aussi l'autre élément constitutif de la loge de l'Hôtel de Bourgogne : la chaudière diabolique, où l'on précipitait les criminels et les tyrans aussi bien que les diables maladroits. Nous ne saurions énumérer tous les mystères dont la mise en scène comporte la fameuse chaudière; nous mentionnerons seulement celle du *Mystère du Roi Advenir*, d'où les diables tirent une femme et dans laquelle ils la replongent sur l'ordre de Satan, qui avait jugé qu'elle n'était pas assez cuite³. La chaudière figura donc rapidement, on le voit, l'Enfer sous son aspect comique et ridicule, celui-là même auquel fait allusion l'appellation ironique de « court bouillon ». A la date où les Confrères s'installèrent à l'Hôtel de Bourgogne, Satan n'inspirait plus la sainte terreur des anciens temps, quand la mère de Villon s'effrayait de l'« enfer où damnés sont boulluz » et que la cuisson infernale était encore le châtement suprême, comme l'atteste ce texte d'un *Miracle de Notre Dame* :

*Il est digne par son trepas
Ke il (ait) la peine, ke ad Judas
El buillum ardent, el pus d'enfer
U se herberge Lucfier*⁴.

Mais sous la dérision, c'est bien le même vocabulaire traditionnel que nous retrouvons⁵.

1. Cf. Mone, *Schauspiel der Mittelalters*, t. II, p. 71.

2. Cohen, *Livre de conduite*, p. 530.

3. *Mystère du Roi Advenir*, t. I, p. 42 du manuscrit français 24334.

4. Adgar, *Mir. de N. D.*, p. 4, v. 77.

5. La chaudière d'Enfer dans les anciens mystères, ne doit pas être confondue avec la célèbre Gueule. Elle constitue un élément important à elle seule, la « cuisine infernale » que mentionnent de nombreux textes :

A l'Hôtel de Bourgogne, les Confrères de la Passion avaient donc conservé les deux décors les plus importants des anciens mystères. Mais, contraints par les exigences du lieu de représentation et plus encore sans doute par un public parisien qui voulait moins être édifié qu'enchanté ou amusé, ils avaient réduit à leurs éléments spectaculaires et, pour ainsi dire, « désacralisé » ces décors religieux. D'ailleurs, l'arrêt de 1548 ne leur eût pas permis de persévérer dans la voie ancienne. Ainsi, dès leur installation à l'Hôtel de Bourgogne, ces deux décors ne conservaient probablement plus que les structures extérieures et matérielles des mansions médiévales qui s'affrontaient aux deux pôles du cercle du mystère : l'âme de ces représentations était restée sur les champs de Romans, de Bourges ou de l'Hôtel de Flandre. Encore un peu de temps et ne resteront plus d'eux que quelques traces de vocabulaire que personne ne saura lire. L'entrée des Confrères à l'Hôtel de Bourgogne marque donc bien la fin des mystères de Paris.

Certes, l'arrêt du Parlement de Paris ne concernait que la capitale et ses faubourgs ; la province pouvait encore accueillir l'ancien théâtre religieux. En fait, la période de splendeur du mystère est terminée : de nombreuses raisons économiques, religieuses, culturelles, politiques, vont entraîner une disparition rapide des anciennes formes dramatiques. Le mystère ne survivra plus que dans certaines provinces reculées, souvent trop pauvres pour recréer la magnificence des dispositifs traditionnels.

ainsi cette apostrophe aux démons de la seconde journée de la *Passion de Troyes* :

Sortez, sortez de la cuisine...

Cette « cuisine infernale » occupe une grande place chez Rabelais, ainsi dans le *Quart Livre* : « (respondit Panurge) ; mais les cuisiniers des diables resvent quelquefois et errent en leur office et mettent souvent bouillir ce qu'on destinait pour roustir [...] » (chap. xxiv) et encore : « tous les diables sont aujourd'huy de nopces ! [...] Voy-tu la fumée des cuisines d'enfer ? » (chap. lxxvii).

ÉPILOGUE

Avant d'abandonner à leur nuit fatistes et entrepreneurs de la fin du Moyen Age, nous aimerions évoquer le rôle fondamental joué par ces hommes au sein d'une société qui n'est plus guère elle-même que théâtre.

Il n'est pas dans notre dessein de proposer une vision nouvelle de ces temps qui seront l'« automne du Moyen Age ». Dans le sillage de Huizinga¹, nous croyons toutefois que ces années furent des années d'angoisse et de crise. Et si, plus proche de nous, le livre de J. Heers, *L'Occident aux XIV^e et XV^e siècles*², permet de nuancer certains points de vue, il confirme cette impression au moins pour la France. Après la période d'expansion et d'épanouissement du XII^e et du XIII^e siècle, une série de catastrophes renverse la conjoncture dès les premières années du XIV^e siècle.

Ce sont tout d'abord les famines qui dépeuplent l'Europe. Leurs causes sont complexes et encore mal étudiées : arrêt des défrichements, ravages dus au mauvais temps, lamentable commercialisation des produits. La peste ensuite qu'il ne faut pas limiter à la terrible épidémie de 1348. L'étude de R. Baratier sur la Provence³ nous révèle que des villes comme Apt, Forcalquier, Riez ont, au début du XV^e siècle, perdu les quatre cinquièmes de leur population. C'est une dramatique succession de fléaux qui s'abattent sur la France : 1315, grande famine ; 1346, Crécy ; 1348, peste noire ; 1356, pillage des routiers anglais

1. Huizinga, *Le Déclin du Moyen Age*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967, 345 p.

2. J. Heers, *L'Occident aux XIV^e et XV^e siècles. Aspects économiques et sociaux*, Paris, P.U.F., 1963, 388 pages.

3. R. Baratier, *La Démographie provençale du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1961, p. 81.

à travers le pays. Les conséquences sont effroyables : villages abandonnés, désarroi social, « Grande Peur », Jacqueries. Les hommes de ces années terribles ont senti s'effondrer le monde qui les protégeait. C'est cette prescience qu'Eustache Deschamps a exprimé en des vers qui reviennent dans son œuvre comme un leitmotiv :

*Temps de douleur et de temptation,
Ages de plour, d'envie et de tourment,
Temps de langour et de dampnacion,
Ages meneur près de definement,
Temps plains d'orreur qui tout fait faususement,
Ages menteur, plain d'orgueil et d'envie,
Temps sans honeur et sans vray jugement,
Aage en tristour qui abrege la vie¹.*

Les chroniques offrent le lamentable tableau d'une France en détresse : en 1421 dans la capitale, note le Bourgeois de Paris, « quant le tueur des chiens avoit tué des chiens, les puvres gens le suyvoient aux champs pour avoir la char ou les trippes pour les menger ». En cette même année, les porcs de sainte Antoine sont privés de leur nourriture habituelle, car les immondices « estoient prinnes de puvres gens, de femmes, d'enfans qui les mangeoient par grant saveur, qui estoit une tres grant pitié [...] ; ils mengeoient trougnons de choux sans pain ne sans cuire, les herbettes des champs sans pain et sans sel² ».

Après ces années de misère, le x^v^e siècle inaugure — et c'est le mérite du livre de J. Heers de l'avoir souligné — une période de « reconstruction et de reconversion ». La reconstruction est marquée par de nouveaux défrichements, la reconversion par de nouvelles spécialisations des cultures, l'implantation d'industries rurales, l'apparition des « enclosures », des rapports neufs entre seigneurs et paysans³. L'Italie reste le plus important des marchés d'Occident, tête de pont vers l'Orient : Venise est sans doute l'exemple le plus frappant des ces aristocraties nouvelles fondées sur l'argent. A l'autre extrémité de l'Europe, les villes du Nord et de la Baltique connaissent leur plein épanouissement : la Hanse germanique étend son activité sur l'Occi-

1. Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, éd. De Queux de Saint-Hilaire et G. Raynaud, 1878-1903, n° 31 (I, p. 113); cf. n°s 85, 126, 152, 162, etc.

2. *Journal d'un bourgeois de Paris*, 1405-1449, éd. Tuetey, Paris, 1881, p. 153 et 151.

3. J. Heers, *op. cit.*, p. 105-136.

dent tout entier; l'Angleterre, la Flandre et la Hollande comptent au nombre des foyers d'activité les plus actifs. Des fortunes nouvelles voient le jour : sur mer, l'Espagne et le Portugal, sur terre, les villes de foire allemandes. Le dénominateur commun de cette reconversion, c'est le triomphe du capitalisme, grâce à des techniques nouvelles (navires plus lourds et plus importants), mais surtout grâce à des structures économiques et sociales à peine ébauchées jusqu'alors et qui révèlent soudain une mentalité presque moderne : pratique généralisée de la lettre marchande et des comptes, développement des banques. Des sociétés de commerce apparaissent à cette époque : un type nouveau d'homme d'affaires est né. Les conséquences sont logiques : expansion urbaine et concentration de l'activité économique, ascension d'une nouvelle aristocratie bourgeoise.

Dans ce tableau d'une Europe en pleine mutation, une zone d'ombre demeure : elle est remplie par la France. Certes, à partir de la fin du *xiv^e* siècle, la reconstruction dans le royaume n'est pas un vain mot. Mais elle se fait les yeux tournés vers le passé, et non vers l'avenir. C'est à ses origines prestigieuses que la France demande garantie et salut. La contradiction avec les grands centres italiens ou allemands est de ce point de vue significative : à des hommes qui, avec clairvoyance, veulent bâtir le futur, les hommes de France opposent un stérile retour aux sources. Tandis qu'ici et là la Renaissance est en gestation, en France se perpétue la mentalité médiévale. Mal remise des traumatismes effroyables de la guerre, des épidémies et des famines, la France aspire à retrouver un âge d'or qu'elle cherche enseveli sous les « neiges d'antan ». C'est dans cette quête vouée par avance à l'échec que les grands mystères fondent leur vocation sociale, intellectuelle et spirituelle.

I

LA PENSÉE DE LA MORT ET LA CONSCIENCE
DE LA FIN DU MONDE

Ces hommes de France, forgés par la douleur physique et par l'angoisse, découvrent à la fin du Moyen Age un nouveau visage de la mort : ce n'est plus la mort abstraite et théologique des siècles passés, mais la mort soufferte et terrifiante, ce n'est plus le seuil de l'au-delà, mais l'anéantissement dans la pourriture. Le sentiment de la décomposition inéluctable étreint des hommes incapables de dominer leur destinée et leur condition mortelle. La Renaissance échappera en partie

à cette angoisse en s'inventant une autre forme de survie, non plus seulement à l'échelle de l'individu, mais de l'humanité : il est donné à chacun de perpétuer sa présence dans le monde par la contribution qu'il aura apportée au progrès général ou par la marque laissée dans la mémoire commune par l'éclat de ses exploits et la grandeur de ses œuvres. « Au lieu de devenir membre d'un royaume surnaturel, écrit Alberto Tenenti, les hommes ont préféré rester sur la terre même après la mort. C'était un acte de remarquable cohérence et de courage, qui toutefois les abandonnait à leurs seules forces ¹. » Les hommes du Moyen Age n'ont, semble-t-il, jamais pu s'élever vers de pareils sommets. La mort est avant tout pour eux quotidienne et individuelle et ils s'abandonnent avec désespoir à la terreur qui les fascine. Un tableau, jadis conservé au couvent des Célestins d'Avignon, montrait une femme dont la tête était cachée dans un linceul tandis que les vers s'épalaient à travers ses entrailles : l'inscription au bas du tableau rapportait les paroles du cadavre :

*Une fois fus sur toute femme belle
Mais par la mort suis devenue telle.
Ma chair estoit très belle, fraîche et tendre ;
Or est-elle toute tournée en cendre.
Mon corps estoit très plaisant et très gent,
Je me souloye souvent vestir de soye ;
Or en droict fault que toute nue soye,
Fourrée estoit de gris et menu vair,
En grant palais me logeoit à mon vueil ;
Or suis logiée en ce petit cercueil.
Ma chambre estoit de beaux tapis ornée ;
Or est d'aragnes ma fosse environnée ².*

Ce texte, que nous retenons entre mille, est significatif de l'obsession qui tourmentait les esprits et qui donna naissance à une vaste littérature depuis le poème des *Trois morts et des trois vifs* de Baudoin de Condé ou Nicole de Margival jusqu'aux œuvres de Villon. L'iconographie est, elle aussi, envahie par cette pensée qui occupe tous les esprits : nous renvoyons à la belle étude d'Alberto Tenenti ainsi qu'aux ouvrages déjà anciens d'Émile Mâle pour mesurer l'importance exceptionnelle de cette source d'inspiration. Le thème du *Memento mori* est en effet

1. Alberto Tenenti, *La Vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris A. Colin, 1952, p. 39.

2. *Œuvres du roi René*, éd. Quatrebarbes, I, p. CL.

traité avec une complaisance morbide où transparaît bien le double caractère de cette mort qui tout à la fois repousse et attire invinciblement ces âmes tourmentées : par exemple, dans le très beau tableau des *Amanis trépassés* de Grünewald, où le châtiment de ceux qui se sont aimés est peint avec une terreur qui nous glace encore.

Alors se dégage la conscience que la pourriture qui attend chaque individu contamine toute sa vie mortelle et qu'il n'est, dès sa naissance, lui-même qu'ordure. Odon de Cluny a rendu compte de ce sentiment désespérant : « La beauté du corps est tout entière dans la peau. En effet, si les hommes voyaient ce qui est sous la peau, doués comme les lynx de Béotie d'intérieure pénétration visuelle, la vue seule des femmes leur serait nauséabonde : cette grâce féminine n'est que saburre, sang, humeur, fiel. Considérez ce qui se cache dans les narines, dans la gorge, dans le ventre : saletés partout. [...] Et nous qui répugnons à toucher même du bout des doigts de la vomissure ou du fumier, comment donc pouvons-nous désirer serrer dans nos bras le sac d'excréments lui-même ¹. »

Ce sentiment qu'une grangrène universelle dévorait le monde était entretenu par les prédicateurs tels que le Frère Richard qui, à Paris, au cimetière des Innocents, reprenait avec grand succès son thème favori : la venue de l'Antéchrist. Le Bourgeois de Paris ne doute pas de la véracité de ces prédications et lorsqu'en 1446 un jeune clerc espagnol, sans doute le célèbre Hernan de Cordoue, fait briller sa science, une angoisse l'étreint : « Pour certain, il nous fist tres grant freour, car il scet plus que ne puet savoir nature humaine, car il reprent tous les IIII docteurs de Sainte Eglise, bref, c'est de sa sapience la non pareille chose du monde. Et nous avons en Escripiture que Anté-Christ sera engendré en advoutire de pere chrestien et de mere juive qui se faindra chrestienne, et chacun cuidera qu'elle le soit, il sera né de par le deable en temps de toutes guerres, et que toutes jeunes gens seront deguisés d'abit, tant femmes que hommes, tant par orgueil comme par luxure, et sera grant hayne contre les grans signeurs pour ce qu'ilz seront tres cruelx au menu peuple [...] Chrestien jusques a XXVIII ans de son aage, et visitera en celui temps les grans signeurs du monde pour monstrar sa grant sapience et pour avoir grant renommée d'iceulx ²... »

La venue de l'Antéchrist était l'un des signes devant marquer la fin du monde. Cette croyance à la fin du monde avait toujours

1. Odon de Cluny, *Collationum*, lib. III, Migne, t. CXXXIII, p. 556.

2. *Op. cit.*, p. 381-382.

été répandue et la *Passion du Sauveur* nous en donnait déjà un écho :

*La fin du Monde n'est pas loin.
Le règne de Dieu est tout proche.
Il en est temps, faisons le bien,
Quittons le monde et son péché...*

Mais c'est au x^v^e siècle que cette conviction devient générale et entraîne toute la société. Le prédicateur Vincent Ferrier, dominicain espagnol, dans son *De Fine Mundi*, se considère comme l'ange du Jugement dernier chargé d'annoncer la fin des temps et devant des auditoires nombreux et attentifs, il fait flamboyer l'heure du châtiment. Les érudits et les devins s'attachèrent alors à essayer de prédire la date fatale. Tous les prodiges furent analysés : en 1556, en Transylvanie, l'on crut lire, se détachant dans le ciel, les lettres suivantes : « INRI MDLVI I AHR EIN ENDE DIESES REICHS. » Adam Nachenmoser en tira la conclusion que le monde finirait en 1556. D'autres recherchèrent dans des sigles le terrible secret et bientôt cette méthode devint une véritable mode. Ainsi de la phrase « JesUs NasarenUs ReX JUdeorUm », on tirait la date 1532; de VIdEbUnt In qUeM transflIXerUnt », 1533 en intervertissant l'ordre des majuscules. Chacun s'adonnait à ces supputations et trouvait pour son propre compte le terme universel¹.

Martin Luther, lui-même, ne reste pas étranger à ce grand courant pessimiste. L'un de ses coadjuteurs, Michel Stiefel, qui se prétendait le septième ange annonciateur de la fin du monde, avait par inspiration prévu l'anéantissement pour 1532, puis pour 1533. Luther, de son côté, dans sa *Supputatio annorum mundi* (1541), affirme sa conviction que la fin des siècles ne saurait tarder : « En cette année, écrit-il, le nombre des années est précisément de 5 500. C'est pourquoi il faut s'attendre à la fin du monde. Car le sixième millénaire ne s'achèvera pas, de même que les trois jours du Christ mort ne furent pas complets. »

Il est remarquable que la civilisation médiévale entrant en agonie ait eu aussi clairement conscience que ses jours étaient comptés et que le monde qui l'avait vu vivre était inéluctablement entraîné vers la mort. Les civilisations qui se savent

1. Pour comprendre la véritable frénésie qui s'empara des intellectuels et les poussa à ces curieuses recherches, nous renvoyons à l'étude très complète de Paul Vuilliaud, *La Fin du monde*. Bibliothèque historique, Payot, Paris, 1952; cf. surtout les pages 129-135.

mortelles imaginent mal qu'une vie nouvelle puisse naître de leur anéantissement et les hommes de la fin du Moyen Age ont simplement senti craquer autour d'eux les murs d'une cité qui, à leurs yeux, était la limite même de l'univers. Pourtant, par-delà leurs affres et leur délire, au sein de ces pensées tumultueuses qui s'agitent au fond de leur cœur, à travers les sentiments exacerbés et contradictoires qui les secouent, ces hommes refusent la mort qui se dresse devant eux toujours plus hideuse et proche, l'anéantissement de la société à laquelle ils s'intègrent, du monde qu'ils ont construit.

Tout ce qu'ils sentent disparaître, ils vont le rappeler à eux, toutes les règles qu'ils sentent s'épuiser, ils vont les ranimer. Tels de nouveaux démiurges, ils vont tenter une seconde création du monde. C'est sur le plan du théâtre qu'ils entreprendront ce dessein fou.

II

LA THÉÂTRALISATION DU MONDE

« L'enthousiasme effectif qu'on a éprouvé et qui commence à s'émousser demande à être ranimé par un spectacle qui le réchauffe. Et ce qu'on retrouve au théâtre en y étant poussé par les problèmes de la vie collective, ce sont [...] plusieurs cadres sociaux nouveaux¹. » Ce sentiment est beaucoup plus fort encore lorsque c'est la terreur de son propre anéantissement qui étreint toute une société. Le Moyen Age eût pu chercher dans une transformation profonde de ses structures mentales les moyens qui lui auraient permis de dominer et de modeler son avenir. Mais de cet effort, il n'avait même pas conscience. Marchant les yeux fixés derrière lui, il cherche à retrouver les formes belles et nobles dont le passé se porte garant. L'idée que d'autres cadres sociaux puissent exister n'effleure même pas des hommes qui cherchent seulement à célébrer et à affirmer avec la plus grande force les cadres existants. De là cette tendance fondamentale à représenter tous les aspects de l'existence, à donner une figuration concrète et extérieure aux vérités les plus spirituelles. La religion est la première atteinte par ce phénomène. Émile Mâle a souligné comment, à la fin du Moyen Age, les hommes éprouvèrent le besoin d'avoir un commerce de plus en plus proche avec les saints qu'ils vénéraient

1. Gurvitch, « Sociologie du théâtre », dans *Lettres nouvelles*, n° 35 (février 1956), p. 199.

comment le dogme de la Rédemption fut ravivé par la représentation concrète et réaliste des souffrances du Christ et bientôt de la Passion elle-même dans ses plus petits détails. Mais ce grand érudit n'a peut-être pas assez souligné à quel point cette simple représentation visuelle du dogme suffisait à établir sa vérité pour des âmes simples. Faire revivre devant les yeux des fidèles le village où vécut Marie, rapporter par le détail la scène de la Visitation et les moindres actes de la vie de la Vierge établissaient plus sûrement le dogme de l'Immaculée Conception que de longues discussions théologiques. On comprend donc que l'Église ait favorisé cette représentation visible du dogme, si importante pour l'éducation des masses. Certains sermons de Gerson sont de véritables drames dialogués qui ne demanderaient qu'à être mis « par personnages » pour passer de la chaire au « champ » des mystères. Nous avons évoqué l'importance de ces sermons mimés dont l'effet sur l'auditoire ne laisse aucun doute. Dans l'année 1514, un père cordelier prêcha de cette façon à Metz la Passion et la Résurrection, « de quoi le peuple estoit si émerveillé », dit Philippe de Vigneulles, que « eussiez ouï crier et braire à haute voix misericorde et que c'estoit pitié d'ouïr le peuple¹ ». Mais la religion n'est pas seule à subir cette dramatisation qui affecte tous les aspects de la vie quotidienne. Aucune époque, autant que celle-ci, n'a joué les moindres éléments de la vie sociale. Cette société « projette et sublime ses préoccupations professionnelles dans des jeux symboliques et magiques : tournois et sports militaires expriment l'essence de la vie chevaleresque. [...] L'Église doit accepter d'être travestie dans la Fête des Fous. Surtout la musique, le chant, la danse, emportent toutes les classes sociales. [...] Toute la société se joue elle-même. [...] Par-delà les calamités, les violences, les dangers, les hommes du Moyen Age trouvent oubli, sécurité et abandon dans cette musique qui enveloppe leur culture² ». Mais, plus encore que la musique, c'est la fonction dramatique qui apporte aux hommes cet oubli et cette sécurité. L'ordonnance de la société est jouée avec une rigueur et un formalisme qui sont la garantie de sa pérennité. Les exécutions capitales deviennent de véritables spectacles dont le déroulement est strictement fixé selon la hiérarchie des personnages. Le Bourgeois de Paris a conservé le souvenir de l'exécution de Jean de Montaigu : « Et le XVII^e jour dudit mois d'octobre (1409), jeudy, fut le dessus-dit grant maistre d'ostel mis en une charrette, vestu de sa livrée, d'une

1. Cf. Lepage, *Études sur le théâtre en Lorraine*, loc. cit.

2. J. Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, p. 444.

houppelande de blanc et de rouge, et chapperon de mesmes, une chauce rouge et l'autre blanche, ungs esperons dorez, les mains liées devant, une croix de boys entre ses mains, hault assis en la charrette, deux trompettes devant lui, et en cel estat mené es halles. Là on lui coupa la teste, et après fut porté le corps au gibet de Paris, et pendu au plus haut, en chemise, à toutes ses chausses et esperons dorés¹. »

Les moindres rapports sociaux entre les hommes sont codifiés en un *scénario* très strict et « démontrés » en véritable jeu ostentatoire qui doit les fortifier et confirmer, ainsi le corps social tout entier. « Celuy qui se humilie devant son plus grand, celuy accroist et multiplie honneur envers soy mesme et de quoy la bonté luy respand et redoute en face », affirme Chastellain, chroniqueur de la cour la plus réglée qui soit, celle de Bourgogne. Aucune manifestation publique n'est laissée à l'improvisation : il s'agit de protéger des atteintes du temps une civilisation qui doit se perpétuer semblable à elle-même pour l'éternité. Les grands événements de la vie sont ainsi codifiés dans le détail. Le deuil, par exemple, est réglé minutieusement selon le rang du défunt : la reine de France garde la chambre un an après la mort de son mari ; les dames de la noblesse ne gardent le lit que six semaines pour la mort de leur époux et neuf jours seulement pour mère ou père. « Après qu'on a fait part de la mort de son père à Madame de Charolais, Isabelle de Bourbon, elle assiste d'abord au service funèbre dans le château de Couwenberg, et demeure ensuite dix semaines dans sa chambre, couchée dans son lit, soutenue par des coussins, vêtue d'une barbette, d'une coiffe et d'un manteau. La chambre et une grande antichambre sont tendues de noir ; le plancher est recouvert d'un grand drap noir². »

Le cérémonial de la chambre de l'accouchée est aussi strict que celui de la chambre de la veuve : le vert est la couleur des reines et des princesses et la « chambre verte » est refusée aux plus grandes dames. Les tissus, les fourrures, la couleur et la qualité des couvertures, tout est prévu à l'avance. D'ailleurs, l'on pourrait dégager une véritable symbolique des couleurs à la fin du Moyen Age : tout choix personnel, toute option politique, toute fonction sociale ou professionnelle se traduisent par des couleurs qui démontrent, aux yeux de tous, les sentiments et la fonction de ceux qui les portent : l'amoureux porte les couleurs de sa dame, le compagnon l'emblème

1. *Op. cit.*, p. 6.

2. Huizinga, *Le Déclin du Moyen Age*, p. 55.

de sa confrérie, le partisan l'uniforme de son parti. Le Bourgeois de Paris atteste le besoin de ses contemporains de représenter extérieurement par des signes ces notions trop abstraites pour eux et qu'ils sentaient leur échapper : « La III^e semaine d'aoust ou environ, furent commencez hucquez par ceulx qui gouvernaient, où il avoit foison feuilles d'argent [et qui portaient l'inscription] : "le droit chemin", et estoient de drap vyollet, et avant que la fin d'aoust fust, tant en avoit à Paris que sans nombre, et especialment ceulx de la bande, qui estoient revenus, à cens et à milliers le portoiient¹. » En 1380, le jeune Charles VI avait été accueilli par deux mille personnes vêtues de vert et de blanc. Et, plus tard, de 1411 à 1413, la capitale changea trois fois d'emblème : chaperons violets à la croix de Saint-André, chaperons blancs, chaperons violets. Chacun portait ces insignes, femmes, enfants et prêtres². Ainsi l'on découvre que la fonction théâtrale envahit tous les instants de la vie privée ou publique. Tout se passe comme si, chaque fois que la société sentait s'affaiblir un de ses éléments constitutifs, elle éprouvait le besoin de jouer, de représenter ces éléments, pour affirmer par le jeu sa force et sa validité. Dans chacun de ses actes, la société tout entière se remet en cause et s'affirme à travers chacun des éléments qu'elle représente. « Assurément, écrit Jean Duvignaud, les fêtes religieuses, les processions laïques florentines, les "entremets" bourguignons, les défilés de chars anglais ou flamands, les entrées royales, les funérailles, les jeux comiques, les idylles ou pastorales, participent à ce besoin de visualiser la vie; la société, à travers chaque groupe, se donne spectacle de son existence et se confirme, pour ainsi dire, à ses propres yeux³. »

Le Moyen Age est incapable de projeter devant lui l'image de son avenir : il se fait de lui-même une image statique et non point dynamique. Aussi, cherche-t-il à recréer par la fonction théâtrale les structures du passé telles qu'il les déforme, idéalisées et sublimées. Toutes ces entrées royales, ces fêtes somptueuses de la cour de Bourgogne, ces processions où s'exaspère le sentiment religieux, en un mot toutes ces manifestations que nous ne comprenons plus et qui nous choquent par leurs fastes désordonnés et leur grandiloquence, s'inscrivaient dans un dessein très net : celui de faire revivre dans le spectacle une société de rêve. Ce phénomène est particulière-

1. *Op. cit.*, p. 44.

