



HAL
open science

Le Mystère de Sainte Barbe à Avignon en 1470 : vision d'une représentation médiévale dans la ville

Gwenaëlle Ravel

► **To cite this version:**

Gwenaëlle Ravel. Le Mystère de Sainte Barbe à Avignon en 1470 : vision d'une représentation médiévale dans la ville. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-04191599

HAL Id: dumas-04191599

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04191599v1>

Submitted on 30 Aug 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Année universitaire 2021-2022

Le Mystère de Sainte Barbe à Avignon

en 1470

Vision d'une représentation médiévale dans la ville

Présenté par **Gwenaëlle RAVEL**

Numéro d'étudiante : **2100612**

Sous la direction de **Sophie GAILLARD**, professeure de littérature théâtrale, arts du spectacle à l'Université d'Avignon.

Mémoire de Master Théâtre et Ecritures à l'Université d'Avignon.

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce à l'aide et au soutien de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance.

Je voudrais dans un premier temps remercier ma directrice de mémoire Mme Gaillard, professeure de Littérature Théâtrale à l'Université d'Avignon, pour sa patience, son soutien et sa compréhension. Un grand merci aussi à M Balossino, professeur d'Histoire Médiévale à l'Université d'Avignon, pour ses précieux conseils et apports qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Je remercie également tous les professeurs du Master Théâtre et Ecritures de l'Université d'Avignon, ainsi que les intervenants professionnels, qui m'ont donné tous les outils pour mener à bien ces deux années de formation.

Un grand merci également à mes parents et ma grand-mère, pour leur soutien tout au long de ce travail et leur aide lors de la relecture et la correction.

Enfin je tiens à remercier Marion, Camille, Noémie et Marine pour leurs encouragements et leur présence très précieuse.

Table des matières

Introduction	4
I. Historique des recherches	8
A) Fondements du sujet	8
A.1. Au départ, un document.....	9
A.2. Pas d'autres attestations de la représentation.....	11
A.3. Difficulté des recherches pour le théâtre du Moyen Âge	12
B) Historique des recherches sur le théâtre du Moyen Âge.....	13
B.1. Axes de recherches	14
B.2. Les grands auteurs.....	15
C) Historique des recherches sur d'autres représentations théâtrales	17
C.1. D'autres représentations à Avignon.....	18
C.2. Les autres représentations de Sainte Barbe.....	23
D) Mentions du Mystère de Sainte Barbe	26
D.1. Représentation d'Avignon	26
D.2. Etudes des textes.....	29
II. Le Mystère dans la ville	33
A) La forme du Mystère.....	33
A.1. Des représentations souvent colossales	35
A.2. Le jeu	39
A.3. Le public	42
B) La ville d'Avignon.....	44
B.1. La situation de la ville en 1470	44
B.2. Le théâtre dans la ville	47
B.3. Le théâtre comme événement	48
B.4. Le lieu du cimetière	50
C) Synthèse des hypothèses de représentation.....	52
III. Les éléments de la représentativité.....	54
A) Déroulement de la représentation	54
A.1. Structure.....	55
A.2. L'histoire.....	57
A.3. Le mélange des genres.....	60
B) Une pièce sous le signe de la multiplicité.....	62

B.1. Les personnages	62
B.2. La superposition des lieux	65
C) Des motifs scéniques aux représentations complexes	67
C.1. Les lieux d'enfermement	68
C.2. La violence	70
C.3. Les miracles	73
D) Les symboles religieux	75
D.1. La présence païenne	76
D.2. Le paradis et l'enfer	79
D.3. Les attributs de la Sainte	80
D.4. Un but : exciter la foi	82
Conclusion.....	86
Annexes.....	90
Bibliographie.....	100
Histoire	100
Le Moyen-Âge.....	100
L'Histoire d'Avignon	100
Le théâtre au Moyen-Âge.....	101
Généralités	101
Le théâtre médiéval à Avignon.....	102
Sainte-Barbe	103
Le Mystère de Sainte-Barbe	103
Textes dramatiques	103
Etudes littéraires	104
Mentions de la représentation.....	105
Images	106

Introduction

En 1470 Jean de Castre, maître des enfants de chœur d'une église d'Avignon, comparait devant un notaire, maître Morini. La raison nous semble aujourd'hui superflue puisqu'il fait établir, par un acte public, que les invocations aux démons qu'il proférera sur une scène ne seront dites que pour un rôle, et non par convictions propres¹. Cet acte notarié lui permettra de jouer dans la pièce *Le Mystère de Sainte-Barbe*, l'une des premières représentations théâtrales à Avignon se trouve là². La mention de ce Mystère indique une possible représentation dans des conditions inconnues à ce jour. La recherche d'autres documents soulevant ce point pourrait nous instruire à ce propos. En outre la formulation d'hypothèses de représentations, à partir d'autres éléments connus, permettrait une vision partielle et théorique de l'évènement.

Il apparaît alors pertinent de s'intéresser plus en profondeur à cette représentation. Quelle est la place du *Mystère de Sainte-Barbe* en 1470 au cimetière de l'église Saint-Symphorien d'Avignon ? Et comment cette pièce est-elle représentée ?

Il reste aujourd'hui de cette pièce cinq écritures dramatiques : *Le Mystère de Sainte Barbe en deux journées* ; *Le Mystère de Sainte Barbe en cinq journées* ; *Le Mystère de Sainte Barbe en moyen breton* ; *Sainte Barbe, vierge et chrestienne*. Tragicomédie ; et un fragment de rôle de Sainte Barbe³. *Le Mystère de Sainte Barbe en moyen breton* est conservé grâce à une impression datée de 1557, *Le Mystère de Sainte Barbe en deux journées*, lui, connaît huit versions imprimées au cours des XVIème et XVIIème siècles, quant au *Mystère de Sainte Barbe en cinq journées* il est conservé sous la forme d'un manuscrit que l'on trouve à la Bibliothèque Nationale de France et dont le texte est daté du premier quart du XVIème siècle⁴.

¹ Pierre Pansier, « Les débuts du théâtre à Avignon », in *Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin (1919)*, VI, 1919, p.13.

² *Idem*

³ Mario Longtin, « Chercher l'intrus : le roi de chypre et *le Mystère de sainte Barbe en cinq journées* », in Marie Bouhaïk-Gironès, Katell Lavéant, et Jelle Koopmans (dir.) *Le théâtre polémique français (1450-1550)*. Interférences, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, P.123 à 138.

⁴ Jacques Ch. Lemaire, « Premières attestations lexicales dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* », *Romania*, tome 127, 2009, P.500 et 501.

Les traces de la représentation de ce Mystère sont aussi multiples. Par exemple Petit de Julleville relève, dans son ouvrage *Les Mystères* écrit en 1880, des représentations à Amiens (1448), Compiègne (1475), Angers (1484), Metz (1485), Laval (1493), Nancy (1504), Domalain (1509), Limoges (1533), Péronne (1534), Saint Nicolas-du-Port (1537) et Tirepiéd (1539)⁵.

Nous n'avons donc pas d'accès à un texte explicitement présenté comme celui joué à Avignon en 1470. Ainsi, nous nous proposerons d'étudier les différentes œuvres théâtrales et de lier les informations qu'elles nous présentent aux informations existantes quant aux représentations. Les écritures de la vie de Sainte Barbe et ces écritures de Mystères peuvent permettre d'établir quels sont les éléments les plus présents dans les représentations, et donc qui furent certainement sur la scène avignonnaise en 1470. En liant cela aux possibilités de représentations que l'on trouve dans des documents d'histoire du théâtre médiéval, notamment, des hypothèses sur la représentation de 1470 peuvent être définies.

Notre étude restera tout de même centrée sur le Moyen-Âge, et plus particulièrement le XV^{ème} siècle. Et il faudra croiser les regards à partir de différents éléments permettant d'appréhender les possibilités de la représentation de ce Mystère. Ainsi les textes d'autres Mystères de Sainte Barbe prennent toute leur importance. De même que les études de représentations des Mystères de façon plus générales mais aussi de Mystères à Avignon et de Mystères représentant la vie de Sainte Barbe.

Bien loin d'une classification entre tragédie et comédie que l'on retrouve à l'Antiquité, le théâtre du Moyen Âge décrit de nouveaux genres nombreux et variés. Si il renaît dans les églises au X^{ème} siècle sous forme de drame liturgique, il ne va avoir de cesse d'évoluer jusqu'à la Renaissance. Ainsi se développeront les jeux, miracles, Mystères (ou *mistères*), moralités, farces et sotties, pour ne citer que les formes les plus importantes s'il en est.

La pièce dont nous allons traiter ici est, tel que son titre l'indique, un Mystère. Le *mistère* est un genre très important dans le théâtre médiéval bien que tardif puisqu'il s'inscrira dans le XV^{ème} et la première moitié du XVI^{ème} siècle. Son nom est possiblement un dérivé de *ministérium*, du sens de la « fonction » du « métier »⁶. Ce sont donc des pièces qui ont une

⁵ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. 2 vol.

⁶ *Le théâtre en France, 1 : Du Moyen-Âge à 1789*, Paris, A. Colin, 1988, p.70.

fonction, un sens, qui agissent. Par leurs sujets religieux, tirés de la bible et des écritures des vies saintes, le nom de ces pièces leur confère une véritable fonction liturgique. Prolongement de la vie religieuse, le nom de ce genre théâtral peut aussi faire sens « d'office liturgique »⁷

Les Mystères sont des œuvres aux dimensions colossales, avec quelques centaines de personnages et des représentations pouvant s'étendre sur plusieurs jours. La représentation des Mystères se lie à la vie de la ville puisque ce sont les fêtes religieuses, mais aussi les visites de personnages importants ou encore des événements tel qu'un mariage princier, qui vont faire fleurir ces représentations. Mais s'il est parfois représenté pour des festivités qui ne sont pas directement liées à la foi, le Mystère reste un genre religieux en témoigne sa thématique la plus récurrente : la rédemption au travers de la Passion du Christ ou de la vie des Saints. La forme sera finalement rejetée par la religion pour des causes morales, la mise en scène de plus en plus spectaculaire mettant en avant les diables comme personnages grotesques et les scènes profanes dans des tavernes où les excès sont nombreux, mènera à l'interdiction, en 1548, des représentations.

Le *Mystère de Sainte Barbe* qui sera représenté évoque, vraisemblablement, la vie de celle connue aujourd'hui comme la Sainte Patronne des pompiers et des artilleurs, elle est fêtée les quatre décembre⁸. C'est au III^{ème} siècle qu'aurait vécu la jeune femme en Asie Mineure, dans l'actuelle Turquie. Son père, Dioscore, pour l'éloigner du regard des hommes décide de l'enfermer dans une tour aux allures de palais. Il faut ajouter à cela que l'époque et le lieu ne sont pas des plus favorables à la foi chrétienne qui anime Barbe. Ainsi c'est en secret, profitant de l'absence de son père, que la jeune femme approfondit sa foi allant jusqu'à faire percer une troisième fenêtre à sa tour pour représenter la trinité. Lorsque Dioscore revient et se rend compte de l'importance de la foi de sa fille il entre dans une terrible colère et met le feu à la tour. Barbe réussit à s'enfuir mais est rattrapée par son père qui l'enferme dans une nouvelle tour beaucoup moins accueillante. Livrée au gouverneur, Barbe est jugée et torturée, mais les interventions divines lui permettent de guérir et de supporter la douleur, ainsi elle refuse d'abjurer sa religion. Sa sentence finale sera la décapitation, geste accompli par son

⁷ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol. 1, p.188 et p.190.

⁸Marine Picat, « La Sainte-Barbe », *Ministère des armées* [en ligne], 2015. Disponible en ligne : <https://www.defense.gouv.fr/english/actualites/articles/la-sainte-barbe>

père. Mais aussitôt la peine commise Dioscore est touché par la foudre et se transforme en tas de cendres⁹.

Dans ce mémoire nous nous proposerons de retracer les possibilités de représentations du *Mystère de Sainte-Barbe* en 1470 à Avignon. La question de la scène, de sa forme et de ses décors, mais aussi du texte et des paroles qui seront prononcées sur cette dite scène seront évoquées. De même l'inscription de cette représentation dans le contexte avignonnais admettra plusieurs hypothèses.

L'objectif sera donc d'émettre des hypothèses sur la façon et la raison du jeu de cette pièce dans son contexte géographique et temporel.

Pour travailler sur cette pièce nous développerons trois parties. Tout d'abord, puisque c'est un sujet qui n'a pas été traité depuis un certain nombre d'années, il semble important de constituer un historique des recherches menées jusqu'ici. Ainsi dans une première partie nous chercherons à recenser et analyser des œuvres scientifiques centrées sur le *Mystère de Sainte Barbe*.

Mais si c'est un Mystère qui connaît en effet plusieurs représentations, nous sommes en droit d'interroger sa présence à Avignon. Y'a-t-il des intérêts, des raisons, ayant amenés cette pièce au cimetière de l'église Saint Symphorien d'Avignon en 1470 ? Un second temps sera donc dédié à l'étude de ses lieux et dates de représentations.

En dernier lieu reste une question intrinsèquement liée à la forme théâtrale : comment la pièce a-t-elle été représentée ? Par un regard croisé sur les textes des différents *Mystère de Sainte Barbe*, nous construirons dans un troisième temps une analyse des éléments de la représentativité.

⁹*Idem*

I. Historique des recherches

C'est dans un manuscrit en latin que nous retrouvons la mention de la représentation du *Mystère de Sainte Barbe* à Avignon en 1470. Si les études de cette représentation précise sont limitées, de nombreux chercheurs se sont intéressés à des domaines proches qui peuvent permettre d'établir des hypothèses de représentation. Pour cela il semble donc crucial d'effectuer un historique de ces recherches. Certains chercheurs se sont longuement passionnés pour des thématiques permettant de donner un cadre à la représentation du Mystère à Avignon, ainsi le professeur Mario Longtin et le docteur Pierre Pansier (1864 – 1934) ont constitué une base de travail tout à fait intéressante. Mais c'est aussi un Mystère ayant connu d'autres interprétations qui n'ont, bien entendu, pas été semblables, mais dont les études permettent une vision des possibilités de représentation. La représentation de Laval, par exemple, est documentée par Louis Pottier en 1902. C'est finalement une pièce qui connaît de nombreuses écritures, et ces dernières ont été souvent étudiées de manière littéraire.

Le point de départ est l'étude d'un acte notarié mentionnant la représentation du *Mystère de Sainte Barbe* à Avignon. A partir de ce document il est nécessaire d'en chercher d'autres attestant de cette représentation. Mais notre étude est limitée, bien sûr, par l'éloignement temporel de la période. Au-delà des limites posées par cette époque il faut aussi la voir sous le prisme de la recherche. En effet le contexte, et la façon dont il fut étudié, impacteront notre vision des représentations théâtrales. Ces dernières furent aussi l'objet de nombreux écrits, si nous ne pouvons-nous arrêter sur tous les documents portant sur les représentations théâtrales médiévales, nous nous concentrerons néanmoins sur quelques représentations avignonaises ainsi que sur d'autres représentations de Sainte Barbe à travers la France. Pour finir nous nous proposons de dresser une liste non-exhaustive des mentions du *Mystère de Sainte Barbe* dans sa représentation de 1470 mais aussi de ses différents textes étant parvenus jusqu'à nous.

A) Fondements du sujet

La première entrée dans le sujet de la représentation du *Mystère de Sainte Barbe* à Avignon en 1470, se fait par un acte notarié évoquant l'évènement. L'étude de son contenu permet d'avoir les premières informations sur la pièce. Puis le questionnement sur l'existence de ce document et son but peuvent apporter de premières hypothèses sur le contexte de la

représentation. Suite à cela une recherche d'autres évocations de la pièce est nécessaire pour savoir si plus d'informations peuvent être apportées à notre étude. Par ailleurs la période de la représentation de l'objet d'étude, soit le XV^{ème} siècle, apporte, comme pour le reste du Moyen-Âge, un certain lot de difficultés qu'il faudra évoquer pour définir les limites du sujet. Ce ne sera qu'à partir de cette base que nous pourrons ensuite développer des hypothèses sur la représentation, prenant pour cadre les informations existantes.

A.1. Au départ, un document

C'est par un acte notarié, manuscrit en latin, que la représentation d'un *Mystère de Sainte Barbe* en Avignon est attestée. Il n'existe pas, à ce jour, d'autres évocations de cette représentation. Il faut donc nous attarder quelques instants sur cette mention. Ainsi ce document nous instruit dans les termes suivants :

« 1470 die prima julii. Protestatio pro magistro Johanne de Castro, magistro puerorum choralium S. Petri Avinionis.

In mei no arii etc., constitutus personaliter dictus de Castro fuit protestatus quod per invocaciones et anathemaciones demonorum quas faciet in ludo sancte Barbare luso in presenti civitate Avinion. Et in cimiterio S. Symphoriani, ut prepositus, ipse non intendit dicere ex corde sed dumtaxat propter modum ludi, et quod propterea inimicus humane nature dyabolus non habeat aliquod jus in ejus animam etc. Actum in claustro ecclesie S. Petri Avinion. Et in studia ejusdem. »¹⁰

De ce document nous retiendrons plusieurs éléments importants. Tout d'abord, et ce qui nous intéressera particulièrement ce sont les renseignements donnés quant à la représentation.

¹⁰ Nous proposons la traduction suivante pour cet acte : « Le premier jour de juillet 1470. Protestation pour le maître Jean de Castre, maître des garçons de chœur de Saint-Pierre à Avignon.

Dans mon cas, le nommé de Castre proteste contre les invocations et les anathèmes aux démons qu'il exécutera dans le jeu de Sainte Barbe joué dans l'actuelle ville d'Avignon. Et dans le cimetière Saint-Symphorien, en tant que prévôt, il n'entend pas parler de cœur mais seulement pour le jeu, et parce que le diable de la nature humaine n'a aucun droit sur son âme. Acté dans l'enceinte de Saint-Pierre d'Avignon. Et dans les mêmes études. »

En effet un « jeu de Sainte Barbe » (« *ludo sancta Barbare* ») est évoqué, la représentation a lieu au cimetière de l'église Saint Symphorien d'Avignon. Elle se situera vraisemblablement à une date peu éloignée du document notarié, donc en juillet 1470. Ensuite l'un des acteurs qui sera présent sur la scène de cette représentation est le maître des enfants de chœur de l'église de Saint-Pierre, nommé Jean de Castre. Celui-ci, pour son rôle, prononcera des invocations aux démons, il fait attester que ces invocations feront partie de son rôle et seront prononcées de bouche et non pas de cœur. Cet acte permet donc, déjà, de connaître l'existence de la représentation. De surcroît il contient des informations sur la situation temporelle et spatiale de l'évènement. Enfin il indique que le maître des enfants de chœur, un citoyen avignonnais donc, fut sur les planches pour performer dans un rôle où il invoquera les démons.

Une autre information cruciale que nous dévoile cet acte notarié est que Jean de Castre a trouvé nécessaire de notifier officiellement que les déclarations qu'il fera sur scène ne seront en aucun cas faites selon ses croyances, mais simplement pour le rôle. Le futur acteur, par sa position de maître des enfants de chœur, semble en effet devoir être irréprochable. Ainsi aucun doute sur sa foi ne doit pouvoir être émis. Pour autant le besoin de préciser que ce qui se passe sur une scène théâtrale ne correspond pas à une réalité, une vérité, apporte plusieurs informations. Cela indique déjà, une certaine illusion entre le réel et le jeu. Il arrive en effet que des personnages controversés, tel que Judas, soient pris à partie¹¹. En ce sens un personnage invoquant le diable et des démons se situe forcément en opposition à la chrétienté et le comédien peut être, lui aussi, pris à partie. L'acte notarié peut donc être constitué pour contrer la méfiance ou l'opprobre du reste de la population face à l'acteur qui aura prononcé des paroles blasphématoires. D'autant plus si celui-ci est chargé d'une part de l'éducation religieuse d'enfants. Outre une protection face au public de manière large, il semble possible que l'acte notarié ait été fait pour se prémunir contre les autorités religieuses. Les Mystères étant des pièces inscrites dans le contexte urbain, comme nous le développerons plus tard (cf. II), il arrive parfois qu'ils prennent appui, en plus des histoires hagiographiques, sur l'histoire et la vie de la ville. Ainsi il arrive que les pièces prennent une dimension politique et soient donc très surveillées par la censure ecclésiastique¹². Ce sont notamment les scènes comiques, par leurs références à la vie quotidienne, qui vont être visées. S'insérant entre les passages sérieux ces instants plus propices aux bouffonneries, au registre grotesque mais aussi aux

¹¹ Armand Strubel, *Le théâtre au Moyen âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Bréal, 2014, p.96 – 97.

¹² *Le théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.94.

obscénités avaient de quoi déplaire et brouiller le message pieux des représentations hagiographiques. Or une invocation aux démons prendrait potentiellement place dans ces instants comiques puisque les diables ne sont que très rarement représentés sérieusement. Il est donc possible que l'église ait déjà une méfiance affichée envers les Mystères, sentiment qui continuera de grandir jusqu'à l'interdiction du genre en 1548. Du reste l'initiative semble tout de même assez marginale, ainsi ce fut peut-être par volonté personnelle que Jean de Castre prit la peine de faire ce document notarié.