2. Cf. Huizinga, *op. cit.*, p. 28.

3. J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965, p. 70.

ment clair dans les manifestations où le Moyen Age essaie de ranimer la vieille chevalerie moribonde. « Au moment où meurt la chevalerie, elle essaie de se ressaisir par des fictions », notait H. Focillon. Alors même que sa fonction sociale est en train de disparaître, la noblesse occupe tout le devant de la scène. Elle s'empanache de plumets multicolores et extravagants, se pare d'armures recouvertes de draperies somptueuses et mime avec une obstination désespérée le rêve d'une grandeur enfuie. Les mystères sont pleins de ces scènes qui nous retracent les rites de la vie chevaleresque. Les *Mystères de saint Sébastien et de saint Martin* sont à cet égard caractéristiques. Ce dernier drame met en scène saint Martin recevant « le harnoys, puis ils luy baillent [...] ses bracelets, un bonnet avec des plumes, puis après l'empereur luy baille une espée et un chesne d'or ». Le nouveau chevalier jure alors « de maintenir toujours chevalerie ». Les tournois, eux-mêmes, sont réglés d'après un véritable scénario qui en fait des drames authentiques : le pas d'armes est fondé sur une aventure imaginaire inspirée parfois des romans de la Table Ronde et dans laquelle les géants et les nains tiennent un rôle important. Le roi René, passionné de ces joutes dramatiques, règle souvent lui-même l'ordonnance des mascarades chevaleresques qu'il organise : pour l'emprise du dragon, marquant le départ de sa fille devenue reine d'Angleterre, il apparaît tout vêtu de noir, monté sur un cheval noir caparaçonné de noir. Quatre chevaliers attendent à un carrefour qu'aucune dame ne peut traverser si un chevalier n'a pas brisé pour elle deux lances dans les conditions prévues ; dans le cas contraire, elle doit laisser un gage¹.

La société de la fin du Moyen Age apparaît donc comme un monde qui, dans la vie quotidienne, joue les moindres aspects de son existence pour confirmer les structures qui la garantissent et les valeurs qui la justifient. Mais, à l'intérieur de ce phénomène, un rôle essentiel était réservé au théâtre proprement dit : lui seul pouvait mobiliser toutes les énergies de la cité et recréer, bien plus que tel aspect particulier de la société, la civilisation chrétienne tout entière depuis les débuts de l'humanité. Ainsi le monde dans lequel vivaient les hommes du xv^e et du xvi^e siècle serait mis à l'abri de la dégnérescence et de l'anéantissement : cette entreprise démesurée semblait pourtant à la taille d'un genre dramatique démesuré, le mystère, qui dans l'enclos de son « champ » embrassait toute la création.

1. Cf. *Œuvres du roi René*, t. I, p. LXXV.

III

LA TRANSPOSITION DU PASSÉ

Au début de ce siècle, Émile Mâle publia dans la *Gazette des beaux-arts* un article repris avec enthousiasme par la plupart des historiens du théâtre¹. Qu'il nous suffise de rappeler cette célèbre théorie : Mâle constate qu'à partir de la moitié et surtout de la fin du xiv^e siècle, un changement très net se produit dans la façon de traiter les sujets chez les peintres et les sculpteurs du Moyen Age. Cette modification serait due à l'influence du théâtre des mystères : du jour où les grandes scènes de la vie religieuse ont été incarnées sur les tréteaux, les maîtres des arts plastiques ont reproduit ce qu'ils avaient vu. Comme preuve de sa théorie, l'auteur apporte certains faits convaincants; il montre tout d'abord que le cadre dans lequel se déroulent les scènes traitées à partir de la fin du xiv^e siècle, est constitué par des décors de théâtre : l'étable de Bethléem, par exemple, a tous les caractères des décors mobiles que l'on montait parfois en plein « champ », comme ce fut le cas à Romans en 1509. Certains traits vestimentaires semblent bien être aussi empruntés au mystère; c'est ainsi que l'on représente Jésus avec une robe rouge pendant sa vie et une robe violette après sa mort; Judas porte toujours avec lui une bourse, etc. Enfin certains groupements de personnages et certaines attitudes semblent directement issus de la mise en scène des mystères : Jésus, sortant de son tombeau, enjambe la pierre tombale comme un acteur pourrait le faire; la scène de la Crucifixion semble bien, elle aussi, reproduire une scène mimée. Et Mâle de multiplier par ailleurs les exemples. Pourtant cette théorie, malgré tous les éléments positifs qu'elle apporte, ne nous satisfait pas entièrement.

Nous voudrions rappeler qu'il est artificiel de séparer le mystère des arts plastiques, mettre d'un côté les fatistes et les meneurs de jeu, de l'autre les peintres et les sculpteurs. Nous avons vu au contraire, en étudiant les œuvres de Cailleau ou de Fouquet, que le Moyen Age ignore les cloisonnements étanches; les plus grands peintres du xv^e siècle, et en particulier ceux que Mâle cite à l'appui de sa thèse, ont eux-mêmes participé au mystère comme décorateurs. Si dans leurs tableaux, ils représentent ce qu'ils ont déjà créé dans le drame dont ils

1. Émile Mâle, « Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du Moyen Age », extrait de la *Gazette des beaux-arts*, 1904, t. I.

avaient la charge, il n'y a là ni influence, ni coïncidence, mais identité. Bien entendu, tous les peintres n'ont pas été décorateurs de théâtre. Pourtant, nous ne croyons pas qu'il soit nécessaire d'interpréter les ressemblances entre la mise en scène des mystères et les mises en scène des tableaux par l'influence de l'art dramatique sur l'art plastique. Nous pensons plutôt que dans cette civilisation du Moyen Âge, si homogène que les mêmes thèmes, les mêmes techniques se retrouvent dans toute l'Europe chrétienne, il y a eu osmose entre tous ces arts qui puisaient à un fonds commun. S'il est vrai qu'une analogie puisse être relevée entre la composition d'une œuvre d'art et celle qui préside à la mise en scène d'un spectacle, elle s'observe principalement et avec le plus de netteté à une époque où l'art de la peinture et celui du théâtre expriment des idéaux relativement stables, sanctionnés par l'assentiment de la collectivité. Or tels étaient précisément les idéaux religieux du ^{xv}^e siècle. Lorsque les peintres représentent Jésus avec une robe rouge, puis avec une robe violette ou bien Judas avec une bourse, nous ne voyons pas trace d'une influence du théâtre. Ces indications permettent d'identifier les personnages, de savoir où et quand se place telle ou telle scène : c'est-à-dire qu'elles jouent le même rôle que celui qui leur est donné sur le hourdement du mystère. Ces attributs sont des signes traditionnels, dont les peintres usent tout comme les fatistes et pour le même but.

Pourtant, nous ne nierons pas que des échanges se soient produits entre les différentes formes artistiques, mais nous doutons qu'ils n'aient eu lieu que dans un sens. Ces échanges réciproques, ces interactions, qui ne sont pas sans effets sur les transformations successives de ces deux arts, ont été mis en évidence dans les ouvrages de George R. Kernolde et de P. Francastel¹. Leur intérêt n'est pas tant, comme l'a cru Mâle, dans les emprunts manifestes d'une discipline à l'autre. Il se situerait plutôt dans la possibilité de dégager « les mécanismes essentiels, les structures révélatrices d'un même esprit ». C'est justement dans les structures profondes de la pensée médiévale que réside la clef de l'énigme.

Lorsque l'on se penche sur le mode de représentation de scènes du passé dans la peinture ou la sculpture du Moyen Âge, l'on découvre que, le plus souvent, les personnages

1. George R. Kernolde, *From Art to theater*, Chicago, University of Chicago Press, 1944, in-4°, et P. Francastel, « Art plastique, vision théâtrale et signification humaine », dans le *Journal de psychologie normale et pathologique*, n° 2, avril-juin 1953.

paraissent habillés comme ceux qui vivaient à l'époque de l'artiste. Le décor et le paysage où évoluent ces personnages sont familiers au peintre qui les a figurés. Autrement dit, il semble que les artistes aient représenté les scènes de leurs ouvrages comme si elles étaient contemporaines. Si par ailleurs nous considérons la mise en scène des mystères du Moyen Age, nous voyons bien que les œuvres inspirées du passé biblique, grec ou romain, ne sont pas jouées dans les costumes et dans les décors qui appartiennent à l'époque où elles sont censées se dérouler. Devant cette absence de couleur locale, les réactions des critiques ont été de deux sortes. Pour Petit de Julleville, le problème est simple : « La plupart de ces inepties doivent être attribuées non à l'ignorance des auteurs, mais à leur complète indifférence, quant à la vérité des temps et des lieux; le public ne s'en souciait pas plus qu'eux¹... » L'autre position est défendue, par exemple, par Creizenach, qui écrit : « Lors de la représentation de Lucerne en 1547, il était expressément prescrit qu'Esau devait aller à la chasse non pas avec un fusil, mais avec un arc et des flèches — ce qui traduit déjà un grand progrès », ou encore : « Dans un mystère français, la Sibylle déclare que, bien que Sarrasine de naissance, elle est remplie de l'esprit de Dieu, ce qui lui permet de formuler ses prophéties sur l'histoire du monde. »

*Combien que je soie Sarazine
Par revelacion divine
Je scay et dix parfaitement²...*

Il y a bien là pour Creizenach anachronisme; mais selon lui, l'auteur en est conscient et prend la peine de l'excuser. Toute semblable est la position de Gustave Cohen qui écrit à son tour : « Il est faux de dire comme l'a fait M. Petit de Julleville que " jusqu'à la Renaissance aucune préoccupation de couleur locale ou de vérité dans la mise en scène ne sollicite les auteurs ou les entrepreneurs de mystère ". La préoccupation existe, mais elle est mal informée : si les Vierges et les Maries sont en religieuses du Moyen Age; si le grand prêtre juif est en bonnet bleu, rabat blanc et toge rouge, ce qui est une tentative de " couleur locale " non suivie d'effets; si les soldats romains ont des cuirasses bleu acier, des brassards et cuissards de cuivre doré; c'est que les organisateurs dont l'information était aussi limitée que celle des peintres, croyaient sincèrement que

1. *Op. cit.*, t. I, p. 257.

2. K. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle, 1894, p. 198.

les Romains et les Juifs étaient revêtus d'ornements et d'accouplements semblables aux leurs [...]. Dans la *Passion* de Donaueschingen un personnage symbolique apparaît, dit la rubrique, " judaïquement vestu ", donc à la mode judaïque. Comment nier encore en présence de ces textes la préoccupation de vérité dans le costume? préoccupation mal servie par une connaissance insuffisante ¹? »

Pour faire justice de ces positions contradictoires, il faudrait savoir dans quelle mesure les tableaux et les œuvres théâtrales témoignent soit d'un refus, soit d'une impossibilité de recourir à la couleur locale. En fait, la position de Cohen ne paraît guère défendable et l'on comprend mal comment des hommes aussi instruits que les fatistes auraient été systématiquement ignorants sur tous les points d'histoire et de géographie. Du VIII^e au XIII^e siècle, un très large réseau de routes commerciales tant maritimes que terrestres est tissé entre l'Occident et tout l'Orient, si bien que l'on ne peut guère parler d'un isolement de l'Europe. La carte que Lombart a pu dresser des relations lointaines des pays mosans à cette époque est singulièrement significative. Ces routes, contrôlées par des commerçants musulmans et juifs, mettaient pour ainsi dire Narbonne aux portes de Bagdad, Antioche et Bassora, Marseille à celles du Maghreb. Par ailleurs, à la suite des croisades, les récits des chroniqueurs ou des témoins oculaires avaient pu fournir des descriptions plus ou moins approchées des lieux mêmes où s'étaient passés les événements relatés par les Écritures. « Enfin il nous faut noter, écrit Jean Laude, que les relations et les échanges furent très importants quant à leur nature et à leur volume, entre le XI^e et le XII^e siècle, entre le comté de Toulouse et ses dépendances d'une part et l'Espagne mauresque d'autre part. Au XIII^e des voyageurs comme Jean Plan de Carpin (vers 1245) ou Rubruquis (vers 1253) avaient vécu parmi les Tartares mongols et visité une partie de la Chine ². »

Un tel réseau de communications et des témoignages si nombreux postulent la présence d'une documentation qui aurait pu servir à la couleur locale. Les éléments existent; ce qui manque, c'est le souci de les utiliser; Jurgis Baltrusaitis ³ a montré que les emprunts qui ont été faits à des œuvres d'origines asiatiques, par exemple, l'ont été en vue d'une fin artistique, sans souci de leur signification. Il semblerait donc

1. G. Cohen, *op. cit.*, p. 222.

2. Jean Laude, « L'histoire, la peinture et la mise en scène d'événements passés », dans *La Mise en scène des œuvres du passé*, p. 131.

3. J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique*, A. Colin, Paris, 1955.

que ce soit Petit de Julleville qui ait vu juste. Mais trouve-t-on chez le fatiste et les peintres indifférence à la couleur locale, refus purement négatif, ou bien la solution du problème est-elle plus complexe, cachée au tréfonds de l'âme du Moyen Age?

Jean Laude, dans une étude très pertinente, a suivi l'évolution d'un sujet artistique, l'*Adoration des Mages*. L'auteur souligne, chez tous les peintres qui ont traité ce sujet, le souci de figurer la scène non telle qu'elle se serait réellement passée, mais « en l'actualisant, en tirant profit de la représentation de cette scène pour orienter sa signification en fonction des connaissances de l'époque, en fonction du milieu sociologique et historique dans lequel l'artiste et son œuvre étaient insérés¹ ». Le décor, le paysage, l'architecture qui servent de cadre à l'œuvre sont ceux au milieu desquels le peintre a pu vivre. Mais nous relevons un autre trait d'une importance capitale, très répandu dans la peinture du Moyen Age : représenter certains des personnages sous les traits de personnages existants, contemporains de l'auteur, par exemple dans le cortège de l'*Adoration des Mages* du palais Riccardi.

Des procédés analogues pourraient être observés dans la plupart des créations picturales de la fin du Moyen Age : Jean Van Eyck, avec la *Vierge au chancelier Rolin*, a intégré, avec une audace qui nous étonne, le chancelier dans une scène sacrée. « Il l'a fait avec une remarquable assurance, l'homme se trouvant de plain-pied avec les créatures célestes. Agenouillé, Rolin garde la tête haute, le regard grave, plein de responsabilité et de fermeté humaine²... » Cette technique est couramment employée par Fouquet, dont nous connaissons les attaches avec l'art dramatique de son temps. Le peintre de Tours avait fait le voyage en Italie : il avait vu à Florence le tableau des Mages dans lequel Gentile de Fabriano s'était lui-même représenté en 1423. Il avait pu voir comment Masaccio dans l'église del Carmine avait, vers 1434, figuré l'apôtre saint Paul sous les traits de Bartoldi Angiolini, l'un des magistrats florentins en charge à cette époque, avant de se mettre en scène lui-même, en la personne d'un des apôtres, dans le tableau du *Christ entouré de ses disciples*. Fouquet reprend cette tradition à son compte, et le *Livre d'heures d'Étienne Chevalier* fait figurer un grand nombre de fois le dedicataire aux côtés des personnages évangéliques et des saints. Mais l'œuvre de Fouquet

1. Jean Laude, *op. cit.*, p. 134.

2. Jean Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, Arthaud, 1967, p. 108.

qui, à cet égard, nous paraît aujourd'hui la plus surprenante, est sans doute la *Madone* faisant jadis partie d'un diptyque de l'église Notre-Dame de Melun. Les deux volets, à présent séparés, attestent d'ailleurs la même technique : le premier conservé à Berlin représente le donateur Étienne Chevalier auprès de son saint patron, saint Étienne; le second, figurant la *Madone*, se trouve à Anvers. Or, la Vierge a été représentée sous les traits d'Agnès Sorel, maîtresse du roi, pour qui Étienne Chevalier éprouvait une passion qu'il ne dissimulait pas. Nous sommes frappés de découvrir la Vierge comme une femme à la mode du temps, au front bombé, aux sourcils épilés, aux seins arrondis, à la taille haute et mince. Beaucoup de critiques, et non des moindres, n'ont vu dans cette représentation qu'une impiété scandaleuse, sans chercher la raison profonde de cette identification. Huizinga écrit par exemple : « L'expression du visage hermétique, les roides angoles rouges et bleus, tout contribue à donner à cette peinture un air d'impiété décadente qui contraste avec les sobres portraits du saint et du donateur sur l'autre panneau ¹. » Et pourtant c'est le même esprit qui rend compte de l'un et l'autre volet.

En bref, « nous assistons, dans la mise en œuvre de ces éléments, d'une part à l'utilisation d'un système de références destinées à indiquer que l'événement figuré a eu lieu dans le passé et ailleurs, d'autre part à l'utilisation d'un système de références destinées à indiquer que cet événement ne cesse d'être actuel ² ». Comme l'écrit finement E. Mâle, « Fouquet, Bourdichon voudraient nous faire croire que tous les saints ont vécu en Touraine. Au dire de Fouquet sainte Anne habitait avec ses deux filles dans un jardin aux palissades de roses, d'où l'on découvrait les clochers de Tours. C'est sur le quai de Chinon que saint Martin donna la moitié de son manteau à un pauvre. Suivant Bourdichon, ce n'est pas en Égypte que Joseph emmena l'Enfant, mais dans la jolie vallée de l'Indre que dominant d'antiques manoirs ³ ». Les auteurs de théâtre de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance intègrent de la même façon leur œuvre dans la pâte de la vie quotidienne.

L'Italien Torelli mettant en scène en 1645 la *Finta Pazza* « juxtapose au décor antique de l'île de Scyros des vues parisiennes aimées du public, la Cité, le Louvre, le Pont-Neuf ». Il s'en explique ainsi : « Singulier anachronisme dont on pourra me blâmer, mais que le désir de plaire à ceux qui m'ont si

1. *Op. cit.*, p. 164.

2. Jean Laude, *op. cit.*, p. 135.

3. E. Mâle, *L'Art religieux du XII^e au XVIII^e siècle en France*, Paris, Colin, 1922, p. 120.

bien accueilli me porte à commettre ¹. » On a dit et redit avec Petit de Julleville que « les spectateurs de tous les temps aiment à retrouver sur la scène les lieux et les choses qu'ils connaissent le mieux ² ». En fait, il est indéniable que les fatistes, comme les peintres, ont intégré leurs œuvres dans un cadre familial, tel l'auteur de la *Vie de Monseigneur Saint Didier* :

*Je croy que je voy la cité
De Lengres qui est hault assise.
— Voyla le lieu d'antiquité,
les tours, les portes de l'église.
— L'édifice est sur roche bise.
— Mont seroit fort à conquerer.
— Il n'a garde de vent de bise,
Tant sache rudement venter.*

Devant la masse des exemples, l'on ne peut guère douter que ce fut une condition de succès pour les auteurs que de savoir mettre en valeur une belle action, une grande scène historique, avec le plus grand nombre de moyens et de détails contemporains, familiers et quotidiens. Les spécialistes du théâtre médiéval ont certes bien dégagé ce point. Mais ce dont ils ont moins bien rendu compte, c'est la raison de cette exigence du public au x^ve et au xvi^e siècle. L'analyse de la transmutation opérée par l'auteur du *Mystère du siège d'Orléans* va nous permettre de préciser la nature de l'intérêt pris par ces spectateurs.

A un moment capital de l'action, lors de l'interrogatoire que Jeanne subit à Poitiers, aux docteurs qui la questionnent sur ses origines et sa condition, elle fait cette réponse surprenante :

*Quand est de l'ostel de mon père,
Il est en pays de Barois,
Gentil homme et de noble affaire...* 10201

Doit-on imaginer que le fatiste ignorait la véritable condition sociale de la Pucelle? Aurait-il plutôt voulu flatter les parents de l'héroïne qui assistaient à la représentation, comme le pense Tivier ³? Aucune de ces deux explications ne semble

1. Cité par J. Schérer; *La Dramaturgie classique*, Paris, Nizet, 1962, in-8°, p. 151.

2. *Op. cit.*, t. I, p. 233.

3. H. Tivier, *Étude sur le mystère du siège d'Orléans*, Paris, 1868, p. 36-37.

plausible, puisqu'il est rappelé par ailleurs que Jeanne a gardé des moutons chez son père. En fait, nous découvrons un phénomène curieux par lequel l'auteur opère une véritable confusion de plusieurs temps différents, confusion qui ne gêne pas le moins du monde les spectateurs. Il s'agit de représenter tout à la fois, dans une seule et même personne, la personnalité de la bergère avec laquelle Jeanne était entrée dans la légende et la condition privilégiée que lui avaient acquise son courage et son sacrifice. Ainsi, dans ce mystère qui concrétise la réhabilitation de Jeanne, les parents qui assistaient au drame découvriraient confondus la personnalité première et originelle de la sainte, et le statut qu'ils avaient conquis à ses côtés au combat. Par là se trouvaient conciliés les origines mythiques de la Pucelle et le brillant mariage que devait faire Jean du Lys, fils de Pierre d'Arc et neveu de Jeanne. Nous découvrons donc que les fatistes n'éprouvent aucune difficulté à mêler, pour certaines fins, des temporalités diverses. Ce n'est point là une liberté que les auteurs s'accordent pour se plier à certaines exigences occasionnelles, mais bien un « traitement » du temps qui répond à des caractères fondamentaux de la pensée médiévale.

Lorsque le chancelier Rolin est représenté devant la Vierge, ou Étienne Chevalier parmi les disciples qui mettent le Christ au tombeau, il n'y a pas seulement le désir de flatter l'orgueil d'un donateur, en le faisant figurer en bonne place aux côtés de personnages sacrés, mais plutôt un effort pour intégrer ce personnage dans une réalité qui n'est plus celle de la vie contingente, dans une réalité supérieure située en dehors du temps et du lieu, et au sein de laquelle un Rolin ou un Étienne Chevalier se trouve à l'abri de la dégradation et de l'anéantissement, garantis qu'ils sont par la présence éternelle de la Vierge ou de Jésus. Ainsi le tableau de Van Eyck ne représente plus telle salle précise d'un palais défini, mais un lieu où le chancelier Rolin est pris dans la trame de l'éternité divine. Cet effort apparaît très clairement dans les représentations qu'un Jean Fouquet fait, dans ses livres d'heures, des funérailles du donateur du vivant même de ce dernier.

Nous saisissons maintenant pourquoi l'artiste du Moyen Age ne cherche pas à recréer dans sa vérité historique ou géographique la scène qu'il représente : une semblable recherche irait contre ses fins propres. Si dans telle ou telle composition nous retrouvons, ou nous croyons retrouver, un trait archéologiquement exact, il ne faut pas y voir un effort de la part de l'artiste pour donner la fameuse « couleur locale » : ce n'est

de sa part qu'un souci d'enrichir artistiquement son sujet par certains éléments qu'il juge originaux; voilà pourquoi tel détail se trouve souvent déplacé dans le cadre où il a été situé : l'artiste sait très bien qu'il drape son marchand juif dans une écharpe chinoise, mais peu importe cet anachronisme à ses yeux. « Aucune des dix tapisseries flamandes qui relatent l'épisode de David et Bethsabée ne figure la moindre référence à la Judée antique : au contraire, chacune d'entre elles évoque d'une façon frappante, un aspect de la vie civile et militaire dans les Flandres de la fin du ^{xv}^e ou du ^{xvi}^e siècle ¹. » Il est frappant que dans la première de ces toiles, retraçant le transfert de l'Arche d'Alliance et la danse de Bethsabée, l'Arche soit représentée d'une façon hautement fantaisiste, alors que l'artiste disposait d'une description exacte fournie par la Bible.

Les artistes et les metteurs en scène du Moyen Age ne cherchent donc pas à recréer la vérité historique ou géographique du cadre de leurs œuvres : leur souci est de réaliser ce que l'on pourrait appeler un « montage » visant à replacer la scène qu'ils retracent dans une certaine signification. Ce souci aboutit à la représentation d'actions historiques non comme « passées » et « perdues », mais comme pouvant être « reactualisées ». Cette conception de l'espace et du temps que les peintres et les hommes de théâtre du Moyen Age et du début de la Renaissance illustrent dans leurs œuvres, n'est point le fait d'un choix arbitraire; elle est étroitement liée aux structures spirituelles de cette époque; or il semble bien que ces structures soient analogues à celles que l'on trouve chez certaines peuplades primitives.

A propos de ses études sur les tribus de la Nouvelle-Calédonie, Maurice Leenhardt écrit que « la parole est si bien confondue avec leur action ou leur activité technique que l'action cesse d'être un des éléments de la parole ² ». Selon un autre ethnologue, Mircea Eliade, « tout se passe comme si dans la mentalité mythique, le temps était conçu comme un organisme vivant, susceptible de s'affaiblir et de dégénérer, comme si les événements inscrits dans ce temps en étaient à ce point solidaires qu'avec lui ils perdraient de leur force primitive, de ce qui fonde leur pouvoir au sein de la société ³ ». Il paraît indéniable que la fin du Moyen Age fut traversée par des courants relevant d'une telle mentalité mythique. Cette époque eut en effet la conviction très profonde que les temps s'épuisaient et tou-

1. Jean Laude, *op. cit.*, p. 138.

2. Maurice Leenhardt, *Do Kamo*, Gallimard, p. 184.

3. Théorie de Mircea Eliade résumée dans l'étude de Jean Laude, *op. cit.*, p. 143.

chaient à leur terme. C'est un thème qui revient comme un leitmotiv dans l'œuvre d'Eustache Deschamps :

*Je ne voy que foles et folz...
La fin s'approche en vérité...
Tout va mal*¹...

Dans un tel contexte spirituel, l'art paraît avoir une fonction précise : ressusciter le temps et les actions qui s'y trouvent placées. L'art n'est pas alors seulement une jouissance gratuite; il vise à reporter les acteurs et les spectateurs à ce moment primordial du temps, à l'origine du monde et de la création, qui garantit la « réalité » des valeurs sur laquelle repose toute la société. Bien évidemment, ce qui est vrai de la peinture, l'est encore davantage du théâtre, dans la mesure où l'affirmation concrète et vécue apportée par l'art dramatique est supérieure à la représentation figurée des arts plastiques. Pour Jacques Le Goff, telle est la fonction remplie par l'art dramatique au sein de cette mentalité si particulière : « Les croisés du ^x^e siècle ne croyaient pas qu'ils allaient châtier les descendants des bourreaux du Christ, mais ces bourreaux eux-mêmes. Ainsi dans l'art, au théâtre l'anachronisme des costumes [...] montre non seulement le mélange des époques, mais surtout le sentiment, la croyance fondamentale pour les hommes du Moyen Age que tout ce qui est fondamental est contemporain. La liturgie fait revivre chaque année un extraordinaire condensé à travers les millénaires, d'histoire sainte. Mentalité magique qui fait du passé le présent, parce que la trame de l'histoire est l'éternité². » C'est donc en répétant les actes qui sont à l'origine de la société chrétienne, qui la fondent et la garantissent, que le mystère prétend abolir le temps et rejeter les hommes du ^{xv}^e et du ^{xvi}^e siècle dans ce temps primitif où les structures sociales avaient toute la force de la jeunesse et les valeurs morales leur première vigueur. Mircea Éliade a bien dégagé qu'au cours des offices de la Semaine sainte la Passion et la Résurrection n'étaient pas simplement évoquées pour les fidèles en tant que faits passés et révolus, mais avaient véritablement lieu sous les yeux des assistants qui devaient se sentir contemporains des faits représentés. « Dans la religion comme dans la magie, la périodicité signifie avant tout l'utilisation indéfinie d'un temps mythique, rendu présent. Tous les rituels ont la propriété de se passer

1. Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, loc. cit.

2. J. Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, p. 222.

maintenant, dans cet *instant-là*. Le temps qui a vu l'événement commencé ou répété par le rituel en question est *rendu présent*, « *re-présenté* », si l'on peut dire, si reculé qu'on l'imagine dans le temps¹. » Le rond du mystère n'est plus alors l'amphithéâtre de Bourges ou les fossés d'Alençon, mais un lieu mythique où se perpétue une action qui échappe à l'espace aussi bien qu'au temps, « de même que l'espace profane est aboli par le symbolisme du centre qui projette n'importe quel temple, palais ou bâtiment au même point central de l'espace mythique² ».

Nous découvrons alors comment le théâtre et la peinture ont pu se faire des emprunts : c'est qu'ils puisaient à un même matériel, en partie constitué par les spectacles et les cérémonies populaires qui avaient lieu dans la rue même. Ainsi l'art dramatique et l'art pictural, exprimant la même mentalité primitive et mythique, font subir à l'espace et au temps un traitement visant à faire revivre l'origine de l'univers. Il est remarquable que les miniatures d'un Jean Fouquet, par exemple, soient incapables de figurer le mouvement, le déroulement d'une action dans le temps. Même lorsque l'artiste représente une scène telle que la *Lapidation de saint Étienne*, la *Décollation de saint Jacques le Majeur* ou le *Combat de saint Michel contre le Dragon*, ainsi que toutes les scènes de bataille, il « fige » ses personnages, il arrête le temps. Il surprend le bourreau au moment où il « va » jeter sa pierre, où l'épée « va » tomber, où saint Michel « va » frapper le dragon. Ses scènes de bataille sont, elles aussi, curieusement statiques : aucune chute de corps, aucun coup « en train » d'être donné... Ce que l'artiste saisit chaque fois c'est un moment et jamais une durée. Il est significatif qu'ayant à figurer une scène du *Martyre de sainte Apolline*, il ait choisi celle du martyre et plus précisément un « silete », c'est-à-dire le moment où l'action s'arrête et où les trompettes sonnent, ce que la langue dramatique du temps appelle du nom caractéristique de « pause ». L'on n'a pas assez souligné combien cette miniature, qui saisit une scène sur le vif, arrête, suspend la vie de la scène : le meneur de jeu reste un bras en l'air, les bourreaux figés dans leur effort, la sainte — un mannequin probablement — n'est déjà plus de ce monde.

Les artistes médiévaux ont cherché à figurer un état et

1. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1948, in-8°, 405 p., p. 336.

2. Mircea Eliade, *Le Mythe de l'Éternel Retour, Archétypes et répétitions*, Gallimard, Paris, 1949, p. 66.

non pas une durée : s'ils tentent de restituer la notion de temps par la composition à compartiments, cet effort est voué à l'échec et ne parvient qu'à juxtaposer divers états statiques. Considérons la peinture médiévale : tous les personnages ont pris la pose, en représentation dans leur dignité et leur splendeur, figés dans leurs sentiments, abîmés dans la prière ou la douleur, ou inébranlables dans leur vanité. Un personnage en mouvement est un personnage en déséquilibre. Il n'est déjà plus ce qu'il était, et n'est pas encore ce qu'il tend à être. A rebours, les personnages de la peinture médiévale se présentent à nous solidement assis dans leur être propre et leur condition, tel le Juvénal des Ursins en prière de Fouquet, énorme et inébranlable, tel le chancelier Rolin de Van Eyck, calme et ferme devant la Vierge.

Pour la mentalité médiévale, la vie n'est point prise de possession par l'homme d'une certaine durée mise à sa disposition pour exprimer sa personnalité ou mettre sa marque dans le monde. La vie n'est que la juxtaposition de diverses étapes, qu'il parcourt sans en avoir conscience, vers le but ultime qui est la mort. C'est le sens profond de l'allégorie des Divers Ages de l'Homme : l'homme ne se réalise jamais, il parcourt une route jalonnée à l'avance, ne prenant conscience de son état qu'à chaque jalon. Le drame médiéval n'échappe pas à cette mentalité générale. Si la « durée » constitue l'élément essentiel de la tragédie antique dans laquelle l'homme se débat contre un destin en marche, le mystère retrace les divers tableaux menant à un terme fixe et reconnu de toute éternité. N'oublions pas que le mystère remonte précisément à ces tableaux vivants que l'on jouait sans parler et sans « signer », « comme si ce fussent images enlevées au chœur de Notre-Dame de Paris ». Puis le tableau s'anime, en conservant son caractère exemplaire (voilà bien le point capital!) de tableau. Le grand mystère cyclique ne prendra l'importance démesurée qu'on lui connaît, que dans son désir d'embrasser non pas toute la durée des temps, mais la succession de tous les tableaux formant la suite des âges de l'histoire de l'humanité chrétienne, depuis le tableau de la Création jusqu'au tableau du Jugement dernier — afin de les rendre tous ensemble présents et contemporains des spectateurs. Rien ne sépare son projet, qui juxtapose ces divers tableaux au cours de la représentation, de celui des sculpteurs des cathédrales, qui juxtaposent les mêmes tableaux sur les murs des églises. Et de même que ces tableaux s'ordonnent dans l'univers clos et fermé de l'édifice (église et mieux encore cloître, où, le parcours terminé, l'on se retrouve à son lieu de départ), ils s'ordonnent dans le cercle fermé du

mystère. Le mystère présente donc les divers tableaux exemplaires dans un cercle d'où rien ne saurait s'échapper. Le rond dramatique est le lieu magique à l'intérieur duquel le temps s'abolit, et où se recrée l'Éternité de Dieu, qui « comprend » tous les âges de l'humanité. La société qui enferme de toutes parts l'aire de jeu assume la réalité de cette transposition temporelle. Il faut en effet se tourner à nouveau vers le spectateur, puisqu'en fin de compte c'est toujours lui qui se trouve au terme de toute œuvre artistique. Il faut considérer le genre de plaisir que lui apportent cette peinture et ce théâtre, et ce que ces deux arts exigent de lui pour s'accomplir.

Griaule, par ses travaux sur les populations « dogons » de la falaise de Bandiagara, dans le Soudan ex-français, a montré que « les spectacles donnés périodiquement, tels que le *Sigui* par exemple, ou à l'occasion d'un décès ou de funérailles, ont pour fonction de re-créeer le cosmos. Par ailleurs, l'homme *dogon* en tant que personne ne se conçoit pas en dehors de ce cosmos; mais il se saisit en et par ce cosmos. Recréer le cosmos, par les manifestations de la cérémonie publique, est donc une activité qui, non seulement intéresse l'ensemble des phénomènes extérieurs à l'homme, mais concerne directement l'homme, dans sa situation au sein de l'univers et dans ce qui le constitue en personne. De par sa nature et sa fonction, un *spectacle dogon* exige donc une participation qui est la condition de l'efficacité de la cérémonie¹ ». Le mystère se rattache à ces formes du théâtre primitif où une société trouve dans l'acte dramatique un moyen d'expression et l'exaltation des valeurs qui la fondent. A l'opposé des bonbonnières dorées du théâtre-spectacle, le mystère dispose ses spectateurs autour du cercle magique.

IV

A LA LIMITE DU THÉÂTRE

Les historiens modernes du théâtre médiéval ont souligné l'importance des parties édifiantes, sermons, longues discussions théologiques, illustrations fidèles de l'évangile qui font du mystère un vaste catéchisme dramatisé. Ils ont moins nettement dégagé les caractères qui font de ce théâtre (mais peut-on, à la limite, encore parler de théâtre?) non seulement une forme dramatique contenant des éléments religieux,

1. Jean Laude, *op. cit.*, p. 144.

mais bien un phénomène religieux authentique et original. Nous n'insisterons pas sur tous les signes auxquels les spectateurs pouvaient reconnaître un entourage ecclésiastique : présence des dignitaires de la foi aux places d'honneur comme dans les stalles de l'église, participation du clergé à la représentation, habits sacerdotaux portés par les martyrs et les saints, accompagnement des chanoines et des organistes. Le point important, croyons-nous, c'est que le mystère s'imbrique dans la liturgie comme une véritable cérémonie religieuse, au même titre que les pardons ou les processions. Ils sont souvent joués en action de grâces pour remercier tel saint local de la fin d'une épidémie ou de la paix retrouvée, comme ce fut le cas à Romans en 1509. Mais il est plus caractéristique encore que le mystère s'ouvre et se ferme par de véritables cérémonies du culte. Ainsi, à l'issue d'une représentation du *Mystère de saint Martin* à Seurre en 1496, toute l'assistance se rend à l'église voisine pour pieusement chanter un *Te Deum* : c'était là, semble-t-il, une fin obligée. Quant aux « ouvertures » les mystères en présentent une grande variété, mais toujours de caractère religieux.

Souvent un prêtre en surplis vient lire le prologue sur un vaste lutrin, avant le début de la représentation. Telle est l'image que nous figure une gravure du *Mystère des Actes des apôtres*. David H. Carnahan insiste bien sur la personne sacrée du prologueur : « A partir de l'étude et de la comparaison de divers prologues, de leur sujet et de leur style, je pourrais conclure que chaque fois qu'un sermon faisait partie d'un prologue, il était dit par un prêtre, un véritable prêtre. Ce prêtre pouvait être l'auteur ou l'un des acteurs, mais il pouvait être aussi un ecclésiastique¹. » L'épilogue final peut également être récité par un membre du clergé, si l'on en croit une indication du *Mystère de la Résurrection* qui précise qu'il sera dit par « le meneur de jeu ou ung prédicateur, lequel on veult ».

Il est encore plus significatif qu'une messe soit célébrée au milieu d'un *parc* avant le début du jeu, comme il advint à Laval en 1507 et 1521, à Montélimar en 1512, à Metz en 1514 ou à Seillans en 1505. Ainsi se trouvait créé le recueillement nécessaire au bon accomplissement du drame, comme le précise la Notice de la *Passion* révisée par Jean Michel pour la représentation donnée à Angers en 1486 : « [...] pour mieulx commander et avoir sillence, si l'on voit qu'il soit expedient, sera dicte

1. David H. Carnahan, *The Prologue in the Prologue in the French and Provençal Mystery*, p. 90.

une messe, ou jeu, sur ung autel honnestement droissé. » Nous avons la confirmation de cette tradition par les *Recherches*, de Bodin fondées sur les registres de la cathédrale d'Angers : L'on célébra une grande messe au milieu du parterre (et) le chapitre de la cathédrale avança ses offices, afin que les chanoines pussent assister au spectacle. La même libéralité avait été accordée plusieurs années plus tôt à Bar-sur-Aube où les doyens et chanoines de Saint-Maclou avaient reçu, de la part de l'évêque de Langres, l'autorisation d' « exposer et réciter avec diversité de costumes et de personnages » la vie de leur saint patron, et de célébrer une messe solennelle sur un autel portatif dressé au milieu du *parc*.

Ce besoin d'intégrer la messe au drame était si grand que parfois la cérémonie religieuse prend place au sein du drame même. Déjà dans le *Miracle de la femme qui fut gardée d'être arse*, une messe était dite avec le Christ comme officiant et l'on entendait les anges entonner en chœur l'introït. De même le « clou » du *Mystère de saint Martin* était, sans doute une messe « auctentique » célébrée par le saint évêque. L'indication scénique ne nous laisse rien ignorer des détails de cette cérémonie : « Icy doibt avoir ung autel bien accoustré de toutes choses, auquel saint Martin viendra pour chanter messe; lors on le revestira et fera ne plus ne moins que ung arcevesque. Il pourra dire la messe toute, mais il ne consacrera point. Puis quand se viendra à la levacion du Corps de Dieu jusques à la poitrine seulement, il doibt venir dessus son chief ung tourbillon de feu subtilement faict sans toucher à sa teste et y demeurer ung petit espace de temps, radiant et esclairant, puis s'en aller et perdre par subtil moyen, et saint Martin, qui faict semblant de ne le voir point achevera le résidu de sa messe, puis vient une ange qui luy dit quand il veut faire son oraison... ». L'auteur doit même mettre en garde les spectateurs contre une trop complète confusion entre l'illusion scénique et la réalité sacrée.

Le mystère est donc un acte et une affirmation de la foi. Mais il est autre chose encore : une *fête* de la foi. Arrachés aux affres et aux angoisses de la vie quotidienne, bien à l'abri dans le cercle clos des échafauds, fermés sur la vie et ses terreurs, les spectateurs se font une âme de joie et de confiance pour célébrer le drame de la *Passion*. En 1437, selon la *Chronique de Metz*, pour la représentation de la *Passion* et de la *Vengeance*, dans cette ville, « y avoit pour celluy temps moult de nobles seigneurs et de dames estrangières et princes en la cité de Mets. [...] Et pour ce, fut ordonné de mettre par toute la cité, de nuit, des lanternes aux fenestres, et de la clarté aux huis tout ledit jeu durant ». De même les drames que fit représenter Gilles de

Rais évoquent pour nous une kermesse de la joie : « Item faisoit [...] jouer mystères à la Pentecoste et à l'Ascension sur de hauts eschaffaux sous lesquels estoit hypocras et autres forts vins comme en une cave¹. » Et que penser des festivités qui durent accompagner les mystères représentés dans la vallée de Grenoble, où les entrepreneurs s'inquiétèrent trois mois à l'avance de manquer de vin en raison de la multitude prodigieuse de spectateurs que l'on escomptait? Les marchands étrangers risqueront de cesser d'approvisionner la ville en vin, ce qui causerait le plus grand préjudice à la ville en raison du mystère de la Passion et de la foule attendue durant les jeux et de la nécessité d'avoir une grande réserve de vin pour la dite foule². »

C'était donc une assemblée joyeuse et passablement turbulente, on peut le craindre, qui se pressait sur le hourdement. Des exhortations au calme et au silence contenues dans les prologues de presque tous les mystères ne laissent guère de doute à ce sujet :

.....
*Doulces gens, un peu escoutez
 Pesiblement sans noise faire;
 Mains de painez arez, ne doubtez.
 Que si vous l'un, l'autre boutez
 Ou faictes ennuy et contraire;
 Or, vous séez et acoutez³.*

.....
*Car noise peut estre, on le scait,
 Cause de mal, et vous serait
 En la fin, le cas dangereux,
 Et se d'aventure, en noz jeux,
 Quelqu'un s'ennuye ou travaille,
 Je lui conseille quil sen aille
 Et laisse les aultres en pais⁴.*

Nous retrouverions pareilles mises en garde dans les *Mystères*

1. Cité in *Bibliothèque de l'École des chartes*, série E, t. V, p. 12.

2. « *Mercatores extranei [...] forte cessabunt vinum ad hanc civitatem apportare, quod cederet maximo prejudicio civitati actanto mysterio passionis [...] quia dum ludetur [...] affluet maxima populi copia et oportebit habere magnam quantitatem vini pro alimentacione dicti populi.* » Cf. *Mémoires et dissertations...* t. V, p. 23.

3. *Mystère de la Nativité, Passion, etc., de sainte Geneviève*, v. 10 sqq.

4. *Mystère de la Résurrection*, v. 104 sqq.

de *Griselidis*, de *saint Adrien*, de *saint Genis*, des *Trois Rois*, etc. Le juriconsulte Chassanée note de son côté, comme un fait remarquable, que lors de la représentation du *Mystère de saint Lazare* à Autun en 1516, « Dieu permit qu'il ne se produisit à cette occasion ni sifflets, ni tumulte populaire, ni raillerie ou dérision ». Et pour celles données dans le Nord de la France en 1499, l'on prévoit de poster à l'entrée du *parc* cinq ou six sergents pour « widier ceux qui empescheroient¹ ». Il fallait donc prévoir que le déroulement ou la conclusion de la représentation pouvaient parfois être gâtés par des incidents regrettables dans une entreprise aussi pieuse. En 1516, à Sainte-Honorine, le jeu fut interrompu par une rixe sanglante qui s'éleva entre les spectateurs². A Dijon en 1453, c'est un boulanger, qui avait rempli le rôle de Dieu le Père, qui fait du tapage nocturne; en 1509 un diable se précipite sur une femme qui lui devait de l'argent, pour l'affoler; trente ans plus tard un fait analogue se répète en Normandie.

Si l'on veut pénétrer l'âme de ces hommes, acteurs et spectateurs, qui participaient au mystère, il faut donc conserver à l'esprit les deux termes de ce paradoxe de l'âme médiévale qui faisaient coexister côte à côte la foi la plus fervente et les démonstrations de joie parfois les plus débridées. Certes, il ne faut voir qu'exagération de la part de Rabelais dans la description qu'il nous a laissée de la *Passion* représentée à Saint-Maixent et au cours de laquelle « il veidz [...] tous tant joueurs que spectateurs entrer en tantation si terrificque, qu'il n'y eut ange, home, diable, ne diablesse, qui ne voulut biscoter. Le portecole abandonna sa copie : celluy qui jouait saint Michel descendit par la volerie; les Diables sortirent d'enfer, et y emportaient toutes ces pauvres femmelettes : mesme Lucifer se deschayna³ ». Mais il faut retenir l'atmosphère de passion et d'enthousiasme dans laquelle était fêté ce drame de la foi⁴.

Car ce public, il ne faudrait pas l'imaginer habité par un doute si léger soit-il, à l'égard des faits qui sont figurés devant lui. Son âme est celle d'une société restée encore jeune et presque

1. Cité par le baron de Calonne, *La Vie municipale du XV^e siècle dans le nord de la France*, Didier, 1880, p. 230.

2. Cf. Gosselin, *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre à Rouen avant P. Corneille*, p. 61.

3. Rabelais, *Tiers Livre*, chap. xxvii de l'édition Marty-Laveaux, t. II, p. 135.

4. Compte tenu du caractère partial et hostile du témoignage, la diatribe lancée en 1588 contre les confrères de l'Hôtel de Bourgogne n'atteint plus que les tenants d'un genre en pleine décadence, qui a perdu

puérile. Acteurs et spectateurs communient dans le même acte de confiance naïve au cours de la représentation. A Seurre en 1496, le procès-verbal d'Andrieu de La Vigne atteste l'ingénuité d'un public qui adhère déjà au drame avant même qu'il ait commencé : « Lors on mist les joueurs en ordre, et yssirent [les joueurs] de chez mondit sieur le marquis, les ungs après les aultres si honorablement que quand ils furent sur le parc tout le monde en fut fort esbahy. [...] » En réponse à tant de confiance et de bonne volonté, les acteurs font montre d'un sérieux et d'une rare foi dans leur personnage. Pour cette même représentation de Seurre, « après ces choses, le père, la mère Saint Martin avecques leurs gens marchèrent au dit parc et firent ung commencement si très veyf que tout le monde, tant les joueurs que les assistants furent moult ebahys. Et de fait, en abolissant la cremeur devant dicte, lesd. joueurs prindrent une telle hardiesse et audasse en eulx qu'oncques lyon en sa taynyere ne meurtrier en un boys ne furent jamais plus fiers, ne mieulx assurez qu'ilz estoient quant ils jouoient. [...] » Et les membres du clergé ne sont pas les moins zélés à accomplir une mission qui dépasse de loin pour eux le simple accomplissement d'une performance théâtrale. En 1437, nous rapporte la *Chronique de Metz*, l'on représente la *Passion* et la *Vengeance* : « [...] portoit le personnage de Dieu ung prestre appelé seigneur Nicolle de Neufchastel en Lorraine, lequel alors estoit curé de Saint-Victor de Mets. Et fut cestui en grand dangier de sa vie et cuydoit mourir luy estant en l'arbre de la croix, car le cueur luy faillist, tellement qu'il fust esté mort, s'il ne fust secouru. Et convint que ung aultre prestre fut mis en son lieu pour parfaire le personnage de Dieu. [...] En icelluy jeu y eut encor ung aultre prestre qui s'appeloit seigneur Jehan de Missey, qui estoit chappelain de Mairange, lequel portoit le personnage de Judas; mais pour ce qu'il pendist trop longuement, il fut pareillement transis et quazy mort, car le cueur lui faillist; par quoy il fut bien hastivement despendu et fut emporté en aulcun lieu prochain pour le frotter de vinaigre et aultre chose pour le réconforter. » Et soixante-dix ans plus tard à Amboise pour la représentation de la *Passion* et de la *Résurrection*, les membres du clergé qui participèrent à l'entreprise reçurent, à prix d'argent, une dispense qui les autorisait

à tout jamais l'âme des grands mystères : « En ce lieu se donnent mille assignations scandaleuses au préjudice de l'honnesteté et pudicité des femmes, et à la ruine des familles des pauvres artisans, desquels la salle basse est toute pleine, et lesquels plus de deux heures avant le jeu passent leur temps en devis impudiques, en jeux de cartes et de dez, et en gormandises et yvrognerie [...] d'où viennent plusieurs querelles et batteries. »

à laisser pousser leur barbe pour figurer leur personnage avec plus de sérieux.

Mais il est un moment où les phénomènes que nous venons de rencontrer changent profondément de nature : en effet, que soit poussée un peu plus loin la conscience professionnelle exemplaire des deux prêtres qui interprétaient les personnages de Jésus et de Judas, et l'on découvre une véritable identification des joueurs à leur personnage. La représentation finie, certains acteurs ne peuvent se résoudre à abandonner leur personnalité dramatique : « En une ville d'Allemagne aucuns jouèrent certains actes ou comédies esquelles l'un d'entre le peuple représente et joua le personnage d'un diable avec des habits hideux et espouvantables; et quand les jeux furent achevez, il s'en retourna en sa maison. » Il y conserva « son accoutrement de diable » suffisamment pour que sa femme « ayant en imagination ce que la figure et l'habit duquel son mary estait vêtu, représentait, [...] vint à enfanter un enfant semblable à la figure du diable ¹ ». Un fait analogue se produisit à Bar-le-Duc en 1485 : « Et ne l'osont on baptiser [l'enfant] et envoient on a Rome pour savoir ce que ons en feroit ². » Ce besoin d'échapper à sa condition en empruntant une personnalité théâtrale apparaît en pleine lumière dans la conduite de ces villageois de Vals, près du Puy, qui dans les premières années du xvi^e siècle avaient coutume de jouer pour eux-mêmes les personnages de la cour de France dont ils s'adjugeaient les rôles aux enchères : un document de 1506 atteste que le personnage du roi fut payé au prix de sept livres, celui de la reine fut payé deux livres et demie de cire par un mercier qui le destinait à sa fille. Plus de quarante personnages sont ainsi mis en vente. Le *Livre de conduite* de la *Passion* jouée à Mons en 1501 nous donne de ce fait de nombreux témoignages : nous voyons par exemple les acteurs attachés à l'Enfer prendre leur repas ensemble et éviter de fréquenter, même dans la vie de tous les jours, les auberges où se réunit l'assemblée céleste. D'ailleurs, certains joueurs, après une représentation importante, en viennent à perdre leur propre nom et à ne plus être appelé que par leur nom de théâtre d'un jour ³.

1. Guillaume Bouchet, *Serées*, liv. II, serée 22.

2. *Journal d'Aubriion*, éd. Marchey, Metz, 1857, p. 174.

3. Cf. pour ce phénomène les *Archives de la Côte-d'Or*, B II, 788, qui mentionne pour le dernier jour d'août 1417 : « Escuier Regnaut RAPIL-LART » et la *Chronographia regum*, éd. Moranvillé, III, p. 203, qui fait état pour l'année 1402 de « Simonet HASART, écuyer français ».

Lors de représentations modernes du drame de la *Passion* par des

Les autorités religieuses sentirent le danger qu'il y aurait eu à laisser se développer sans frein ce phénomène d'identification à partir duquel il n'y a plus de théâtre, mais véritablement opération magique. A Saint-Jean-de-Maurienne, par exemple, lors des préparatifs de la *Passion* qui fut jouée en 1573, le règlement prévoit une amende de un teston pour celui qui appellerait en ville un de ses camarades par son nom de théâtre. Mais l'on peut douter que leur dessein ait abouti lorsque l'on découvre un public, à l'âme enfantine, prompt à s'enflammer, bien souvent incapable de faire le départ entre la fiction et la réalité et qui, à force de jouer ses structures sociales et mentales les plus élémentaires, en était venu à perdre le sens de la réalité.

Huizinga a parfaitement défini l'état d'esprit de ces hommes qui vivaient la mort d'une civilisation : « Une mentalité dominée, comme celle de la fin du Moyen Age, par une vive imagination, un idéalisme naïf et une forte émotivité accepte aisément la réalité de tout concept qui se présente à l'esprit. Dès qu'une idée a pris un nom et une forme, la présomption de la vérité existe; elle est, pour ainsi dire, entrée dans le système des figures morales et religieuses, et participe involontairement de leur crédibilité¹. » De nombreux témoignages attestent cette naïveté des spectateurs médiévaux : en 1515 à Laval fut représenté le *Mystère de saint Berthevin* : Guillaume le Doyen note :

..... qu'en ceste année
De saint Berthevin fust PROUVÉE
La legende et sainte vie².

De son côté, Jean Chaumeau, historien du Berry, rapporte qu'à la représentation des *Actes des apôtres*, qui fut donnée à Bourges en 1536, les jeux furent « excellemment jouez par hommes graves et qui sçavaient si bien feindre par signes et gestes les personnages qu'ils représentaient que la plupart des assistants JUGEAIENT LA CHOSE ESTRE VRAIE ET NON

peuplades primitives de Colombie fraîchement évangélisées et dont la mentalité peut être comparée *mutatis mutandis* à celle des hommes de la fin du Moyen Age, l'on a pu observer des phénomènes analogues de confusion totale de l'acteur avec son personnage : dans la scène de la Flagellation, l'auteur qui jouait le rôle du Christ était proprement knouté et du sang ruisselait de ses blessures et les autorités ecclésiastiques durent interdire que l'on figurât la Crucifixion par crainte d'accident probable (cf. Le journal *Le Standart* de juillet 1892).

1. *Op. cit.*, p. 251.

2. *Annales et chroniques* de Guillaume Le Doyen, p. 157.