A.2. Pas d'autres attestations de la représentation

Suite à l'étude de cette première occurrence il semble nécessaire de chercher la présence d'autres documents concernant la représentation du *Mystère de Sainte Barbe* en 1470 à Avignon. Si le document notarié est cité comme source par plusieurs études, que ce soit sur le théâtre du Moyen-Âge ou plus spécifiquement sur les représentations de Sainte Barbe, aucune autre preuve n'est mentionnée dans les ouvrages et articles. C'est donc dans les archives de la ville que la recherche s'est poursuivie. La pièce ayant certainement été financée par la ville d'Avignon (cf. II) les registres financiers auraient pu être une source d'information. D'autre part les registres des archives du XV^{ème} siècle auraient pu, eux aussi, apporter la connaissance d'un document évoquant le *Mystère de Sainte Barbe*. Malheureusement jusqu'ici les recherches sont infructueuses. Ainsi il n'y a, à ce jour, pas d'autres documents attestant de la représentation du *Mystère de Sainte Barbe* en 1470 à Avignon. Cette absence n'est pas particulièrement étonnante et est même assez prévisible. Mais cela signifie que nous ne possédons pas d'autres informations factuelles sur la représentation, ainsi toute étude plus approfondie sera fondée d'hypothèses et non de faits. Plus encore, si nous partons ici du principe que la représentation eût lieu, le document l'indiquant étant antérieur à celle-ci il n'est pas impossible que pour diverses raisons ce Mystère n'ait finalement pas été représenté.

Dans cette absence de documents il faut aussi noter l'absence d'un texte lié à la représentation. Si les études théâtrales s'appuient souvent sur les pièces écrites, il n'est pas non plus impossible de faire sans celles-ci. Pour autant l'absence de mention d'un texte et de son auteur mérite d'être évoquée. Les Mystères étant des pièces reprenant l'histoire religieuse, donc des textes bibliques ou hagiographiques, ils ne relèvent pas ou très peu de l'imagination

des auteurs qui ont pour rôle l'adaptation pour la scène¹³. Ainsi les auteurs doivent posséder une connaissance assez fine de la Bible et des livres apocryphes et sont donc souvent des prêtres¹⁴. Le *Mystère de Sainte Barbe* d'Avignon peut donc être une adaptation scénique de l'une des diverses écritures hagiographiques alors connue (cf. III) faite par un prêtre. Une autre possibilité, quant à l'auteur de l'adaptation de la vie de Sainte Barbe, est qu'un auteur local ait écrit la pièce. A la fin du XVème siècle Jasme Oliou s'établit à Avignon où il écrira plusieurs pièces¹⁵. Ce dernier est, en outre, originaire du Nord de la France où Sainte Barbe est plus connue et vénérée que dans le Sud. Il est aussi membre d'une société dramatique¹⁶ qui aurait pu prendre part à l'écriture et la représentation. Il faut aussi signifier que l'importance de l'auteur est moindre à cette époque-là, l'absence d'information sur celui-ci n'est donc pas étonnante. Toute notion de droit d'auteur serait anachronique et les mêmes œuvres étaient reprises et parfois remaniées sans que l'auteur d'origine ne soit cité¹⁷. Ce n'est par ailleurs pas un rôle considéré comme très important. En effet le texte, bien que faisant partie du spectacle, n'en est pas un élément primordial. Ce qui importe réellement c'est le spectaculaire et les émotions véhiculées¹⁸. Ainsi le texte pour la représentation de 1470 fut peut-être écrit par un homme de religion, ou alors repris et remanié à partir d'un autre Mystère ayant mis en scène la Sainte et son histoire. Et bien que nous ne possédions pas ce texte une étude de l'histoire de Sainte Barbe et d'autres textes de représentations pourront nous donner une idée des éléments clés nécessaires à la représentation.

A.3. Difficulté des recherches pour le théâtre du Moyen Âge

L'absence de document n'est finalement pas étonnante et est inhérente à l'étude du théâtre médiéval. En effet cette période d'étude impose certaines difficultés notables. Au XVIIème siècle l'appellation « Moyen-Âge » est donnée pour la période située entre la chute du dernier empereur romain et la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb (limites temporelles régulièrement discutées par la suite). Cette nomination définit alors une période de dix siècles

¹³ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.1, p.203.

¹⁴ *Ibidem*, p.204.

¹⁵ Graham A. Runnals, « René d'Anjou et le théâtre », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 88 / 2, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1981, p.170.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, 3è éd, Paris, Champion, 1951, p.181.

¹⁸ *Le théâtre en France, 1 : Du Moyen-Âge à 1789*, Paris, A. Colin, 1988, p.82.

vue comme archaïque entre l'Antiquité classique et la Renaissance et ses prestiges¹⁹. Cette période commencera à être réhabilitée seulement au XIX^e siècle. Ainsi durant deux siècles l'image du Moyen-Âge est très largement critiquée et rejetée. La préservation des documents et des savoirs ainsi que leur étude n'est donc pas une priorité. Subséquemment, comme dans tous les domaines, le théâtre médiéval fut longtemps méprisé. Par ailleurs les renseignements qui nous sont parvenus quant aux représentations sont partiels et même quasiment inexistantes avant le X^e siècle. Mais la difficulté de l'étude théâtrale tient aussi aux frontières incertaines du genre, Paul Zumthor évoque une mise en scène quotidienne, il n'y aurait donc pas réellement de théâtre mais une « théâtralité ambiante ». En effet les limites du genre sont troubles entre offices religieux théâtralisés, tableaux vivants lors de parades, ou représentations de plusieurs jours. La définition de théâtre médiéval est plus mouvante que celle du théâtre antique par exemple. Ainsi les mentions de théâtre peuvent évoquer des événements très différents les uns des autres. En outre le théâtre n'est alors pas réellement intégré aux institutions²⁰. Par conséquent il est fort probable que nombre de documents se soient perdus ou n'aient pas encore été redécouverts concernant le théâtre médiéval. Mais il est aussi certain qu'une image parfois faussée a été véhiculée dans les siècles qui suivirent. L'étude du *Mystère de Sainte Barbe* à Avignon en 1470 est donc de toute évidence une étude partielle, dont chaque information est à recevoir avec distance.

Le sujet d'étude que constitue le *Mystère de Sainte Barbe* et sa représentation à Avignon en 1470 est donc issu d'un premier document notarié. Cet acte apporte des informations factuelles indiquant une représentation au cimetière de l'église Saint-Symphorien dans les environs de juillet 1470. Mais il indique aussi une possible surveillance des autorités religieuses face aux représentations. A ce jour c'est le seul document connu évoquant cet événement. Aucun texte, aucun auteur, aucunes informations sur le financement ni sur la représentation n'y sont liés. L'absence de ces documents est par ailleurs explicable par la période ciblée par l'étude puisque le Moyen-Âge fut longtemps discrédité.

B) Historique des recherches sur le théâtre du Moyen Âge

¹⁹ Éditions Larousse, « Moyen Âge - LAROUSSE », [En ligne : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Moyen_%C3%82ge/71867]. Consulté le 10 mai 2022.

²⁰ Michel Rousse, *La scène et les tréteaux : le théâtre de la farce au Moyen âge*, Orléans, Paradigme, 2004, p.229 – 230.

Malgré tout depuis les années 1930 de nombreux historiens s'attachent à étudier cette période²¹. Et parmi ces études le théâtre médiéval retrouve aussi sa place. Ainsi divers axes de recherches ont tour à tour vu le jour concernant ce sujet. Pour cette partie nous nous appuyerons sur l'article d'Elisabeth Lalou, *Le théâtre et les spectacles publics en France au Moyen-Âge. Etat des recherches* de 1991. Et ce sont divers grands auteurs médiévistes qui nous ont permis de poser un cadre et un contexte à notre étude. Parmi lesquels nous pouvons citer Louis Petit de Julleville, Gustave Cohen ou encore Pierre Pansier.

B.1. Axes de recherches

Le travail de redécouverte du théâtre médiéval débute avant même 1930. En effet entre 1840 et 1910 de nombreuses pièces médiévales sont redécouvertes et rééditées. De grands travaux et ouvrages sont alors notables. En Allemagne, par exemple, plusieurs thèses viennent mettre le sujet en avant. En 1880 Petit de Julleville publie son fameux ouvrage *Les Mystères*, dont le second tome est un répertoire d'œuvres toujours utilisé aujourd'hui. Par ailleurs il faut souligner que ce travail de catalogage n'a pas été de nouveau effectué depuis 1880, ainsi les informations n'ont pas été actualisées avec les travaux postérieurs. Plus tard, entre 1930 et 1940, les travaux de Gustave Cohen sur le Moyen-Âge prendront aussi une grande importance. Puis c'est Elie Konigson qui renouvellera la vision de la scène médiévale dans les années 1970. En 1980 un regain d'intérêt scientifique pour le théâtre est notable, en cause la baisse de fréquentation des cinémas tandis que le public théâtral reste constant. Cet intérêt se couple donc avec un intérêt pour l'histoire théâtrale et, en conséquence, le théâtre médiéval. En 1974 une Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval (S.I.T.M.) est créée et tiendra son premier colloque cette même année. La société s'agrandira ensuite et son second colloque d'Alençon de 1977, paru en 1981, fut titré *Le théâtre au Moyen-Âge* laissant ainsi entendre qu'aucun ouvrage sur le sujet n'existait auparavant. Jusqu'en 1990 c'est surtout le théâtre profane qui sera étudié. Du reste les débuts du théâtre resteront plus connus et étudiés que le théâtre du XIV^{ème} et XV^{ème} siècle. Le sujet du théâtre médiéval, et notamment des Mystères, est néanmoins très apprécié aux Etats-Unis d'Amérique où des représentations ont par ailleurs eu lieu. Pour ce qui est des axes d'études sur le théâtre du Moyen-Âge ils vont suivre les modes. Ainsi quelques études sur les femmes dans le théâtre émergeront sous

²¹ Éditions Larousse, « Moyen Âge - LAROUSSE », [En ligne : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Moyen_%C3%82ge/71867]. Consulté le 10 mai 2022.

l'influence du féminisme en 1970, la notion de « théâtre populaire » sera présente en 1980, puis les questions de méthodologie et sociologie seront soulevées au colloque de la S.I.T.M. de 1986, ce sera ensuite au tour de la fête et de l'iconographie en 1989, et du mélange des genres en 1990. Et c'est finalement, lors de l'écriture de l'article d'Elisabeth Lalou en 1991, le théâtre et le carnaval qui seront étudiés. L'étude théâtrale s'intéresse alors de près à la psychanalyse et le personnage du fou prend une place centrale. Les diables seront les autres personnages très étudiés et ce tout au long des années. Finalement des études iconographiques émergeront mais la fiabilité de celles-ci sont remises en causes. En effet beaucoup d'iconographies sont faites après la fin du Moyen-Âge (alors que cette période est discréditée, cf. I. A.3.) ainsi, elles véhiculent de nombreux stéréotypes visuels²².

B.2. Les grands auteurs

Comme nous l'avons dit de grands auteurs, spécialistes du Moyen-Âge, ont rédigés des études pouvant servir de base de travail pour une étude théâtrale du XVème siècle. Nous nous arrêterons ici sur ces travaux.

C'est en 1880 que Louis Petit de Julleville (1841 – 1900) publie son ouvrage de référence sur les Mystères en deux tomes. Le premier permet de donner le cadre du genre, sa définition et ses aspects. Nous pouvons en retenir une définition fort intéressante des Mystères : « C'est la mise en scène, c'est l'exposition dialoguée par personnages divers, d'un évènement historique, ou considéré comme tel par les spectateurs, quelque soit d'ailleurs la part de légende ou de fantaisie qui s'y mêle. Ajoutons que presque tous les Mystères ont été tirés de l'histoire ecclésiastique ; une moitié, de l'écriture sainte, l'autre moitié, des vies des saints. »²³. Le second tome quant à lui répertorie les Mystères alors connus. Si de nombreux auteurs ont cherchés à définir les différents genres théâtraux du Moyen-Âge, dont les Mystères, le travail de répertoire est tout à fait notable. Ainsi, malgré le temps passé, il n'a pas été effectué de nouveau et l'ouvrage de Petit de Julleville reste la référence pour toute base de travail. Il est néanmoins incomplet puisque d'autres représentations ont été redécouvertes depuis, ce sera notamment le cas pour les représentations de Sainte Barbe (cf. I. C.2.).

²² Estelle Doudet, séminaire *De la recherche sur les théâtres éphémères du Moyen Âge à l'expérience en réalité virtuelle : apprendre des incertitudes*, 25/03/2022.

²³ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.1, p.201.

Quelques années plus tard Gustave Cohen (1879 – 1958), universitaire et historien spécialiste en littérature française médiévale²⁴, produira nombre d'œuvres indispensables à l'étude de cette période. Le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France dénombre aujourd'hui 240 œuvres de l'auteur. Pour notre étude trois documents ont été particulièrement à propos : *Mystères religieux et profanes en Avignon à la fin du XIV^e siècle* de 1941, *Le théâtre en France au Moyen-Âge* de 1948 et *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Âge* de 1951. Le *Mystères religieux et profanes en Avignon à la fin du XIV^e siècle* nous permettra notamment de retrouver l'occurrence de deux représentations de Mystères à Avignon, antérieures au *Mystère de Sainte Barbe*. Les informations, contenues dans une lettre datée de 1400 écrite par le facteur Tieri Di Benci pour son patron Francesco Di Marco, permettront d'évaluer les possibilités d'évènements dans la ville. Cette lettre appartenant aux archives du Ceppo dei Poveri de Prato, en Toscane, c'est à partir de la transcription et la traduction de Gustave Cohen que nous travaillerons. Quant au texte *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Âge* sa troisième partie (Livre III), centrée sur la mise en scène des Mystères permettra de croiser les points de vue avec d'autres auteurs de référence pour développer les possibilités de représentations des Mystères.

Pour terminer, le docteur Pierre Pansier (1864 – 1934) constitue un apport important pour notre étude. Ophtalmologiste né à Carpentras, il passera la plus grande partie de sa vie à Avignon, et se passionnera pour l'histoire de cette ville²⁵. De ses nombreux sujets de recherches, notamment sur l'histoire de la médecine, nous retiendrons son implication dans les domaines de l'histoire de la ville d'Avignon et du comtat Venaissin, mais aussi de la langue et du folklore provençal. Il constituera finalement un fond d'une centaine de documents²⁶. Nous pouvons retrouver une partie de ce travail dans le Fonds Pansier conservé à la bibliothèque Ceccano d'Avignon. Ce dernier contient 178 cotes documentaires dont une partie fut donnée du vivant de l'auteur et l'autre cédée par testament à sa mort. Il fonde, en 1912, sa propre revue *Les Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin*, pour publier ses propres articles. Nous trouvons, dans son sixième volume de 1919, l'article : *Les débuts du théâtre à Avignon*. Dans celui-ci se trouve la retranscription de l'acte notarié que nous avons évoqué plus tôt (cf. I. A.1.). C'est ensuite avec le document *Le théâtre provençal à Avignon*

²⁴ BNF, « Gustave Cohen (1879-1958) », [En ligne : <https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11897185q>]. Consulté le 11 mai 2022.

²⁵ Shirley Daumas, « Le fonds Pierre Pansier – Avignon », *Archives en bibliothèques*, 2018.

²⁶ Idem.

au XVII^{ème} siècle, de 1932, que nous lirons une évocation du *Mystère de Sainte Barbe* sous les termes suivants :

« La plus ancienne représentation théâtrale que nous trouvions mentionnée à Avignon, c'est le *Jeu de Sainte-Barbe*, joué en juillet 1470 [...] L'un des acteurs était le maître des enfants de chœur de l'église de St-Pierre, dénommé Jean de Castre. Or, dans son rôle, il y avait des anathèmes, des invocations aux démons. Pris de scrupules, quelques jours avant la représentation, l'acteur comparait devant maître Morini, notaire ; là il fait établir et constater par acte public que, les anathèmes et les invocations aux démons qui sont dans son rôle, il les dira de bouche et non de cœur, et que, par conséquent, l'ennemi du genre humain ne pourra s'en prévaloir ni prétendre avoir à leur sujet aucun droit sur son âme.²⁷ »

Pansier nous renvoie ici au document notarié que nous avons étudié plus tôt (cf. I. A.1.), mais nous verrons ensuite (cf. I. C.1.) que d'autres occurrences théâtrales antérieures furent découvertes invalidant une partie de ce qu'il écrit. Enfin son *Histoire de la langue provençale à Avignon du XII^{ème} au XIX^{ème} siècle* de 1924, bien que quelque peu éloignée de notre sujet, apporte des éléments tout à fait intéressants sur la langue.

C) Historique des recherches sur d'autres représentations théâtrales

Pour s'approcher au plus près des conditions de représentations du *Mystère de Sainte Barbe* d'Avignon en 1470 nous nous devons d'étudier d'autres représentations évocatrices. Ainsi d'autres événements avignonnais pourront nous instruire sur les possibilités de représentations dans la ville. Nous nous arrêterons plus particulièrement sur une *Présentation de la Vierge au Temple* de Philippe de Mézières, prenant place en 1372, puis sur un *Jeu de la Passion de Notre Seigneur* de 1400. Ce sont ensuite les autres représentations de Sainte Barbe sur le territoire français dont nous parlerons. Les événements sont alors assez nombreux mais nous évoquerons avec plus de précision les représentations de Compiègne en 1476, Metz en 1485 et Laval en 1493.

²⁷ Pierre Pansier, « Le théâtre provençal à Avignon au XVII^e siècle / [textes choisis et présentés par] P. [Dr Pierre] Pansier », 1932, p.9.

C.1. D'autres représentations à Avignon

Pour bien situer le contexte de représentation du *Mystère de Sainte Barbe* à Avignon en 1470 il est nécessaire d'étudier d'autres représentations dans la ville. Nous nous arrêterons ici spécifiquement sur deux évènements. Le premier prend place en 1372, c'est une *Présentation de la Vierge au Temple* de Philippe de Mézières. Le second est un *Jeu de la Passion de Notre Seigneur* se situant en 1400. Si ces deux représentations connaissent des évocations comportant un nombre d'informations assez importantes, nous finirons en évoquant d'autres évènements moins documentés.

Le 21 novembre 1372 Philippe de Mézières obtient du pape Grégoire XI l'autorisation de représentation de la pièce dont il fait le texte et la mise en plateau²⁸. Le thème en est la présentation au Temple de Marie. La pièce sera reprise à Paris puis jouée une seconde fois à Avignon en 1385²⁹. Nous avons donc, déjà, une pièce qui sera montée à plusieurs reprises, à plusieurs endroits en France. C'est une hypothèse applicable pour le *Mystère de Sainte Barbe* de 1470, la pièce pourrait elle aussi venir d'un déplacement et avoir été jouée en amont, ou l'être en aval, dans d'autres lieux. Si cette hypothèse n'est pas vérifiable actuellement, car aucun document ne l'atteste, cela signifie tout de même que les textes de *Mystères de Sainte Barbe* joués en divers lieux peuvent entrer en résonance avec ce qui fut mis en plateau à Avignon en 1470. Pour ce qui est de la *Présentation de la Vierge au Temple* de 1372 le texte, en latin, de Philippe de Mézières est resté malgré le fait que ce fut une œuvre de commémoration religieuse et non pas d'imagination³⁰. La langue de la pièce, encore couramment utilisée pour le théâtre au XIV^{ème} siècle, ne sera certainement plus la même pour le *Mystère de Sainte-Barbe*, les Mystères hagiographiques se déroulant plutôt en langue vernaculaire³¹. L'évènement du 21 novembre 1372 se déroule en plusieurs phases. Tout d'abord une procession conduite par le clergé traverse la ville avant de s'arrêter à l'église des Cordeliers d'Avignon. Là vingt-deux acteurs vont performer dans la nef avant de rejoindre le chœur durant la messe dite par l'évêque. A la fin de la messe un cortège ramène les acteurs à

²⁸ Paulette L'Hermite-Leclercq, « Avignon en fête Présentation de la Vierge au Temple de Philippe de Mézières le 21 novembre 1372 », in Philippe Contamine, Thierry Dutour, Bertrand Schnerb, Centre de recherche Les pouvoirs XIII^e-XV^e siècles, (éds.). *Commerce, finances et société, XI^e-XVI^e siècles : recueil de travaux d'histoire médiévale offert à M. le Prof. Henri Dubois*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993, p.327.

²⁹ *Ibidem*, p.337.

³⁰ *Ibidem*, p.328.

³¹ Françoise Baligand et Catherine Carpentier, *Sainte Barbe : légende et traditions*, éds. Association du Centre historique minier, Musée de la Chartreuse et Musée régional d'ethnologie, Lewarde Douai Béthune, Centre historique minier Musée de la Chartreuse de Douai Musée d'ethnologie régionale de Béthune, 1997, p.63.

un vestiaire³². La représentation théâtrale se fait donc dans l'église, en amont de la cérémonie donnée un jour de célébration de Marie. La religion est, sans conteste, la motivation de cet évènement. Cette pièce ne peut pas vraiment être qualifiée de Mystère, notamment puisqu'elle se déroule dans une église. Et nous pouvons de prime abord remarquer les différences avec le *Mystère de Sainte Barbe* de 1470 qui se déroulera en extérieur, avec de ce fait une scène éphémère certainement construite pour l'évènement, et qui ne correspond vraisemblablement pas avec la date d'une célébration de la Sainte représentée. Mais nous pouvons voir ici un ancêtre du Mystère avec ce sujet biblique qui est un passage de la vie de la Vierge Marie. Plusieurs informations factuelles sont néanmoins intéressantes. Nous savons, déjà, que vingt-deux acteurs ont performés pour cette représentation. Ceux-ci se situaient sur une scène rectangulaire de trois mètres par deux virgule quatre et de deux mètres de haut³³ et étaient accompagnés de musique. L'évènement, dans son ensemble, a certainement commencé tôt dans la journée puisque les jours de novembre sont assez courts³⁴. C'est donc une représentation de taille plutôt importante avec ses vingt-deux acteurs et son inscription dans un cérémonial long. L'objectif est alors d'exciter la dévotion de la population, ainsi la pédagogie par l'image est déjà de mise et, puisque la pièce est en latin, une attention particulière aux costumes, déplacements, gestes et à la musique³⁵ semble indispensable pour faire passer le message à une audience ne pratiquant pas ou peu cette langue. Il n'y a pas d'informations quant aux financements de la pièce, peut-être est-ce Philippe de Mézières lui-même qui paya une partie des frais, probablement aidé alors par la municipalité d'Avignon. Cette représentation nous indique néanmoins que le théâtre est présent à Avignon dès le XIVème siècle dans des évènements religieux. On peut donc voir un réel lien entre la religion et le théâtre dans la ville, passif expliquant peut-être une certaine surveillance de la part des autorités religieuses ayant poussé Jean de Castre à rédiger le document notarié que l'on connaît. Les dimensions de l'évènement indiquent aussi un certain goût pour le théâtre, si la scène ne semble pas très grande ses proportions restent tout à fait respectables pour sa position dans une nef d'église. De même les vingt-deux acteurs présents représentent tout de même un nombre non-négligeable. Aucune information n'est donnée sur le rôle de la Vierge

³² Paulette L'Hermite-Leclercq, « Avignon en fête Présentation de la Vierge au Temple de Philippe de Mézières le 21 novembre 1372 », in Philippe Contamine, Thierry Dutour, Bertrand Schnerb, Centre de recherche Les pouvoirs XIIIe-XVe siècles, (éds.). *Commerce, finances et société, XIe-XVIIe siècles : recueil de travaux d'histoire médiévale offert à M. le Prof. Henri Dubois*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993, p.328.

³³ *Ibidem*, p.330.

³⁴ *Ibidem*, p.329.

³⁵ *Ibidem*, p.328.

Marie qui fut donc très certainement joué par un jeune homme, les femmes sur scène n'apparaissant pas encore avant plusieurs années.

Une seconde occurrence de théâtre aura lieu en 1400 avec un *Jeu de la Passion de Notre Seigneur*. Les informations concernant cet événement furent rapportées par un facteur nommé Tieri di Bancini à son patron, Fransesco di Marco. Cette lettre aujourd'hui conservée en Toscane fut retranscrite et traduite par Gustave Cohen³⁶. Nous ne reprendrons ici que la traduction, qu'il fit avec son collègue Bedarida, dont les termes sont les suivants :

« Avignon, 16 juin 1400

Je n'ai plus rien de neuf à signaler, si ce n'est que le 7 de ce mois, beaucoup d'artisans d'Avignon ont, à leurs dépens, représentés un *Jeu* savoir *de la Passion Notre Seigneur*, où Il fut mis en croix, [qu'on joua] pendant les trois jours de la Pentecôte.

Il y a trois mois, ils ont joué [au Carnaval ?]³⁷ un *Jeu* du Siège de Troie comme celui auquel assista le duc d'Anjou et on y vit beaucoup de tours à bretèches et de bannières. Je vous dirais brièvement les trois points les plus notables.

D'abord deux cents acteurs furent requis pour représenter le dit *Jeu* (de la Passion) avec, en plus, tant d'hommes costumés et tant d'hommes armés que personne ne pourrait en dire le nombre.

Ensuite sur la place du Couvent des Frères Prêcheurs, beaucoup d'estrades [étaient dressées] où se tenaient des hommes et des femmes pendant deux jours de suite, ornées de si nombreuses bannières, de tapis et de toiles (peintes) que le roi de France ne pourrait déployer un plus bel appareil ; il ne se fit jamais une fête si royale et si magnifique à voir et qui rassembla dix à douze mille spectateurs.

Enfin la ville ordonna pour la garde de la place forte trois cents des plus riches bourgeois et marchands, commandés par un maréchal et un viguier, avec trois cents pennons aux armes de l'Eglise, à cheval, tous

³⁶ Gustave Cohen, *Mystères religieux et profanes en Avignon à la fin du XIV^e siècle*, Paris, Impr. nationale, 1941.

³⁷ Note de traduction.

armés de pied en cape, chevauchant par la cité pour la garde de la ville, chose très belle à voir.

Ainsi pendant deux jours ils chevauchèrent tant que se représente le Jeu et un homme, à la semblance de Notre Seigneur fut mis en croix. Le Jeu a coûté, dit-on, plus de mille écus. Il y avait dix ans qu'on n'avait plus représenté ce Jeu et ils veillèrent (cette fois) à garder la cité pour qu'il ne s'y fit scandale.

Nous avons de ce fait subi du dommage, car nous dûmes fournir des équipements en grand nombre sans utilité. »

Cette lettre évoque donc plusieurs représentations notables. Déjà, celle dont il est sujet, *le Jeu de la Passion de Notre Seigneur* jouée aux alentours du 7 juin 1400. Est cité aussi un *Jeu du siège de Troie* interprétée trois mois en amont, certainement au mois de mars, d'où la possibilité d'un jeu carnavalesque évoqué par Cohen. Cette même pièce fut déjà jouée quelques années plus tôt lors de la venue du duc d'Anjou dans la ville, possiblement lors de sa présence en mai 1382³⁸. Et enfin un autre *Jeu de la Passion* fut joué une première fois environ une décennie plus tôt, aux alentours de 1390. La ville connaît donc une tradition théâtrale assez riche, avec des *Jeu* qui sont joués plusieurs fois. Pour l'année 1400 deux représentations ont déjà eu lieu avant la mi-juin, pour les fêtes carnavalesques et pour la Pentecôte, rappelant encore une fois l'importance de la religion face au théâtre. Pour le *Jeu de la Passion* de 1400 nous pouvons noter plusieurs informations factuelles. Le *Jeu* se déroula pour la Pentecôte dont les festivités durèrent trois jours, bien que la représentation en elle-même semble avoir pris place en deux journées. Deux cents acteurs furent présents sur scène avec, en plus, un grand nombre de figurants costumés et armés (certainement plus de deux cents puisque le correspondant n'a pu les compter). La représentation eût lieu sur la place du Couvent des Frères Prêcheurs, nom secondaire du Couvent des dominicains³⁹. La situation de ce Couvent (voir Annexe 1), présentant de nombreux espaces alentours, semble permettre de prévoir une représentation de taille importante. Des estrades sont installées pour le public composé de dix à douze mille personnes. Une garde de trois cents personnes est instaurée pour éviter les débordements, chose réussie si l'on en croit la fin du passage (« nous dûmes fournir des

³⁸ Gustave Cohen, *Mystères religieux et profanes en Avignon à la fin du XIVe siècle*, Paris, Impr. nationale, 1941.

³⁹ « Personne : Couvent des dominicains d'Avignon », [En ligne : <https://bibale.irht.cnrs.fr/1122>]. Consulté le 11 mai 2022.

équipements en grand nombre sans utilité »). Le *Jeu* aurait, finalement, coûté plus de mille écus. A partir de ces informations nous pouvons émettre plusieurs hypothèses. Tout d'abord le public avignonnais est habitué aux représentations théâtrales, puisque celles-ci semblent récurrentes. Ainsi peut-être sont-elles menées par une confrérie⁴⁰. Il y a alors peu de chance que celle-ci ait survécu jusqu'en 1470 et ait organisé le *Mystère de Sainte Barbe*. Néanmoins la fin du XIV^{ème} et le début du XV^{ème} siècle semblent être propices aux représentations. Cette tradition n'a pas forcément perduré elle non plus, mais la représentation de Sainte Barbe reste assez proche pour que l'on puisse supposer que cette habitude théâtrale reste ancrée dans la vie sociale de la ville. L'adossement du *Jeu* sur la vie religieuse est aussi notable, le théâtre tout comme la religion étant lieu de rassemblement urbain et donc de cohésion. Ainsi, outre le sujet de notre pièce de 1470, on peut supposer que la religion est présente dans l'évènement. Ajoutons qu'une garde importante, en nombre et en moyen (armes, chevaux), est présente pour la représentation de 1400. Cela signifie que les évènements nécessitent un encadrement spécifique, ce qui semble plutôt naturel à la vue de l'afflux de spectateurs. D'autant plus que les « scandales » semblent être une possibilité non-négligeable selon l'auteur de la lettre. Il est donc probable que soixante-dix ans plus tard, pour la représentation du *Mystère de Sainte Barbe* un corps armé fut aussi présent pour sécuriser la ville. Enfin la représentation aurait coûté dans les alentours de mille écus. Ainsi, même si aucune indication sur la provenance de cet argent n'est donnée, nous pouvons voir que les évènements théâtraux bénéficient de financements importants.

Cette lettre évoque aussi brièvement le *Jeu du siège de Troie*, dont la première représentation fut liée à un évènement politique, soit la visite du Duc d'Anjou. Ainsi la ville d'Avignon peut organiser des évènements théâtraux pour contenter un invité de marque. Ce sera donc une possibilité pour la représentation du *Mystère de Sainte Barbe*. Finalement, un dernier élément spectaculaire nous semble notable dans une temporalité plus proche de celle de notre objet d'étude. En 1476 l'archevêque d'Avignon, Julien de la Rovere, donne une bénédiction⁴¹. Il prendra alors place en haut de Notre-Dame des Doms. Mais ce qui nous intéresse ici est le fait que 50 000 personnes assistent à cette bénédiction⁴². Ainsi nous voyons qu'un public important est toujours présent à Avignon. Si ce n'est pas, ici, pour un évènement théâtral à proprement dit, bien que la théâtralité des évènements religieux reste très présente,

⁴⁰ Gustave Cohen, *Mystères religieux et profanes en Avignon à la fin du XIV^e siècle*, Paris, Impr. nationale, 1941.

⁴¹ *Histoire d'Avignon*, Aix-en-Provence, Edisud, 1979, p.309.

⁴² *Idem*.

nous voyons que les évènements de la ville peuvent être suivis par un certain nombre de personnes. Il est donc possible que le *Mystère de Sainte Barbe* ait aussi, quelques années plus tôt, bénéficié d'un public important.

Ainsi les différentes représentations théâtrales ayant eu lieu avant *le Mystère de Sainte Barbe* de 1470, et cet évènement religieux plus tard, nous donnent des indications sur la vie de la ville d'Avignon et l'implication de cette urbanité dans les différents types de représentations. Nous savons donc que le spectaculaire peut être présent, avec un public nombreux et une habitude de ces évènements bien ancrée dans la vie de la population.

C.2. Les autres représentations de Sainte Barbe

La représentation du *Mystère de Sainte Barbe* à Avignon en 1470 est loin d'être la seule en France entre le XV^{ème} et XVI^{ème} siècle. Le registre de Louis Petit de Julleville présente, déjà, les douze représentations suivantes⁴³ : Amiens (1448), Compiègne (1475 et 1476), Angers (1484), Metz (1485), Laval (1493), Nancy (1504), Domalain (1509), Limoges (1533), Péronne (1534), Saint Nicolas-de-Port (1537) et Tirepied (1539). Françoise Baligand et Catherine Carpentier-Bogaert ajouteront les cinq représentations suivantes : Avignon (1470), Manosque (1500), Fresnay-sur-Sarthe (1578), Bargemont (1597) et Fréjus (1597)⁴⁴. A cela Mario Longtin ajoute des représentations à Mons en 1459 et 1491, Saint-Omer en 1462, et Tours en 1473⁴⁵. C'est donc un total de vingt-et-une représentations que nous trouvons. Si nous situons ces différentes représentations sur une carte (voir Annexe 2) nous pouvons voir que la majorité des villes concernées se trouvent aujourd'hui dans le Nord de la France. Plus encore, avant 1500 la seule représentation dans le Sud de la France fut celle d'Avignon (voir Annexe 3). Cela montre une certaine exceptionnalité du cas avignonnais, appelant la possibilité que la Sainte n'est pas particulièrement présente dans la vie religieuse du Sud de la France.

⁴³ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.2.

⁴⁴ Françoise Baligand et Catherine Carpentier, *Sainte Barbe : légende et traditions*, éd. Association du Centre historique minier, Musée de la Chartreuse et Musée régional d'ethnologie, Lewarde Douai Béthune, Centre historique minier Musée de la Chartreuse de Douai Musée d'ethnologie régionale de Béthune, 1997, p.63.

⁴⁵ Mario Longtin, « Maçons, trois fenêtres s'il vous plaît ! Le Mystère de sainte Barbe en 5 journées : un décor qui se construit ? », in Chantal Connochie-Bourgne, (éd.). *Par la fenestre : Études de littérature et de civilisation médiévales*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, (« Senefiance »), p. 307-318.

Nous ne nous arrêterons pas ici sur chacune de ces représentations, mais des informations intéressantes nous semblent importantes pour les événements de Compiègne en 1476, Metz en 1485 et Laval en 1493. Outre l'accessibilité des informations concernant ces représentations, les dates auxquelles elles ont eu lieu, assez proches de celle d'Avignon, permettent de les mettre en écho.

Concernant la représentation de Compiègne en 1476 nous ne nous étendrons pas sur un exposé complet. Néanmoins des informations notables sur les dépenses sont présentes dans le registre de Petit de Julleville. Il est ainsi dit que plus de 4.000 livres furent dépensées par la municipalité de Compiègne pour la représentation de 1476 du *Mystère de Sainte Barbe*. Nous pouvons tirer plusieurs éléments de ces dépenses. En effet la municipalité finance, avec une somme importante, la représentation. Cela signifie d'une part que la ville est impliquée dans le geste théâtral, et d'autre part que le Mystère ne fut pas un petit spectacle puisque la somme allouée est importante. Le texte du Mystère alors présenté aura certainement été celui du *Mystère de Sainte Barbe en cinq journées*, ou tout du moins une partie de cette version⁴⁶. De même il est probable que cette écriture fut celle utilisée pour la représentation de Metz ainsi qu'à Laval.

Pour ce qui est du Mystère joué à Metz en 1485 deux informations importantes sont à développer. La première est l'implication du public. En effet lors de cette représentation les spectateurs venaient à quatre heures du matin pour garder leurs places⁴⁷. L'évènement est donc très attendu et très attirant. Cela peut indiquer que la sainte, dont l'histoire sera présentée, jouit d'une grande notoriété. Mais la présence de ces spectateurs est certainement liée aussi à l'évènement spectaculaire, or concernant Sainte Barbe les éléments les plus extraordinaires sont certainement les scènes de tortures. Ainsi une attente envers ces scènes est probable. L'information nous donne aussi une indication quant à la durée de la pièce, celle-ci devait certainement commencer au matin et donc durer, au minimum, une journée complète. L'afflux de spectateurs est aussi notable puisque certains se sentent obligés de garder leurs places. On peut donc supposer que tous les spectateurs ne pouvaient pas forcément assister à la représentation, les places étant limitées. La seconde information dont il faut prendre note concerne les comédiens, et plus précisément le rôle-titre. C'est en effet le

⁴⁶ Jacques Ch. Lemaire, « Premières attestations lexicales dans le Mystère de sainte Barbe en cinq journées », *Romania*, vol. 127 / 507, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2009, p.501.

⁴⁷ Elisabeth Lalou, « Les tortures dans les mystères : théâtre et réalité, XIVe-XVe siècle », vol. 16, 1994, (« Medieval English Theater »), p. 37-50.

jeune « fils barbier » qui représentera Sainte Barbe lors de l'évènement⁴⁸. Ce jeune homme, nommé Lyonard, dû jouer de façon très convaincante pour voir ainsi son nom entrer dans l'histoire. En effet il provoqua une telle émotion, de la compassion et des pleurs chez le public, et sa beauté fut tellement louée, semblable à celle d'une jeune fille, qu'ensuite ses études furent prises en charge par un seigneur⁴⁹. Ainsi le rôle de la Sainte est tenu par un homme, ce qui n'est guère étonnant puisque les femmes étaient tenues loin des plateaux de théâtre. Mais cela indique aussi que c'est un rôle assez tragique que celui de Sainte Barbe, puisqu'il peut déclencher de la pitié et des pleurs chez les spectateurs. En dehors des qualités de l'acteur cela signifie aussi que la pièce présente certainement Barbe de façon à exciter la pitié et donc la dévotion.

Parmi les représentations notables de la vie de Sainte Barbe arrêtons-nous sur celle de Laval qui dura six journées. Guillaume Le Doyen, notaire royal au comté de Laval, dépeint l'évènement dans ses *Annales et Chroniques du pays de Laval*. Plus tard Louis Pottier décrit à son tour la pièce dans son ouvrage *La Vie et histoire de Sainte Barbe – Le Mystère joué à Laval en 1493 Les peintures de Saint Martin de Connée*. Ainsi en 1493 *La vie de Madame Ste Barbe par personnaiges, avecqs plusieurs beaux miracles d'icelle* est représenté à Laval. Le culte de Sainte Barbe est alors répandu en France, et notamment dans l'ancienne province du Maine. En effet Louis Pottier précise que « le diocèse du Mans comptait un chapitre [...] et près de trente chapelles ou bénéfices fondés sous le vocable de Sainte-Barbe ». Sa statue était présente dans de nombreuses églises, de même que des autels ou chapelles qui lui étaient consacrés. La présence d'une représentation de sa vie à Laval n'est donc pas réellement une surprise, d'autant que l'entreprise avait déjà été amorcée avant 1493, échouant malheureusement à se réaliser. Signifiant ainsi la possibilité qu'une représentation amorcée peut toujours être annulée. Ainsi en 1493 la population, motivée par la représentation de la *Moralité du bon et mauvais pèlerin*, pièce composée et montée aux frais de Guillaume Le Doyen, demande la reprise du *Mystère de Sainte Barbe*. C'est donc sous l'impulsion des spectateurs que le comte Guy, XVe du nom, promet une aide pécuniaire pour la réalisation du Mystère. Cette aide financière est d'une grande importance car la réalisation d'un Mystère est un évènement coûteux qui est normalement réalisé par une confrérie, une association

⁴⁸ Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, 3è éd, Paris, Champion, 1951, p.206.

⁴⁹ Idem.

dramatique établie⁵⁰. Or Laval ne possède pas une telle entité pérenne et les associations dramatiques ne sont que temporaires. Le comte Guy XVe du nom désigne dans la bourgeoisie trois ou quatre commissaires chargés de « départir les *personnaiges* ». Il fallut ensuite désigner d'autres superintendants pour prendre en charge les costumes, la direction musicale, les trucs ou encore la construction du théâtre. Pour ce qui est du texte utilisé il ne semble pas être l'un de ceux qui nous sont parvenus. Il est alors possible que la composition ait échu à un poète original, mais il est plus probable qu'un « arrangeur » ait vendu ses vers reprenant la célèbre histoire de la Sainte. Agrémentant les réalités historiques de légendes et de scènes de vie quotidienne, le Mystère peut ainsi s'étendre sur six journées. Malgré tout la base pour les personnages et les lieux peut être inspirée du *Mystère de Sainte Barbe en cinq journées*⁵¹. Cette représentation nous apprend donc que la population peut elle-même être à l'origine d'une représentation, mais aussi que Sainte Barbe connaît alors un succès évident. Ainsi sa consécration a-t-elle, peut-être, voyagé jusqu'à Avignon. A Laval, où il n'existe pas de confrérie théâtrale, ce sont des personnes riches qui vont financer le théâtre (Guillaume Le Doyen puis le comte Guy XVe du nom). Ainsi il est possible que ce soit aussi une riche famille avignonnaise qui finança le *Mystère de Sainte Barbe*.

D) Mentions du Mystère de Sainte Barbe

Avant de pouvoir poursuivre sur les hypothèses de représentations du *Mystère de Sainte Barbe*, nous nous proposons ici de répertorier quelques mentions de ce Mystère. Dans un premier temps nous évoquerons certaines allégations de la représentation d'Avignon de 1470. Outre ces mentions certains auteurs se sont intéressés aux différentes écritures des *Mystère de Sainte Barbe* qui nous sont parvenues.

D.1. Représentation d'Avignon

La représentation du *Mystère de Sainte Barbe* à Avignon en 1470 fut évoquée à plusieurs reprises dans des documents traitant du théâtre du Moyen-Âge. Elle n'est parfois que mentionnée comme dans les écrits de Mario Longtin, qui répertorie les représentations dans

⁵⁰ La plus célèbre étant la *Confrérie de la Passion* établie à Paris.