FEINTE¹ ». Cette dernière phrase revient comme un véritable leitmotiv dans les comptes rendus de mystères qui nous sont parvenus. Nul doute que cette confusion de la fiction dramatique avec la réalité n'ait été pour les entrepreneurs le signe d'une parfaite réussite. Mais les autorités ecclésiastiques, que nous avons déjà vues inquiètes à propos de l'identification des joueurs avec leur personnage, montrent les mêmes réserves à l'égard de cette confusion faite par les spectateurs, et les auteurs doivent tenir compte de leurs injonctions. Ainsi l'auteur du *Mystère de saint Martin*, Andrieu de La Vigne, met en scène son saint héros lorsqu'il est intronisé évêque, mais il prend bien soin d'indiquer que ce n'est qu'un jeu dramatique et que l'onction n'est pas administrée véritablement; la même mise en garde sera réitérée lors de la scène où le saint dira une messe dont aucun détail n'est laissé au hasard. Enfin, quand avant de mourir saint Martin devra recevoir les sacrements, un messenger ne croira pas inutile d'expliquer longuement à l'auditoire qu'il est en présence d'un simulacre de sacrement qu'il ne faut pas prendre au sérieux :

*Messieurs, pour le vray vous produyre,
Ce qui est de ses mains tenu,
Ainsi que voyez nu à nu,
Pour débouter ydolatrie,
Quoy qu'en honneur soit maintenu,
le corps Jesus-Crist n'y est mye.
Pourtant, mon amy et m'amy,
Ne vous bougez, faicte silence.
Ce n'est affin qu'on vous le dye
Que du sacrement la semblance².*

Par son caractère de cérémonie profondément religieuse, par l'identification des joueurs avec leur personnage, par la croyance absolue du public dans la vérité des mythes représentés, le mystère, est une forme théâtrale à la limite du théâtre. Découvrons à présent tous les participants, acteurs et spectateurs, unis pour réaliser un type dramatique jusque-là inconnu : un théâtre de la communion.

1. Jean Chaumeau, *Histoire du Berry*, éd. de 1566, in-folio, liv. VI, chap. vii, t. II.

2. Serrigny, *Le Mystère de saint Martin*, p. 159 et 197.

V

UN THÉÂTRE
DE LA COMMUNION ET DE LA PARTICIPATION

La communion qui s'opère entre tous les participants, acteurs ou spectateurs, est facilitée par certains personnages du drame qui remplissent la fonction de lien entre le public et les joueurs. Le « récitant », prologueur, messenger ou prêtre, commentant l'action et dialoguant avec les spectateurs, est tout destiné pour cet emploi. En général il paraît au début et à la fin de chaque journée, au début pour saluer l'auditoire et lui résumer le programme du jour, à la fin pour dire adieu au public, lui exposer le thème du lendemain, l'exhorter à revenir et lui donner ses bons souhaits. Sa fonction est essentielle : il est le seul personnage qui s'adresse ainsi au public sur le mode sérieux, le mettant en garde contre une vaine agitation, attirant son attention sur le fait que son salut se joue peut-être au cours de la représentation, et dégageant pour lui les faits capitaux de l'action. Par-delà le *créneau*, il reste très proche des spectateurs, comme dans ce *Mystère de l'Antéchrist* représenté en Maurienne au xvi^e siècle où, après avoir fait appel en toute simplicité à l'indulgence de l'assistance, il revient à ses soucis propres et se retire sur une exclamation bachique destinée à briser les dernières préventions de défense ou de réserve :

*De très bon cueur vous supplions
Les fautes que faites avons
En faict et dictz et contenance
Que par vostre bonté et clémence
Vous plaise de les excuser
Et entièrement pardonner,
Le Dieu de consolation
Vous donant sa bénédiction,
Profit à tous. Je m'en vais boire ¹.*

Ce rôle de meneur de jeu est parfois confié, dans un effort d'habileté dramatique, à un personnage directement intégré à l'action, comme l'est le Frère prêcheur du *Mystère de Saint Louis*, qui ne quitte pratiquement jamais le *parc* et dont la fonction unique est de servir de trait d'union entre l'action et le public. Parfois, c'est l'acteur, c'est-à-dire l'auteur, qui s'adresse directement au public : ainsi dans les moralités de

1. Cf. Florimond Truchet, *Le Théâtre en Maurienne au XVI^e siècle. Le Mystère de l'Antéchrist et du Jugement...*, La Roche, 1895, 26 pages.

l'Enfant prodigue ou dans celle de *l'Homme juste* et de *l'Homme mondain*, l'auteur prend plusieurs fois la parole, commentant et présentant, à l'intention des spectateurs, la scène qui doit être jouée ensuite par les acteurs. Nous retrouvons là un trait permanent de la dramaturgie des mystères, dont l'origine remonte, nous le savons, aux mystères mimés. Jamais le mystère ne rechercha la « distance » par rapport aux spectateurs, comme le fit la tragédie racinienne. Même dans ses formes les plus achevées et les plus démesurées, il ne fut jamais que l'illustration dramatisée, la « translation par personnages » d'une « ystoire » présentée par un meneur de jeu soucieux de ne jamais perdre le contact avec le public; car le public participe aussi à ce grand phénomène de foi en action, par lequel le *mystère*, le *ministère* est seul possible. Et lorsque, bien après la mort de cette forme dramatique, son souvenir seul aura été conservé au fond des consciences, c'est encore ce caractère que nous retrouverons dans une gravure de Cochin datant du XVIII^e siècle et qui nous figure un humble chanteur des rues commentant la Passion à partir d'images enluminées. Ce chanteur, c'était le dernier descendant des meneurs de jeu des grands mystères.

À côté de ce meneur de jeu, le Fou ou le Sot, personnage étranger à l'action, a précisément pour fonction de renforcer, sur le mode burlesque, l'union entre l'action et le public. Son rôle essentiel est de remettre sans cesse en question l'affabulation dramatisante, parodiant les moments capitaux de l'action et travestissant les thèmes. Ainsi les spectateurs ne sont plus des « voyants passifs » d'une action qui se déroule inexorablement et ne les concerne pas. Ils entrent en complicité avec le Fou et s'imbriquent dans la trame du drame. Dès le départ, fort irrespectueusement le Fou « brise la glace » et établit cette complicité :

*Honneur Dieu gard les sots et sottes
Benedicite ! que j'en voy.*

Et lorsqu'il se retire pour faire place à l'action principale, le spectateur sait qu'il n'est jamais bien loin, et que tout le drame se déroule sous la menace de sa verve endiablée :

*Je m'en vois moy et ma marotte
En quelque lieu faire silence*¹.

1. Prologue de la deuxième journée du manuscrit de Troyes.

Mais outre ces personnages dont la fonction dramatique est nettement définie, c'est l'âme du mystère tout entière qui, à chaque instant, maintient l'union totale entre tous ses participants. Jamais peut-être aucune forme théâtrale ne fut plus éloignée de cette « distanciation », que tentent d'établir certains dramaturges modernes, entre l'acteur et le personnage qu'il joue, entre l'acteur et le public : dans le cercle formé par le mystère en rond, nul ne saurait rester étranger à la cérémonie dramatique qui nécessite l'adhésion et la participation de tous pour s'accomplir. Suivant une formule d'Alain, « c'est la société absolue qui se signifie elle-même à elle-même et qui s'adore par reconnaissance et gratitude du plaisir qu'elle se donne ». C'est donc presque au pied de la lettre qu'il faut prendre ces remerciements contenus dans l'épilogue d'un mystère, qui confirment la nécessaire participation à la représentation de toutes les classes de la société, nobles, clergé, populaires :

*Humblement nous remercion
Tous seigneurs de religion,
D'église ou autre dignité,
Du commun aussi l'union,
D'avoir représentation
Faicte par benignité*¹.

A chaque instant, le texte intègre à l'action les spectateurs qui l'entourent de toutes parts : ainsi la scène de la guérison de l'aveugle-né dans le *Mystère de la Passion* de Jean Michel :

L'AVEUGLE

*Benedicite, que d'ouvrages.
Que de testes, que de visages,
Que de gens derriere et devant !
En y a il toujours autant
Partout ? Ouy, comme je croy
Mais voÿent ilz aussi cler que moy ?
Vrayment je cuyde que nenny*².

Ainsi la scène du miracle de la multiplication des pains dans le même mystère :

1. *Nativité et Incarnation de Notre Seigneur*, joué à Rouen en 1474.
2. *Mystère de la Passion de Jean Michel*, édité par O. Jodogne, Gembloux, Duculot, 1959, v. 12498-12504.

SAINT SYMON

*Oncques telle collection
De peuple je ne vy ensemble
Que je voy ycy, se me semble,
Pour la sainte parolle entendre* 10022

SAINT PHILIPPE

*Jamais je n'en vy tant descendre
Ne arriver de toutes pars ;
Ilz sont si druz et si espars
Qu'i n'y peult plus aborder* 10026
.....

SAINT JACQUES MINOR

*Ilz sont ycy plus de cinq mille
Sans les femmes et les enffans.
Comme serions nous souffisans
A nourrir tout ce peuple ycy?* 10058
.....

TUBAL

*Nous sommes bien cinq mille ensemble
Repaissans cy de tous costés...* 10332

L'action n'est donc pas réduite aux quelques comédiens qui figurent l'assistance et que mentionne un peu plus loin une indication scénique : « et se lyeve le peuple [...] ». Elle s'étend à l'ensemble des spectateurs et l'on comprend que, lors de la célèbre représentation qui eut lieu à Valenciennes en 1547, ceux-ci aient réclamé leur part des pains miraculeux : « Les cinc pains [...] furent semblablement multipliés et distribués à plus de mille personnes; nonobstant quoy il y en eut plus de douze corbeilles de reste ¹. »

Le déroulement du drame s'inscrit dans un temps qui est celui-là même qui marque la vie des spectateurs. Nous sommes bien loin du temps souverain de la tragédie de Racine, matière dure à travers laquelle s'effectue la marche du Destin, sans commune mesure avec la durée insipide selon laquelle s'écoule la vie des petits boutiquiers, spectateurs du parterre de l'Hôtel de Bourgogne ou du Marais. Le mystère ne perd pas de vue les

1. H. d'Outreman, *Histoire de la ville et du comté de Valenciennes*, Douai, 1639.

exigences biologiques les plus élémentaires et ne sépare pas dans sa sollicitude les acteurs des spectateurs. Les longues représentations étaient sans doute aussi éprouvantes pour les joueurs que pour le public; aussi l'auteur prend-il soin de ménager des entractes au cours desquels les uns et les autres pourront se restaurer. Ainsi dans le mystère du manuscrit de Troyes, après la mort d'Adam, Eve et Seth célèbrent ses funérailles, puis Eve conclut :

ÈVE

*Dieu nous pardonne nostre offence,
S'y luy plaist amyablement.*

LE SOT

*Il faut parler d'un autre mets :
Je m'en vois veoir à la cuysine ;
C'est trop jeuné ; c'est à jamais !
Je conseille que chacun disne.*

(Cy se fera le disner.)

Le même souci de lier dans un destin commun tous les participants à la représentation se révèle chez les fatistes, lorsque le soir, à l'issue d'une journée de représentation, il congédie acteurs et spectateurs, invitant les uns et les autres pour le lendemain. L'auteur du *Mystère de la Résurrection* ménage à la fin de la seconde journée de son drame une scène qui n'a d'autre but que de donner leur congé à toute l'assistance et de convier tous les participants à des agapes communes : en effet la rixe qui s'est élevée entre l'aveugle et ses compagnons s'apaise en ses termes :

L'AVEUGLE

*Allons chez le premier
Ou hostellier ou tavernier
Qui aura de bon vin à vendre,
Des pois, du lart et du pain tendre
Et nous, y disnons bien et fort.*

SAULDRET, *valet de l'aveugle.*

*Par mon serment, j'en suis d'accort,
Or y allons nous troys ensemble.
Car nous y boirons ce me semble
Du meilleur vin, en paix faisant.*

« Icy est la fin de la seconde journée, et il est à noter que l'aveu-

gle et son varlet vont faisans manière d'aller boire, ET CONSÉQUEMMENT TOUT LE MONDE SE DOIT DÉPARTIR. »

Ce soin de ne jamais séparer les acteurs des spectateurs est un trait constant des mystères. Nous le retrouvons à la fin de la seconde journée de la *Passion* de Mercadé ou encore à l'issue de la première journée du *Mystère de l'Istoire de Troie la Grant*, où Achille, qui revient fatigué de voyage, souhaite trouver un peu de repos :

..... je conseille
 Que chacun un petit sommeille
 Pour cette nuit ; et pour demain
 Au point du jour, droit au serain,
 Adviserons à notre affaire.

AGAMEMNON

C'est bien dit : veuillez vous retirer.

Sur cette invitation qui s'adresse autant à l'auditoire qu'aux acteurs, chacun se retire et la journée est finie.

Cette confusion entre joueurs et assistance, le théâtre du mystère la réalise aussi sur le plan concret, celui de la personne physique. La *montre* présentait déjà tous les personnages au public avant la représentation et établissait donc un premier contact, qui place le mystère à l'opposé du système classique, soucieux avec son rideau et ses coulisses de ménager l'illusion dramatique. Ce contact est encore renforcé par la coutume de mêler avant, et sans doute entre les représentations, certains personnages à la vie quotidienne de la cité. Ce sont surtout les diables qui ont cette fonction à remplir. Les textes très souvent attestent l'autorisation expresse délivrée par les autorités aux entrepreneurs de « [...] faire courir les personnages des diables », comme ce fut le cas à Amiens en 1500¹. Ces courses de diables n'allaient sans doute pas sans certains excès ; mais les mille petits mauvais tours qu'ils jouaient aux habitants de la ville et en particulier aux femmes, tissaient entre les uns et les autres des liens qui les faisaient tous citoyens d'un même univers². Nul doute, par ailleurs, que dans le cours même de la représentation, certains personnages, comme le Fou ou les diables encore, devaient se répandre parmi les spectateurs,

1. *Délibération du conseil d'Amiens*, du 28 janvier 1500.

2. Nous avons peut-être un souvenir de ces polissonneries des diables dramatiques dans ce passage de *Pantagruel* : « [...] en l'autre (poche) avoit provision de fil et d'aguilles, dont il faisait mille petites diableries » (Rabelais, *Pantagruel*, chap. xvi).

semant la joie et la confusion. Déjà dans le *Jeu d'Adam*, à la fin du xii^e siècle, les diables se livraient à leurs facéties au milieu de l'assistance. Bien des années plus tard, dans la *Moralité de l'Assomption* de Jean Parmentier, datée de 1527, au début du drame, le Bien naturel est confondu parmi les spectateurs « faignant n'estre point de la bende ». Et rien ne nous autorise à penser que cette tradition ait jamais été oubliée.

La miniature de Jean Fouquet représentant le *Martyre de sainte Apolline* nous offre donc l'image d'une forme dramatique qui sut réaliser ce miracle de supprimer toute distance entre le drame en action et les spectateurs de ce drame. Acteurs et public, loges et mansions se mêlent dans une confusion extraordinaire qui abolit toutes les barrières, toutes les limites. Qu'est-ce qui distingue, en effet, l'orchestre céleste placé à la droite de Dieu le Père, des spectateurs richement vêtus qui se tiennent à sa gauche? D'ailleurs, ce Dieu de Majesté sur son trône n'était-il pas lui-même, avant tout, aux yeux du public, le Spectateur suprême du drame qui se déroulait à ses pieds et que rien ne différenciait, dans son essence, des drames de la vie quotidienne? Et cet empereur qui descendait prosaïquement par une échelle pour rendre sa sentence, avant de remonter s'asseoir dans sa « chaire », comment le tenir d'une autre nature que la sienne propre? N'oublions pas qu'une fois qu'il avait repris sa place dans sa mansion, il se trouvait entouré de personnes qui ont toutes les chances d'être des assistants. En un mot, si le spectacle s'étendait à tout l'auditoire, ne serait-ce point parce qu'il n'y a pas véritablement de spectacle mais bien au contraire, création collective, dans laquelle chacun avait sa part du « jeu » dramatique?

Il est certain que les hommes du xvi^e siècle ont le sentiment que tous, acteurs ou spectateurs participent à l'entreprise du mystère. Ainsi, à La Rochelle en 1492, l'on représente la *Passion*. Un compte rendu local nous rapporte que quinze à vingt mille personnes, grands seigneurs, dames et demoiselles vinrent de toutes parts voir jouer « ET MEME FAIRE LADICTE ACTION » et « en faisant ladite action, toutes choses furent si bien traictées et conduites qu'il fut bruit et louanges de cette ville en lad. action¹ ». L'on peut encore imaginer les quolibets que la foule lançait au Sot en réponse à ses invectives, les injures et les imprécations adressées aux « tirans » et aux juifs, et les cris de joie, lorsque les anges venaient ravir l'âme des saints martyrs aux diables, toujours bernés et battus. Certaines chansons,

1. Bibliothèque de La Rochelle, mss 41-43.

qui nous paraissent aujourd'hui insipides ou puérides, n'avaient pour but que de susciter la participation du public, qui avec un bel enthousiasme reprenait au refrain, comme pour la *Passion* représentée à Bruxelles vers 1450. En effet, au moment où l'on apprenait que saint Pierre avait coupé l'oreille de Malchus, les anges chantaient :

*Quand Pierrot coupit
A Malchus l'oreille
Le Seigneur lui dit :
Turelututu, rengaine, rengaine,
Turelututu, rengaine, rengaine ton coutiau
Dans ton fouriau.*

L'on peut imaginer avec quelle joie mêlée de dévotion toute l'assistance devait reprendre le « Turelututu, rengaine, rengaine ¹ ».

Ainsi pouvons-nous mieux déterminer laquelle de la « distanciation » ou l'« anti-distanciation », fut la règle dramaturgique des mystères. André Villiers définit la « distanciation » en soulignant que l'« éloignement [...] que réclame Brecht entre l'acteur et le personnage et entre l'acteur et le spectateur tend à supprimer l'identification de l'interprète avec son personnage et à séparer le public de l'action représentée. Empêcher le comédien de se muer en son personnage et préserver l'attitude critique du spectateur, tels sont ses buts ² ». Or, l'identification des acteurs avec leur personnage, l'absence de distance entre les spectateurs et le drame, la confusion entre joueurs et auditoire, tous ces traits semblent ranger le mystère dans le théâtre de l'aliénation que refuse Brecht. Mais, d'un autre côté, les prologues qui exhortent les spectateurs au silence, implorent leur indulgence et résument l'action, les invectives du Fou, les prières en commun, le *Te Deum*, ne sont-ils pas autant de procédés par lesquels devraient s'établir l'éloignement, la distance? En fait nous ne rencontrons là qu'un obstacle en trompe l'œil : le théâtre de Racine, soucieux de maintenir l'illusion théâtrale, est bien le véritable théâtre de l'aliénation. Le personnage dramatique vit d'une vie propre une aventure à laquelle le spectateur donne son adhésion intellectuelle. Dans le théâtre de Brecht, par le ton, par les chansons intercalées, par divers autres procédés, cette adhésion est sans cesse rompue. Mais

1. Cf. Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique*, t. I, p. 9.

2. André Villiers, *Le Théâtre en rond*, Paris, Librairie théâtrale, 1958, p. 123.

dans le théâtre du mystère cette antinomie n'est même pas concevable : le spectateur ne saurait en effet prendre ses distances par rapport au spectacle, puisqu'il est lui-même le spectacle. C'est dans les moments où les procédés de distanciation paraissent les plus exemplaires, que la confusion est la plus grande entre tous les divers éléments du jeu. Il serait vain de considérer qu'il y ait une réalité, puis à côté un jeu, une fiction dramatique. Dans le monde rond et clos du mystère, le théâtre devient la limite même du monde.

VI

LE PRIMAT DU ROND
OU LA CROIX DANS LE CERCLE

La forme d'un lieu géométrique clos, et plus spécialement d'un cercle, retenue par les hommes de théâtre médiévaux, répondait à une tendance naturelle et fondamentale de l'être vivant¹. « Est-ce par hasard, écrit André Villiers, si on parle du cercle de famille, si l'on dit que la coquette a besoin d'être entourée? Tout naturellement, on se place autour de la table familiale et non en ligne d'un seul côté. Spontanément les badauds se groupent en anneau autour du chanteur des rues et de l'avaleur de sabres, autour du kiosque où joue la fanfare municipale². » Il serait fastidieux et peu probant en fin de compte de rapporter comment dans l'histoire des civilisations s'est toujours établi le primat du rond : tribunal qui siège dans un cercle sacré à Athènes : circumambulations des célébrants autour de l'autel antique; évolutions cycliques, rondes, cercles magiques dans l'histoire de Bouddha et dans les *Contes des Mille et Une Nuits*, géométrie mystique de *La Divine Comédie*, « Nottez qu'aucune chose ne peust estre faite en invoquant les esprits sans cercle », dit le *Clavicule de Salomon*, croyance que Rembrandt perpétue avec son *Docteur Faust*³. Nous pourrions aussi retracer la longue suite des édifices à plan circulaire, depuis la hutte ronde des primitifs jusqu'à tous les « templum » circulaires qui jalonnent l'histoire de l'humanité : baptistères, tombeaux, églises rondes d'Orient et d'Occident.

Le Moyen Age, pour sa part, a particulièrement cultivé cette forme géométrique. La cartographie médiévale ne semble

1. Que l'on songe à la ronde formée par les singes ou à celle des oiseaux dans le ciel.

2. André Villiers, *Le Théâtre en rond*, p. 14.

3. *Ibid.*, p. 13.

pas avoir connu d'autres dispositions. Elle est bien attestée par exemple par une carte qui illustre un manuscrit des *Chroniques de Saint-Denis*, écrit à la fin du règne de Saint Louis¹ : les continents sont disposés en T autour d'une méditerranée centrale, tandis que Jérusalem, « nombril du monde » occupe, bien entendu, la place centrale. Le *Liber Pontificalis* de Reims reprend à son compte le motif oriental des personnages rayonnant dans un cercle pour sa représentation de l'Air et des Vents². Et il est hautement caractéristique que le grand temple calviniste de Lyon ait été édifié, lui aussi, sur un plan circulaire. Son nom même de *Paradis* semble bien attester une influence dramatique, certains fidèles occupant la situation de la célèbre « mansion » des mystères³. Mais les sciences astrologiques particulièrement cultivées par les hommes du xv^e siècle et les humanistes du xvi^e siècle, poursuivent un dessein analogue à celui des mystères : « Au macrocosme répond le microcosme qui est l'homme. Celui-ci est représenté dans un cercle qui, non seulement, indique comme chez Léonard ou Dürer, les proportions du corps, mais qui représente le cercle planétaire [...]. La transmutation des métaux a le même symbole que la Résurrection, le Phénix. Le grand œuvre répète la création du monde⁴. » Nous découvrons donc que, pour les hommes de la fin du Moyen Age, le cercle est le lieu privilégié de la Résurrection, où se répète et se perpétue la création du monde, de la société, de l'humanité.

Le cercle clos isole ceux qui cherchent en lui un abri contre un monde extérieur soumis au hasard et à la mort : « L'enveloppement d'une ville par un cordon de défense, celui d'une personne par une chaîne d'autres personnes formant une ronde, en bref tout circuit fermé comporte à côté de son aspect essentiel de protection, un aspect secondaire de limitation⁵. » Ces croyances confuses et sourdes se sont perpétuées bien après le Moyen Age et ont survécu pendant longtemps dans les campagnes où l'on traçait des cercles autour des troupeaux afin de les protéger des loups, tandis que le paysan normand dessine encore un cercle autour de sa tête avec son bâton pour

1. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 782, f° 374 v°, cité par Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, p. 185, pl. 52.

2. Cf. *Ibid.*, p. 184, pl. 48.

3. Nous pourrions multiplier les exemples : une gravure anglaise nous montre la reine Élisabeth embrassant et dominant les divers cercles concentriques représentant les degrés moraux et politiques.

4. Louis Hautecœur, *Mystique et architecture, symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris, A. et J. Picard, p. 275.

5. Marguerite Loeffler-Delachaux, *Le Cercle, un symbole...*, Genève, Annemasse, Les Éditions du Mont-Blanc, 1947, p. 162.

écarter les esprits malfaisants. Ces survivances attestent bien que la forme du cercle adopté par les entrepreneurs de mystères ne fut pas un caprice ou un accident.

« Il ne faut pas oublier que le plaisir de théâtre est un plaisir de société. La disposition même des salles le rappelle assez, puisqu'elles tendent à former le cercle des spectateurs, interrompu seulement par la scène. [...] Un esprit cultivé ne regarderait pas tant aux causes, et rirait mieux aux forces du cirque à cause que le cercle des spectateurs y est fermé¹. » Jamais, sans doute, nulle forme dramatique n'a su réaliser, mieux que le mystère, ce théâtre en rond, rêvé par Alain et dans lequel, selon le vœu d'un autre philosophe, Jean-Jacques Rousseau, « chacun se voit et s'aime dans les autres ». Hélas, à partir du jour où, à l'Hôtel de Bourgogne, la scène fut surélevée, les escaliers qui la reliaient au parquet supprimés, les acteurs chassés du « parterre » et les spectateurs du plateau, où la rampe symbolisa la séparation ainsi créée entre deux monde devenus étrangers l'un à l'autre, la communion dramatique, âme même des mystères, fut définitivement perdue, le théâtre devint un pur spectacle que l'on voit et que l'on ne vit pas et sur lequel Théodore de Banville portait un triste témoignage : « D'un côté des acteurs qui se battent les flancs pour intéresser à une intrigue [...]; de l'autre des spectateurs hétérogènes, étrangers aux comédiens, occupés de mille soins, de mille calculs sans aucun rapport avec le poème qui se débite devant eux; et entre les uns et les autres, une solitude, un désert, un abîme, un espace effrayant que rien ne peut remplir, voilà le théâtre tel qu'il est. » Les hommes de théâtre modernes cherchent aujourd'hui désespérément le secret de ces élans qui animaient jadis les masses d'un théâtre qu'ils connaissent mal. De là, sans doute, ces mises en scène qui nous présentent des personnages en complet-veston, essais naïfs pour recréer un univers magique où acteurs et spectateurs seraient confondus. De là aussi ces spectateurs que l'on serre les uns contre les autres dans certains théâtres à vocation populaire pour retrouver une chaleur humaine qui n'affecte que l'épiderme.

D'autres tentatives diffuses, généreuses et maladroitement ont eu le mérite de chercher dans la disposition du lieu théâtral le secret de l'âme perdue. Louis Jouvet a conservé pour nous le souvenir de cette quête aveugle : « La scène libre du théâtre moderne cherche par tous les moyens à revenir au sein du public et à replacer sa pièce et ses acteurs dans le bain d'humai-

1. Alain, *Éléments de philosophie*. « Du théâtre », chap. VII.

nité où leur présence trouve un rayonnement plus efficace. Que ce soient les essais de représentation de comédie ou de tragédie dans la piste des cirques, le reliement de la scène à la salle par un pont suspendu au-dessus de l'assistance, l'accès des comédiens par les allées de la salle, les innovations dénommées " scènes de salles ", où l'on voit soudain de pseudo-spectateurs se lever et participer au jeu des acteurs, que ce soient les dispositions scéniques mises au point en Russie ou en Amérique, curieuses et étranges surfaces destinées à la représentation que le public cerne à nouveau [...], on constate tous les jours à notre époque le désir de l'homme de théâtre de se pousser vers le public, de regagner par tous les moyens cette intimité d'autrefois, dont la nécessité est une des lois de l'art dramatique. Intimité faite de la pénétration de deux éléments, le public et la représentation, dont le pouvoir d'aimantation est en rapport inverse de la distance¹. »

Pour éprouver à quel point le mystère en rond fut loin d'être un spectacle, au sens moderne, il faudrait pouvoir pénétrer dans la conscience de ses participants, découvrir avec le public des *pantes* et des *chambres* un parent ou un ami sous les traits d'Hérode ou de Jésus, retrouver au milieu de l'aire de jeu la représentation de toutes les conditions sociales, de toutes les réalités de la vie quotidienne, recrées, condensées, transcendées mais non faussées à travers l'histoire de la Création et de l'Humanité chrétienne, garanties dans une sorte de hiérarchie éternelle, sous le regard de Dieu au centre de sa couronne d'anges.