⁵¹ Jacques Ch. Lemaire, « Premières attestations lexicales dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* », *Romania*, vol. 127 / 507, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2009, p.501.

son article *Maçon, trois fenêtres s'il vous plaît ! Le Mystère de Sainte Barbe en 5 journées : un décor qui se construit ?*, ou encore dans *Sainte Barbe légendes et traditions* de Françoise Baligand et Catherine Carpentier-Bogaert. Mais certains auteurs développent un peu plus ces évocations.

C'est notamment le cas de Pierre Pansier. Dans ses *Annales d'Avignon et du comtat Venaissin* de 1919 il mentionne la représentation dans son article *Les débuts du théâtre à Avignon*. Il en dit alors :

« La première sotie que je trouve jouée dans notre ville [Avignon] c'est le *jeu de Ste-Barbe*, représenté en juillet 1470 dans le cimetière de l'église St-Symphorien. L'un des acteurs était le maître des enfants de chœur de l'église St-Pierre, dénommé Jean de Castre. Or dans son rôle, il y avait des anathèmes, des invocations au démon. Pris de scrupule, quelques jours avant la représentation, l'acteur comparait devant maître Morini notaire, et fait établir et constater, par acte public et authentique, que les anathèmes et les invocations aux démons qui sont dans son rôle, il les dira de bouche et non de cœur, et que, par conséquent, l'ennemi du genre humain ne pourra pas s'en prévaloir, ni prétendre avoir à leur sujet aucun droit sur son âme.⁵² »

C'est aussi dans cet article que nous avons trouvé la transcription de l'acte notarié de maître Morini. Quelques années plus tard il évoquera de nouveau la représentation dans *le théâtre provençal à Avignon au XVIIe siècle* de 1932. Il emploiera alors ces termes :

« La plus ancienne représentation théâtrale que nous trouvons mentionnée à Avignon, c'est le Jeu de Sainte-Barbe, joué en juillet 1470 [...] L'un des acteurs était le maître des enfants de chœur de l'église de St-Pierre, dénommé Jean de Castre. Or, dans son rôle, il y avait des anathèmes, des invocations aux démons. Pris de scrupules, quelques jours avant la représentation, l'acteur comparait devant maître Morini, notaire ; là il fait établir et constater par acte public que, les anathèmes et les invocations aux démons qui sont dans son rôle, il les dira de bouche et

⁵² Pierre Pansier, « Les débuts du théâtre à Avignon », in *Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin* (1919), VI, 1919, p.13-14.

non de cœur, et que, par conséquent, l'ennemi du genre humain ne pourra s'en prévaloir ni prétendre avoir à leur sujet aucun droit sur son âme.⁵³

[...] Cette représentation est donnée dans le cimetière de l'église St-Symphorien. A Avignon, les cimetières servaient alors couramment de places publiques. »

Il reprend alors les mêmes informations d'analyse du document notarié. Tout en apportant les éléments suivants : tout d'abord il considère, à la vue de ce dont il dispose, que la représentation du *Mystère de Sainte Barbe* est la première occurrence théâtrale à Avignon. C'est, en tout cas, la « plus ancienne mention » qu'il trouve alors. Il ajoute aussi que le cimetière n'est pas un lieu de représentation très étonnant puisqu'ils « servaient alors couramment de places publiques ».

Plus tard, en 1979, dans l'*Histoire d'Avignon*, nous trouvons l'évocation suivante :

« Les clercs d'une paroisse ou les religieux d'un couvent donnent parfois une sotie ou un mystère ; en 1470 le jeu de Sainte-Barbe est ainsi représenté sur quelques tréteaux dans le cimetière Saint-Symphorien, devant un public que l'on peut imaginer turbulent et chahuteur.⁵⁴ »

Le document sous-entend alors que c'est un ordre religieux qui fut à l'origine de la représentation. L'indication « sur quelques tréteaux » peut signifier qu'une représentation de taille modeste s'est faite sur une scène éphémère. Enfin le public est imaginé « turbulent et chahuteur ». Les informations restent alors à prendre avec distance puisqu'elles sont vues sous le prisme des représentations contemporaines à l'auteur. La distance à prendre est d'autant plus vraie qu'aucune source d'information, autre que le document notarié que nous connaissons, n'est citée. Ainsi l'ajout de ces informations, concernant l'origine de la représentation et la manière dont fut arrangée la scène, ne connaît pas de source précise.

En 1981 c'est au tour de Graham Runnals de citer la représentation de Sainte Barbe d'Avignon, dans son article *René d'Anjou et le théâtre*. Il dit alors :

« Nous ne savons pas s'il [René d'Anjou] assista à la représentation du Mystère de Sainte Barbe joué à Avignon en juillet 1470. La seule

⁵³ Pierre Pansier, « Le théâtre provençal à Avignon au XVIIe siècle / [textes choisis et présentés par] P. [Dr Pierre] Pansier », 1932, p.9.

⁵⁴ *Histoire d'Avignon*, Aix-en-Provence, Edisud, 1979, p.309 – 310.

mention de cette représentation que nous ayons pu trouver a été conservée grâce à un document latin fort curieux. L'acteur qui devait jouer le rôle du Diable jure par serment qu'il n'est pas personnellement responsable des paroles qu'il devra prononcer au cours du jeu : « invocaciones et anathemationes quas faciet in ludo Sancte Barbe luso in presenti civitate Avinionem et in cimeterio S. Symphoriani ». On observe que le théâtre pour ce mystère fut construit dans le cimetière de l'église Saint Symphorien d'Avignon.⁵⁵ »

Il nous donne une information sur la possible présence de René d'Anjou à la représentation. En effet celui-ci passa les dix dernières années de sa vie en Provence, notamment à Aix, et il fit de fréquents séjours à Avignon⁵⁶. Les autres informations données sont celles du document notarié de maitre Morini.

Pour finir c'est dans *Le théâtre au Moyen-Âge, Naissance d'une littérature dramatique*, qu'Armand Strubel mentionnera à son tour le *Mystère de Sainte Barbe* en 2014. Il évoque alors les différents lieux de représentations théâtrales et indique que l'on « peut même se replier sur le cimetière, lieu de passage et de commerces de toutes sortes, pour le *Mystère de Sainte Barbe* d'Avignon en 1470 »⁵⁷. Le lieu du cimetière y est alors présenté comme peu commun et étonnant, bien que celui-ci soit finalement un lieu de la communauté urbaine important.

D.2. Etudes des textes

Ce sont, finalement, sur les études textuelles que nous allons maintenant nous appesantir. Les écritures dramatiques de *Sainte Barbe* nous sont parvenues au nombre de cinq : *Le Mystère de Sainte Barbe en deux journées* ; *Le Mystère de Sainte Barbe en cinq journées* ; *Le Mystère de Sainte Barbe en moyen breton* ; *Sainte Barbe, vierge et chrestienne. Tragicomédie* ; et un fragment de rôle de Sainte Barbe. Nous laisserons de côté, pour notre étude, la tragicomédie et le fragment de rôle dont les textes sont peu accessibles.

⁵⁵ Graham A. Runnals, « René d'Anjou et le théâtre », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 88 / 2, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1981, p.170.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Armand Strubel, *Le théâtre au Moyen âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Bréal, 2014, p.20.

Le texte connaissant le plus d'étude est le *Mystère de Sainte Barbe en cinq journées*. Il est, déjà, évoqué dans le registre des Mystères de Louis Petit de Julleville. L'auteur nous donne alors de nombreuses informations sur le texte du Mystère. Celui-ci est écrit en environ 20 000 vers français, mais avec des indications en latin pour le jeu, dans les marges⁵⁸. La pièce ne connaît pas de prologue, contrairement à ce qui est régulièrement observable pour les Mystères. Cent personnages⁵⁹ sont présentés et une multitude de lieux. Leur nombre est tel que la présence de ces lieux sur scène est soumise à la condition que certains disparaissent d'une journée à l'autre⁶⁰. Il détaillera ensuite un résumé de chaque journée de la pièce sur deux pages. Plus récemment le professeur de littérature médiévale, Mario Longtin, a consacré plusieurs articles sur le *Mystère de Sainte Barbe en cinq journées*. Parmi ces articles nous pouvons citer *Conventions de la lecture : l'exemple de la pausa dans le Mystère de Sainte Barbe en cinq journées* de 2002 ; *Le Mystère de Sainte-Barbe en cinq journées et sa farce* de 2005 ; *Maçons, trois fenêtres s'il vous plaît ! Le Mystère de sainte Barbe en 5 journées : un décor qui se construit ?* de 2014 ; et *Chercher l'intrus : le roi de chypre et le Mystère de sainte Barbe cinq journées* de 2016. Ce sont ces deux derniers articles qui nous intéresseront particulièrement pour leurs analyses du décor et de l'un des personnages de la pièce. En 1998 Kim Jun-Han écrit une thèse à l'université Paris Sorbonne sur *Le Mystère de Sainte Barbe en cinq journées*. Sa thèse présente deux tomes. Dans le premier on retrouve le texte des deux premières journées de la pièce suivi d'un résumé de chacune des journées sur neuf pages. Le second tome, quant à lui, présente une étude de ces deux premières journées et répertorie d'autres études. Enfin un article de Jacques Lemaire, *Premières attestations lexicales dans le Mystère de Sainte Barbe en cinq journées*, datant de 2009 nous apporte de nombreuses informations sur ce texte et notamment ses représentations. Il indique que la version qui nous est parvenue de ce Mystère date certainement de la fin du XVème siècle. Pour autant son écriture s'est étalée sur le siècle et il fut représenté, ne serait-ce que de manière partielle, bien plus tôt⁶¹. Ainsi ce serait cette version qui fut présentée à Amiens, en 1448, à Compiègne en 1475 et 1476, à Angers en 1484, puis à Metz en 1485. Pour ce qui est de la célèbre représentation de Laval de 1493 elle utiliserait aussi le *Mystère de Sainte Barbe en cinq*

⁵⁸ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol. 2, p.478.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ *Ibidem*, p.481.

⁶¹ Jacques Ch. Lemaire, « Premières attestations lexicales dans le Mystère de sainte Barbe en cinq journées », *Romania*, vol. 127 / 507, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2009, p.501.

journées comme référence pour les rôles et l'action⁶². C'est donc une version qui fut très répandue et réutilisée pour de nombreuses représentations.

Le *Mystère en deux journées* est évoqué à son tour par Louis Petit de Julleville dans son ouvrage *Les Mystères*. Il indique alors que cette version d'environ 3 500 vers présenterait une quarantaine de personnages⁶³. La scène se composerait de onze lieux distincts. On sait qu'un prologue est présent durant lequel un acteur énonce un résumé de la pièce ainsi que les différents personnages. Petit De Julleville résume ensuite la pièce rapidement (en moins d'une page). Il n'y a donc pas vraiment d'analyse littéraire du texte.

Pour finir *Le Mystère de Sainte Barbe en moyen breton* (autrement nommé *Buez sante Barba*) est étudié dans un article de Yves Le Berre. L'article, intitulé *Réflexions sur la dramaturgie des Mystères Bretons. L'exemple de la vie de Sainte Barbe*, date de 2018. Il évoque le *Mystère en deux journées* pour indiquer la présence de prologues au début de chaque journée, puis *Le Mystère en cinq journées* où ne figurent aucun prologue. Les pièces présentaient alors, pour la majorité, des prologues. Et ce fut signe de modernité que de se passer de ceux-ci. Ainsi Yves Le Berre en déduit que l'écriture en deux journées est probablement antérieure à celle en cinq journées⁶⁴. Le *Mystère breton* pour sa part serait composé de 4 998 vers, dont seule la première journée de 1 270 vers nous est parvenue, semble-t-il, intacte⁶⁵. Si la pièce observait un découpage équitable elle serait certainement séparée en trois journées, en outre un premier prologue indique l'existence d'au moins deux journées. Ce sont trente-deux personnages qui seraient alors présents. Par ailleurs aucune mention de représentations n'est à noter, signifiant que la pièce put ne jamais être montée⁶⁶.

Finalement par cet historique des recherches, non-exhaustif bien entendu, nous pouvons détailler les documents qui serviront de base pour ce travail, soit l'acte notarié en latin, les ouvrages de références sur le théâtre médiéval, ou encore les différentes études sur Sainte Barbe. La mise en place de cette liste nous a permis d'émettre des premières hypothèses sur la

⁶² *Idem*.

⁶³ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.2.

⁶⁴ Yves Le Berre, « Réflexions sur la dramaturgie des mystères bretons. L'exemple de la Vie de sainte Barbe », *Littératures classiques (Paris)*, vol. 97 / 3, Presses universitaires du Midi, 2018, p.120.

⁶⁵ *Ibidem*, p.117.

⁶⁶ *Ibidem*, p.124.

représentation d'Avignon. L'acte notarié nous donne en premier lieu des informations factuelles, les seules existantes. Le document atteste d'une représentation de Sainte Barbe à Avignon en 1470 au cimetière Saint-Symphorien. Dans cet événement le maître des enfants de chœur, Jean de Castre, joue un rôle où il invoque des démons et fait noter le fait que ces paroles ne seront prononcées que de bouche et non de cœur. Ainsi il est probable que les autorités religieuses soient alors particulièrement attentives aux représentations théâtrales. Si une future représentation est décrite sans équivoque dans ce document il nous faut tout de même rappeler qu'il est antérieur à ladite représentation. Ainsi il reste possible que celle-ci n'ait pas eu lieu.

Les deux autres représentations avignonaises apportent d'autres éléments sur la représentation. Ainsi en 1372 une *Présentation de la Vierge au Temple* de Philippe de Mézières se déroule, puis en 1400 un *Jeu de la Passion de Notre Seigneur*. Nous apprenons par les documents liés qu'une habitude théâtrale est présente à Avignon au début du XV^{ème} siècle. Le public est nombreux pour ces événements et l'implication de la ville importante. Les autres représentations de Sainte Barbe, s'élevant au nombre de vingt-et-une entre le XV^{ème} et le XVI^{ème} siècle, montrent l'importance de celle-ci et sa popularité. C'est par ailleurs par l'impulsion du public que la représentation de Laval aura lieu en 1493. Encore une fois celui-ci est présent nombreux, avec empressement et les financements de ces différentes représentations semblent importants.

Enfin les différentes mentions du *Mystère de Sainte Barbe* d'Avignon n'apportent à notre connaissance aucune étude sur cette représentation. Les informations données sont alors tirées du document notarié dont nous avons connaissance. Les références aux textes, quant à elles, serviront de base pour l'étude de ces mêmes textes et de leurs éléments de la représentativité pour notre troisième partie.

II. Le Mystère dans la ville

Le Mystère de Sainte Barbe s'est déployé en plusieurs écritures et de multiples représentations, ainsi que nous l'avons vu dans la première partie. Ainsi la question se pose de sa présence à Avignon en 1470. Ne possédant pas de documents décrivant l'évènement, c'est par des hypothèses que nous pourrions esquisser les possibilités de représentations. Pour pouvoir formuler les hypothèses quant à cette représentation, ses moyens et ses fins de nombreux éléments sont à prendre en compte. Il y a, déjà, un cadre global qui est celui de la période historique et surtout de la forme théâtrale du Mystère. En effet cette forme, et les connaissances que nous en avons, introduisent des caractéristiques de représentations. Si il n'y a, de toute évidence, jamais de constantes et que, comme pour tous les domaines de périodes lointaines, les données que nous avons aujourd'hui sont probablement incomplètes, les connaissances sur la forme des Mystères pourront tout de même nous éclairer. Pour croiser ce regard il faut ensuite s'appuyer sur une donnée plus précise qui est la ville d'Avignon. Le lieu de représentation apporte en effet un cadre au Mystère. Ainsi, avant de développer avec plus de précisions l'endroit précis du cimetière de l'église Saint-Symphorien, lieu du jeu, la question de la ville est importante. Soulevant les interrogations d'une part sur l'évènement théâtral et ses implications, et d'autre part sur les conséquences des contextes sociaux, culturels et économiques du lieu sur ladite représentation.

Pour débiter il nous faut donc évoquer cette forme du Mystère. Si la représentation de Sainte Barbe entre bien dans cette catégorie, quelles sont alors les caractéristiques de celle-ci.

A) La forme du Mystère

Si l'évocation de la représentation de Sainte Barbe en Avignon se fait sous le nom de *ludo Sancta Barbare*, soit *Jeu de Sainte Barbe*, la thématique de la pièce (soit le récit de la vie d'une Sainte) permet de classer cette représentation dans les Mystères. Petit de Julleville définit ainsi ce type de théâtre : « C'est la mise en scène, c'est l'exposition dialoguée par personnages divers, d'un évènement historique, ou considéré comme tel par les spectateurs, quel que soit d'ailleurs la part de légende ou de fantaisie qui s'y mêle. Ajoutons que presque

tous les Mystères ont été tirés de l'histoire ecclésiastique ; une moitié, de l'Écriture sainte, l'autre moitié, des vies des saints. »⁶⁷.

Au XIII^{ème} siècle apparaissent les jeux de la passion du Christ, le théâtre a alors déjà quelques siècles d'existences dans le Moyen-Âge. Ces jeux de la passion du Christ se développent dans des confréries et sont des pièces de quelques heures. Ces pièces reprennent des passages de la vie du Christ et les dramatisent, ce sont donc, en quelques sortes, les premiers Mystères, ou tout du moins leurs ancêtres⁶⁸. Les Mystères sont tout de même plus connus pour leur développement au XV^{ème} siècle. La fonction du Mystère est donc bien de représenter la vie du Christ, puis par élargissement les vies des saints. Son nom, certainement dérivé de *ministerium* du sens de « la fonction » ou encore « le métier »⁶⁹ comme peuvent nous le montrer ses nominations italiennes (*funzione*) ou encore espagnoles (*auto*), indique que la pièce donne une réalisation matérielle de la Passion. Mais, étant un prolongement de la vie religieuse, nous pouvons aussi donner un autre sens au terme de Mystère qui serait celui « d'office liturgique »⁷⁰. Dans les deux cas la prédominance de la religion est claire.

Louis Petit de Julleville, dans son ouvrage *Les Mystères Volume I*, définit les caractéristiques principales de ce genre. Ainsi un Mystère a, selon lui, trois invariables : l'emploi du merveilleux, la multiplicité des lieux et enfin une action qui dure dans le temps. Le plus important étant alors l'emploi du merveilleux qui est, finalement, l'essence même du théâtre⁷¹. D'autres éléments peuvent caractériser les Mystères, parmi lesquels on peut trouver le mélange du tragique et du comique, les divisions des pièces en journées (une mesure qui n'est pas toujours observée et qui peut être subdivisée) ou encore la présence d'un épilogue final, une forme de sermon, rappelant s'il le faut l'office religieux.

Ayant ainsi détaillé les principales caractéristiques des Mystères nous allons nous arrêter sur trois points qui les définissent régulièrement et dont nous pourrions tirer des enseignements quant à la représentation de Sainte Barbe. Tout d'abord la question se pose de l'aspect colossal qui est souvent prêté à ce type de théâtre, que ce soit par les dimensions de la

⁶⁷ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.1, p.201.

⁶⁸ *Le théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.62-63.

⁶⁹ *Le théâtre en France, 1 : Du Moyen-Âge à 1789*, Paris, A. Colin, 1988, p.70.

⁷⁰ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol. 1, p.188 et p.190.

⁷¹ *Ibidem*, p.242.

scène, mais aussi le nombre de personnes impliquées dans les représentations, ensuite nous nous arrêterons sur le jeu, son aspect spectaculaire mais aussi sur ceux qui jouent, les acteurs donc, enfin nous évoquerons le public de ces représentations et les attentes que celui-ci peut avoir.

A.1. Des représentations souvent colossales

Lorsque l'on parle de Mystère la première vision que l'on peut avoir est celle d'une pièce colossale, des scènes aux dimensions spectaculaires, des centaines de personnages, un public encore bien plus nombreux et une représentation de plusieurs jours. Strubel définit d'ailleurs ce type de spectacles par le terme « théâtre total », faisant alors référence aux plusieurs jours de représentations, au nombre parfois énorme de figurants, aux décors simultanés mais aussi à l'implication de la ville, dans son intégralité⁷². Si nous ne pouvons déterminer combien de temps a pu durer la représentation du *Mystère de Sainte Barbe* d'Avignon, ni le nombre de personnes sur scène car le texte ne nous est pas parvenu, il nous reste tout de même la possibilité de formuler des hypothèses sur la scène et l'implication de la ville dans le théâtre. Ainsi nous allons développer cette dimension colossale prêtée aux Mystères pour la scène et l'implication de nombreuses personnes dans sa création, avant de nuancer cette généralité parfois abusive.

La scène du théâtre au Moyen-Âge, une fois que celui-ci est sorti de l'église, est une installation éphémère. On peut donc construire des espaces très grands qui seront détruits quelques jours plus tard, à l'issue de la représentation. Ainsi, pour le *Mystère de Sainte Barbe* se déroulant dans un cimetière la scène était un élément éphémère, certainement construite pour une unique représentation. Pour le type de scène deux grandes hypothèses sont développées par Christian Biet : le théâtre de plateau et le théâtre de tréteaux. Le premier espace est constitué d'une aire de jeu entourée de gradins. Pour le second la scène est créée sur des tréteaux et le public se situe debout devant. E. Konigson développe, lui, quatre possibilités d'espaces de représentations. On y retrouve la vision d'une scène centrale avec des loges et gradins sur les côtés ainsi qu'une scène en ligne de front très longue, vision de la

⁷² Armand Strubel, *Le théâtre au Moyen âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Bréal, 2014, p.85.

peinture d'Hubert Cailleau pour Valenciennes (voir annexe 4), une scénographie en cercle, vision de la miniature de Fouquet (voir annexe 5) et enfin une place sans aménagements, le théâtre prenant alors pour scène le cadre architectural présent. Sur la miniature de Cailleau nous pouvons voir une scène longue avec des décors simultanés. La scène se compose du paradis aux enfers, avec tous les lieux de l'action entre. La miniature de Fouquet, quant à elle, rend visible une aire de jeu centrale entourée de gradins et de loges. Michel Rousse, en partant de cette miniature, développe deux autres possibilités de scènes. La première se constitue de deux tribunes face à face entourant une aire de jeu rectangulaire. Et la seconde présente une série de gradins et loges adossés à un mur face à une aire de jeu, rappelant sans mal l'image de Cailleau. À la vue de la pluralité des lieux presque inévitable dans les Mystères les décors simultanés semblent être une possibilité convaincante, et ceci est tout à fait valable pour le *Mystère de Sainte Barbe* comme nous le verrons plus tard (cf. III). Lorsque la possibilité d'aligner les lieux n'était pas présente Gustave Cohen évoque la possibilité de présence de toiles peintes ou d'un personnage décrivant le lieu de l'action⁷³. Selon Strubel les décors ne sont cependant pas l'aire de jeu, et les acteurs viendraient tour à tour sur une aire de jeu centrale⁷⁴. Finalement la vision de Christian Biet avec ses deux hypothèses, d'un théâtre de plateau et d'un autre de tréteaux, relie toutes ces possibilités. Il va ensuite plus loin dans son analyse. D'un côté le théâtre de plateau met en scène des performeurs locaux, il y a donc des lieux et une mémoire civique partagée entre le spectateur et l'artiste créant une cohésion urbaine. Il définit alors ce théâtre comme patrimonial. D'un autre côté le théâtre de tréteaux laisse place à des comédiens extérieurs pour la création de spectacles payants et fermés avec un regard distancié sur la ville, constituant un théâtre qu'il dit commercial. De prime abord le *Mystère de Sainte Barbe* semble appartenir au théâtre de plateau par le simple fait qu'au moins l'un des acteurs est un citoyen avignonnais, Jean de Castro. L'idée d'une troupe itinérante est alors peu probable. En outre les Mystères, par leurs dimensions, semblent avoir trait plutôt au théâtre de plateau il est néanmoins probable qu'ils aient aussi été payant pour le spectateur. Nous pouvons retrouver cette idée chez Strubel ou encore Rousse. Le premier évoque ainsi un public inégal selon les journées à cause du coût, la crucifixion étant alors un moment d'affluence particulière⁷⁵. Quant au second il développe l'idée que les scènes étaient

⁷³ Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, 3^e éd, Paris, Champion, 1951, p.75 – 76.

⁷⁴ Armand Strubel, *Le théâtre au Moyen âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Bréal, 2014, p.90 – 91.

⁷⁵ *Ibidem*, p.91.

installées dans des espaces clôt pour rendre l'entrée payante⁷⁶. Ainsi, par le nombre de lieux, la scène du Mystère peut souvent être très longue. Si il n'est pas simple de trouver des données précises sur les dimensions des scènes, leurs évocations aujourd'hui tendent à insister sur leur grandeur, « on élevait [...] un immense échafaud »⁷⁷. Et si il n'est pas possible de définir avec certitude la façon dont fut formée la scène du *Mystère de Sainte Barbe*, si celle-ci correspondait à l'un des modèles que l'on a défini ou même à une toute autre disposition, nous pouvons évoquer la possibilité d'une scène assez grande représentant les différents lieux emblématiques de l'histoire de la vie de la Sainte.

Un autre aspect colossal du Mystère est l'implication d'un certain nombre d'acteurs dans sa création. Si les rôles ne sont pas les mêmes que dans le théâtre contemporain, avec une importance moindre de l'auteur (cf. I.) et l'absence d'un metteur en scène comme on le conçoit aujourd'hui, le Mystère était néanmoins l'affaire de toute une ville. A l'aube des Mystères nous retrouvons les initiateurs de ceux-ci qui pouvaient être, déjà, les municipalités. D'après Petit de Julleville ce sont même les plus fervents financeurs, convaincus par l'utilité des Mystères. Ainsi, même si la municipalité ne couvrait pas tous les frais, elle était souvent impliquée dans les dépenses⁷⁸. Les représentations peuvent aussi être initiées par des personnages très importants, tel que des princes, ou encore par des confréries. Le coût d'un Mystère pouvant être l'équivalent d'une demi-journée de travail d'un ouvrier pour une journée de Mystère⁷⁹ ce sont donc les plus riches qui peuvent les financer. Ce sont aussi eux qui auront les plus grands rôles. En effet les acteurs devaient payer eux-mêmes leurs costumes⁸⁰, même si dans quelques cas exceptionnels des acteurs reconnus pour leur jeu voient leurs costumes payés par d'autres⁸¹. Pour autant les comédiens peuvent être très nombreux sur scène, à titre d'exemple *Le Mystère des Actes des Apôtres* contient presque cinq cent personnages. De même des scènes de batailles peuvent faire appel à de très nombreux figurants. Pour le *Mystère de Sainte Barbe* l'écriture en cinq journées contient elle-même une centaine de personnages. Mais en dehors même du nombre d'acteurs présents sur scène la

⁷⁶ Michel Rousse, *La scène et les tréteaux : le théâtre de la farce au Moyen âge*, Orléans, Paradigme, 2004, p.235 – 236.

⁷⁷ Larousse, « Mystère », [En ligne : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/myst%C3%A8re/72458>]. Consulté le 3 mai 2022.

⁷⁸ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.1, p.351.

⁷⁹ Estelle Doudet, séminaire *De la recherche sur les théâtres éphémères du Moyen Âge à l'expérience en réalité virtuelle : apprendre des incertitudes*, 25/03/2022.

⁸⁰ *Le théâtre en France, 1 : Du Moyen-Âge à 1789*, Paris, A. Colin, 1988, p.75.

⁸¹ Michel Rousse, *La scène et les tréteaux : le théâtre de la farce au Moyen âge*, Orléans, Paradigme, 2004, p.238.

mise en place d'un Mystère mobilise bon nombre de personnes pour une préparation longue. Ainsi les artisans de la ville sont nombreux à s'impliquer pour les décors. D'autre part un « maître des secrets », pour les effets spéciaux, est aussi présent. Et nombre d'autres corps de métiers sont mobilisés directement ou non. A titre d'exemple les costumes, bien qu'achetés par les acteurs, doivent être créés. Outre cette implication en amont, lors de la représentation le public vient souvent en grand nombre. Et ces nombreux spectateurs doivent être encadrés. Ainsi pour la représentation du *Jeu du siège de Troie* (cf. I.) la ville d'Avignon est gardée par trois cents personnes, indiquant que les spectateurs sont très nombreux⁸². Par conséquent nombreux sont les habitants d'une ville impliqués dans la création du Mystère, mais ils sont aussi présents sur scène et dans les gradins. Le *Mystère de Sainte Barbe*, quelle que soit son ampleur, a donc lui aussi nécessité l'implication d'artisans pour la scène, de comédiens pour le jeu et d'un public pour la représentation. Il s'inscrit donc, pour cela, dans la vie de la ville. Mais nous ne pouvons dire si ses dimensions ont été aussi colossales que ce que l'on imagine pour les Mystères.

Cette dimension colossale des Mystères est donc bien ancrée, et devait correspondre à un certain nombre des représentations, néanmoins il faut nuancer cette généralité. En effet toutes les représentations de Mystères n'étaient pas aussi énormes. Par ailleurs cela ne fait pas partie des caractéristiques du genre, si nous reprenons la définition qu'en fait Petit de Julleville. Les Mystères sont « la mise en scène, [...] l'exposition dialoguée par personnages divers, d'un événement historique, ou considéré comme tel par les spectateurs [...] Ajoutons que presque tous les Mystères ont été tirés de l'histoire ecclésiastique ». Ainsi pas de notion de grandeur mais simplement du fond, du thème représenté. Certains Mystères sont donc très longs, comme le fameux *Mystère des Actes des Apôtres* de Simon Gréban et ses 62 000 vers, mais si celui-ci est souvent pris pour exemple il ne peut être représentatif de l'ensemble des Mystères. De taille un peu plus modeste et plus commune nous trouvons la *Passion d'Arras* et ses 25 000 vers en 1440. Mais les Mystères des Saints sont souvent encore plus courts que cela, le *Saint Martin*, d'André de La Vigne comptabilisait ainsi 10 000 vers⁸³. Plus court encore pour ce qui est du *Mystère de Sainte Barbe* en deux journées qui contenait environ 3 500 vers pour quarante personnages. Ces différences entre les pièces montrent bien qu'il existait des Mystères de toutes tailles. Et si cela est vrai pour les textes, cela l'était aussi pour les

⁸² Gustave Cohen, *Mystères religieux et profanes en Avignon à la fin du XIV^e siècle*, Paris, Impr. nationale, 1941.

⁸³ *Le théâtre en France, I : Du Moyen-Âge à 1789*, Paris, A. Colin, 1988, p.71.

représentations. Ainsi les scènes n'étaient-elles pas forcément immenses, et certains lieux n'y étaient par ailleurs pas représentés tout le temps, ils pouvaient être simplement figurés, ou encore n'être présents que sur une journée de représentation et être changés pour la suivante. Du reste la scène et les gradins devaient aussi s'adapter aux lieux des représentations, prenant parfois des tailles plus modestes. Ainsi le *Mystère de Sainte Barbe* n'atteignait-il vraisemblablement pas les 60 000 vers du *Mystère des Actes des Apôtres*, sa scène n'était pas forcément colossale et ses comédiens présents par centaines. Il n'est, finalement, pas possible de définir les dimensions de cette représentation car celles-ci sont propres à chaque pièce et ne suivent pas de règles invariables. Par ailleurs la majorité des Mystères dont nous avons aujourd'hui connaissance possédaient une forme plutôt importante. En conséquence le *Mystère de Sainte Barbe* d'Avignon a probablement duré au moins une demi-journée, si ce n'est plus et a possédé une scène et un public certainement assez larges et potentiellement une dizaine de comédiens au moins.

A.2. Le jeu

Pour pouvoir développer des hypothèses de représentations il nous faut maintenant nous arrêter sur la vision du jeu dans le Mystère. Avec un théâtre où le spectaculaire est au centre de la représentation ce dernier doit être développé. De même la question des acteurs et de leur attitude sur scène n'est pas négligeable.

Le Mystère pouvant être une prolongation de l'office religieuse⁸⁴, et être utile pour maintenir la ferveur de la foi des spectateurs selon certaines municipalités⁸⁵, la pédagogie par l'image y est primordiale. Or pour cela un certain réalisme, illusionnisme doit être de mise. Il est bien entendu que le spectateur accepte le contrat théâtral de représentation, conscient que les événements sur scènes sont joués, pour autant les illusions sont recherchées. L'esthétique illusionniste des Mystères s'effectue aux moyens de divers effets spéciaux tels que la « volerie », des petites nacelles de toiles peintes faisant offices de nuages et sur lesquelles les anges montent et descendent du ciel, des jeux d'apparitions et de disparitions grâce à des systèmes de trappes, ou encore des miracles de la transformation et des déchainements

⁸⁴ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol. 1, p.188 et p.190.

⁸⁵ *Ibidem*, p.351.

d'éléments sur scène (le déluge, les flammes de l'enfer)⁸⁶. D'autres éléments du spectaculaires viennent prendre place avec, parfois, la présence de jongleurs sur scène⁸⁷. Des scènes de tavernes, entractes farcesques dans la pièce, apportent aussi du spectaculaire par des acrobaties. De même les diables et tyrans vont souvent être grotesques et, si leurs rôles sont secondaires et leurs présences moindres, ils restent acclamés par le public et prennent de plus en plus de place⁸⁸ justifiant bien une volonté de spectaculaire. Les scènes de torture furent un autre élément crucial du spectaculaire. Si il arrivait que des crucifixions soient réelles, avec des condamnés à mort achetés aux villes voisines⁸⁹, les tortures étaient le plus souvent feintes. Ces scènes étaient très appréciées par le public, qui était souvent plus nombreux les jours de représentations de crucifixions par exemple. Cela peut s'expliquer par le fait que les rues étaient déjà théâtre de violences, notamment dans les grandes villes, avec des exécutions publiques mais aussi des scènes quotidiennes de mendicité, la présence de malades, d'éclopés. Ainsi le théâtre n'est que la prolongation de ces scènes quotidiennes⁹⁰ auxquelles un aspect plus léger, plus comique va être ajouté. En effet les scènes sont alors entrecoupées de comiques, avec des personnages de bourreaux souvent grotesques, réduisant les effets tragiques pour exciter le rire, la moquerie envers les bourreaux et les païens plutôt que la pitié. Les effets sont encore une fois nombreux pour ces scènes de torture avec l'utilisation de faux sang et fouets, le remplacement d'acteurs par des mannequins. Comme nous le verrons plus tard (cf. III) la torture est particulièrement présente dans les récits de la vie de Sainte Barbe, ainsi ce type de scène devait être fortement attendue et donc présente dans les représentations. En outre l'aspect comique des diables était aussi possiblement présent puisque ces derniers semblent être invoqués si l'on en croit l'acte notarié où l'un des comédiens affirme qu'il va préférer des invocations aux démons. Mais si cette dimension spectaculaire, comique, semble tenir de jeux de scènes et de corps, ce n'est pas la majorité des représentations qui étaient ainsi faites.

Pour ce qui est du jeu le théâtre de plateau était plus propice aux récits dramatiques qu'aux

⁸⁶ Armand Strubel, *Le théâtre au Moyen âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Bréal, 2014, p.96.

⁸⁷ Michel Rousse, *La scène et les tréteaux : le théâtre de la farce au Moyen âge*, Orléans, Paradigme, 2004, p.288.

⁸⁸ *Ibidem*, p.290 – 291.

⁸⁹ Armand Strubel, *Le théâtre au Moyen âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Bréal, 2014, p.96.

⁹⁰ Elisabeth Lalou, « Les tortures dans les Mystères : théâtre et réalité, XIVe-XVe siècle », vol. 16, 1994.

jeux de plateaux⁹¹. Il est visible, par les textes qui nous sont parvenus, que les Mystères tenaient en effet plus du récit que d'une méthode de jeu plus naturelle, réaliste. Par ailleurs les acteurs ne sont que très rarement des professionnels. Ils sont souvent des bourgeois de la ville, mais peuvent être aussi des nobles et religieux ou encore des ouvriers⁹². Les organisateurs de la pièce lançaient régulièrement des appels à candidatures en amont de la pièce, ainsi une partie des acteurs ne monteront qu'une fois sur scène dans leur vie⁹³. En outre certains acteurs excitent les passions du public, en 1485 le personnage de Sainte Barbe est joué à Metz par un jeune homme prénommé Lyonard, on dit qu'il joua « si prudemment et dévotement que plusieurs personnes pleuraient de compassion », ainsi certains riches s'intéressèrent à lui et lui permirent de faire des études et devenir chanoine⁹⁴. Tout comme le maître des enfants de chœur endosse un rôle pour la représentation d'Avignon, il est fort probable que les autres comédiens furent amateurs. Pour ce qui était du rôle-titre il était extrêmement rare qu'une femme soit présente sur scène, ainsi même les personnages de Saintes, ou encore de la Vierge Marie étaient représentés par de jeunes hommes. On retrouve les traces d'une actrice de Mystère en 1468 à Metz, suite à cela le nombre de femmes sur scène va s'accroître jusqu'à devenir assez régulier durant la première moitié du XVI^{ème} siècle⁹⁵. D'autres actrices ont ainsi laissé leur trace, une dénommée Louise Amilhau joue Marie dans une *Nativité de Notre-Dame* à Toulon dès 1333, le *Mystère des trois Doms* de Romans voit une majorité de ses personnages féminins joués par des femmes⁹⁶. Dans le Sud de la France, le Pays d'Oc, le statut des femmes est plus avancé que dans le Nord. Cela vaut pour la gestion des biens, la liberté individuelle mais aussi les possibilités de développement intellectuel, culturel et artistique⁹⁷. Ainsi le constat que fait Jacqueline Jomaron qui est que les femmes jouent plus dans le Sud que dans le Nord⁹⁸ est très plausible. Pour ce qui est du *Mystère de Sainte Barbe* joué à Avignon il n'est pas possible d'affirmer que c'est une femme qui ait tenu le rôle-titre, et il est même plus probable que ç'eut été un jeune homme, néanmoins cela reste une possibilité non négligeable.

⁹¹ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p.143.

⁹² Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, 3^è éd, Paris, Champion, 1951, p.196 – 197.

⁹³ *Le théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.71.

⁹⁴ Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, 3^è éd, Paris, Champion, 1951, p.206.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Le théâtre en France, 1 : Du Moyen-Âge à 1789*, Paris, A. Colin, 1988, p.81.

⁹⁷ Louise-Marie Libert, *Grandes intellectuelles du Moyen Âge*, Waterloo, Belgique, Éditions Jourdan, 2021, p.34.

⁹⁸ *Le théâtre en France, 1 : Du Moyen-Âge à 1789*, Paris, A. Colin, 1988, p.81.

En résumé le *Mystère de Sainte Barbe* d'Avignon a certainement présenté des éléments spectaculaires pour attirer et satisfaire son public. Ainsi les scènes de torture purent être au centre des intérêts. De même divers apparitions et miracles furent certainement représentés pour donner la possibilité de démontrer des savoir-faire techniques sur scène. En termes de jeu les différents comédiens présents sur scène durent certainement déclamer un texte, probablement en vers. Leur statut probable d'amateur indique un jeu plus déclamatif que réaliste.

A.3. Le public

Les Mystères, comme toutes autres représentations théâtrales, ont finalement pour but la représentation devant un public. C'est donc celui-ci et sa constitution qui va influencer la création. Et les spectateurs des Mystères ne sont pas dénués d'attentes à satisfaire.

Comme dit plus tôt (cf. II. A.1) l'organisation des Mystères voit intervenir beaucoup de monde. Les nobles peuvent payer des représentations, les rois accordent des privilèges à des confréries, l'église et la municipalité peuvent prêter du matériel⁹⁹. Ainsi le théâtre semble intéresser ces classes plus riches et leur présence aux représentations est probable. Par ailleurs, dans la miniature de Fouquet (Annexe 5) nous pouvons voir en arrière-plan, situées un peu en hauteur, des loges pour ce public aisé. *Le Martyre de Sainte Apolline* qui y est représenté ne semble pas être une grosse production, il y a peu d'acteurs et ceux-ci jouent sur le sol et non pas sur une scène immense. Ainsi il semble qu'un public riche peut être présent peu importe la taille de la représentation. Et ce public est donc séparé du reste et placé dans des loges spécifiques, préservant ainsi l'ordre social. Cela ne signifie pas pour autant qu'un public populaire n'est pas présent. Il est visible, toujours dans la miniature de Fouquet, qu'une foule est entassée dans des gradins en-dessous des loges. Sachant aussi que les représentations sont connues pour avoir rassemblées beaucoup de monde, nécessitant parfois un encadrement policier¹⁰⁰, à titre d'exemple à Romans, en 1509, une moyenne de 1800 spectateurs par jours étaient présents¹⁰¹. Les Mystères étant des entreprises coûteuses il n'est que peu surprenant

⁹⁹ Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, 3^e éd, Paris, Champion, 1951, p.164 – 165.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Le théâtre en France, 1 : Du Moyen-Âge à 1789*, Paris, A. Colin, 1988, p.74.

que le public soit nombreux dans des gradins. Cette foule, qui peut s'expliquer par le côté spectaculaire de telles représentations, par leur exceptionnalité aussi (on dénombre, par exemple, une trentaine de Mystères dans le Dauphiné entre 1400 et 1535¹⁰²), montre une implication dans la vie théâtrale. Les Mystères étant des pièces très centrées sur les émotions, développant tour à tour la pitié, la joie, ou encore la cruauté, la quantité de spectateurs permet à ces émotions de devenir des émois collectifs¹⁰³. Cette notion de collectivité n'étant pas sans rappeler l'analyse du théâtre de plateau de Christian Biet comme moyen de cohésion sociale.

Mais ce public apporte aussi de grandes attentes. Au XV^{ème} siècle le christianisme est déjà bien installé, ainsi si les Mystères revêtent toujours pour certains la mission d'exciter la foi, il n'est que peu probable que leurs histoires, tirées de la Bible et de la vie des Saints, ne soient déjà connues par le public. Et ceci d'autant plus que les Mystères reprennent souvent les histoires des Saints les plus appréciés du lieu où ils sont montés. De surcroît, une grande partie des écritures qui nous sont parvenues montrent que les pièces débutaient par un prologue où les intrigues de la pièce étaient développées en amont. Ce n'est donc pas tant pour l'histoire que les spectateurs sont présents, mais bien pour le spectaculaire. Ainsi il est important de montrer, sur scène, chaque sermon, chaque torture, car le public, en connaisseur, serait déçu par leurs omissions¹⁰⁴. Les scènes de torture en particulier fascinent les spectateurs (cf. II. A.2.). En outre les scènes de diables et de diableries sont aussi de prime importance. Venant représenter le mal chez l'Homme¹⁰⁵ leur fonction religieuse est certaine. Ainsi pour la représentation de Sainte Barbe à Avignon, la présence d'un personnage invoquant des diables n'est pas étonnante. Par ailleurs le fait que ce maître précise dans un document notarié que ces invocations ne seront pas faites de cœur montre que le public est susceptible de s'intéresser particulièrement à ces instants.