La scène à l'italienne répondit aux exigences d'une autre société; son architecture à balcons et à loges stratifiées reflète une mentalité où l'unanimité et la communion ont disparu à tout jamais. Le Moyen Age avait su, dans les théâtres de ses mystères, concilier la cohésion et la diversité du corps social, Ce serait en effet une profonde erreur de croire à un théâtre égalitaire en cette fin du Moyen Age. L'absolue distinction des *chambres* et des gradins, les places de faveur réservées aux notables et aux princes, sont là, au contraire, pour nous signifier que la société ne s'abolit pas en ces instants, mais affirme sa solidarité et sa communauté, en confirmant sa hiérarchie dans les divers cercles concentriques fermés autour de ce *parc* où palpite une vie qui ne saurait finir.

Ainsi les formes italiennes qui supplantèrent l'ancien drame n'apportèrent pas seulement une nouvelle façon de découvrir

1. Louis Jovet, *Réflexions du comédien*, Paris, N.R.C., 1938, p. 147.

un monde devenu scientifique et obéissant aux lois de la perspective. Elles répondirent surtout aux exigences d'un homme nouveau, qui a cessé d'être un participant pour devenir un spectateur. Elles révèlent une nouvelle manière d'être. La Renaissance, la première a amorcé ce lent mouvement qui détacha le public du jeu, en dressant en face de lui un monde qui lui était désormais interdit. Lors, ce public fut réduit au rang de nouveaux Prisonniers de la Caverne, condamné à contempler des images qui ne le concernaient plus. Et, de ce jour, fut définitivement brisé le rond du théâtre médiéval qui, dans le point minuscule de son aire de jeu, avait follement prétendu contenir l'Infini.

Les hommes du Moyen Age furent toujours hantés par la fin toute proche de leur monde. Ils gardèrent toujours une impression de cauchemar de l'échec terrible que fut l'immense tour de Babel, restée inachevée, telle que Pierre Breughel en conserva le souvenir. Ils restèrent donc sur terre; ils dessinèrent un cercle sur le sol et vécurent, derrière la ligne des échafauds, leur destin et leur salut. A l'intérieur de la circonférence magique qu'ils avaient tracée, ils étaient, le temps de la représentation, solidaires de ce Dieu qui les avait sauvés et qui, devant eux, répétait les gestes ineffables par lesquels étaient établies à nouveau les normes et les lois de leur existence et de leur univers. Pendant deux siècles ainsi, ils plantèrent, dans les bourgs et les cités, la Croix de la Rédemption au centre du Cercle magique du mystère en rond. Mais, en dehors du cercle sacré, des voyageurs s'en allaient tracer des routes inconnues et découvrir des terres vierges d'où ils ramèneraient l'or et l'argent; des savants et des artistes emprisonnaient le monde dans les lois de la perspective; des théologiens imposaient des formes nouvelles de la Foi. Alors la vie cessa de battre dans le cercle du mystère : sur les ruines de la vieille Europe médiévale, s'étendait la Renaissance des hommes.

VII

POSTFACE : LE CERCLE BRISÉ

Si l'on parcourt les rapports que nous ont laissés les mémorialistes sur les représentations dramatiques du *xv^e* et du *xvi^e* siècle, l'on est frappé par les bruits de guerre auxquels il est fréquemment fait allusion. Ainsi, les entrepreneurs de Seurre « conclurent et délibérèrent les dessusditz qu'ils joueroient le

dymanche prochain après la foire de Sur, dont chacun fit ses préparatifs. Touttefois de rechief pour aulcunes malles nouvelles de guerre courans en icelle foire ne fut possible de jouer le dit jour ». On retarde donc la représentation; malheureusement, « eust esté jouée la dicte vie à la Saint-Martin ensuivant se n'eust le bruyt de guerre et l'abondance de gendarmes qui survindrent audit Seurre, dont fut la chose prolongée, jusques au temps... » où les nouvelles seraient meilleures.

Bientôt, aux guerres étrangères et politiques, vinrent s'ajouter les guerres de religion dans lesquelles l'église fut sérieusement ébranlée; or un théâtre aussi intimement lié à la religion catholique devait suivre sa fortune et ne survécut pas à la secousse des guerres religieuses. L'insécurité devint la règle; les provinces sont la proie des troupes ou de bandes irrégulières qui ne permettent plus de se déplacer pour se rendre en foule à la cité voisine où se joue un mystère; les villes qui ne se sentent plus à l'abri d'une attaque par surprise doivent entretenir des garnisons qui grèvent lourdement leur budget; les contributions, les impôts et les pillages viennent à bout de leurs dernières ressources. Dans ces conditions, comment envisager la préparation longue, coûteuse et délicate d'un mystère? Par ailleurs, représenter un mystère nécessitait la participation active de toute une population; or comment intéresser à une même grande œuvre, et surtout à une même grande œuvre religieuse, toute la population d'une ville divisée en deux factions qui se haïssent? Ainsi l'Église, puis les municipalités, puis les bourgeois, le peuple enfin abandonnent tour à tour le mystère. Il n'y a plus personne pour prendre l'initiative d'une représentation, pour l'organiser, pour la jouer. « En 1601, un chef de troupe offre aux consuls de Marseille de donner en spectacle une *Nativité* à cinquante-quatre personnages, mais ce chiffre sera réduit à trente-cinq. Trente-cinq, c'est encore un chiffre important; mais que dire de cette *Passion* qui fut jouée trente-deux fois à Lille, en 1590, par six acteurs? Certes, elle devait être bien différente de celle de Jean Michel et des autres mystères écrits sur ce sujet¹. » Ce sont maintenant des collèges ou des troupes de comédiens ambulants qui assument les représentations; la grande source de vie à laquelle le mystère s'était abreuvé pendant plus d'un siècle était définitivement tarie. Par ailleurs, la vie politique et intellectuelle se modifie profondément, altérant les structures sociales et économiques qui servaient de cadre aux représentations.

L'on peut dire qu'avec l'avènement des Valois d'Orléans

1. Raymond Lebègue, *La Tragédie religieuse*, p. 48.

sur le trône de France, le Moyen Âge proprement dit touche à son terme; la féodalité, dont la période précédente a prouvé la faillite, finit par disparaître; il n'y aura plus de ces puissantes et riches cours provinciales où ducs de Bourgogne, ducs de Bretagne et rois de Provence organisaient jadis des représentations; l'administration royale est désormais partout, et remplace les grands seigneurs par des gouverneurs de province qui ne sont pas assez riches pour entreprendre les frais de spectacles nombreux et luxueux. D'autre part, les souverains et la cour se déshabituèrent du genre et les Valois allaient bientôt faire venir d'au-delà des monts leurs comédiens préférés, les Italiens : « Le père de François I^{er} possédait beaucoup de romans, mais point de mystères; mais sa sœur Marguerite de Navarre, fit exécuter une belle copie des *Actes des apôtres*. On fit hommage de deux mystères au roi et à sa mère, mais nous ne savons pas s'ils les firent jouer; par contre, en 1539, accompagné de ses fils, des princes et des gentilshommes, il honora de sa présence la représentation du *Sacrifice d'Abraham*¹. » Désormais les goûts des grands se détournent du vieux genre; en 1542, Jean d'Albret subventionnera encore une représentation de la *Création de l'homme*, la *Conception* et l'*Annonciation de Marie*, qui eut lieu à Tours; puis nous ne trouvons plus trace d'une intervention officielle des rois de France en faveur du mystère. Le théâtre médiéval n'aura plus aucun défenseur pour le protéger des coups que lui portera la technique qui naît avec les Temps modernes.

« Le soleil gothique se couche derrière la gigantesque presse de Mayence. » Cette parole de Victor Hugo marque avec éloquence et profondeur la fin d'une époque et d'une civilisation. En effet, au XII^e et au XIII^e siècle, c'est la cathédrale qui, par ses frontons et ses portails sculptés, fut l'institutrice du peuple; au XV^e siècle, ce fut une autre cathédrale, dramatique celle-là, qui « re-presenta » la société à elle-même. Mais dès le XVI^e siècle, la gravure, le livre xylographique, le livre illustré répandirent parmi le peuple l'enseignement moral que donnaient jadis les deux cathédrales. Les scènes que les mystères avaient l'exclusif privilège de faire revivre devant le public, le fragile petit livre de papier va désormais les répandre à son tour et par son intermédiaire, elles vont toucher une foule plus grande encore que celle qui se pressait autour du hourdement. La société tout entière au sein de laquelle le mystère avait pu vivre et se développer, s'écroule, et avec elle disparaissent les conditions matérielles qui permettaient les représentations

1. *Ibid.*, p. 50.

des immenses drames. Mais plus profondes encore peut-être sont les raisons d'ordre spirituel, qui président à la fin du théâtre médiéval.

L'Humanisme, à son avènement, instaure un ordre nouveau qui va rejeter le vieux théâtre; son but unique est l'homme, ses voies l'analyse, son principe la raison. Le but du mystère était de recréer toute une société, tout un monde, ses voies la synthèse de tous les arts, son principe la sensibilité guidant l'imagination. Les humanistes ferment les yeux à la beauté des choses et des êtres; au fond de leur cabinet, ils étudient l'homme dans son abstraction et son essence; ils s'irritent du décor familial et charmant dans lequel le Christ voit le jour entre le bœuf et l'âne. Ils vont devenir étrangers à cette synthèse artistique réalisée par le mystère; aveuglés par une fausse intelligence du drame grec, ils ne comprennent plus l'harmonieux équilibre de ce qu'ils méprisent; ils réduisent le théâtre à un vague poème dramatique. Ils s'indignent enfin devant la richesse et la bigarrure des décors, les somptueux costumes aux vives couleurs : tout cela disperse l'attention, trouble l'esprit et détourne la raison de la contemplation de la pure essence. Leur imagination, lourde et tenue en bride, retrouve la parole après plusieurs siècles de silence; elle ne comprend plus les conventions hardies du décor simultané et se perd dans les méandres de l'action multiple. Une vision de l'homme fragmentaire et mutilée, représentée dans un drame abstrait et rationnel selon le désir d'un Scaliger : tel est le théâtre de l'Humanisme.

La Renaissance, à son tour, exclut le vieux théâtre. Ses principes sont en complète opposition avec ceux du mystère : le mystère avait représenté son propre destin à travers l'histoire sainte qui faisait le sujet de son drame; ses saints sont, comme lui, humbles, familiers et doux, à l'image du pauvre peuple du *xv^e* siècle. Tout changea le jour où les Italiens introduisirent en France le grand art. Selon les principes de l'art antique, on considéra que la douleur est une chose laide qui diminue; on ne voulut plus voir ce Christ chétif, aux membres émaciés, désarticulé sur la croix sanglante. Les saints remontèrent au Paradis, fuyant les hommes auxquels ils étaient devenus étrangers. La Renaissance, elle aussi, s'irrita devant les riches costumes dont se paraient les prophètes et les saints; elle se plaignit de ces fatistes et de ces metteurs en scène qui donnaient à sainte Anne ou à sainte Elisabeth des vêtements de grandes dames, qui contrastaient si fort avec l'austérité des Évangiles. Chose étrange la Renaissance conspire ici avec l'Église.

La réforme enfin porta les derniers coups au vieux drame déjà épuisé. Le mystère qui, avait édifié des générations ne devint plus que blasphème pour les oreilles huguenotes. Cet accord du sacré et du profane, du grandiose et du familier, les offusquait comme une dissonance. Des scènes comme celle, charmante, dans laquelle Madeleine, la coquette, se dispute avec sa sœur, les scandalisait. Henri Estienne s'indignait âprement dans son *Apologie pour Hérodoté* : « Ils usaient d'une sorte de paraphrase par lequel ils faisoient le même que les farceurs, ou plutôt ils convertissoient en vraies farces les sacrées paroles de la Bible. » L'Église à son tour abandonne l'ancien théâtre qu'elle avait défendu jusqu'ici. En effet, les comédiens professionnels se chargent désormais des représentations et causent sa désaffection définitive. On ne pouvait traiter ces hommes inconnus et suspects comme des bourgeois ayant pignons sur rue, et les laisser puiser dans la garde-robe et les reliquaires des églises, comme au beau temps des mystères. D'ailleurs le clergé commence à voir d'un mauvais œil les représentations pour lesquelles le peuple déserte les offices et qui sont l'occasion de plaisanteries peu orthodoxes. Le sévère procureur du Parlement de Paris dénonce ces lieux de perdition : « Et retournant des dicts jeux, se moquaient hautement et publiquement par les rues, criant par dérision que le Saint Esprit n'avoit point voulu descendre, et autres moqueries. [...] » Pour se rendre à ces jeux, certains prêtres avancent les heures des offices qu'ils expédient « en poste et à la légère ».

Le mystère était donc devenu, même chez de fervents catholiques, un objet de scandale. C'est que la mentalité religieuse et le sens critique des individus ont évolué en deux siècles et il fut un moment où il parut indécent de figurer des choses auxquelles l'on prêtait foi, mais qu'il ne fallait pas tenter de représenter trop crûment sur les tréteaux sous peine de les couvrir de ridicule ou du moins de créer un certain malaise. L'on voulait bien croire qu'après sa résurrection Jésus était monté au ciel, mais on ne pouvait plus continuer à le voir sur la scène élevé lentement par un câble, et entraînant après lui une myriade de petits pantins en papier figurant les âmes des justes... Certains détails appartenaient encore au dogme, mais n'appartenaient plus à l'imagerie religieuse. D'autres points furent bannis du dogme même. En effet, la Réforme, en obligeant l'Église catholique à surveiller tous les aspects de sa pensée, mit fin à une expression qui avait donné tant de place à la légende, à la poésie et au rêve. L'heureux âge de l'innocence était maintenant passé. « Où avez-vous vu que tel saint populaire était un géant et que s'appuyant sur un

arbre déraciné, il ait passé le torrent, l'Enfant Jésus sur son épaule? Rêverie d'un ignorant à propos du nom de ce Cristophore. Renoncez-y. Cela n'est point exact. La Tarasque que Marthe ramène captive lui ayant jeté au cou le cordon de sa ceinture? image grossière de la peste dont ses prières avaient délivré la ville¹. » Molanus, qui a commenté et formulé la pensée du Concile de Trente en ce qui concerne les arts plastiques, ne dit rien du théâtre. Mais on pressent qu'il doit se montrer peu indulgent pour lui, que ce qui le choque particulièrement, c'est ce goût du pittoresque et du décor qui poussait les entrepreneurs à figurer les noces de Cana comme un festin de sybarites. Ce n'est point seulement le christianisme poétique et familier qui est condamné par l'esprit nouveau, mais aussi le christianisme pathétique. Les artistes dramatiques du xve siècle, comme les peintres, avaient vu des milliers de fois représentée la Vierge s'évanouissant au pied de la croix. Jamais ils n'auraient pensé alors produire une œuvre de scandale :

NOSTRE DAME

o, mon filz! 26832

Ycy chet pasmée...

.
Helas, ou est le humble recueil
par qui surmonste tout orgueil? 28440
Et present...

Ycy chet comme pasmée.

SAINT JEHAN

*Vela la pasmée*²!

« Molanus établit par les témoignages des Pères et des docteurs que la Vierge resta ferme au pied de la Croix. La peindre évanouie, c'est lui faire injure. Toute l'Église suivit le sentiment de Molanus. Les Jésuites eux-mêmes condamnèrent l'audace des peintres qui déshonoraient la Vierge en lui prêtant des faiblesses humaines. A Rome, on enleva des églises plusieurs tableaux qui représentaient la Vierge s'évanouissant sur le Calvaire³. » On ne voulut plus voir toutes les scènes de la Passion du Christ. On ne supporte plus la vue de la vieille Hédroït forgeant les clous du Christ, de la Croix, de Jésus couvert d'injures et de crachats. Le gibet pathétique et san-

1. G. Baty, *Rideau baissé*, p. 94.

2. *Passion* de Jean Michel.

3. E. Mâle, *L'Art religieux à la fin du Moyen Age*, p. 538.

glant qui, durant plus d'un siècle, avait fait revivre la tragédie du Golgotha n'était de nouveau plus qu'un symbole.

A l'esthétique luxuriante et pathétique du mystère, rien n'est plus opposé que le puritanisme et le jansénisme de l'art défini par le Concile de Trente. Comment désormais les fatistes traduiraient-ils cette multiplicité magnifique, cet amour ardent et paisible à la fois pour toutes les formes de la vie et qui n'exclut pas certaines représentations du mal, dissonances indispensables et d'ailleurs résolues? Le schisme est consacré : le théâtre est désormais séparé de l'Église. Il n'a plus aucune fonction, il n'est plus rien dans la société chrétienne. Le drame né sur les coteaux de l'Ile-de-France ou à l'ombre des clochers champenois, devenu adulte, va émigrer sous d'autres cieux. Il donnera à l'Espagne du Siècle d'or, mieux défendu contre les hérésies, et où le Moyen Age pourra se poursuivre, et à l'Angleterre d'Élisabeth dont le schisme tout politique n'avait pas entamé la sensibilité, la gloire de le porter à son point de perfection. Mais en France, comme en Italie, un homme nouveau est né qui refuse les vieux mythes et projette devant lui un avenir qu'aucun cercle dramatique ne saurait plus contenir. L'anneau magique des grands mystères est brisé à jamais.

BIBLIOGRAPHIE

- Architecture et Dramaturgie*, Paris, Flammarion, 1950, in-16°, 140 p.
- BAPST (Germain) : *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'éclairage, l'hygiène* (extrait des rapports du Jury international de l'Exposition universelle de 1889, Paris, 1893, imp. Lahure).
- BAPST (Germain) : *Étude sur les mystères au Moyen Age*, Paris, E. Leroux, 1892, in-8°, 65 p. (extrait de la *Revue archéologique*).
- BAPST (Germain) : *Le Théâtre et ses conditions matérielles d'existence au XVI^e siècle* (extrait de la *Revue britannique*, 1891, t. V, in-8°, paginé 365-402).
- BASTARD D'ESTANG : *Les Ornaments des manuscrits*, 40 volumes de calques, Bibl. nat., Estampes, Ad 135 à 135 f, 150 à 150 x, 151 à 151 i.
- BATY (Gaston) : *Rideau baissé*, Paris, Bordas, 1948, in-8°, 226 p.
- BATY (G.) et CHAVANCE (R.) : *La vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, Plon, 1932, in-16, 311 p.
- BEAUCHAMPS : *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cent soixante et un jusques à présent*, Paris, Prault, 1735, 3 parties.
- BORCHERDT (H. H.) : *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Leipzig, 1935, in-8°, vi-132 p.
- BORNET (J.) : « Recherches sur les anciennes fêtes namuroises », dans les *Mémoires couronnés de l'Académie royale de Belgique*, t. XXVII, 1885.
- BORLASE (William) : *Antiquities historical and monumental, of the county of Cornwall... by William Borlase*. The 2nd edition..., Londres, S. Baker and G. Leigh, 1769, in-folio, xvi-464 p., 36 pl. et carte.
- BOUCHET (Jean) : *Annales d'Aquitaine*, 1557.
- BRAUN (Georg) et HOGGENBERG (Franz) : *Civitates orbis terrarum (1572-1618)*, in six parts [...] with an introduction by R. A. Skelton (Preface by R. V. Tosley), Amsterdam, *Theatrum orbis terrarum*, 1965, 3 vol. in-folio (42 cm), plans en noir et 6 plans hors texte en coul. (Mirror of the world. — A séries of early books on the history of urbanization, 1st series. Vol. I-III). Fac-similé d'une édition conservée à la Bibliothèque universitaire d'Amsterdam, probablement imprimée par Peter Van Brachel dans les années 1618-1623.

- BROOKS (N. C.) : « Notes on Performances of French Mystery Plays », dans les *Modern Language Notes* de mai 1924, p. 276 et sqq. (d'après la *Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins*, I, 34, et l'*Archiv für Geschichte des Niederrheins*, V, 1922).
- BROUCHOUD (Claudius) : *Les Origines du théâtre de Lyon, Mystères, farces et tragédies. Troupes ambulantes. Molière*, Lyon, 1865, in-8°, 88 p.
- BROUWERS (D. D.) : *Fêtes publiques à Dinant du XV^e au XVIII^e siècle*, dans les *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XXVIII, 1909, p. 59.
- BULLES (Claude de) : *Petite histoire de l'hôpital de la Trinité écrite en 1602 par Claude de Bulles, précepteur dudit hôpital*, Bibl. nat., ms. Baluze 95.
- CAREW (Richard) : *Carew's Survey of Cornwall, to which are added notes illustrative of its history and antiquities, by the late Thomas Tonkin [...] and now first published from the original manuscripts*, Londres, J. Faulder, 1811, in-4°, xxxix-459 p., portr.
- CARLIER (E.) : *Le Mystère de Valenciennes en 1547* (signé un bibliomane), Valenciennes, G. Girard, 1878, in-16, 34 p.
- CARRO (A.) : *Histoire de Meaux et du pays meldois*, Paris, impr. de C. Lahure, 1862, in-8°, 32 p. et pl.
- CHAMBERS (E. K.) : *The medieval stage*, Oxford, Clarendon Press, 1903.
- CHANCEREL (Léon) : *Architecture et décoration*, Lyon, La Hutte, 1945.
- CHASTEL (André) : « Cortile et Théâtre », dans le *Lieu théâtral à la Renaissance*, p. 41-47, fig. plans.
- CHEVALIER (Ulysse) et GIRAUD (Paul-Émile) : *Mystère des Trois Doms, représenté à Romans en 1509 publié avec le compte de sa composition, mise en scène et représentation et des documents relatifs aux représentations théâtrales en Dauphiné du XIV^e au XVI^e siècle...*, Lyon, A. Brun, 1887, in-4°, cxlviij-928 p.
- CHEVALIER (Dr Ulysse) : « Notice historique sur le couvent des Cordeliers de Romans », dans le *Bulletin de la Société d'archéologie de la Drôme*, 1868, t. III, p. 42-45 et 144-152.
- CHRIST (M. K.) : « Die Aufführung von Mysterien in Issoudun und Bourges (1536) nach dem Bericht der Zimmerischen Chronik », dans *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, t. XLVI, 1922, p. 315-320.
- Chroniques de la ville de Metz*, recueillies, mises en ordre et publiées pour la première fois par J.-F. Huguenin..., Metz, impr. de S. Lamort, in-8°, viii-894 p., pl.
- CLOUZOT (Henri) : « L'ancien théâtre en Poitou (1364-1807) », dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, t. XXIV, 1901, p. 151-545.
- CLOUZOT (Henri) : « Un ordonnateur de mystères, Jean Bouchet », dans la *Revue des provinces de l'Ouest*, t. V, 1891, p. 221-228 et 272-278, et t. VI, 1892, p. 51-54.
- COHEN (Gustave) : *Le Livre de conduite du régisseur et le Compte des dépenses pour le mystère de la Passion joué à Mons en 1501* (Publication de la Faculté des lettres de Strasbourg, fasc. XXIII, et Bibliothèque du XV^e siècle, t. III).

- COHEN (Gustave) : *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, H. Champion, 1951, LVI-354 p.
- COHEN (Gustave) : *Rabelais et le théâtre...*, Paris, H. Champion, 1911, in-8°, 74 p. (extrait de la *Revue des études rabelaisiennes*, t. IX, 1911).
- COHEN (Gustave) : « Un terme de la scénologie médiévale : lieu ou mansion », dans les *Mélanges Huguet*, Paris, 1949, in-8°, p. 52-58.
- COHEN (Gustave) : « Le vocabulaire de la scénologie médiévale », dans *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, t. LXVI, 1956, p. 15-21.
- COLONIA (le Père Dominique DE) : *Histoire littéraire de la ville de Lyon avec une bibliothèque des auteurs lyonnais sacrés et profanes, distribués par siècles, par le P. de Colonia...*, Lyon, F. Rigollet, 1728-1730, 2 vol., in-4°.
- COURBOIN (François) : *Bibliothèque nationale, Départements des estampes, Inventaires de la collection de dessins sur Paris formée par M. H. Des-tailleurs et acquise par la Bibliothèque nationale*, Paris, 1891, in-8°, 72 p.
- COURBOIN (François) : *La Gravure en France des origines à 1900*, Coulommiers, impr. Brodard, Paris, libr. Delagrave, 1923, in-4°, 260 p.
- COURBOIN (François) : *Histoire illustrée de la gravure française*, t. I, *Des origines à 1660*, Mesnil (Eure), impr. Firmin-Didot, Paris, M. Le Gorrec, successeur d'Ed. Sagot, 1923, in-folio, XXI-212 p.
- COYECQUE (Ernest) : *Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris et de ses environs au XVI^e siècle*, « Collection de l'Histoire générale de Paris », Paris, Impr. nat., gr. in-8°, 1905.
- CREIZENACH (W.) : *Geschichte des neueren Dramas*, 3 vol., Halle, 1894, 3^e éd., 1920.
- Cronique du roy François premier de ce nom*, publié par Georges Guiffrey, Paris, Raynouart, in-8°.
- Cry et proclamation publique pour jouer le mistère des Actes des apotres en la ville de Paris, faict le... seiziesme jour de décembre lan mil cinq cens quarante... affin de venir prendre les roolles pour jouer ledict mistère*, Paris, D. Janot, 1541, in-16, 4 ff. sur velin, fac-sim. impr. à Paris, chez J. Pinard, 1830, tiré à 42 exempl.
- DECUGIS (Nicole) et REYMOND (Suzanne) : *Le Décor de théâtre en France du Moyen Age à 1925*, Paris, Compagnie française des arts graphiques, 1953, fol., VII-196 p.
- DEHAISNES (Mgr.) : « Études sur l'enluminure au xvi^e siècle dans le nord de la France et sur le miniaturiste Hubert Cailleau », dans *Réunion des sociétés des beaux-arts*, t. XVIII, 1894.
- DEIERSKAUF-HOLSBOER (Wilma S.) : *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657* (thèse), Paris, Droz, 1933, in-8°, 335 p.
- DEIERSKAUF-HOLSBOER (Wilma S.) : *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne (1648-1665)*, Paris, Nizet, 1968, in-8°.
- DEIERSKAUF-HOLSBOER (Wilma S.) : *Le Théâtre du Marais ; I. La Période de gloire et de fortune, 1634-1648*, Paris, 1954, in-8°.
- DEMARTRES (Alice) : « La Confrérie de la Passion », dans le *Bulletin de la Société des historiens du théâtre*, 7^e année, janvier-mars 1939, p. 20-29.
- DEMARTRES (Alice) : *Histoire de la Confrérie de la Passion*, thèse manuscrite de l'École des chartes.