Finalement la présence de ces foules, que ce soit pour la conception ou pour assister aux Mystères, indique que les représentations ont une importance toute particulière dans la vie d'une ville.

¹⁰² *Ibidem*, p.72.

¹⁰³ *Ibidem*, p.74.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.73.

¹⁰⁵ *Idem*.

B) La ville d'Avignon

Ainsi même si il nous a été possible de dégager des axes de représentations semblant communs à une majorité des Mystères, c'est réellement dans l'inscription d'une ville que ces évènements vont se développer. Les municipalités se trouvant parfois à l'initiative des Mystères, ou tout du moins participant aux financements ou en prêtant du matériel, les représentations font parties intégrantes de leurs politiques. Mais c'est aussi la population de la ville qui va participer activement à l'organisation, que ce soit encore une fois pour les financements mais aussi pour créer la scène puis y performer. Finalement ce public nombreux vient aussi, en partie, de la ville.

Le Mystère de Sainte-Barbe de 1470 ne peut donc exister sans une participation active de divers acteurs de la ville d'Avignon. Il faut donc s'attarder sur cette ville et les possibilités pour cette représentation dans cette inscription sociale et géographique. Pour cela un rapide point sur la situation générale de la ville en 1470 est nécessaire, que ce soit au niveau de la religion, de la population mais aussi de l'économie. Puis la question des liens entre le théâtre et la ville entre en compte, avant de voir le théâtre comme évènement. Pour finir avec ce lieu précis de représentation, le cimetière de l'église Saint-Symphorien et ses implications sur les modalités du Mystère.

B.1. La situation de la ville en 1470

Rappelons déjà qu'en 1470 la ville d'Avignon n'est pas encore rattachée au Royaume de France, rattachement qui n'aura lieu qu'en 1481 avec le reste de la Provence¹⁰⁶. La commune est néanmoins une ville de prime importance, notamment au niveau religieux. En effet entre 1309 et 1376 sept papes légitimes ont séjournés à Avignon¹⁰⁷. Ce prestige, certes appartenant au passé en 1470, garde tout de même la ville attractive¹⁰⁸. Néanmoins après les séjours de ces papes légitimes le suivant résidera en Italie. Pour autant Urbain VI voit son élection discutée par les cardinaux. Ce nouveau pape d'origine italienne est dédaigné par les cardinaux qui

¹⁰⁶ *Avignon au Moyen âge : textes et documents*, éd. Institut de recherches et d'études du bas Moyen âge avignonnais, Avignon, Aubanel, 1988, 254 p., (« Archives du Sud », 4).

¹⁰⁷ Paul Payan, *Entre Rome et Avignon : une histoire du Grand Schisme, 1378-1417*, Paris, le Grand livre du mois, 2009, p.8.

¹⁰⁸ *Histoire d'Avignon*, Aix-en-Provence, Edisud, 1979, p.280.

désignent alors Clément VII comme nouveau pape, ce dernier résidant alors à Avignon¹⁰⁹. C'est le début du Grand Schisme. La bataille entre les deux papes, et d'autres prétendants au titre, durera jusqu'en 1417 ou, après deux conciles, l'abdication d'un pape et la condamnation de deux autres, l'unité est retrouvée dans la chrétienté¹¹⁰. Si ces événements restent lointains par rapport à la représentation de Sainte Barbe en 1470, ils influencent néanmoins la ville s'étant trouvée au centre de la bataille religieuse. En outre les répercussions de ces événements se font sentir jusqu'au milieu du XV^{ème} siècle¹¹¹. Si l'on s'approche de 1470 il faut aussi dire qu'après la mort du cardinal de Foix, en 1464, la légation d'Avignon est une question sensible. Elle est soulevée de nombreuses fois et ne sera que partiellement résolue en 1469. Le roi de France, Louis XI, requiert alors que Charles de Bourbon devienne le légat gouverneur d'Avignon et du Venaissin. Mais cette décision n'est pas promptement acceptée par le Pape et de nombreuses négociations auront de nouveau cours. Finalement Louis XI annoncera que le légat ne gouvernera que tant que le Saint-Siège lui en donnera l'autorisation¹¹². Ainsi après avoir été le théâtre de distancions dans la chrétienté, Avignon se trouve de nouveau être une aire de combats politiques entre le roi de France et le Pape.

Avec le départ de la cour pontificale d'Avignon, mais aussi une crise économique, des guerres, inondations, grands hivers et épidémies de peste, la population avignonnaise est réduite de manière drastique entre le milieu du XIV^{ème} siècle et le milieu du XV^{ème} siècle. E. Baratier estime que 42% de la population provençale disparaît à cette période¹¹³. Si l'on ne peut déterminer l'évolution démographique avec précision pour la population avignonnaise, nous pouvons tout de même trouver les chiffres suivant dans l'*Histoire d'Avignon* : « les 30 000 habitants des années 1370 ne sont sans doute plus que 15 000 vers 1470 »¹¹⁴. C'est finalement l'immigration qui va renflouer la population. Si cette immigration vient essentiellement des alentours d'Avignon, de la région provençale ou encore d'Italie, certains viennent de plus loin et notamment du Nord de la France. Cette nouvelle population, déracinée, a donc une certaine fragilité psychologique et ce sont les réponses religieuses et

¹⁰⁹ Paul Payan, *Entre Rome et Avignon : une histoire du Grand Schisme, 1378-1417*, Paris, le Grand livre du mois, 2009, p.8.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.11.

¹¹¹ *Ibidem*, p.275.

¹¹² Léon-Honoré Labande, *Avignon au XV^{ème} siècle : légation de Charles de Bourbon et du cardinal Julien de La Rovère*, Marseille, Laffitte, 1975, p.110 – 112.

¹¹³ *Avignon au Moyen âge : textes et documents*, éd. Institut de recherches et d'études du bas Moyen âge avignonnais, Avignon, Aubanel, 1988, p.219.

¹¹⁴ *Histoire d'Avignon*, Aix-en-Provence, Edisud, 1979, p.279.

culturelles qui vont construire une nouvelle urbanité¹¹⁵. Ce contexte immigratoire est très important pour les représentations théâtrales. En ce qui concerne le *Mystère de Sainte Barbe* il ne nous est pas parvenu de texte, mais cette immigration pourrait être à l'origine de la représentation avec un texte venant du Nord de la France où la Sainte était plus souvent mise en scène. Plus largement les Mystères hagiographiques représentent la vie, la mort et les miracles d'un Saint vénéré dans la ville¹¹⁶. Or il n'y a pas d'indications que Sainte Barbe était réellement importante à Avignon ou dans les alentours, contrairement au Nord de la France où elle était très appréciée. L'idée de la représentation peut donc être issue de cette immigration. Ces déplacements vers Avignon sont dû à l'attractivité toujours présente de la ville. De par son prestige passé, mais aussi sa situation au bord du Rhône permettant une reprise économique importante à partir de 1430¹¹⁷. La présence d'une nouvelle bourgeoisie ouverte aux innovations artistiques, ce que l'on peut voir par la production prolifique de peintures, est aussi un terrain propice aux représentations théâtrales qui demandent une somme d'argent non négligeable.

La reprise économique de 1430 ne durera malheureusement pas puisqu'en 1464 les mouvements, les trafics commerciaux cessent, cette nouvelle crise économique atteindra son pic en 1471¹¹⁸. Il est donc possible que la municipalité n'ait pas été en mesure d'assurer l'intégralité des dépenses d'une représentation théâtrale en 1470, sauf si celle-ci avait une dimension extrêmement modeste. Il est alors probable que les familles les plus riches aient pris part aux dépenses. L'activité économique est alors surtout menée par les familles d'immigration italienne. Au niveau politique ce sont une vingtaine de familles qui dominent la vie économique et sociale¹¹⁹. Il n'est pas à exclure qu'elles aient participé aux frais des différents événements, les grandes fêtes lors des entrées de personnes importantes en ville, les délégations pour accueillir avec des échafauds et des banquets dressés dans toute la ville, n'ayant jamais cessés¹²⁰. Mais en 1470 la ville voit aussi l'arrivée de Julien de la Rovere, archevêque d'Avignon, qui sera l'instigateur de nombreuses constructions et projets de transformations dans la ville¹²¹. On retrouve donc un développement culturel, réponse aussi

¹¹⁵ *Ibidem*, p.280.

¹¹⁶ *Le théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.93.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ Léon-Honoré Labande, *Avignon au XV siècle : légation de Charles de Bourbon et du cardinal Julien de La Rovere*, Marseille, Laffitte, 1975, p.116.

¹¹⁹ *Histoire d'Avignon*, Aix-en-Provence, Edisud, 1979, p.285.

¹²⁰ *Ibidem*, p.310.

¹²¹ *Ibidem*, p.302.

aux crises économiques, avec une grande créativité qui va être surveillée de près par les clercs et notables. C'est dans ce contexte que Jean de Castre comparait devant un notaire, maître Morini, pour attester de sa chrétienté sans failles et rendre compte de la dimension théâtrale de ce qu'il devra prononcer sur scène à l'occasion du *Mystère de Sainte Barbe*.

B.2. Le théâtre dans la ville

Comme nous avons pu le dire plus tôt (cf. II. A.2.) la municipalité est un fervent financeur des Mystères, souvent persuadée de leur utilité pour le peuple et sa foi¹²². Les autorités religieuses, cependant, ne s'engagent plus sans réserve dans le théâtre depuis que celui-ci est sorti de son sein. Et ceci malgré la régularité des représentations lors des fêtes. Elles peuvent tout de même faire des gestes, et des participations individuelles aux représentations sont notables¹²³. Ce sont souvent les communautés urbaines qui fournissent un cadre de jeu. Alors que l'aristocratie va conserver ses pratiques à part, bien que leurs activités propres se rapprochent de plus en plus du jeu dramatique¹²⁴. La ville est donc de prime importance dans le processus d'organisation, et l'ancrage local est très important. Le jeu se fait toujours dans une ville précise avec des références sociaux-historiques, et ce même si la particularité géographique s'estompe un peu avec les Mystères qui sont repris pour être joués à plusieurs endroits¹²⁵. Pour ce qui est de la ville d'Avignon elle produit la majorité des spectacles sur son territoire entre 1450 et 1550¹²⁶, cela signifie qu'elle planifie, finance, engage des artistes et commande des œuvres. Les spectacles sont organisés pour divers événements, les entrées des personnages importants dans la ville où des échafauds sont alors mis en place dans la ville sur le trajet des cortèges pour représenter des scènes bibliques, ces spectacles sont alors ouverts à tous dans la rue ; des danses et farces sont organisées pour des événements plus restreints ; certaines messes traversent la ville s'apparentant elles-mêmes à des spectacles ; enfin les fêtes religieuses diverses sont l'occasion de mises en scènes théâtrales. La principale source de financement de la municipalité est l'impôt, mais il arrive qu'elle lève exceptionnellement des

¹²² Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.1, p.351.

¹²³ Michel Rousse, *La scène et les tréteaux : le théâtre de la farce au Moyen âge*, Orléans, Paradigme, 2004, p.229 – 230.

¹²⁴ Armand Strubel, *Le théâtre au Moyen âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Bréal, 2014, p.19.

¹²⁵ *Ibidem*, p.20.

¹²⁶ Matthieu Bonicel, *Les modes de financement public des performances à Avignon à la fin du Moyen Age*, University of Cambridge et al., 2010.

fonds pour la production de spectacles. Ainsi les familles riches de la ville peuvent prêter de l'argent pour réaliser les événements. Cela arrive notamment dans l'urgence, par exemple si une personnalité arrive en ville sous peu¹²⁷. Si le *Mystère de Sainte Barbe* ne semble pas avoir eu de raison d'être monté dans l'urgence, point que nous développerons plus tard, la production d'un Mystère peut être coûteuse et avoir, de ce fait, nécessité des emprunts. Lors des représentations les plus grosses dépenses interviennent pour les textiles et les dépenses artistiques, soit le salaire des musiciens, comédiens, etc.¹²⁸ selon Matthieu Bonicel. Pour ce qui est des textiles nous savons que les costumes sont souvent financés par les comédiens eux-mêmes, mais si la ville d'Avignon en compte aussi dans ses dépenses on peut supposer que ce sont d'une part les textiles de scènes (toiles peintes, tentures) mais peut-être participent-ils aussi aux frais de costumes. La main d'œuvre quant à elle est une faible dépense en comparaison. Les événements spectaculaires sont donc encadrés par la ville et un exécutif municipal pour les événements spectaculaires existe alors. Entre 1450 et 1550 trois consuls se succèdent au départ de tout ordre de dépense¹²⁹. Un trésorier général, élu pour un an, s'occupe d'assurer les paiements des mandats. Les coursiers de la ville répartissent ensuite l'argent entre les différents acteurs. Ce sont enfin eux qui s'occupent de la sécurité lors de l'événement. Les dépenses se font donc ainsi, soit par l'intermédiaire de coursiers, soit en paiement direct à des prestataires¹³⁰.

B.3. Le théâtre comme événement

Tout au long du XV^{ème} siècle, malgré les guerres, les épidémies de peste et tous les bouleversements économiques fragilisant les villes, les occurrences de théâtres restent présentes¹³¹. Cela signifie bien que sa place est importante dans la vie d'une ville, d'une population. Pour autant les Mystères sont des événements assez peu ordinaires, de par leur coût et l'implication demandée dans l'organisation ce ne sont pas des spectacles très récurrents. Ainsi chaque représentation est certainement liée à un but précis. Ceux-ci peuvent être de types divers mais le Mystère est principalement un objet de dévotion, joué pour plaire

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Le théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.67.

à dieu ou le remercier¹³². Il n'y a pas de source connue indiquant la raison de la représentation du *Mystère de Sainte Barbe* de 1470 à Avignon. Malgré tout, des hypothèses peuvent être formulées.

Il est possible que cette représentation ait eu lieu pour un évènement politique de la ville. En effet les représentations religieuses étaient récurrentes lors de l'arrivée d'une personnalité importante dans une ville. Ce sont elles qui payent pour les fêtes, banquets et accueils de ces personnalités¹³³. Or comme la ville d'Avignon est le principal financeur des évènements spectaculaires de ces années-là il est possible que la représentation soit liée à ce type d'arrivées. De surcroît on peut retrouver dans les dépenses de la ville « les frais d'ambassades auprès du Souverain Pontife et du roi de France, les cadeaux offerts au légat, les réceptions préparées pour les princes de passage dans la ville »¹³⁴. Enfin il est possible que René d'Anjou fût présent pour la représentation. Il fit en tout cas plusieurs séjours à Avignon à partir de 1470 et y assista à des représentations théâtrales¹³⁵. Pourtant le lieu de la représentation, le cimetière de l'église Saint-Symphorien, un endroit restreint et facilement clôt, indique plutôt une représentation restreinte qu'une scène montée dans la rue pour présenter le spectacle aux yeux de tous au cours d'un cortège. Il n'y a pas non plus de documents connus indiquant la présence d'une personne importante lors de la représentation, ni même lors de son déroulement à Avignon. L'hypothèse n'est pas à écarter pour autant puisque nombre de documents ont été perdus ou pas encore redécouverts, et les informations dont nous disposons ne permettent ni d'infirmer ni d'affirmer cette possibilité.

Une autre supposition est que le *Mystère* fut monté en regard d'évènements météorologiques. En effet les *Mystères* pouvaient être joués pour prier le ciel d'épargner une ville, ou remercier dieu d'avoir fait cesser un fléau¹³⁶. Ainsi les nombreuses crues et inondations du Rhône en 1468¹³⁷ ayant cessées mais restant assez proches dans l'esprit des habitants pourraient expliquer cette hypothèse. Mais les éléments restent alors trop faibles

¹³² Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.1, p.346 – 347.

¹³³ Léon-Honoré Labande, *Avignon au XV siècle : légation de Charles de Bourbon et du cardinal Julien de La Rovère*, Marseille, Laffitte, 1975, p.37 – 38.

¹³⁴ *Histoire d'Avignon*, Aix-en-Provence, Edisud, 1979, p.290.

¹³⁵ Graham A. Runnals, « René d'Anjou et le théâtre », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 88 / 2, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1981, p. 157-180.

¹³⁶ *Le théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.70.

¹³⁷ Léon-Honoré Labande, *Avignon au XV siècle : légation de Charles de Bourbon et du cardinal Julien de La Rovère*, Marseille, Laffitte, 1975, p.119.

pour envisager réellement cette possibilité. Ajoutons que Sainte Barbe est plutôt liée au feu, à la foudre, et non pas à l'eau et aux crues donc une autre représentation hagiographique aurait été plus à propos.

La troisième hypothèse, pouvant être liée aux deux autres, prend appui sur le moment de représentation. Les Mystères hagiographiques pouvaient être représentés pour la fête du saint¹³⁸, mais cela ne semble pas être le cas pour cette représentation qui aurait eu lieu en juillet et non le 4 décembre, fête de la sainte. Pour autant d'autres moments religieux de l'année pouvaient être temps de célébrations. En effet l'été, dont le mois de juillet, était propice aux grands spectacles comme les Mystères. Ceci pour plusieurs raisons, déjà d'ordre religieux, puisque les Mystères restent des pièces liées à la chrétienté, les fêtes se situant après la Pentecôte sont appropriées pour les grandes célébrations. Mais aussi pour des raisons d'ordre pratique, puisque ces événements se constituaient d'une représentation longue en plein air le beau temps était nécessaire¹³⁹. Ce sont aussi des fêtes permettant la célébration d'une identité collective, ce qui est la raison du théâtre de plateau. C'est, pour autant, une hypothèse qu'il faut nuancer. Sainte Barbe ne semble pas avoir été une sainte particulièrement présente dans la vie avignonnaise. Ainsi la représentation hagiographique ne semble avoir de résonance collective. Si la présence de son histoire peut être due à l'immigration de population célébrant plus fréquemment Sainte Barbe cela semble être insuffisant pour créer un événement collectif fort propice à ces fêtes d'après Pentecôte. Il nous faut néanmoins ajouter que les représentations de Sainte Barbe, et la popularité de celle-ci, est fort importante. Entre 1448 et 1597, sur les 122 Mystères que recense Louis Petit de Julleville, dont 36 pour les saintes, il recense douze représentations de Sainte-Barbe, mais nous pouvons même augmenter ce nombre à vingt-et-une représentation (cf. I.). Ce n'est donc pas non plus à une représentation marginale que nous avons à faire.

B.4. Le lieu du cimetière

Le Mystère de Sainte Barbe est donc représenté dans le cadre de la ville d'Avignon en

¹³⁸ Françoise Baligand et Catherine Carpentier, *Sainte Barbe : légende et traditions*, éd. Association du Centre historique minier, Musée de la Chartreuse et Musée régional d'ethnologie, Lewarde Douai Béthune, Centre historique minier Musée de la Chartreuse de Douai Musée d'ethnologie régionale de Béthune, 1997, p.63.

¹³⁹ *Le théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.70.

1470, mais c'est plus précisément dans le lieu du cimetière Saint-Symphorien que l'on retrouve la pièce. Ce lieu, de passage et de commerce¹⁴⁰, n'est pas forcément le premier indiqué dans la représentation théâtrale mais n'est pas non plus dénué d'intérêt. Et ce n'est pas un lieu étonnant lorsque l'on sait que les cimetières pouvaient servir de places publiques à Avignon¹⁴¹. Ce sont ainsi des lieux de communauté et de religion qui peuvent être propices aux représentations. Situé dans ce qui est aujourd'hui le quartier des Carmes, un plan du XVIème siècle nous indique que l'espace devait être plutôt restreint (voir Annexe 6). Cette donnée apporte quelques indications quant à la représentation du Mystère. Il est tout d'abord, possible que le *Mystère de Sainte Barbe* ait été une petite représentation. Seulement quelques acteurs pour une représentation d'une journée ou moins. On peut alors avoir une scène montée sur des tréteaux avec des spectateurs debout tout autour. Ce type de petits Mystères étant moins connus mais ayant tout de même existés¹⁴². Il est néanmoins possible aussi que la représentation ait eu une taille moins modeste. On peut alors imaginer une scène en ligne face à des gradins montés contre un mur. Ce type de gradins, en bois, montés uniquement pour la représentation puis détruits, pouvaient, dans un petit espace, contenir plusieurs centaines de spectateurs¹⁴³. Le lieu du cimetière, facilement clôt, pouvait aussi présenter la possibilité d'une représentation payante. Dans ce cadre le spectacle n'a sûrement pas atteint les dimensions colossales que nous connaissons à certaines pièces de 60 000 vers et plusieurs centaines de personnages, mais elle peut tout de même avoir atteint une certaine taille et avoir été vue par un public assez important.

La dimension religieuse du lieu n'est pas non plus négligeable. S'adressant à la communauté urbaine les représentations de Mystères se réfèrent à un cadre commun de référence, donc ils peuvent s'adosser directement au lieu de représentation. Et ce d'autant plus que les alentours de l'église Saint-Symphorien semblent être un vrai lieu de communauté puisque les marchés prenaient place ici¹⁴⁴. En outre l'art revêt alors une dimension pratique, le sujet et le destinataire supplantent les autres aspects, notamment esthétiques¹⁴⁵. Ainsi le lieu

¹⁴⁰ Armand Strubel, *Le théâtre au Moyen âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Bréal, 2014, p.20.

¹⁴¹ Pierre Pansier, « Le théâtre provençal à Avignon au XVIIe siècle / [textes choisis et présentés par] P. [Dr Pierre] Pansier », 1932, p.9.

¹⁴² Estelle Doudet, séminaire *De la recherche sur les théâtres éphémères du Moyen Âge à l'expérience en réalité virtuelle : apprendre des incertitudes*, 25/03/2022.

¹⁴³ *Idem*.

¹⁴⁴ Léon-Honoré Labande, *Avignon au XV siècle : légation de Charles de Bourbon et du cardinal Julien de La Rovère*, Marseille, Laffitte, 1975, p.9 – 19.

¹⁴⁵ Johan Huizinga, *Le déclin du Moyen-Age*, trad. Julia Bastin, Paris, Payot, 1932, p.306.

du cimetière de l'église semble tout indiqué. Proche de l'église, la proximité religieuse est palpable. Mais c'est aussi un lieu connu, un cadre commun, habituel pour les spectateurs.

C) Synthèse des hypothèses de représentation

Nous avons donc pu formuler plusieurs hypothèses quant à la représentation du *Mystère de Sainte Barbe* à Avignon en 1470, et ce de par son statut de Mystère mais aussi de par son lieu de représentation. Nous nous proposons donc de faire une synthèse de ces hypothèses.

Pour ce qui est de la scène il est probable qu'elle ait été composée, comme pour la majorité des Mystères, par la polarité Paradis / Enfer. Les autres lieux emblématiques de la vie de Sainte Barbe (que nous développerons en III.) ayant sûrement été représentés entre ces deux pôles, que ce soit par des mansions, des toiles peintes, ou encore simplement symboliquement. Si l'on reprend les deux possibilités de Christian Biet, à savoir un théâtre de tréteaux ou de plateau, *Le Mystère de Sainte Barbe* semble entrer dans la seconde catégorie. En effet au moins l'un des acteurs était un citoyen d'Avignon, ce qui inscrit la représentation dans un théâtre probablement issu de la communauté et non pas d'une troupe itinérante. Ainsi l'on peut imaginer une scène en longueur dans le cimetière de l'église Saint-Symphorien, avec un public probablement placé sur des gradins en bois pouvant accueillir quelques centaines de personnes. Parmi ceux-ci les personnages les plus importants bénéficiaient certainement de loges construites dans les gradins. Le lieu, facilement clôt, ainsi que le prix important des Mystères donnent la possibilité d'une représentation payante. Sur scène les citoyens devenant acteurs faisaient certainement partie des classes fortunées pour avoir l'opportunité de payer leurs costumes, du reste ils étaient certainement en majorité amateurs. Le rôle-titre de Sainte Barbe quant à lui a probablement été interprété par un jeune homme bien qu'il ne soit pas impossible qu'une femme eut été sur scène.

L'évènement fut certainement financé, au moins en partie, par la ville d'Avignon. Peut-être avec une aide exceptionnelle des familles riches sous forme de prêts. La représentation, au mois de juillet, semble entrer dans les célébrations religieuses suivant la Pentecôte. Ces célébrations, favorisant la cohésion urbaine, entrent en résonance avec la fonction du théâtre de plateau que décrit Biet. Si Sainte Barbe n'est peut-être pas une Sainte particulièrement vénérée à Avignon et dans les alentours, son importance est possiblement plus grande pour les

populations immigrées. Ainsi son histoire, ses symboles, et peut-être même un texte de pièce ont pu être apportés par ces nouvelles populations. Il reste aussi possible que la représentation ait eu un autre but. Le Mystère étant un objet de dévotion envers dieu il peut être représenté pour remercier le ciel après la fin d'une tragédie. Peut-être un feu pour entrer en résonance avec l'histoire de la Sainte. Enfin il est possible que la représentation ait été liée à un évènement politique dans la ville. Il semble peu probable qu'elle ait été montée pour se situer sur le passage d'un cortège d'entrée ou de sortie, évènements pour lesquels les scènes étaient plus proches des tableaux vivants que des représentations, or l'acte notarié atteste que l'un des comédiens a prononcé des paroles, des invocations aux démons. Néanmoins le Mystère a pu être créé pour plaire à un personnage important de visite dans la ville.

III. Les éléments de la représentativité

Dans un dernier temps il est précieux de parler des versions écrites des *Mystère de Sainte-Barbe* qui pourront nous indiquer une trame de la représentation. Ces traces littéraires peuvent en effet nous apporter des éléments communs dont l'importance a voyagé au travers des lieux et années démontrant leurs caractères cruciaux. Ainsi les éléments de la représentativité les plus nécessaires ont probablement été présents lors de la représentation d'Avignon. Nous nous arrêterons d'abord sur le déroulement de la représentation. Puis sur les éléments de prime importance, pour la majorité des pièces théâtrales, que sont les personnages et les lieux. Dans les différentes écritures du *Mystère* ces deux informations scéniques se distinguent par leurs multiplicités. Il est nécessaire de se questionner aussi sur les motifs dont la représentation scénique semble complexe. En effet le *Mystère de Sainte-Barbe* met en avant les questions de l'enfermement et de la violence dont les représentations réalistes semblent difficiles et peuvent interroger. Pour finir la pièce est constituée autour d'un thème central, qui est même d'une certaine façon sa raison d'être, la religion. Il est donc impensable qu'elle ne soit représentée sur la scène par divers moyens.

A) Déroulement de la représentation

Les éléments textuels peuvent nous donner plusieurs indices sur le déroulement d'une représentation. En effet la structure des pièces écrites, des *Mystères* en général et plus précisément des différents *Jeux de Sainte Barbe*, permettent d'émettre des hypothèses sur la structure de la pièce avignonnaise. De cette structure de pièce dépend le déroulement de la représentation. Que ce soit par le découpage des pièces, avec des prologues et des journées, ou par la forme d'écriture, la langue et la versification, les informations introduisent une idée du déroulement de la pièce. Ce découpage influe d'autant plus sur la représentation qu'au Moyen-Âge le temps de la pièce, les différentes journées, correspond à peu près au temps scénique, se déroulant sur plusieurs jours. L'évènement scénique est aussi construit autour d'une histoire. Il est donc important d'évoquer le déroulement narratif. Se pose alors la question de l'origine de l'histoire, de l'écriture qui a pu être utilisée, puis du déroulement de celle-ci et de ses arcs narratifs. Enfin les *Mystères*, et les représentations de ceux-ci, sont rythmés par le mélange des genres. Par le développement du pathétique, de la pitié, et les interludes comiques, farcesques, le *Mystère de Sainte Barbe* d'Avignon fut certainement conditionné par les changements de tonalités.

A.1. Structure

La structure des différents textes influence les représentations et leurs déroulements. Les Mystères connaissent une forme tout à fait spécifique au genre, c'est pour cela que l'étude de cette forme est importante pour imaginer une représentation. Les pièces s'ouvraient, pour la majeure partie, par un prologue¹⁴⁶. Un acteur venait alors sur scène pour énoncer l'histoire qui sera représentée ultérieurement et ses différentes péripéties¹⁴⁷. Les Mystères connaissaient ensuite un découpage en journées, une journée correspondant traditionnellement à ce qui pouvait être représenté en un jour. Par ailleurs la taille de ces journées diffère selon les textes. Enfin une conclusion par un épilogue était souvent présente. Ces œuvres sont écrites en vers dont la majorité sont composés de huit syllabes et présentent des rimes plates (ou quelques fois des rimes croisées)¹⁴⁸. Si cette constante est notable il n'en reste pas moins que la présence de vers de toutes longueurs est attestée, les plus rares étant néanmoins les alexandrins¹⁴⁹. Les Mystères hagiographiques étaient, pour la plupart, traduits en langue vernaculaire pour les représentations¹⁵⁰.

Pour ce qui est du cas plus spécifique du *Mystère de Sainte Barbe* la présence d'un prologue est notable pour la version en deux journées ainsi que pour la version bretonne. Pour la première les différents personnages sont énoncés au début, et la pièce résumée¹⁵¹. Le texte breton quant à lui présente une représentation ouverte par un chœur d'anges, probablement exécuté par des enfants entraînés au chant lyrique, puis deux prologues sont présents et enfin une scène de diablerie prend place avant le début de la représentation¹⁵². Ces prémices permettent au public de s'installer et lui laisse le temps pour focaliser son attention sur la pièce¹⁵³. La version du Mystère en cinq journées ne connaît, quant à elle, pas de prologue. Yves Le Berre constate un retrait progressif des prologues alors que le théâtre se modernise et

¹⁴⁶ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol. 1, p.246.

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Ibidem*, p.279.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.280.

¹⁵⁰ Françoise Baligand et Catherine Carpentier, *Sainte Barbe : légende et traditions*, éd. Association du Centre historique minier, Musée de la Chartreuse et Musée régional d'ethnologie, Lewarde Douai Béthune, Centre historique minier Musée de la Chartreuse de Douai Musée d'ethnologie régionale de Béthune, 1997, p.63.

¹⁵¹ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol. 2, p.486.

¹⁵² Yves Le Berre, « Réflexions sur la dramaturgie des Mystères bretons. L'exemple de la Vie de sainte Barbe », *Littératures classiques (Paris)*, vol. 97 / 3, Presses universitaires du Midi, 2018, p.115.

¹⁵³ *Idem.*

que les passages les plus narratifs se retirent de la scène théâtrale. Ainsi, selon lui, le Mystère en cinq journées serait postérieur à celui en deux journées¹⁵⁴. Cette version en cinq journées datant probablement de la fin du XV^{ème} siècle¹⁵⁵ est possiblement postérieure à la représentation d'Avignon. Ainsi l'évènement de 1470 connut certainement un prologue pour débiter la pièce, durant lequel les personnages, l'action et les péripéties furent énoncés par un acteur. Les Mystères sont donc, ensuite, découpés en journées. Le *Mystère de Sainte Barbe* connaît de façon certaine une répartition en deux journées et en cinq journées. De la version bretonne seule la première journée nous est parvenue intacte, mais à la vue du nombre de vers une répartition équitable évoquerait un Mystère en trois journées¹⁵⁶. En outre le prologue annonce la présence d'au moins deux journées¹⁵⁷. Si le Mystère représenté à Avignon a pu être plus courts ou plus long que ces différentes versions, il est assez peu probable qu'il ait dépassé les cinq journées. Le lieu de représentation suggérant la possibilité d'une représentation assez modeste (cf. II.), il est fort possible que le Mystère se soit déroulé en deux journées. La taille des journées est aussi très variable selon les pièces. En effet le Mystère en cinq journées est constitué d'environ 20 000 vers¹⁵⁸, répartis en cinq journées cela fait une moyenne de 4 000 vers par journée. La version en deux journées, pour sa part, est composée d'environ 3 500 vers¹⁵⁹, soit moins de 1 750 vers par journée puisque le prologue est aussi compté dans le nombre de vers total. Enfin le Mystère breton est composé de 4 998 vers, dont 1 270 pour la première journée¹⁶⁰. S'il est encore une fois peu probable que le Mystère d'Avignon ait atteint l'ampleur de celui en cinq journées, dont l'écriture s'étale sur quasiment un siècle¹⁶¹, il est possible que chacune de ses journées ait contenu entre 1 000 et 2 000 vers. Enfin les pièces se concluent souvent par un épilogue. Pour le Mystère breton celui-ci s'effectue en trois temps, l'âme de Sainte Barbe monte au ciel, puis celle de son père, Dioscore, descend aux enfers et finalement le prêtre Valentin enterre le corps de Barbe et

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.120.

¹⁵⁵ Jacques Ch. Lemaire, « Premières attestations lexicales dans le Mystère de sainte Barbe en cinq journées », *Romania*, vol. 127 / 507, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2009, p.501.

¹⁵⁶ Yves Le Berre, « Réflexions sur la dramaturgie des Mystères bretons. L'exemple de la Vie de sainte Barbe », *Littératures classiques (Paris)*, vol. 97 / 3, Presses universitaires du Midi, 2018, p.117.

¹⁵⁷ *Idem*.

¹⁵⁸ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol. 2, p.479.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.486.

¹⁶⁰ Yves Le Berre, « Réflexions sur la dramaturgie des Mystères bretons. L'exemple de la Vie de sainte Barbe », *Littératures classiques (Paris)*, vol. 97 / 3, Presses universitaires du Midi, 2018, p.117.

¹⁶¹ Jacques Ch. Lemaire, « Premières attestations lexicales dans le Mystère de sainte Barbe en cinq journées », *Romania*, vol. 127 / 507, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2009, p.501.

invite le spectateur à rejoindre la foule des dévots¹⁶². Ces évènements essentiels pour la conclusion religieuse et l'excitation de la foi du spectateur furent sûrement présents, environ dans les mêmes termes, pour chacune des représentations, celle d'Avignon comprise.

La représentation est aussi rythmée par la parole des acteurs. La langue, notamment, conditionne l'importance donnée aux autres éléments scénique. Si le jeu est en latin le public doit avoir des éléments de compréhension autres que le texte, puisque cette langue n'est pas pratiquée par tous. Pour ce qui est de la langue les Mystères en deux et cinq journées sont écrits en vers français. Le Mystère breton est en vers et en moyen breton. Ainsi la langue vernaculaire et l'écriture en vers sont sans conteste de mise. Il en fut très probablement de même pour la représentation avignonnaise. Pour la version en cinq journées des indications de jeu en latin sont présentes dans les marges¹⁶³, le Mystère breton connaît aussi la présence de didascalies¹⁶⁴. Pour cette version nous pouvons aussi voir que si la parole, sous forme de monologues et de dialogues, correspond à environ soixante pour cent du texte, les quarante pour cent restants présentent des scènes d'actions¹⁶⁵. De plus les monologues, de façon plus précise, ne constituent qu'un dixième du texte et si ceux-ci étaient recités face au public, les scènes de dialogues comportaient certainement plus de jeu physique¹⁶⁶. Malgré tout ce jeu de plus en plus physique intervient assez tard, ainsi pour la représentation d'Avignon il est possible que des didascalies aient été présentes dans un texte, et qu'un jeu quelque peu physique se soit mis en place, mais il est plus probable que les comédiens aient majoritairement déclamés un texte face au public.

A.2. L'histoire

Le *Mystère de Sainte Barbe* représenté en 1470 à Avignon évoquait de façon évidente la vie de Sainte Barbe. Pour autant tous les éléments n'étaient pas forcément présents, il convient alors d'évoquer les différentes écritures de cette vie ayant pu inspirer la pièce. Puis

¹⁶² Yves Le Berre, « Réflexions sur la dramaturgie des Mystères bretons. L'exemple de la Vie de sainte Barbe », *Littératures classiques (Paris)*, vol. 97 / 3, Presses universitaires du Midi, 2018, p.116.

¹⁶³ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol. 2, p.478.

¹⁶⁴ Yves Le Berre, « Réflexions sur la dramaturgie des Mystères bretons. L'exemple de la Vie de sainte Barbe », *Littératures classiques (Paris)*, vol. 97 / 3, Presses universitaires du Midi, 2018, p.117.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.124.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.126.

de développer l'histoire contée pour détacher les éléments les plus remarquables, et donc les plus sûrement représentés sur scène.

L'écriture des Mystères ne relève qu'assez peu de l'imagination de leurs auteurs, ce sont en fait des adaptations scéniques de textes religieux¹⁶⁷. Les livres apocryphes sont les sources principales, outre la Bible elle-même, et bien que remaniées par les auteurs les histoires restent assez semblables. Les sources pour la légende de Sainte Barbe sont nombreuses et les versions diffèrent quelque peu les unes des autres. Les plus anciennes que nous pouvons citer sont des passions orientales, grecques et latines datant toutes d'avant le X^{ème} siècle¹⁶⁸. Il y a ensuite une Passion écrite par le diacre Pierre et qui daterait d'avant le XII^{ème} siècle, selon Baudoin de Gaiffier¹⁶⁹. Un document intitulé *Liber de amor Christi* évoquerait aussi la vie de Sainte Barbe, si ce document ne connaît aucune copie existante il est néanmoins cité dans trois autres documents : l'*Informatio ex sacra scriptura de genealogia* d'un auteur anonyme, accompagné par un sermon de Jean Capet (moine franciscain vers 1460) ; la *Dicta Origenis de Beata Barbara* écrite à l'abbaye de Saint-Trond entre le XV^{ème} et le XVI^{ème} siècle ; et dans un document de Nicasieus de la fin du XV^{ème} siècle¹⁷⁰. Jean de Wackerzeele écrit la légende la plus complète en synthétisant les nombreux documents existants, cette légende sera imprimée à Cologne vers 1495¹⁷¹. Enfin Sainte Barbe est évoquée dans la *legenda aurea* (la *légende dorée*) à partir du XV^{ème} siècle et non pas dans la version originelle de Jacques de Voragine¹⁷². Ainsi la majorité de ces documents existaient lors de la représentation à Avignon et ont donc pu être pris comme base pour l'écriture de la pièce. Pour autant les versions les plus proches de l'année de représentation étaient peut-être moins connues et donc moins représentées. Par ailleurs les Passions orientales, latines et grecques, ainsi que la Passion du diacre Pierre étant strictement antérieures à la représentation, elles constituent des bases de données tout à fait intéressantes et leurs histoires étaient possiblement connues par ceux ayant écrit la mise en plateau du *Mystère de Sainte Barbe* de 1470. L'existence de Sainte Barbe n'a, du reste, jamais été attestée ainsi il n'existe pas de base de documents purement historiques. Il est, enfin, probable que seule sa vie ait été représentée et non pas ses miracles puisque ceux-ci

¹⁶⁷ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol. 1, p.203.

¹⁶⁸ Françoise Baligand et Catherine Carpentier, *Sainte Barbe : légende et traditions*, éd. Association du Centre historique minier, Musée de la Chartreuse et Musée régional d'ethnologie, Lewarde Douai Béthune, Centre historique minier Musée de la Chartreuse de Douai Musée d'ethnologie régionale de Béthune, 1997, p.22.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.23-29.

¹⁷⁰ *Idem*.

¹⁷¹ *Idem*.

¹⁷² *Idem*.

ne commencent à apparaître dans les manuscrits qu’au XV^{ème} siècle et dans le Nord¹⁷³, on peut donc supposer qu’ils restent assez peu connus par les habitants d’Avignon en 1470.

L’histoire de la vie de la Sainte est la suivante : Le roi Dioscore a une fille d’une très grande beauté nommée Barbara. Celle-ci attire les convoitises mais refuse de se marier, ainsi son père la place dans une tour qu’il fait construire pour l’éloigner du regard des hommes. Dans cette tour elle reçoit une éducation et, un jour où son père n’est pas présent, elle réalise en regardant les étoiles que les dieux de ses parents ne peuvent avoir créé l’univers. Elle reçoit alors, dans la version du *Liber de Amore Christi*, la visite d’un ange¹⁷⁴. Cette apparition n’est présente, pour les écritures dramatiques, que dans la version du Mystère en cinq journées, la scène n’est donc pas nécessaire lors de la représentation d’Avignon. Convaincue de l’existence d’un dieu unique Barbara entreprend une correspondance avec un homme de science d’Alexandrie nommé Origène. Si cette correspondance sera, au XVII^{ème} siècle, oubliée elle est néanmoins bien existante dans la Passion du Diacre Pierre¹⁷⁵. Elle est aussi présente dans la version du Mystère en moyen breton et dans la version en cinq journées. Origène répond avec des explications sur la religion chrétienne qu’il fait transmettre par un messager. Barbara descend alors de sa tour, accompagnée par un ange, et elle trace le signe de la croix du pied. Ce signe de sa conversion est présent dès les premières recensions grecques et latines¹⁷⁶. Les différentes versions diffèrent alors, les versions grecques et latines n’évoquent pas de baptême alors que la Passion du diacre Pierre présente un baptême mené par le disciple d’Origène¹⁷⁷. C’est cette version qui est retenue dans le Mystère breton où le prêtre Valentin baptise Sainte Barbe¹⁷⁸, pour le Mystère en deux journées un ermite baptise Sainte Barbe¹⁷⁹. Quant au Mystère en cinq journées il reprend la vision des *Dicta Origenis* où Jean-Baptiste apparaît pour baptiser la jeune femme¹⁸⁰. Ainsi le baptême est un évènement qui fut probablement représenté. La conversion de Sainte Barbe est alors symbolisée par les trois fenêtres dans sa tour, ce motif est présent dès les recensions primitives¹⁸¹, c’est donc un motif

¹⁷³ *Ibidem*, p.49.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.34.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.39.

¹⁷⁶ *Idem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.40.

¹⁷⁸ *Le Mystère de Sainte Barbe, tragédie bretonne : texte de 1557*, Nantes, Société de bibliophiles bretons et de l’histoire de Bretagne, 1885, p.6 – 7.

¹⁷⁹ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.2, p.487.