- DESNOS (Odolant) : *Mémoires historiques sur la ville d'Alençon et sur ses seigneurs, précédés d'une dissertation sur les peuples qui ont habité anciennement le duché d'Alençon et le Comté du Perche, et sur l'état ancien de ces pays*, Alençon, J.-Z. Malassis, 1787, 2 vol. in-8°, fig., pl.
- DESPIERRES (G.) : *Le Théâtre et les comédiens d'Alençon au XVI^e et XVII^e siècle*, Paris, Plon, Nourrit et C^{ie}, 1892, une brochure in-8° de 16 p.
- DESTRANGES (Étienne) : *Le Théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours (1430-1823)*, Paris, Fischbacher, 1902, gr. in-8°.
- DEVILLERS (Léopold) : « Anciens usages, fêtes et solennités à Mons », dans les *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. II, (1858-1860), p. 424-431.
- DEVILLERS (Léopold) : « Prologue d'un mystère », dans les *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. IX, 1869, p. 321 sqq.
- « Documents relatifs à un mystère joué à Modane en 1580 » (extrait de la *Petite revue des bibliophiles dauphinois*, t. IV, n° 19, 1914, in-8°, paginé 268-278.
- DUSEVEL (H.) : *Documents relatifs aux mystères et jeux de personnages représentés à Amiens pendant le XV^e siècle*, Amiens, impr. de Caron-Vitet, 1842, in-8°, 16 p.
- « Enseignes de la rue Saint-Denis, Essai de classement topographique (Les) », dans le *Bulletin de la Société historique et archéologique des 1^{er} et 2^e arrondissements de Paris*, t. III, 1936, p. 45-108, 5 pl.
- EVANS (Blakemore) : *The Passion Play of Lucerne*, Londres, Oxford University Press, 1943.
- EVANS (Blakemore) : « The staging of the Donaueschingen Passion Play », dans *Modern Language Review*, t. XV, 1920, p. 65-76 et 279-297.
- FABER (Frédéric) : *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours, d'après des documents inédits reposant aux archives générales du royaume*, par M. Frédéric Faber, Bruxelles, F.-J. Olivier, 1878-1880, 5 vol. gr. in-8°, pl.
- FÉLIBIEN (dom Michel) : *Histoire de la ville de Paris composée par dom Michel Félibien, augmentée et mise au jour par D. Guy-Alexis Lobineau, tous deux prêtres religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur... divisée en cinq volumes in-folio*. A Paris, chez Guillaume Desprez... et Jean Desessartz... MDCCXXV.
- FRANSEN (J.) : *Les Comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie ancienne H. Champion, 1925, in-8°, iv-477 p. et pl. (*Bibliothèque de la revue de littérature comparée*).
- FRANSEN (J.) : *Documents inédits relatifs à l'Hôtel de Bourgogne*, dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. XXXIV, 1927, p. 321-355.
- FRONING (Richard) : *Das deutsche Drama des Mittelalters*, 3. Teile, Stuttgart, t. CLXXIV, CLXXV, CLVIII de la collection Kürschner.
- GALLIOT (Charles-François-Joseph) : *Histoire générale ecclésiastique et civile de la ville et province de Namur par M. Galliot...*, Liège et Bruxelles, Lemaire, 1788-1791, 6 vol. in-8°.
- GENÉE (Rudolph) : *Die Entwicklung des scenischen Theaters, und die Bühnenform in München von Rudolph Genée...*, Stuttgart, J. G. Cotta, 1889, in-8°, 94 p., fig.

- GIRAUD (Paul-Émile) : *Composition, mise en scène et représentation du mystère des Trois Doms, joué à Romans, les 27, 28, 29 mai, aux fêtes de Pentecôte de l'an 1509 d'après un manuscrit du temps, publié et annoté par M. Giraud*, Lyon, Louis Perrin, 1848, in-4°, de 130 p. avec armoiries et fac-similé.
- GOBINEAU (comte Arthur de) : *Les Religions et les philosophies de l'Asie centrale*, Paris, 1866.
- GOSSELIN (E.) : *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre à Rouen*, Rouen, 1868, in-8°.
- GOSSELIN (E.) : « Simple note sur les anciens théâtres de Rouen du xvi^e au xviii^e siècle », dans la *Revue de Normandie*, t. II, 1863, p. 23-41, 139-145, 195-203, 358-362, 436-444.
- GOUVENAIN (L. de) : « Le théâtre à Dijon (1422-1790) », dans les *Mémoires communales de la Côte-d'Or*, t. XI (1885-1888), p. 239-407.
- GRENIER (dom Pierre Nicolas) : *Introduction à l'histoire de la Picardie par Dom Grenier d'après le manuscrit de la Bibliothèque impériale par Ch. Dufour et Jos. Garnier*, Amiens, impr. de Duval et Hermant, 1856, in-4°, xiv-597 p. (*Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie. Documents inédits concernant la province*, t. III).
- GRIMAULT (Louis) : *Histoire des arènes de Doué-la-Fontaine : une représentation en 1607*, Paris, impr. de Flon-Nourrit et C^{ie}, 1911, in-8°, 15 p., pl. et plan.
- HAMON (A.) : *Un grand rhétoricien poitevin, Jean Bouchet*, Paris, H. Oudin, 1901, in-8°, xxi-430 p.
- HÉCART (G.-A.-J.) : *Recherches historiques, bibliographiques, critiques et littéraires sur le théâtre de Valenciennes*, par G. A. J. ***..., Paris, Hécart, 1816, in-8°, x-184 p., portrait de S. Le Boucq.
- HÉNAULT (Maurice) : *Représentation d'un mystère de la Passion (de Roland Girard) à Valenciennes au XVI^e siècle (1547)*, par Maurice Hénault, Valenciennes, impr. de Lepez et Ayasse, 1890, in-8°, i-111 p.
- HENRY (Albert) : « Mystère joué à Namur aux xvii^e et xviii^e siècles », dans les *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XLI, 1934, p. 87-118.
- HERRMAN (Max) : *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin, Weidmann, 1914, in-8°, xvi-542 p.
- HOSLEY (Richard) : « The Gallery over the stage in the public play-house of Shakespeare's time », dans *Shakespeare Quarterly*, t. VIII, 1957.
- HOSLEY (Richard) : « Reconstitution du théâtre du Swan », dans *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Royaumont, 22-27 mars 1963, Colloques internationaux du Centre national de la Recherche scientifique, p. 295-316, fig. et pl.
- HOTSON (Leslie) : *Shakespeare Wooden « O »*, Londres, R. Hart-Davis, 1960, in-8°, 335 p., fig. et pl.
- HUGUENIN (J.-F.) : *Chroniques de Metz*, Metz, 1838.
- JACQUOT (Jean), KONIGSON (Elie) et ODDON (Marcel) : *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Royaumont, 22-27 mars 1963, Colloques internationaux du Centre national de la Recherche scientifique. Études réunies et présentées par Jean Jacquot avec la collaboration d'Elie Konigson et Marcel Odon, édition du Centre national de la Recherche scientifique, 15, quai Anatole-France, Paris-VII^e, 1964, in-4°, 532 p.

- JACQUOT (Jean) : « Les types de lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen Age au milieu du xvii^e siècle », dans *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Royaumont, 22-27 mars 1963, Colloques internationaux du Centre national de la Recherche scientifique, p. 473-509.
- JAILLOT : *Recherches historiques et topographiques sur la ville de Paris depuis son commencement jusqu'à présent*, Paris, Le Boucher, 1782, 5 vol. in-8°.
- JEANROY (A.) : « Observations sur le théâtre méridional du xv^e siècle, dans la *Romania*, 1894, in-8°, p. 525-560.
- JOLIBOIS (Émile) : *La Diablerie de Chaumont ou Recherches historiques sur le grand pardon général de cette ville et sur les bizarres cérémonies et représentations à personnages auxquelles cette cérémonie a donné lieu depuis le quinzième siècle, conten. les mystères et la nativité, de la vie et de la mort de Mr. saint Jean Baptiste*, Chaumont, 1838, in-8°.
- Journal d'un bourgeois de Paris, 1405-1449*, publié par A. Tuetey, Paris, 1881 (Société de l'Histoire de Paris).
- JOUVET (Louis) : *Réflexions du comédien*, Paris, N. R. C., 1938, in-8°, 208 p.
- JULLIEN (Adolphe) : *Les Spectateurs sur le théâtre : établissement et suppression des bancs sur les scènes de la Comédie-Française et de l'Opéra...*, Paris, A. Detaille, 1875, gr. in-8°, 30 p.
- JUSTE LIPSE : *Justi Lipsii de Amphitheatris quae extra Roman libellus...*, Antverpiae, apud C. Plantinum, 1584, in-4°, 34 p., pl. (Van der Haeghen, I, 29).
- KERDANIEL (Edouard-L. DE) : *Un auteur dramatique du XV^e siècle : André de La Vigne*, Paris, H. Champion, 1923, in-8°, 125 p.
- KINDERMANN (H.) : *Theatergeschichte Europas*, 2^e vol. : *Das Theater der Renaissance*, Salzbourg, 1959, 496 p., 12 pl.
- KONIGSON (Elie) : *La Représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, thèse de doctorat de troisième cycle soutenue sous la direction de M. le professeur R. Lebègue, Paris, 1967, 336 p., 26,5 cm.
- LANCELIN (Chanoine H.) : *Histoire de Valenciennes depuis ses origines avec un plan de la ville en 1769*, Valenciennes, Pierre Giard, libraire-éditeur, 1933, in-8°, 309 p., carte.
- LANSON (Gustave) : « Étude sur les origines de la tragédie classique en France », dans la *Revue d'histoire littéraire*, t. x, 1903, Paris, Armand Colin, p. 177-231 et 413-436.
- LAWRENSEN (T. E.) et PURKIS (Helen) : « Les éditions illustrées de Térence dans l'histoire du théâtre. Spectacle dans un fauteuil? » dans *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Royaumont, 22-27 mars 1963, Colloques internationaux du Centre national de la Recherche scientifique, p. 1-23.
- LAWTON (H. W.) : *Contribution à l'histoire de l'humanisme en France : Térence en France au XVI^e siècle, éditions et traductions*, Paris, 1926, in-8°, 570 p.
- LEBÈGUE (Raymond) : *Le Mystère des Actes des apôtres, contribution à l'étude de l'humanisme et du protestantisme français du XVI^e siècle*, Paris, H. Champion, 1929, in-8°, xii-263 p.

- LEBÈGUE (Raymond) : « Survivances de la mise en scène médiévale », dans *Mélanges d'histoire du théâtre offerts à Gustave Cohen*, Paris, Nizet, 1950.
- LEBÈGUE (Raymond) : *La Tragédie religieuse, Les débuts (1514-1573)*, Paris, H. Champion, 1929, in-8°, xx-556 p.
- LEBÈGUE (Raymond) : « La tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare », dans la *Revue des cours et conférences*, 15 juin-30 juillet 1937, p. 385-404, 621-628, 638-695.
- LEBÈGUE (Raymond) : « La Vie d'un ancien genre dramatique : le mystère », dans *Hélicon, revue internationale des problèmes généraux de la littérature*, t. II, 1939, p. 216-224.
- LE BOUCQ (Noël) : *Fêtes populaires au XVI^e siècle dans les villes du nord de la France et particulièrement à Valenciennes (1547 et 1548)*, publié d'après les manuscrits de Noël Le Boucq..., par Félix Brassart..., Douai, L. Crépin, 1871, in-8°, 38 p. (extrait des *Souvenirs de la Flandre wallonne*, t. XI, 1871).
- LE BOUCQ (Simon) : *Annalles de la Ville de Valenciennes dedans lesquelles sont représentés les plus signalés advenues tant en ladite ville que dans son Banlieuwe; le tout recoillé des plus asseurés mémoires d'icelle Ville, par Simon Le Boucq en l'an 1615*.
- LE BOUCQ (Simon) : *Bref recueil des antiquitez de Valenciennes, où est représenté ce qui s'est passé de remarquable en ladite (sic) ville et seigneurie, depuis sa fondation jusques en l'an 1619, par S.L.B. (Simon Le Boucq), Valenciennes, impr. de J. Vervliet, 1619, 63 p., portrait et planche*.
- LE BOUCQ (Simon) : *Keepsake Valenciennois, Histoire Ecclesiastique de la ville et comté de Valenciennes, par sire Simon Le Boucq, Prévôt, Reproduction du précieux Manuscrit appartenant à la Bibliothèque publique de Valenciennes, illustrée par des gravures et des lithographies représentant les anciens monuments de la dite ville, dessinés par M. Henry Macaire, publiée par les soins de M. A. Priguet, Imprimeur, et précédée d'une notice sur l'auteur par M. Arthur Dinaux, Valenciennes, Imprimerie typographique et lithographique de A. Priguet, rue de Mons, n° 9, 1841, xi-306 p., in-4°, 63 pl.*
- LE BOUCQ (Simon) : *Mémoires de la procession de la ville de Valenciennes, composés par sire Simon Le Boucq..., écrits en 1653, publiés d'après le manuscrit original de la Bibliothèque de Mons et accompagnés d'une étude sur les sources de l'histoire de la procession de Valenciennes au Moyen Age et sur la bibliographie et l'iconographie de Notre-Dame du Saint Cordon au XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècle, par Maurice Bouchoud..., Valenciennes, G. et V^e P. Giard, 1908, in-8°, 207 p., pl.*
- LECOQ (Georges) : *Histoire du théâtre en Picardie depuis son origine jusqu'à la fin du XVI^e siècle*, Paris, H. Menu, 1880, in-8°, 223 p.
- LE DOYEN (G.) : *Annales et Chroniques du pais de Laval et parties circonvoisines, depuis l'an 1480 jusqu'à l'année 1537, jadis composées par G. L. D. Publiées pour la première fois par M. H. Godbert, avec notes et éclaircissement de M. Louis La Beaulière, Laval, 1839, in-8°, xxiii-400 p.*
- LE MASSON : *Calendrier des confréries de Paris*, Paris, Willem et Daffis, 1875.

- LIEBRECHT : *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII^e et XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1913, in-4^o, viii-377 p., fig. et pl.
- MANGEART (Jacques) : *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la bibliothèque de Valenciennes*, par J. Mangeart, Paris, Techener, 1860, gr. in-8^o, xv-764 p.
- MARTIN (Henri) : « Le Térence des ducs et la mise en scène au Moyen Age », dans le *Bulletin de la Société d'histoire du théâtre*, numéro du 1^{er} janvier 1902, Paris, p. 15-42.
- Mystère 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 (Le)*. Imprimée audit lieu pour Jehan Petit Geuffroy de Marnef et Michel le Noir Libraires jurez en l'université de Paris, demourans en la grant rue saint Jacques, Paris (vers 1509, in-folio), Bibl. nat., réserve Yf 16).
- MONE : *Schauspiel des Mittelalters*, Karlsruhe, Macklot, 1846.
- MORICE (Émile) : *Histoire de la mise en scène dans les mystères jusqu'au Cid*, Paris, Librairie française, allemande et anglaise, in-12, 296 p.
- MÖRING (Michel) : *Inventaire sommaire des Archives hospitalières antérieures à 1790 par Michel Möring*, Paris, Grandremy et Henon, 1886, t. III : *La Trinité*.
- MORTENSEN (Johan) : *Le Théâtre français au Moyen Age*, traduit du suédois par Emmanuel Philipot, Paris, Alphonse Picard et Fils, in-8^o, xxi-255 p.
- Mystère de l'Incarnation et de la Nativité représenté à Rouen en 1474, publié par Leverdier*, Rouen, Cagniard, 1886, 3 vol. in-8^o (Société des bibliophiles normands).
- Mystère de la Passion d'Eustache Mercadé*, manuscrit 697 de la bibliothèque d'Arras.
- Mystère de la Passion de Jean Michel*, Paris, 1539. — *Sensuit le mistère de // la Passion de nostre // seigneur Jesuchrist // nouvellement reveu et corrigé oultre les précédentes impressions. Avec // les additions faictes par très éloquent et scientifique docteur maistre // Jehan Michel. Lequel mistère fut joué à Angiers moult triumphamment et dernièrement à Paris. 1539 //* — (A la fin :) ... Nouvellement imprimé à Paris par // Alain Lotrian imprimeur et libraire demourant en la rue neufve // nostre dame à l'enseigne de l'escu de France. // L'an Mil DXXXIX (In-4^o de 253 ff. chiffrés plus 1 f. supplémentaire, grav. sur bois. Bibl. nat., réserve Yf 107).
- Mystère de la Passion de Jean Michel*, Paris, 1542. — *Sensuit le mistère de la Passion de nostre seigneur Jesuchrist nouvellement reveu et corrigé oultre les précédentes impressions. Avec les additions faictes par très éloquent et scientifique docteur Maistre Jean Michel. Lequel mistère fut joué à Angiers moult triumphamment et dernièrement à Paris. Avec le nombre des personnages qui sont à la fin dudit livre. Et sont en nombre, Cx ff., 1541., —* (A la fin :) ... Nouvellement imprimé à Paris par Alain Lotrian imprimeur et libraire demourant en la rue neufve nostre Dame à l'enseigne de l'escu de France, et fut achevé d'imprimer le dixhuitiesme jour d'aoust Mil. v.c.xlii. (in-4^o de 254 ff. chiffrés sauf le dernier. Fig. sur bois. Bibl. nat., réserve Yf 1602²).

- Mystère de la Passion représenté à Valenciennes en 1547. — Le mistere par personnaiges de la Vie passion. Mort. Resurrection et Assention de nre. Seign^r Iesus Christ, en 25 journées avec les histoires, sur chacunes dicelles, avec la figure du Teatre. lequel mistere fut jouet triumpamment en la ville de Vallenchiennes 1547 par des plus notables bourgeois et marchants dicelle ville dont les noms avec ceux des joueurs sont escript en la fin de ce present livre. — 357 ff. de 36,5 cm × 25,6 cm, miniatures d'Hubert Cailleau. Bibl. nat., ms. Rothschild 1-7-3.*
- Mystère de la Passion représenté à Valenciennes en 1547. — Le même que le précédent. — 297 ff. de 29,2 cm × 20,5 cm, miniatures d'Hubert Cailleau. Bibl. nat., manuscrit fr. 12536.*
- Mystère de la Résurrection d'Arnoul Gréban. — La Resurrection de Nostre Seigneur Jhesuchrist par personnages, comment il s'apparut à ses apostres et à plusieurs autres et comment il monta es cieulx le jour de son assencion (par Arnoul Gréban). Nouvellement imprimé à Paris. On les vend à Paris en la rue neufve Nostre Dame, à l'enseigne de l'escu de France. — Paris (s. d.), in-4°, 51 ff. ch. et 1 f. non ch., car. goth. à 2 col., fig. sur bois (Bibl. nat., réserve Yf 109).*
- Mystère de la Résurrection de Jean Michel. — C'est le Mistere de la Resurrection de Nostre Seigneur Jesucrist... — (A la fin :) Cy finist le mistere de la Resurrection de Nostre Seigneur Jesucrist composé par Maistre Jehan Michel et joué à Angiers triumpamment, devant le roy de Cécile. Imprimé à Paris, pour Anthoine Verard, libraire demourant sur le pont Nostre Dame... — Paris (s. d.), in-folio sign. a-s, car. goth., fig. sur bois (Bibl. nat., réserve Yf 15).*
- Mystère de la destruction de Troye de Jacques Millet. — Histoire de la destruction de Troye la Grant, translatée de latin en françois et par personnages, faite par maistre Jacques Millet, estudiant en l'université d'Orléans, commencée l'an mil CCCC cinquante, le deuxiesme jour du mois de septembre — in-folio, nombreuses miniatures grossières (Bibl. nat., manuscrit fr. 12601).*
- Mystère de saint Laurent, publié d'après la seule édition gothique et accompagné d'une introduction et d'un glossaire par W. Söderhjelm et A. Wal lens Köld (Acta Societatis scientiarum fennicae, t. XVIII), Helsingfors, 1891, in-4°, p. 111-287.*
- Mystère du Vieil Testament, publié par James de Rothschild et E. Picot, Paris, 1878-1891, 6 vol. in-8° (Société des Anciens Textes français).*
- NORRIS (Edwin) : *The Ancient Cornish Drama*, Translation of the great Cornish Mystery trilogy, 2 vol., Oxford, 1859.
- OUTREMAN (Henri d^l) : *Histoire de la ville et comté de Valenciennes, divisée en iv parties par feu Henri d'Outreman, ... illustrée et augmentée par le R. P. Pierre d'Outreman...*, Douai, impr. de la V^{ve} M. Wyon, 1639, in-folio, xxxii-588 p., pièces justificatives et tables, frontisp., portrait, fig. et carte.
- PAGÉ (Camille) : *Conférence sur le Vieux Poitiers faite le 16 mai 1909 au Groupe châtelleraudais des « Annales ».*
- PARFAICT (Frères) : *Histoire du théâtre français*, Paris, P.-G. Le Mercier, 1745-1749, 15 vol. in-12.

- PARIS (Paulin) : « La mise en scène des mystères », dans le *Journal général de l'instruction publique et des cultes* du 30 mai et du 13 juin 1855, 2 fasc. in-4°.
- PENN (Dorothy) : *The staging of the Miracle de Nostre Dame par personages of the ms. Cangé*, New York, Columbia University Press, Institute of French Studies, 1933, in-8°, vi-95 p.
- PÉRICAUD (A.) : *Notes et documents pour servir à l'histoire de Lyon...*, t. I, II et III (des origines à 1546), Lyon, impr. de Pelagaud et Lesne, 1838-1840..., t. IV, V et VI (1547-1589), Lyon, impr. de Mougou-Rasnaud, 1841-1843, gr. in-8°.
- PETERSEN (J.) : « *Aufführung und Bühnenplan des älteren Frankfurter Passionsspiels* », dans *Zeitschrift für deutsches Altertum*, t. XLVII 1922, p. 83-126.
- PETIT DE JULLEVILLE (Louis) : *Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880, 2 vol., 1 144 p.
- PICOT (Émile) : *Notice sur Jean Chaponneau*, Paris, Morgand et Fatout, 1879, in-12.
- PIOLIN (D.) : *Mystères représentés dans le Maine*, Angers, impr. de Cosnier et Lachèse, 1858, in-8°, 74 p.
- PIOLIN (le P. Paul) : *Le Théâtre chrétien dans le Maine au cours du Moyen Age...*, Maniers, G. Fleury et A. Dangin, 1891, in-8°, 205 p.
- POLLARD (Alfred W.) : *English Miracle plays Moralities and Interludes*, 4th edit., Oxford, Clarendon Press, 1904, pl.
- PORT (Célestin) : « Article sur un échafaudage », dans le *Bulletin de l'École des chartes*, série E, t. III, p. 76-78.
- PORT (Célestin) : *Le Théâtre à Doué*, Angers (s. d.), in-8°, 8 p. (extrait des *Mémoires de la Société d'agriculture d'Angers*, 2^e série, 6^e vol.).
- POTTIER (Louis) : *La Vie et Histoire de Mme Sainte Barbe. Le Mystère joué à Laval en 1493 et les Peintures de Saint Martin-de-Connée*, Laval, V^{ve} Goupil, in-8°, 84 p. (extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, t. L, 1901).
- PRUNIERE (H.) : *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du Ballet de la Délivrance de Renaud...*, Paris, H. Laurens, 1914, in-8°, vi-282 p., pl., musique.
- RIGAL (Eugène) : « La mise en scène dans les tragédies du xvi^e siècle », dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars et avril-juin 1905, p. 1-50 et 203-226.
- RIGAL (Eugène) : *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, Hachette, 1901, in-16, viii-363 p.
- SAUVAL (Henri) : *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris par M. Henri Sauval, avocat au parlement*. — A Paris chez Charles Moette... et Jacques Chardon... 1724, 3 vol. in-4°.
- SCHERER (Jacques) : *La Dramaturgie classique*, Paris, Nizet, 1962, in-8°, 488 p.
- SERRIGNY (Ernest) : *La Représentation d'un mystère de saint Martin à Seurre, en 1496...*, Dijon, Lamarche, 1888, in-8°, 205 p.
- SHERGOLD (N. D.) : « Le dessin de Comba et l'ancien théâtre espagnol », dans *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Royaumont, 22-27 mars 1963, Colloques internationaux du Centre national de la Recherche scientifique, p. 259-272, fig. et plans.

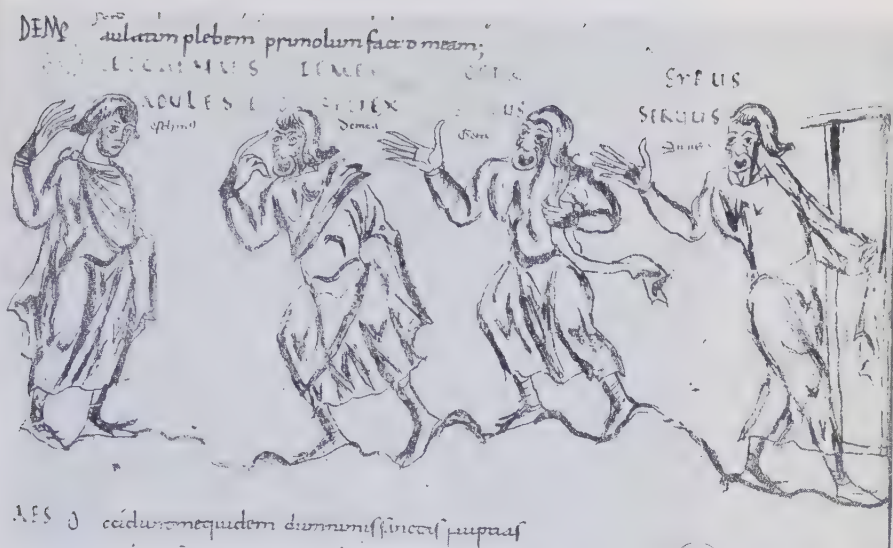
- SONREL (Pierre) : *Traité de scénographie*, Paris, Lieutier, 1943, in-8° 302 p.
- SOREL (A.) : *Notice sur les mystères représentés à Compiègne au Moyen Age...*, Compiègne, impr. de V. Elder, 1873, in-8°, 23 p.
- SOURIAU (E.) : *Les Grands Problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, C.D.U., 1956, *Année propédeutique*, n° 3-4, janvier-février 1956, p. 212 et sqq.
- SOUTHERN (Richard) : *The medieval theater in the round*, Faber and Faber Limited, Londres, 1957.
- STUART (Donald Clive) : *Stage decoration in the middle ages*, New York, Columbia University Press, 1910, 230 p.
- TAILLANDIER (A.-H.) : *Notice sur les Confrères de la Passion...* — Paris, impr. de H. Fournier (S. d.) in-8°, 26 p. (extrait de la *Revue rétrospective*, n° XII).
- Térence. — Manuscrit de Térence dit « des Ducs », miniatures, bibl. de l'Arsenal, ms. n° 664.
- Térence. — Lyon, Joannes Trechsel, 1493, figures sur bois, gr. in-4° (Lawton 73), Bibl. nat. Rés. m. Yc 384.
- Térence. — Strasbourg, Joannes Grüniger, 1496, figures sur bois, in-folio (Lawton 85), Bibl. nat., Rés. g. Yc 137.
- Térence. — *Therence en françois, prose et rime, avecques le latin*, Paris, Anthoine Verard, vers 1500, figures sur bois, in-folio, Bibl. nat., Rés. g. Yc 214.
- Térence. — Paris, Jean de Roigny, 1552, figures sur bois, in-folio (Lawton 309), Bibl. nat., Rés. g. Yc 204.
- TESSON (M. L.) : « L'Hôpital de la Trinité », dans la *Commission municipale du Vieux Paris*, 1916, p. 197-212.
- THALASSO (A.) : « Le théâtre persan », dans la *Revue théâtrale*, juillet 1905.
- THIBOUST (Jacques) : *Relation de l'ordre de la triomphante et magnifique monstre du mystère des SS. Actes des Apostres (...) par Jacques Thiboust*, publié par Labouvrie, Bourges, Manceron, 1838, in-8°.
- THOMAS (Antoine) : « Note d'histoire littéraire : Le théâtre à Paris à la fin du xiv^e siècle », dans la *Romania*, t. XXI, 1893, p. 606-611.
- VILLIERS (André) : « Problèmes de mise en scène pour un mystère », dans *R. M.*, t. CCLXXVII, 1937, p. 475-486.
- VILLIERS (André) : *Le Théâtre en rond*, Paris, Librairie théâtrale, 1958, 156 p., 19 illustr. h. t.
- VIMONT (Dr.) : « La confrérie de la Passion et les origines du théâtre François à la Trinité et à l'Hôtel de Bourgogne », dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1940-1941, p. 49-55.
- VIRROLLEAUD (Ch.) : *Le Théâtre persan ou le drame de Kerbéla*, 1950, Paris, Adrien-Maisonneuve, IV, 143 p.
- VIVILLE : *Histoire du département de la Moselle, contenant une histoire abrégée des anciens rois de Metz, de la république messine, des évêques de Metz, des monuments civils et religieux du pays, et un dictionnaire des villes, des bourgs et des villages qui composent le département de la Moselle, avec des notes historiques et statistiques sur chacun d'eux par M. Viville...*, 2 vol. in-8°, Metz, Antoine, imprimeur du Roi, 1817.



PLANCHE 1. Le Théâtre du manuscrit du *Térence des Ducs*. (Photo B.N.)



PLANCHE 2. Le Théâtre du manuscrit latin, folio 2 v^o. (Photo 7907 A de la B.N.)



4

PLANCHE 3. *Les Adelpes*, V, 7. (Miniature du ms. B.N. 7899.)

PLANCHE 4. Reconstitution de la Passion de Lucerne (1583). Maquette d'Albert Köster. (Musée du Théâtre, Munich.)



5

PLANCHE 5. *Le Martyre de sainte Apolline*, extrait du Livre d'Heures d'Estienne Chevalier de Jean Fouquet. (Photo Giraudon.)

PLANCHE 6. Hourdement « pourtraict » par H. Cailleau pour la *Passion de Valenciennes* (1547). (Photo B.N. ms fr. 12536.)

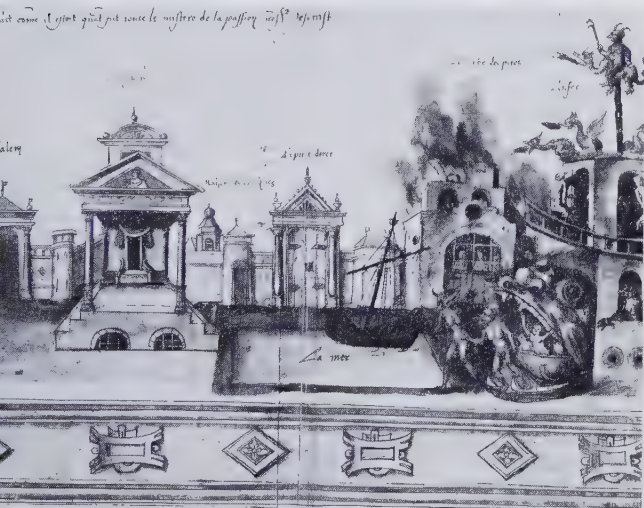
PLANCHE 7. Le « Coliseus sive Theatrum » du *Térence de Venise* (1497). (Photo B.N.)





7

dit comme il estoit qu'il fut route le mystere de la passion vers 1493



6



8

PLANCHE 8. *Le Jugement de Salomon* représenté à Louvain, d'après un dessin de W. Boonen.

PLANCHE 9. *Le Théâtre du Tércence* de Trechsel. Lyon (1493). (*British Museum.*)

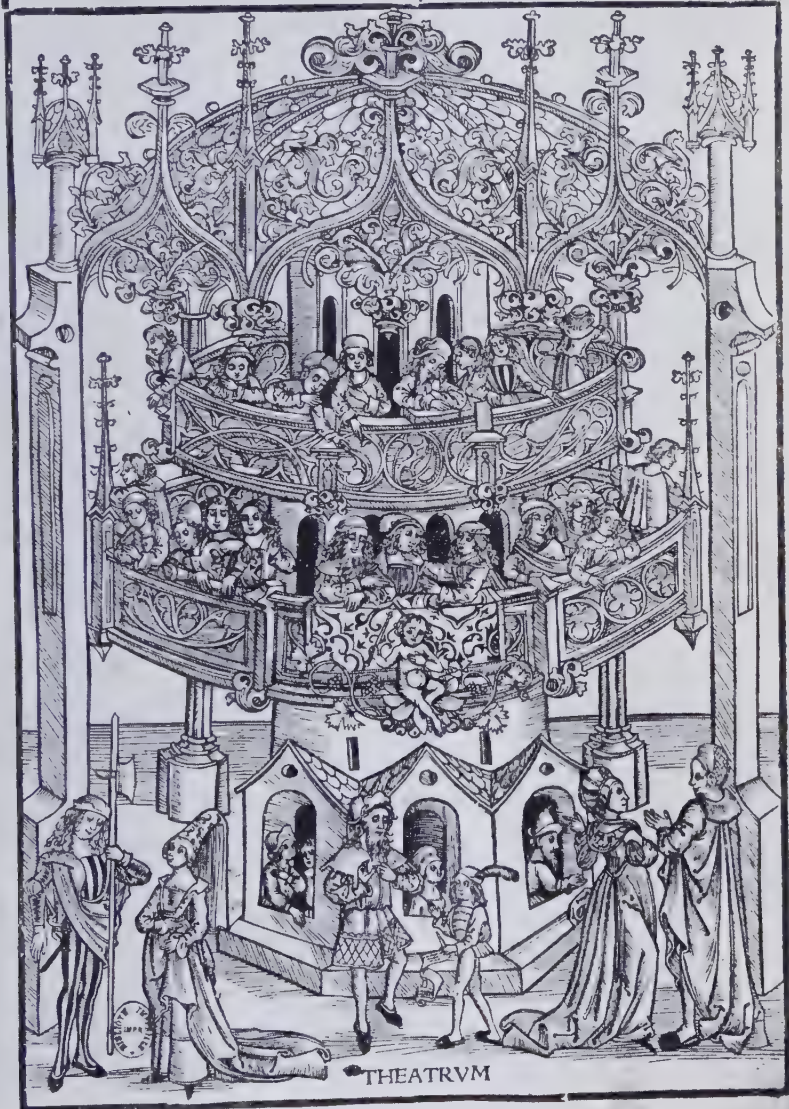
PLANCHE 10. *Le Théâtre du Tércence* de Grüniger. Strasbourg (1496). (*Photo B.N.*)



Terentiū cū

Directorio
Glosa interlineali
Comētarijs

Vocabulorū
Sententiarū
artis Cœmice
Donato
Gvidone
Alicensio





ARG. PAV. MALLEO.

11

PLANCHE 11. Le Théâtre
du *Térence* de Roigny.
Paris (1552). (Photo
B.N.)

PLANCHE 12. Gravure
illustrant l'acte II de
L'Andrienne au folio d'
du *Térence* de Trechsel
(Photo B.N.)

Andria

Pam. o Daue modout: id est non possum esse scilicet apud me. uel capere pro qua-
liter sic. Daue qualiter mō possum esse apud me: id possum esse paratus. Illud etiam
dictum: fac ut sis apud te: potest eleganter collocari loco horū dictōrū. attende di-

Pam. Modout possum? Daue. Da. Crede in quā hoc
mihi Pamphile / nunq̄ hodie tecum cōmutaturū
patrem unum esse uerbum: si te dices ducere,

ligēter uel animaduē-
te quid tibi sit agendū
uel quod unigo dici so-
let. tene te ī tuis custo-
diis & caue tibi Da. o pā
phile in quā. i. dico tibi
crede mihi hoc nūq̄ pa-

trē tuū esse cōmutaturū. i. altercaturū unū uerbū iurgiū. s. recū si dices te ducere phi-
lomenā. Cōmutare uerba dicit Do. esse p bonis dictis mala īgerere. hoc est p iracū-
dia ī maledicta cōpelli. Proinde illi? dicti crede patrē tuū nō cōmutaturū tecū unū
uerbū. Sensus est. patrē nullū iurgiū tecū habiturū. id est uerba commutare. Sic in
phormione tua nō cōmutabis uerba inter nos hodie. i. non iurgabis.



Byria Daus Simo Pamphilus.

Erus me relictis rebus omnibus: iussit Pam

Er' me & c. Hic q̄t/
tuor p̄sōe sine īpli
catōe ītellect' loquūt.
d ii





5
 PLANCHE 13. Gravure illustrant l'acte I de *l'Heautontimoroumenos* au folio q³ du *Térence* de Trechsel. (Photo B.N.)

PLANCHE 14. Gravure illustrant l'acte I de *Phormion* au folio E r^o du *Térence* de Trechsel. (Photo B.N.)

PLANCHE 15. Gravure illustrant l'acte IV de *L'Hecyre* au folio P r^o du *Térence* de Trechsel. (Photo B.N.)

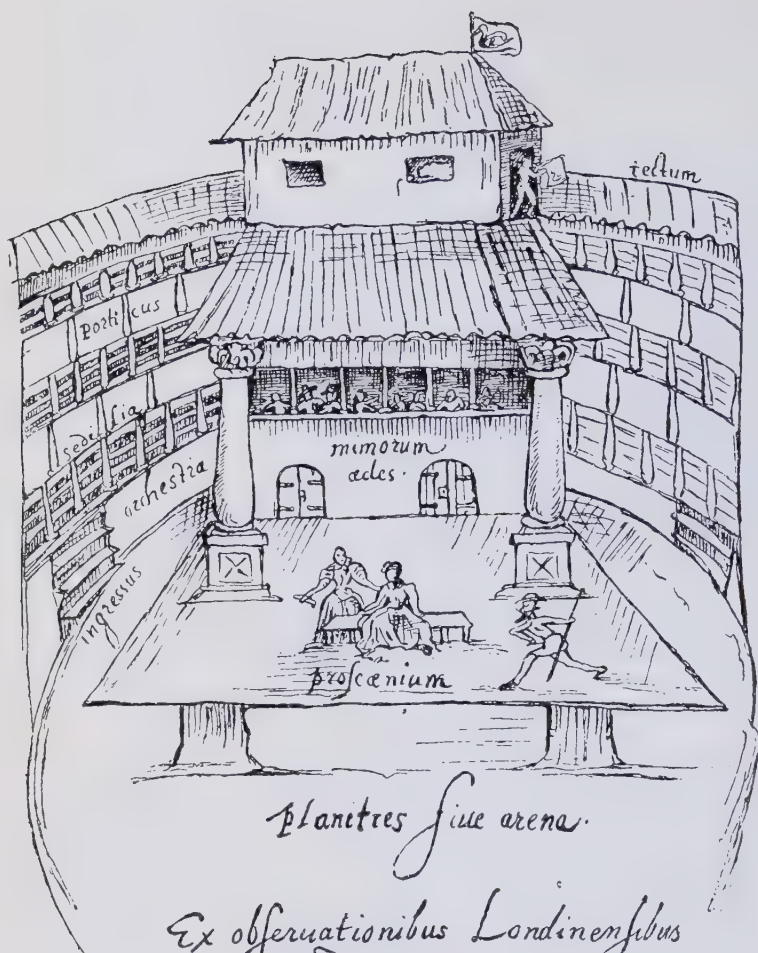


PLANCHE 16. Le Théâtre du Swan d'après un dessin de Jean de Witt.
(Photo H. Roger Violet.)

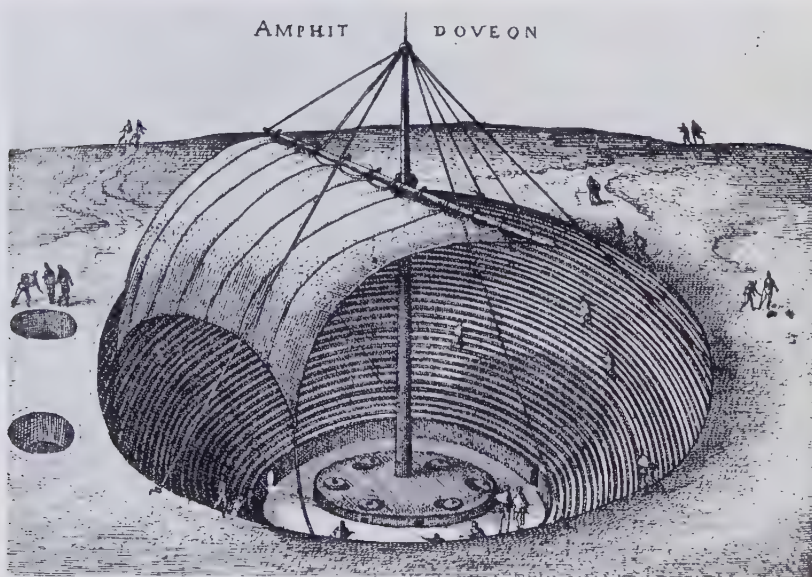
PLANCHE 17. L'Enlèvement des Sabines du Tite-Live de Rochechouart, folio 9 r^o.
(Photo B.N. ms. 20071.)

PLANCHE 18. Dessin de l'amphithéâtre de Doué reproduit par Juste Lipse. (Photo B.N.)

17

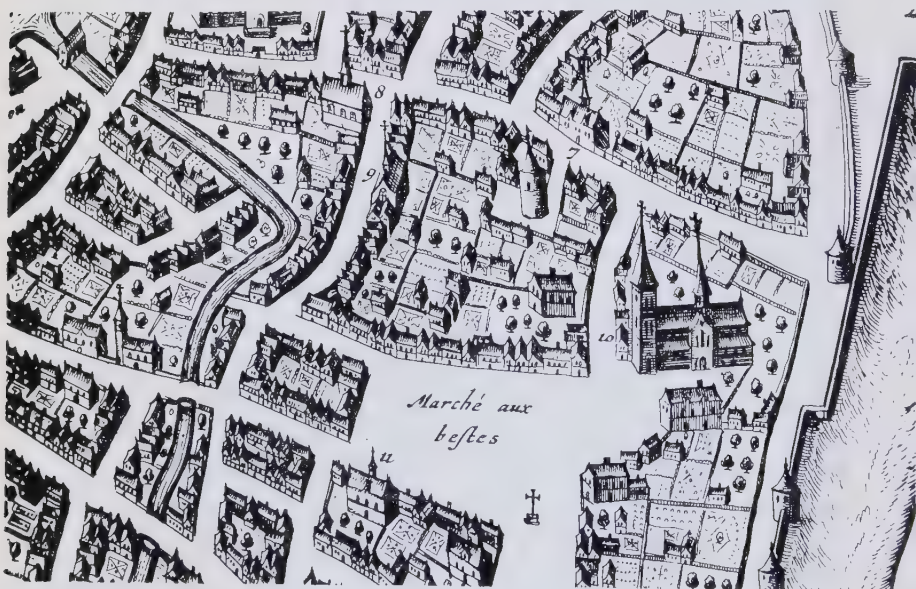


18

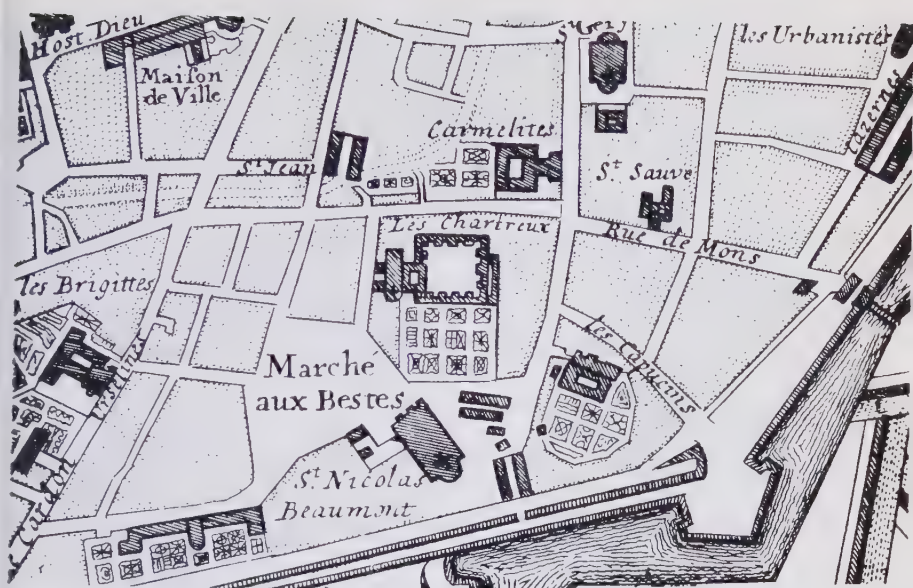




19 A



19 B



19 C.

PLANCHE 19 A. Plan du
Theatrum de Braun et
Hogenberg, levé par
J. van Deventer.

PLANCHE 19 B. Plan
du *Novum ac magnum*
Theatrum Urbium Bel-
gicae Regiae (...) a Ioan-
ne Blaeu.

PLANCHE 19 c. Plan de
Eugène Henry Fricx.
(1709).

INDEX DES NOMS

- Alabat Guillaume, 58.
 Ambroise (cardinal d'), 207.
 Amyot, 69, 82.
 Anne de Bretagne, 204.
 Anglo Sydney, 245.
 Aubais (marquis d'), 246.
 Aubigné (Agrippa d'), 60.

 Badius, 87, 88, 89.
 Baif, 62.
 Balten, 61.
 Baltrusaitis, 269.
 Banville, 297.
 Bapst, 15, 19, 23, 52, 53, 204, 221, 231, 245.
 Baty, 13, 40, 41, 304.
 Blaeus J., 219.
 Baudoin de Condé, 258.
 Beauchamps, 224.
 Billon, 140.
 Blondel, 248.
 Boccace, 61.
 Bonnasies J., 248.
 Bonnivard, 63.
 Boonen W., 216.
 Borgnet, 17, 21, 26.
 Borlase, 50.
 Bouchet Guillaume, 140, 284.
 Bouchet Jean, 43, 58, 68, 69, 81, 137-142, 147, 177.
 Bourdichon, 271.
 Boyvin Jean, 204.
 Brantôme, 63, 82, 224.
 Braun et Hogenberg, 178, 219, 242.
 Brecht, 294.
 Brito Guilielmus, 33.
 Brooks, 231, 235.
 Browers, 17.

 Brueghel l'Ancien, 61.
 Buchell (van), 92.
 Bulles (Claude de), 224.

 Cailleau, 55, 106, 124, 125, 158, 196, 198-218, 242, 243, 244, 266.
 Calliopius, 33, 35, 106.
 Calvin, 62.
 Carew, 50.
 Carlier, 214.
 Carnahan, 279.
 Cartier Jacques, 42.
 Chambers, 44, 45, 79.
 Chandellier Challot, 238.
 Chaponneau, 142.
 Charles VIII, 16, 67, 114, 128, 177, 204.
 Chartier Alain, 16, 114.
 Chassanée, 39, 180, 282.
 Chastel André, 55.
 Chastellain, 263.
 Chatelain, 54.
 Chaumeau Jean, 73, 78, 141, 142, 285, 286.
 Chauvet Gilles, 141.
 Chavance, 40, 41.
 Chevalet, 177, 178.
 Chevalier Étienne, *voir* : Apolline (martyre de sainte), 270, 273.
 Chevallier, *voir* : Giraud.
 Clary (Robert de), 42, 43, 76, 77, 78.
 Clauweert Charles, 212, 213.
 Clèves (duc de), 233.
 Cochin, 288.
 Cohen, 14, 15, 22 et *passim*.
 Comba, 109.
 Cotereau, 60.
 Cousin Jean, 204.

Coyecque, 126, 204, 239, 240.
 Creizenach, 268.
 Christ, 140.

Devanter (van), 220-222.
 Decamps G., 189.
 Decugis, 15, 53.
 Deierskauf-Holsboer, 206, 249.
 Delacroix, 141.
 Delisle, 230.
 Delumeau Jean, 270.
 Deschamps Eustache, 256, 275.
 Desnos, 154, 156.
 Des Periers, 62.
 Despierres, 150, 151, 152, 153, 154,
 156, 158.
 Destranges, 150.
 Devillers, 189.
 Dollin (veuve), 247.
 Du Bellay, 207.
 Dubuisson, 144, 145.
 Durrieu, 133.
 Dusevel, 225.
 Duvignaud, 264.

Eliade, 274, 275, 276.
 Erasme, 62.
 Escarpeau Jean, 183.
 Estienne Henri, 303.
 Evans, 46.
 Eyck (van), 270, 273, 277.

Faber, 247, 249, 294.
 Faral, 32.
 Félibien, 228, 237.
 Filarete, 114.
 Flamang G., 74.
 Florio Francesco, 114.
 Focillon H., 265.
 Fouché, 113, 116, 118, 125, 127.
 Fouquet Jean (voir aussi : *Martyre
 de sainte Apolline*), 44, 52, 91,
 113-136, 204, 206, 207, 216, 266,
 270, 271, 273, 276, 277, 293.
 Francastel, 267.
 François I^{er}, 138, 141, 143, 182, 234,
 301.
 Frank Grace, 28, 32.
 Fransen, 247, 251.
 Frete Denis, 238.
 Fricx Henry, 219, 220.
 Furetière, 250.
 Fuzellier, 66.

Garlande (Jean de), 33, 61.
 Genée, 108, 109.

Gerald of Wales, 50.
 Gerson, 262.
 Giorgio (Francesco di), 110.
 Girardot (A. de), 85, 145.
 Giraud, 161-173.
 Gobin, 226, 227.
 Gobineau, 43.
 Gosselin, 282.
 Gouvenain, 17.
 Gréban, 23.
 Griaule, 278.
 Grimault, 145, 146.
 Gurvitch, 261.
 Hauteceur, 296.
 Hecart, 221.
 Hedroit, 115.
 Henri de Navarre, 251.
 Hermann, 49, 88.
 Hogenberg, voir : Braun et Hogen-
 berg.
 Hortart Jean, 207.
 Hosley, 92-93, 98, 106, 107.
 Hotson, 99.
 Hugo, 301.
 Huguenin, 55, 78, 185.
 Hugutius, 32, 33, 35.
 Huizinga, 255, 263, 264, 271, 285.

Isidore de Séville, 33, 90.

Jacquot, 49, 210.
 Jaillot, 229, 230, 233, 237, 239
 Jeanroy, 79.
 Jodelle, 62, 246.
 Jolibois, 25.
 Jones Inigo, 92.
 Juvet, 297-298.
 Jubinal, 83.

Kellner, 108.
 Kernolde, 267.
 Kindermann, 206, 216.
 Konigson, 199, 200, 205, 206, 209,
 211, 215, 216, 221.

Laffay, 143.
 Lanson, 246.
 Laude, 269, 270, 271, 274, 278.
 La Vigne (Andrieu de), 65, 66, 67,
 77, 81, 82, 86, 124, 127, 180, 283,
 286.
 Lawrenson, 88, 89, 100, 101, 102.
 Lebègue, 52, 53, 57, 58, 142, 233,
 235, 251, 300, 301.
 Le Boucq Simon, 201, 202, 218-219.

Lecocq, 55, 68, 207.
 Lecoy de la Marche, 67, 128.
 Le Doyen, 34, 285.
 Leenhardt, 274.
 Le Goff, 262, 275, 296.
 Lemaire de Belges, 69, 113, 153.
 Le Masson, 239.
 Lepage, 55, 262.
 L'Épinois, 55.
 Le Prevost Thomas, 139, 140, 150.
 Lequeu, 153, 156.
 L'Estoile (Pierre de), 251
 Liebrecht, 247, 249.
 Loeffler-Delachaux, 296.
 Lombart, 269.
 Louandre, 18, 128.

Mâle, 208, 258, 261, 266, 267, 271,
 304.
 Margival (Nicole de), 258.
 Marguerite d'Autriche, 66, 113.
 Marguerite de Valois, 251.
 Marie de Hongrie, 201.
 Marot, 60, 62.
 Ménart, 246.
 Mercadé, 292.
 Meriam, 108.
 Michel Jean, 15, 22, 23, 71, 77, 80,
 147, 279, 289, 304.
 Millet Jacques, 76.
 Moelles (Jacques de), 200-205, 213,
 214.
 Molanus, 304.
 Molinet, 184.
 Mone, 45, 47, 252.
 Monstrelet, 115.
 Morice, 39, 41, 72, 80, 147, 148, 158.
 Möring, 227.
 Mortensen, 19, 23, 42.

Naude Gabriel, 234.
 Neyron Jean, 181, 182.
 Niessen, 26.
 Noomen, 30, 31, 32.
 Norris, 51.

Odon de Cluny, 259.
 Outreman, 201, 290.

Papias, 33.
 Parfait (Frères), 14, 64, 71, 148,
 149, 224.
 Paris Paulin, 14, 71.
 Parmentier Jean, 293.
 Pasquier E., 61, 62.
 Pelerin Jean, 114.

Périckaud, 182.
 Perls, 133.
 Perréal Jehan, 88, 204.
 Petit de Julleville, 14, 18, 21 et
passim.
 Philippe le Beau, 198.
 Picot, 228, 235, 243.
 Pocquet de Livonnière, 148.
 Pomponius, 87.
 Port C., 67, 128-142.
 Poyet Jehan, 204.
 Pra (chanoine), 178.
 Prevost Jehan, 204.
 Proelmann, 26.
 Prunière, 251.

Rabelais, 80, 143, 153, 253, 282,
 292.
 Raimbault, 123.
 Rais (Gilles de), 63, 280.
 Raymond, voir : Decugis.
 René (d'Anjou), 67, 128, 238, 258,
 265.
 Richelet, 250.
 Rochechouart François, 133.
 Rondot, 208.
 Ronsard, 62.
 Rothschild, 199, 228, 235, 243.
 Rousseau, 297.
 Ruf Jacob, 49.

Sabbadini, 36.
 Sangallo G., 215.
 Sauval, 230, 231, 236, 245.
 Scherer, 251, 272.
 Schumacher, 27-31.
 Sènèque, 32.
 Serrigny, 286.
 Shergold, 109.
 Skelton, 219.
 Söderhjelm, 64, 66, 74.
 Sonrel, 52, 107.
 Souriau, 54.
 Southern, 50, 79, 116, 118-119, 138,
 146.
 Stuart, 205.

Tenenti, 258.
 Térance, 32-36, 61, 87-110, 133,
 175.
 Tertullien, 90.
 Tesson, 226.
 Thibeaudeau, 138.
 Thiboust, 124.
 Tivier, 272.
 Torelli, 271.

Tory G., 61, 82.
Trevet Nicolas, 32, 35.
Truchet, 287.

Varin, 208.
Vauquelin de la Fresnaye, 73.
Vendôme (duc de), 235.
Vigneulles (Philippe de), 35, 78, 262.
Villiers, 39, 41, 234, 295
Villon, 252, 258.

Voltaire, 250.
Vuilliaud, 260.

Wendower (Roger de), 36.
Weyden (Roger van der), 114.
Wicart, 199, 201, 202.
Wildhaber, 49.
Witt (Jean de), 108, 197.
Zimmern, 140, 141, 142.

INDEX DES MATIÈRES

- Amphithéâtre, 42, 44, 50, 52, 54, 57, 58, 69, 73, 77-78, 80, 85, 116, 137, 138, 141, 142, *143-149*, 180, 235.
- Anvers (théâtre d'), 216.
- Arschot (Hôtel d'), 199, 218-222, 242.
- Boncour (Collège de), 246.
- Bourgogne (Hôtel de), 223, 224, 247, 248, 249-253, 282, 297.
- Brèche, 124, 134.
- Cambrai (miniature de), 61.
- Cambrée*, 78, 221.
- Camp du Drap d'or (théâtre du), 245.
- Carneaux (Hôtel des), 239.
- Cercle, 295, 297.
- Chambre*, 58, 67, 73, 173, 233, 298.
- Champ*, 65, 82-83, 117-122, 145 (*voir aussi* : parc).
- Chanson, 293.
- Chaudière, 252.
- Cimetière, 138, 227, 233.
- Circuit*, 37, 60, 76, 78, 99, 100, 146.
- Cirque, 42, 52, 54, 81, 82, 145.
- Civitas Londini, 92, 108.
- Claies, *119-121*, 130, *149*.
- Colisée*, 50, 60, 61.
- Collège de Boncour, *voir* : Boncour.
- Comba (dessin de), 109.
- Conducteur*, 200, 205.
- Conduire, 201.
- Confrères de la Passion, 24, 115, 223-235, 237, 238, 248, 249, 250, 253.
- Couleur locale, 90, 268-269, 273.
- Costume, 16, 17, 36, 40, 302.
- Courtines, 36, 59, 123.
- Créneau, 78, 80, 82, 83, 109, 117, 118, 120, 134, 146, 159, 160, 164, 165, 206, 243.
- Cuisine*, 83, 252, 253, 291.
- Dauphine (place), 245.
- Dauphiné, *161-182*.
- Degrés, 77-78, 142, 147-160, 180, 185.
- Diablerie, 143-251.
- Dimension, 39, 40, 107, 130-136, 145, 155-156, 160, 163, 168-169, 170, 180, 186, 221, 222.
- Distanciation, 289, 294-295.
- Echafaud*, 61-69, 95, 122-128, 130-136, 150-155, 167-173, 231, 239-243, 246.
- Échelle, 76, 78, 83, 162, 166, 242, 245, 293.
- Elisabethains (théâtres), 98, 171, 197, 205.
- Enfer, 64, 66, 75, 122, 124, 129, 150, 151, 153, 154, 157, 158, 165, 166, 175, 177, 182, 186, 197, 199, 207, 210, 239, 240, 242, 251, 252.
- Entrées royales, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 43, 138, 177, 204, 208, 215, 245, 264.
- Escalier, 91, 98, 119, 123, 169, 170, 242, 245, 248, 249, 297.
- Etable*, 185-187.
- Etage*, 14, 41, 67, *71-76*, 98, 142, 147, 148, 149, 151, 153, 157, 159, 185, 234, 251.

- Facteur*, 200, 205.
Faincte, 68, 81, 139, 240.
Farce, 61, 62, 63, 65, 81, 182, 206, 224, 228.
Fascines, 53, 82, 119, 146, 149, 206.
Fatiste, 29, 177, 178, 305.
Fin du monde, 257-261.
Flandre (Hôtel de), 223, 229, 230-235, 236, 243, 244, 253.
Fossé, 150-160, 181.
Fou, 133, 288, 292, 294.

Galerie, 52, 58, 83, 116, 124, 130, 151, 153, 154-155, 156, 169, 170, 182, 190, 192, 233, 251.
Globe (théâtre du), 108, 109.
Gracht (théâtre du), 247, 248.

Haarlem (théâtre de), 206.
Hôtel d'Arschot, voir : *Arschot*.
Hôtel de Bourgogne, voir : *Bourgogne*.
Hôtel des Carneaux, voir : *Carneaux*.
Hôtel de Flandre, voir : *Flandre*.
Hôtel de Nesles, voir : *Nesles*.
Hôtel d'Orléans, voir : *Orléans*.
Hôtel des Pois Pillés, voir : *Pois Pillés*.
Hourdement, 53, 55, 69-70, 122, 131, 190, 199, 205, 206, 208, 209-217, 221, 267.
Hourt, 13, 69-70, 85, 190-198, 242.
Humanisme, 302.

Jeu, 13, 82, 171, 207, 241, 243, 282, 293.
Jeu de paume, 245, 247.
Jeu liturgique, 44, 279.

Loge, 60, 65, 67-72, 76-78, 80, 92, 97-98, 122-123, 125, 127-128, 130-131, 148, 167, 169-172, 175, 177, 179-180, 233-234, 248, 250-253.

Mansion, 14, 52, 71-72, 74, 80, 101-102, 123-125, 127, 146, 148, 165-166, 186-187, 196, 199, 210, 242, 250.
Marais (théâtre du), 249.
Meneur de jeu, 276, 287-288.
Mime, 15, 16, 18, 19-38, 40.
Montée en lymon, 239, 245.
Montre, 54, 65, 77, 124, 127, 231, 292.

Mort, 257-261.
Musicien, 36, 123, 130, 214, 215.

Nesles (Hôtel de), 236.

Obligation, 198, 200, 202.
Ommeganck, 17, 23.
Originateur, 178, 202.
Orléans (Hôtel d'), 117, 236-245.

Pageant, 17.
Pantes, 59, 78, 80, 98, 131, 146, 159, 167-169, 170, 174, 176, 180, 185, 222, 233, 243, 298 (voir aussi : *degrés*).
Paradis, 64, 71, 73, 75, 76, 116, 122, 123, 148-154, 157, 158, 165, 166, 175, 182, 186, 195, 196, 197, 199, 205, 207, 215, 240, 242, 243, 250, 251, 252, 296.
Parc, 54, 59, 64, 65, 66, 68, 79-83, 124, 149, 156, 159, 160, 163, 175, 184, 185, 190-198, 242, 243.
Parchon, 200, 202, 203.
Parloir, 124, 158.
Parterre, 75, 77, 80, 91, 98, 120, 121, 130, 157, 179, 193, 195, 243, 245, 247, 297.
Petit Bourbon (salle du), 245, 251.
Place, 78-79.
Platea, 37.
Plate-forme, 83, 85, 86, 101, 102, 146, 162-166, 169, 170, 182, 186-188, 193, 194, 195, 197, 198, 242, 244.
Plaza, 79.
Pois Pillés (Hôtel des), 224-227, 230.
Porte, 83, 99, 160, 166, 169.
Portraict, 200, 201, 203, 207-208, 210, 211, 212, 213.
Prix d'entrée, 39, 67, 167, 168, 173, 175, 176, 177, 190-193, 221.
Proscenium, 92, 95, 96, 97, 98, 100-105, 108, 109, 110.
Public (importance du), 39, 41, 131, 141, 168, 180, 221, 233, 293.

Récitant, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 287.
Record, 232 (voir : *répétition*).
Red-Bull (théâtre du), 108.
Réforme, 303-305.
Religion (théâtre et), 278-280.
Renaissance, 62, 109, 299, 302.
Répétition, 232.
Rota, 79.

- Salle fermée, 55, 56, 72, 223, 224, 227-229, 230-232, 245-253.
- Scena*, 32-36.
- Siège, 14, 41, 80, 165, 166, 185, 193, 232.
- Silete*, 117, 201, 209, 211, 214, 276.
- Souterrain, 85, 145, 163, 166, 193-194.
- Spectateurs, 17, 18, 39-47, 49, 50, 52, 53, 61, 65, 68, 70, 76, 77, 81, 99, 122, 124, 125, 130-131, 134, 135, 146, 147, 159, 193, 195, 240, 242-245, 248, 249, 250, 287, 292.
- Superintendant, 201.
- Swan (théâtre du), 92-94, 98, 107, 108, 109.
- Tabarin (théâtre de), 206.
- Tableaux vivants, 15, 18, 20.
- Texte, 20-27, 40, 64, 68, 80, 149, 175, 183, 184, 188, 209, 227, 246.
- Théasié*, 43.
- Théâtre*, 23, 41, 57-61, 76, 78, 142, 147, 161, 188-191, 245, 246, 247, 295. /
- Tonneau, 251, 252.
- Tour, 65, 77.
- Tournoi, 68, 245.
- Trappe, 84, 145, 163, 193, 194.
- Trinité (hôpital de la), 23, 72, 223-230, 236, 243, 244, 245, 248.
- Turchill (vision de)*, 36-38.
- Velum*, 142, 147, 171, 176, 179, 233.

INDEX DES LIEUX

- Abbeville, 18, 128.
 Aix-en-Provence, 65-66, 123.
 Alençon, 69, 124, 125, 149, 150-160, 166, 181, 184, 190, 233, 244.
 Alsfeld, 45.
 Amiens, 59, 68, 70, 77, 81, 85, 119, 128, 183, 184, 207, 224, 292.
 Angers, 22, 67, 72, 128, 146, 147, 148-149, 186, 279, 280.
 Anvers, 216.
 Arles, 42.
 Arras, 184.
 Arschoot (Hôtel d'), 199, 218-222, 242.
 Autun, 39, 77, 131, 142, 180-181, 182, 233, 244, 282.
 Bar-le-Duc, 284.
 Bayonne, 246.
 Beauvais, 67, 70, 184.
 Boncour (Collège de), 246.
 Bordeaux, 150.
 Bourges, 39, 42, 44, 54, 58, 73, 78, 82, 85, 123, 124, 137, 140-142, 143, 145, 162, 166, 173, 235, 236, 244, 253, 285.
 Bourgogne (Hôtel de), 223, 224, 247, 248, 249-253, 282, 297.
 Bruxelles, 247, 248, 294.
 Calais, 245.
 Cambrai, 86.
 Carneaux (Hôtel des), 239.
 Chaumont, 18, 24-26.
 Cologne, 26.
 Compiègne, 223.
 Constantinople, 42, 43, 76, 77, 78.
 Cornouailles, 50.
 Dauphine (place), 245.
 Dauphiné, 161-182.
 Dijon, 17, 18, 65, 69, 282.
 Dinant, 17, 18, 58, 59, 188, 189.
 Donaueschingen, 44, 45, 46, 53, 196, 269.
 Douai, 184, 202, 206, 217.
 Doué-la-Fontaine, 57, 84, 85, 137, 142, 143-149, 162, 167-170, 233.
 Draguignan, 127.
 Flandre (Hôtel de), 223, 229, 230-235, 236, 243, 244, 253.
 Flines, 199.
 Francfort, 47, 48, 49, 196.
 Globe (théâtre), 108, 109.
 Gracht (théâtre du), 247, 248.
 Grenoble, 177, 178, 179, 182, 281.
 Haarlem (théâtre de), 206.
 Issoudun, 140, 141.
 Lanslevillard, 55.
 Laon, 127.
 La Rochelle, 293.
 Laval, 34, 279, 285.
 Lille, 70, 300.
 Limoges, 68.
 Louvain, 62, 205, 206, 216.
 Lucerne, 45, 46, 53, 56, 188, 196.
 Lyon, 69, 150, 177, 178, 181-182, 204, 207, 250, 251.
 Marais (théâtre du), 249.
 Marchiennes, 199.

- Marseille, 300.
 Maubert (place), 238.
 Meaux, 58, 60, 76, 78, 86, 142, 223.
 Metz, 26, 35, 55, 78, 80, 184, 185, 193, 279, 280, 283.
 Modane, 63, 126, 240.
 Mons, 15, 19, 20, 40, 84, 119, 122, 131, 145, 163, 183, 184, 189-193, 210, 242, 243, 252, 284.
 Montauban, 125, 159-160.
 Montélimar, 35, 279.
 Montferrand, 66, 67, 68, 123.
 Moutilz-les-Tours, 67.

 Namur, 17, 21, 23, 26, 188, 189.
 Nancy, 55.
 Nantes, 140, 150.
 Nesles (Hôtel de), 236.

 Orléans (Hôtel de), 117, 236-245.

 Paris, 17, 125, 126, 131, 132, 142, 148, 208, 218-253.
 Petit Bourbon (salle du), 245, 251.
 Pithiviers, 80, 232.
 Plessis-Picquet, 126, 240.
 Pois Pillés (Hôtel des), 224-227, 230.
 Poitiers, 43, 58, 68, 81, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 147.

 Red-Bull (théâtre du), 108.
 Reims, 39, 208.
 Romans, 39, 41, 67, 108, 122, 124, 125, 131, 142, 146, 161-173, 179, 180, 185, 193, 194, 222, 233, 243, 244, 253, 266, 279.
 Rouen, 15, 127-128, 185-187, 289.

 Saint-Andrieu (paroisse), 245.
 Saint-Denis (rue), 225.
 Saint-Genouph, 128.
 Saint-Flour, 138.
 Saint-Jean-de-Maurienne, 285.
 Saint-Maixent, 80, 282.
 Saint-Marcel (faubourg), 237, 239, 242, 245.
 Saint-Maur, 237.
 Saumur, 137, 139, 140, 141, 143, 150.
 Sens, 204.
 Seurre, 65, 67, 81, 124, 127, 180, 279, 283, 299, 300.
 Soissons, 55.
 Swan (théâtre du), 92-94, 98, 107, 108, 109.

 Trinité (Hôpital de la), 23, 72, 223-230, 236, 243, 244, 245, 248.
 Tours, 66, 204, 207, 301.

 Valence, 176-179.
 Valenciennes, 39, 41, 55, 67, 70, 71, 77, 78, 123, 124, 125, 146, 149, 168, 173, 183, 184, 196, 198-222, 236, 242, 243, 244, 290.
 Vals, 284.
 Vienne, 39, 41, 67, 73, 77, 146, 173-179, 233.
 Villinger, 45.

INDEX DES ŒUVRES ¹

- Achille, Fortunai et Félix (mystère des saints)*, 176, 177.
- Acte des Apôtres (mystère des)*, 54, 58, 90, 124, *141-142*, 145, 172, 229, *231-236*, 279, 285, 301.
- Adam (jeu d')*, 30, 37, 78, 293.
- Adelphes*, 89, 101, 102.
- Adrien (mystère de saint)*, 282.
- Alsfeld (mystère de la Passion)*, 45, 46.
- Andrienne*, 88, 100, 101, 102, 108.
- Antéchrist (mystère de l')*, 287.
- Antoine (mystère de saint)*, 79.
- Apolline (martyre de sainte)*, 20, 44, 52, 53, 57, 60, 64, 69, 74, 76, 91, 98, 106, *113-136*, 146, 175, 187, 206, 215, 222, 233, 240, 244, 245, 276, 293.
- Assomption (moralité de l', par Jean Parmentier)*, 293.
- Barbe (mystère de sainte)*, 26, 66, 74.
- Berthevin (mystère de saint)*, 285.
- Cambrai (miniature de)*, 61.
- Castle of Perseverance*, 50, 80, 118, 138, 146, 244.
- Catherine (mystère de sainte)*, 67, 73, 128, 185.
- Catherine de Sienne (jeu de sainte)*, 55.
- Christophe (mystère de saint)*, 126, 177, 178, 239, 242, 244, 245.
- Chronique de Saint-Denis*, 296.
- Chronique du Roy François premier de ce nom*, 231.
- Civitas Londini*, 92, 108.
- Comba (dessin de)*, 109.
- Commencement du monde (mystère du)*, voir : *Vieux Testament*.
- Courtois d'Arras*, 32.
- Création de l'homme, la Conception de l'homme et l'Annonciation de Marie (mystère de)*, 301.
- Crépin et Crepinien (mystère des saints)*, 238, 239.
- Cyr (mystère de saint)*, 204.
- Didier (mystère de saint)*, 74, 272.
- Enfant Prodigue (moralité de l')*, 288.
- Enlèvement des Sabines (miniature de l')*, *132-136*.
- Etienne (mystère de saint)*, 41.
- Eugène*, 246.
- Eunuque*, 88, 90, 100, 101.
- Femme (miracle de la femme qui fut gardée d'être arse)*, 280.
- Genis (mystère de saint)*, 282.
- Genouph (mystère de saint)*, 67.
- Genre humain (mystère du)*, 159.
- Georges (mystère de la Passion de saint)*, 236.
- Griselidis*, 282.
- Heautontimoroumenos*, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109.

1. Les chiffres en italique renvoient aux pages les plus importantes.

Hecyre, 100, 101, 103, 104, 105, 106.
Hercules furens, 32.
Homme juste et homme mondain
 (moralité de l'), 288.

Incarnation et Nativité (mystère de l'), 185.

Jacques (jeu et miracle de Monsieur saint), 232.

Jacques le Grand (mystère de la Vie de), 196.

Job (jeu de la patience de), 78.

Joseph (mystère de la Vendition de), 55.

Journal d'un Bourgeois de Paris, 15, 16, 17, 236, 256, 262.

Jugement (mystère du), 63, 126, 240.

Jugement dernier, 251.

Jugement de Salomon, 62, 205, 216.

Laurent (mystère de saint), 64, 66, 72, 73-76, 81, 83, 148.

Laurentius, 26.

Lazare (mystère de saint), 39, 282.

Liber Pontificalis de Reims, 296.

Livre de Conduite, 15, 22, 39, 145, 159, 183, 189, 190, 194, 195, 209, 213, 215, 252, 284.

Louis (mystère de saint), 59, 64, 238, 287.

Martin (mystère de saint), 65, 86, 124, 180, 265, 279, 280, 286.

Mer Rouge, 143, 146.

Nativité et Incarnation (mystère de la), 289.

Notre Dame (miracles de), 205, 252.

Orléans (mystère du Siège de), 54, 272.

Passion, voir: Gréban, Mercadé, Michel Jean.

Passion d'Alsfeld, 45.

Passion d'Autun, 27-32.

Passion de Donaueschingen, 44, 45, 46, 53, 196, 269.

Passion de Francfort, 47, 48, 196.

Passion du Palatinus, 32.

Passion de Troyes, 288, 291.

Passion de Villinger, 45.

Petit Jehan de saintré, 77.

Phormion, 89, 101, 103, 105, 106.
Pierre (mystère de saint), 67, 70, 184.

Pierre et Paul (mystère des saints), 65, 123.

Prise de Jérusalem, 144, 146.

Résurrection (fragment de la), 31, 44, 45, 79.

Résurrection (mystère de la), 35, 54, 71, 81, 84, 124, 145, 158, 177, 279, 281, 291.

Roy Advenir (mystère du), 252.

Sacrifice d'Abraham, 55, 301.

Satire Ménippée, 62.

Sébastien (mystère de saint), 55, 265.

Siège de César, 143.

Térence de Bâle, 100.

Térence des Ducs, 35, 36, 90, 98, 99, 105, 205, 248.

Térence de Grüniger, 88, 91, 96, 97, 108.

Térence de Roigny, 98, 99, 101, 102, 108, 206, 248.

Térence de Trechsel, 87, 88, 91-109, 171, 205, 206.

Térence de Venise, 61, 100.

Térence de Vêrard, 96, 97.

Terre et Fortune (moralité de), 127.

Théophile (miracle de), 32.

Tite-Live de Rochechouart, 132-135.

Tobie (mystère de), 224.

Tragédie du Christ Occis, 140.

Troie (mystère de la Destruction de), 14, 54, 64, 76, 81, 205, 292.

Trois Doms (mystère des), 39, 59, 64, 80, 84, 108, 146, 161, 172, 173, 178.

Trois Martyrs (mystère des), 176.

Trois Rois (mystère des), 83, 282.

Turchill (Vision de), 36-38.

Vengeance et destruction de Jérusalem (mystère de la), 126, 240.

Vieux Testament (mystère du), 14, 54, 81, 150, 158, 173, 229, 232, 235, 236, 243.

Vincent (mystère de saint), 67.

Weingartenspiel, 49.

TABLE DES PLANCHES

- PLANCHE 1. — *Le théâtre du manuscrit du Tércence des Ducs.*
- PLANCHE 2. — *Le théâtre du manuscrit 7907 A de la B. N.*
- PLANCHE 3. — *Les « cabines » archaïques du Tércence de la Bibliothèque nationale (Ms latin 7899).*
- PLANCHE 4. — *Plan du dispositif de la Passion de Lucerne.*
- PLANCHE 5. — *Le Martyre de sainte Apolline par Jean Fouquet.*
- PLANCHE 6. — *Le hourdement de la Passion représentée à Valenciennes en 1547, par Hubert Cailleau.*
- PLANCHE 7. — *Le « Coliseus sive theatrum » de l'édition du Tércence de Venise (1497).*
- PLANCHE 8. — *Le théâtre du Jugement de Salomon représenté à Louvain, par W. Boonen.*
- PLANCHE 9. — *L'édifice théâtral de l'édition lyonnaise du Tércence de Trechsel (1493).*
- PLANCHE 10. — *L'édifice théâtral de l'édition strasbourgeoise du Tércence de Grüninger (1496).*
- PLANCHE 11. — *Le théâtre du Tércence de Roigny (Paris, 1552).*
- PLANCHE 12. — *Figure illustrant l'acte II de L'Andrienne du Tércence de Trechsel.*
- PLANCHE 13. — *Figure illustrant l'acte I de l'Heautontimoroumenos du Tércence de Trechsel.*
- PLANCHE 14. — *Figure illustrant l'acte I de Phormion du Tércence de Trechsel.*
- PLANCHE 15. — *Figure illustrant l'acte IV de l'Hécyre du Tércence de Trechsel.*
- PLANCHE 16. — *Le théâtre du Swan, d'après un dessin de Jean de Witt.*
- PLANCHE 17. — *L'Enlèvement des Sabines du Tite-Live dit de la Sorbonne.*

PLANCHE 18. — *Les Arènes de Doué-la-Fontaine, d'après une reproduction de Juste Lipse.*

PLANCHE 19. — *Divers plans de Valenciennes représentant l'Hôtel d'Arschot.*

PLANCHE 20. — *Plan de l'hôpital de la Trinité par Gobin.*

PLANCHE 21. — *Aménagement de la place Dauphine en 1660.*

PREMIÈRE PARTIE

LA LIGNE ET LE CERCLE

I. <i>Du mime au théâtre</i>	13
I. La ligne géante	13
II. Du mystère mimé au mystère parlé	19
III. L'évolution du mystère : du mime au théâtre. La mise en scène des derniers mystères mimés	27
IV. La mise en scène des grands mystères cycliques : la ligne fermée	38
V. Le théâtre en rond en Europe au Moyen Age	44
VI. Le dispositif en rond en France à la fin du Moyen Age et à la Renaissance	52
II. <i>Étude de quelques termes de la scénologie médiévale</i>	57
I. Le mot « théâtre ». Généralités sur l'édifice théâ- tral	57
II. Étude de quelques termes de charpente	61
III. Étude de divers éléments constitutifs des écha- fauds	71
IV. L'aire de jeu : place, champ, parc	78
III. <i>Le théâtre en rond en Europe à la fin du Moyen Age</i>	87
I. La mise en scène des comédies de Térence	87
II. L'édifice théâtral des Térence	91
III. Situation du public et aire de jeu	97
IV. Le dispositif dramatique en rond en Europe à la fin du Moyen Age	106

DEUXIÈME PARTIE

LES MYSTÈRES EN FRANCE

I. <i>L'édifice théâtral du « Martyre de sainte Apolline » de Jean Fouquet</i>	113
I. Jean Fouquet, homme de théâtre	113
II. Le champ	117
III. Les échafauds	122
IV. Reconstitution de l'édifice théâtral du Martyre de sainte Apolline	129
II. <i>Les mystères de la Loire et de l'Ouest</i>	137
I. Le territoire de Jean Bouchet	137
II. L'amphithéâtre de Doué-la-Fontaine	143
III. La disposition du lieu théâtral à Alençon à la fin du Moyen Age	150
III. <i>Les mystères du Dauphiné</i>	161
I. Le théâtre construit à Romans en 1509. Disposition du lieu théâtral et aire de jeu	161
II. Le théâtre de Romans. Les échafauds	167
III. L'unité de mise en scène des mystères du Dauphiné	173
IV. <i>Les mystères du Nord</i>	183
I. L'unité géographique des mystères du Nord	183
II. La mise en scène de la Passion représentée à Mons en 1501	189
III. La passion représentée à Valenciennes en 1547 et les miniatures d'Hubert Cailleau	198
IV. Le « portraict du hourdement », ses contradictions internes et sa signification profonde	209
V. Essai de localisation et de reconstitution de l'hôtel d'Arschot	218
V. <i>Les mystères de Paris</i>	223
I. Les théâtres des confrères de la Passion. L'hôpital de la Trinité	223
II. Les théâtres des confrères de la Passion. L'Hôtel de Flandre	230
III. Le lieu théâtral disposé à l'Hôtel d'Orléans en 1540	236
IV. Les survivances de la disposition du lieu théâtral du mystère	244

Table 335

Épilogue 255

- i. La pensée de la mort et la conscience de la fin du monde 257
- ii. La théâtralisation du monde 261
- iii. La transposition du passé 266
- iv. A la limite du théâtre 278
- v. Un théâtre de la communion et de la participation 287
- vi. Le primat du rond ou la croix dans le cercle 295
- vii. Postface : Le cercle brisé 299

Bibliographie 307

Planches hors-texte 318

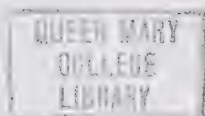
Index des noms 319

Index des matières 323

Index des lieux 327

Index des œuvres 329

Table des planches 331



LA COMPOSITION, L'IMPRESSION ET LE BROCHAGE DE CE LIVRE
ONT ÉTÉ EFFECTUÉS PAR FIRMIN-DIDOT S.A.
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS GALLIMARD
ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 10 JANVIER 1973

Imprimé en France
Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1973
N° d'édition : 17538 — N° d'impression 738



HENRI REY-FLAUD

Le cercle magique

Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age

Toute société se révèle en se jouant, en se mettant en scène. Le théâtre de la chrétienté médiévale, issu du drame liturgique, est sorti de l'église, tout en lui demeurant étroitement associé. La conception traditionnelle l'alignait le long de la façade de l'édifice religieux. Henri Rey-Flaud, par une étude minutieuse, et inspirée, des mystères de la fin du Moyen Age dans les diverses régions françaises dans l'Ouest, dans le Dauphiné, dans le Nord, à Paris, s'est aperçu que le drame religieux s'ordonnait selon un tout autre rituel.

Le théâtre médiéval n'est pas un théâtre en long, mais un théâtre en rond. Les dispositifs scéniques, la mise en scène, la relation du public et des acteurs, la structure des pièces imposent l'idée et la réalité d'un investissement circulaire de la scène par les spectateurs. C'est dire, au niveau de la technique, la modernité de ce théâtre.

Mais il s'agit de bien plus que d'une habileté technique. Le cercle du théâtre médiéval est un cercle magique. Il manifeste la référence essentielle à la représentation de l'univers de plénitude et de perfection que symbolise le cercle. Référence qui est plus un déclin qu'un reflet de la réalité. En ce temps de calamités, d'angoisses, de pestes, de guerres, de dérèglements, qu'est la France du ^{xv}^e siècle, le théâtre en rond exprime l'aspiration à un paradis perdu.

Dans cette étude pionnière, Henri Rey-Flaud s'affirme comme l'historien d'une sociologie du théâtre qui retrouve dans la technique d'un genre littéraire la signification de l'univers ludique.

nrf