¹⁸⁰ Françoise Baligand et Catherine Carpentier, *Sainte Barbe : légende et traditions*, éd. Association du Centre historique minier, Musée de la Chartreuse et Musée régional d’ethnologie, Lewarde Douai Béthune, Centre historique minier Musée de la Chartreuse de Douai Musée d’ethnologie régionale de Béthune, 1997, p.40.

¹⁸¹ *Idem*.

de prime importance. Au retour de Dioscore, Barbara lui fait part de sa nouvelle foi. Il la poursuit alors dans la ville en brandissant son épée. Barbara réussit à s'enfuir dans les montagnes, les représentations les plus anciennes évoquent le mur de la ville qui s'ouvre et se referme miraculeusement pour la laisser passer¹⁸². Le roi la poursuit dans la montagne, et la trouve réfugiée dans une grotte, il la ramène alors en ville en la trainant par les cheveux et l'enferme dans un donjon. Barbara est présentée devant le juge Marcien et, parce qu'elle refuse les idoles, il la condamne à la torture. Elle est alors attachée par les mains et plusieurs bourreaux la torturent devant son père. On lui arrache les seins avec un peigne de fer, on la brûle avec des lames rougies et elle est fouettée avec des verges et des nerfs de bœufs. Elle est néanmoins protégée de la douleur par dieu. Les bourreaux, mécontents de sa résistance, la suspendent à un gibet et reprennent de plus belle. Elle est ensuite tirée par des chevaux dans tout le pays, entièrement nue. Elle implore dieu et celui-ci envoie un ange qui lui dépose un voile pour cacher sa nudité. A la vue de l'inutilité des tortures Dioscore finit par emmener sa fille dans les montagnes pour la décapiter lui-même. Une fois fait il est touché par la foudre et réduit en cendres. Ce canevas doit ainsi pouvoir résumer une partie des événements qui furent présentés lors de la représentation d'Avignon.

A.3. Le mélange des genres

Si la légende de la vie de Sainte Barbe est dominée par le tragique, les écritures scéniques quant à elles sont rythmées par des passages comiques, des diableries et des farces. Le mélange des genres vient alors structurer la représentation. La présence des différents genres semble par ailleurs tout à fait indispensable pour intéresser le public.

On peut voir, en outre, dans le Mystère breton que les parties parlées, soit les monologues et les dialogues représentant plus de la moitié de la pièce, sont didactiques au début de la pièce puis deviennent de plus en plus pathétiques¹⁸³. Et ces instants provocants la pitié sont aussi appréciés du public. A titre d'exemple le jeune Lyonard, jouant Sainte Barbe à Metz en 1485, apporta une telle compassion, et généra tant de pleurs dans le public, qu'il fut loué pour son jeu¹⁸⁴. De par l'histoire de la vie de la Sainte que nous avons développé plus tôt (cf. III.

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ Yves Le Berre, « Réflexions sur la dramaturgie des Mystères bretons. L'exemple de la Vie de sainte Barbe », *Littératures classiques (Paris)*, vol. 97 / 3, Presses universitaires du Midi, 2018, p.124.

¹⁸⁴ Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, 3^e éd, Paris, Champion, 1951, p.206.

A.2.) il semble indispensable que la pitié, le tragique ait été présent dans le texte et la représentation. Les événements arrivant à la Sainte, ses tortures et sa mort se devaient d'être présentés sous l'angle tragique pour éveiller la compassion dans le public.

Pour autant les passages comiques sont aussi très présents dans les Mystères. Ces passages ne sont pas souvent détaillés à l'écrit, par exemple on retrouve dans la *Nativité* de Rouen de 1474 la mention suivante : « On placera ici quelque récit propre à récréer joyeusement l'esprit des auditeurs »¹⁸⁵. Dans la version du Mystère en cinq journées on peut retrouver cette part d'improvisation pour le personnage du fou qui se doit seulement de distraire le public en s'avançant sur scène¹⁸⁶. Les bouffonneries, les parties comiques, s'appliquent par ailleurs seulement à certains types de personnages. Ainsi les messagers, les tyrans, les bourreaux, les aveugles, les valets, les fous et les sots sont ceux qui vont apporter du comique¹⁸⁷. Les personnages les plus crus sont alors les fous. Ce personnage est présent dans le Mystère en cinq journées ainsi qu'un aveugle, un boiteux et un sourd. L'aveugle et le boiteux sont aussi présents pour le Mystère en deux journées. Dans le Mystère breton les scènes comiques sont intégrées aux scènes d'actions qui permettent de faire monter et descendre la tension¹⁸⁸. Le Mystère en cinq journées connaît aussi des scènes de diableries qui peuvent être propices aux éléments comiques. En effet le diable, bien que quelques fois sérieux voir tragique, est souvent un personnage comique, burlesque¹⁸⁹. Ainsi le *Mystère de Sainte Barbe* d'Avignon dû lui aussi osciller entre le pathétique, le tragique et le comique. L'histoire ayant sûrement été entrecoupée par ces scènes risibles avec des personnages propices aux jeux comiques plus ou moins libres d'improviser.

La représentation du *Mystère de Sainte Barbe* à Avignon en 1470 se déroula donc hypothétiquement de la façon suivante : un acteur s'avance sur le devant de la scène pour présenter les différents personnages et résumer l'histoire qui va se dérouler sur scène, pendant que le public prend place et s'apprête à donner son attention, tout du moins en partie. La pièce débute ensuite et se déroule en, possiblement, une, deux ou trois journées d'environ 1 000 ou

¹⁸⁵ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol. 1, p.267.

¹⁸⁶ *Ibidem*, Vol. 2, p.482.

¹⁸⁷ *Ibidem*, Vol. 1, p.267.

¹⁸⁸ Yves Le Berre, « Réflexions sur la dramaturgie des Mystères bretons. L'exemple de la Vie de sainte Barbe », *Littératures classiques (Paris)*, vol. 97 / 3, Presses universitaires du Midi, 2018, p.124.

¹⁸⁹ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.1, p.272 – 273.

2 000 vers. Le jeu est alors probablement composé de beaucoup de dialogues et monologues récités en vers, et de peu de jeu physique plutôt réservé aux interludes comiques et plus ou moins improvisés. On peut voir, durant ces journées, Barbara se convertir au christianisme dans sa tour, être potentiellement baptisée et éduquée par un émissaire d'Origène, et symboliser cette nouvelle foi par l'ouverture de trois fenêtres dans ladite tour. Puis, au retour de son père le roi Dioscore, celui-ci découvre la conversion religieuse de sa fille et la pourchasse pour la punir. Les scènes de tortures sont ensuite développées, probablement en deux temps, le premier où elle est attachée par les mains, et le second où elle est suspendue au gibet. Enfin sa décapitation par son propre père et la mort foudroyante de celui-ci concluent l'action. Il est alors possible qu'un épilogue eut lieu durant lequel Barbe fut accueillie au paradis pendant que Dioscore descendait aux enfers. Durant toute la pièce un personnage de fou prit sûrement part à la représentation pour distraire et faire rire le public.

B) Une pièce sous le signe de la multiplicité

Ainsi résumé le *Mystère de Sainte Barbe* évoque une image plus précise. Mais ce canevas simplifié qui pourrait être représenté avec quelques personnages, une petite scène et en quelques heures fut sûrement bien plus complexe que cela. En effet les différentes écritures scéniques qui nous sont parvenues se regroupent sans conteste sur un point : la multiplicité. De nombreux personnages interviennent dans des lieux tout aussi variés. Nous essaierons ici d'en retirer les plus essentiels qui furent donc les plus probablement présents sur la scène avignonnaise de 1470.

B.1. Les personnages

La multiplicité des personnages est présente dans chacune des écritures du *Mystère de Sainte Barbe*. L'exemple le plus grandiose est bien évidemment l'écriture en cinq journées et sa centaine de personnages¹⁹⁰. A ces personnages faut-il encore certainement ajouter de nombreux figurants pour des scènes de batailles de la cinquième journée durant laquelle une armée chrétienne attaque la ville du roi Dioscore. Mais les autres versions présentent aussi un nombre important, bien que plus modeste, de personnages. Le *Mystère en deux journées*

¹⁹⁰ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.2, p.478.

expose en effet quarante personnages¹⁹¹ et le Mystère breton en compte trente-deux¹⁹². Ainsi dans le Mystère en cinq journées nous trouvons les personnages suivants, d'après Petit de Julleville :

« Au paradis : Dieu ; la Vierge ; Anges (Michel, Gabriel, Raphael, Uriel, Cherubin, Seraphin) ; saint Jean-Baptiste, l'ame de Barbe.

Sur la terre : Honorius, pape ; et trois chapelains ; le roi de Chypre, ses chevaliers (Chambelloys, Mousset, d'Argouze) ; son messenger (Pontzonnet) ; son connestable, et les chevaliers du connestable (Jasper de Richefleur, Bertault, Bruyssart) ; son amiral, et les chevaliers de l'amiral (Yvan de Vausac, le Bourg de la Raque, et Blandchaudin) ; Origene, docteur, evesque d'Alexandrie ; son clerc (Blondelet) ; Ysachar, prestre ; saint Valentin, prestre ; Liepart, capitaine d'Alexandrie ; Moradin et Yvroin, soldats ; Nomin et Maleteste, gardiens des portes d'Alexandrie ; Jousquin, pelerin ; l'ymagier ; Dioscorus, père de Barbe, roi de Sisten, en Palestine ; Barbe, sa fille ; Galathée, damoiselle de Barbe ; Florimond, Laomedon, Adrascus, soldats de Dioscorus ; Brandinas et Palamides, ses chevaliers ; Grongnard, Cornibert, Roullart, bourreaux ; Lancevent, messenger ; Marcien, prevost de Nicomedie ; Alimodes, Perseus, ses chevaliers ; Contrefoy, Marinart, Marpault, Talifart, ses bourreaux ; maistre Amphoras ; maistre Alphons, docteurs ; Amphiteas, Jozas, prestres, payens ; le maire de Nicomedie ; ses gens (Fervault, Charlin) quatre femmes, Thamaris, Galathea, Cassandra, Athallenta ; Theseus, Antheon, payens ; Josset, orfevre ; Ganeloche, Murgalant, maçons ; Gourland, Bourle, pasteurs ; Briffault, demoniaque ; Mallepart, chartrannier ; Maliverne, aveugle ; Malnourry, boiteux ; Linart, sourd ; Cliquepate, et Malilaisé, pauvres ; Dyogene, gouverneur d'Egypte sous Maximien ; Bruant, Frigolant et Gombault, ses chevaliers ; Braconnet et Brisevent, ses messagers ; Rifflemont, prince persan ; Rigault et Brucher, ses chevaliers ; l'ame de Dioscurus ; Diables :

¹⁹¹ *Ibidem*, p.486.

¹⁹² Yves Le Berre, « Réflexions sur la dramaturgie des Mystères bretons. L'exemple de la Vie de sainte Barbe », *Littératures classiques (Paris)*, vol. 97 / 3, Presses universitaires du Midi, 2018, p.121.

Lucifer, Sathan, Astaroth, Leviathan, Berith, Belial, Belzebuth ; le fou (Stulus). »¹⁹³

Pour le Mystère en deux journées nous retrouvons, toujours d'après Petit de Julleville :

« Sathan ; Leviathan ; Astaroth ; Crochart ; Belial ; Lucifer ; la folle femme ; le messaigier de Marcian ; le premier chevalier de Marcian ; Marcian empereur ; le deuxième chevalier de Marcian ; le messagier Dioscorus ; le premier chevalier Dioscorus ; Dioscorus roy ; le deuxième chevalier Dioscorus ; la royne ; Barbe ; la première, la seconde, la tierce pucelle ; le premier, le second, le tiers, le quart tirant ; le chartrenier ; le premier chevalier du prevost ; le prevost ; le deuxième chevalier du prevost ; l'evesque de la loy ; le prestre de la loy ; le premier, le second masson ; le premier, le second pastour ; l'hermite ; Dieu ; Gabriel ; Michel ; l'aveugle ; le boiteux. »¹⁹⁴

Pour finir, dans la version bretonne, nous trouvons : Barbe, Dioscore, Origène, l'ermite, quatre démons (Lucifer, Belzebuth, Astaroth, Berit), trois ouvriers, le maître ouvrier, deux aides-maçons, deux prétendants, quatre bourreaux, deux bergers (Rivallen et Gueguen), trois messagers, le prévôt, deux seigneurs, Valentin, le maître d'école, le serviteur, la Conscience de Dioscorus. Mais des figurants purent aussi être présents, par exemple lorsqu'il est dit que Dioscurus « parle à ses gens »¹⁹⁵.

Dans chacune de ces versions nous pouvons néanmoins définir deux catégories de personnages : les personnages principaux, avec un rôle important pour la construction de l'histoire, et de nombreux personnages plus facultatifs, avec des rôles plus secondaires. Par exemple pour le Mystère breton, Yves Le Berre essaie de quantifier l'importance de certains personnages¹⁹⁶. Ainsi il définit que Barbe prononce 1446 vers, soit trente pour cent de la pièce, en soixante-dix interventions. Dioscore, quant à lui, prononce 848 vers pour quatre-vingt-huit interventions. D'autres rôles, comme ceux des bergers, prononcent moins de 200 vers pour une vingtaine d'interventions. On remarque par ailleurs que plusieurs personnages

¹⁹³ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.2, p.479.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p.486.

¹⁹⁵ *Le Mystère de Sainte Barbe, tragédie bretonne : texte de 1557*, Nantes, Société de bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 1885, p.114.

¹⁹⁶ Yves Le Berre, « Réflexions sur la dramaturgie des Mystères bretons. L'exemple de la Vie de sainte Barbe », *Littératures classiques (Paris)*, vol. 97 / 3, Presses universitaires du Midi, 2018, p.121 – 122.

présentent les mêmes fonctions, par exemple les quatre diables. Ainsi, avec tous les rôles ne se croisant pas sur scène, Le Berre définit que la pièce pouvait être jouée avec seulement une quinzaine d'acteurs¹⁹⁷. Il est donc certain qu'une part des personnages dénombrés furent présents pour la représentation avignonnaise mais les cent personnages du Mystère en cinq journées ne sont pas nécessaires pour une représentation. Barbe, Dioscorus, les maçons ou ouvriers (au moins deux), un, au moins, bourreau (qui peut-être Marcian), les démons (régulièrement au nombre de quatre), les messagers (au moins un pour Barbe et un pour son père), et un prévôt sont présents dans chaque version. A cela ajoutons le rôle plus général de serviteur, pucelle ou damoiselle, la présence donc de compagnie et de service pour Barbe. De même nous retrouvons dans chaque version un personnage chargé d'expliquer la religion chrétienne et de baptiser Barbe, que ce soit Valentin ou l'ermite, ce rôle est donc très important. La présence de dieu et de ses anges au paradis semble aussi fortement probable. De même que celle d'un juge condamnant Barbe, des prétendants pour cette dernière ainsi qu'un rôle plus comique de fou. En conséquence nous pouvons établir la liste de personnages suivante : Barbe, Dioscorus, deux maçons, un bourreau, quatre démons, deux messagers, un prévôt, une demoiselle de compagnie ou un serviteur, le porteur de la religion chrétienne (possiblement Valentin envoyé par Origène), un juge (Marcien), un prétendant, dieu, un ou plusieurs anges, le fou. Nous trouvons donc un minimum d'une vingtaine de personnages pour assurer le déroulement de l'histoire. Par ailleurs certains de ces personnages pouvaient ne pas se croiser sur scène et donc un nombre d'acteur plus restreint pouvait être suffisant pour une représentation. Du reste il est fort probable qu'au moins ces personnages aient été représentés pour le Mystère monté à Avignon en 1470.

B.2. La superposition des lieux

Comme nous l'avons vu plus tôt (cf. II) les scènes de Mystères représentent souvent les différents lieux de l'action simultanément, en fond de scène. Lorsque ceux-ci sont nombreux ils peuvent être figurés par des toiles peintes ou, simplement, quelques éléments représentatifs. Les pièces peuvent aussi prendre appui sur le patrimoine de la ville, sur le décor architectural déjà présent. Pour ce qui est de la représentation de 1470 du *Mystère de*

¹⁹⁷ *Idem.*

Sainte Barbe le lieu général, la ville et le pays de la légende, diffèrent selon les versions¹⁹⁸. Dans les passions grecques et syriennes l'histoire de la Sainte est située à Héliopolis, en Syrie. Les recensions latines évoquent, elles, la ville de Nicomédie. Certaines mentions situent aussi l'histoire en Italie. Jean de Wackerzeele liera finalement la ville d'Héliopolis à l'Égypte, remplaçant Nicomédie, et c'est cette version qui entrera finalement dans la *légende dorée*¹⁹⁹. Pour ce qui est des écritures de Mystères la version en cinq journées affirme que Dioscorus, le père de Barbe, est roi de Sisten, en Palestine. Quant au Mystère breton il situe l'action à Nicomédie. Ainsi il n'y a pas vraiment de situation précise pour l'action, et elle peut être associée largement au pourtour de la Méditerranée. En ce sens la ville d'Avignon, et sa situation dans le Sud, peut être un support pour la représentation.

Par ailleurs la présence des lieux de l'action sur scène semble probable. Toutes les versions présentent des lieux assez larges avec des actions qui se superposent dans différents lieux. Par exemple les diableries viennent s'insérer entre des scènes au palais pour le Mystère en cinq journées. Nous pouvons donc imaginer une scène sur laquelle est représentée, en fond, différents lieux, et une aire de jeu plus en avant. Par ailleurs la grande diversité des lieux dans chaque pièce est à souligner. Pour le Mystère en cinq journées, Petit de Julleville affirme que la diversité de ces lieux n'est représentable qu'en tenant compte de la présence de certains lieux seulement durant une journée²⁰⁰. De même pour le Mystère breton le nombre de décors simultanés est peu représentable, il est ainsi probable qu'ils aient été représentés sur des toiles peintes²⁰¹. Si l'on prend l'écriture en deux journées, probablement la plus courte de notre étude donc, Petit de Julleville en liste les lieux ainsi :

« Il paraît y avoir eu onze échafauds distincts : le paradis ; l'échafaud de Marcian et de ses gens ; celui de Dioscorus ; la chambre de Barbe ; l'échafaud des quatre tirants ; peut-être une place distincte pour les messagers ; la *chartre* de l'empereur [...] L'échafaud du prévost ; celui

¹⁹⁸ Françoise Baligand et Catherine Carpentier, *Sainte Barbe : légende et traditions*, eds. Association du Centre historique minier, Musée de la Chartreuse et Musée régional d'ethnologie, Lewarde Douai Béthune, Centre historique minier Musée de la Chartreuse de Douai Musée d'ethnologie régionale de Béthune, 1997, p.31 – 32.

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.2, p.481.

²⁰¹ Yves Le Berre, « Réflexions sur la dramaturgie des Mystères bretons. L'exemple de la Vie de sainte Barbe », *Littératures classiques (Paris)*, vol. 97 / 3, Presses universitaires du Midi, 2018, p.125.

des pauvres ; le gibet ; la chambre où Barbe sera enfermée avec une femme de mauvaise vie ; enfin l'enfer. »²⁰²

Si l'on suit l'action, par ailleurs, les lieux suivants, au moins, peuvent apparaître : le palais de Dioscorus ; la tour de Barbe ; une place ou représentation de la ville ; la montagne, avec une grotte où se cache Barbe ; un cachot ; un lieu de jugement ; un lieu de torture (peut-être le même que celui de jugement) ; puis de nouveau la montagne pour la décapitation de Barbe. Les plus représentatifs, que l'on peut imaginer figurer sur scène sont alors : le palais, la tour, la grotte et le cachot. S'il n'y a aucune certitude quant aux différents lieux présents sur scène, il est néanmoins hautement improbable que la représentation n'ait fait figurer le paradis et l'enfer sur le plateau. Pour ce qui est des autres lieux ils furent possiblement représentés sur des toiles peintes figuratives et furent probablement moins nombreux que dans les différentes légendes et écritures. A moins que les décors aient été changés entre deux jours de représentations.

Finalement, si les différents textes qui nous sont parvenus présentant la vie de Sainte Barbe et ses écritures scéniques se présentent sous le signe de la multiplicité, il est tout à fait possible aussi que les pièces soient montées avec des dimensions plus modestes. Ainsi pour la représentation d'Avignon plusieurs possibilités s'ouvrent. Il est, tout d'abord, plausible que l'évènement ait connu une grande ampleur, ainsi peut-être que de nombreux décors représentant divers lieux aient constitué la scène où vinrent se produire un certain nombre d'acteurs. S'il est peu probable que la pièce ait atteint les dimensions du Mystère en cinq journées, nous pouvons tout de même imaginer la présence d'une quinzaine de lieux et d'une cinquantaine de comédiens. Mais, inversement, il est aussi possible que la représentation fut bien plus modeste. Nous avons en effet vu que l'histoire pouvait suivre son cours avec cinq ou six lieux, potentiellement figurés sur des toiles peintes, et une vingtaine de personnages dont les rôles purent être repartis avec encore moins d'acteurs que cela.

C) Des motifs scéniques aux représentations complexes

²⁰² Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.2, p.486 – 487.

La vie de Sainte Barbe, tout comme les autres écrits hagiographiques, contient de nombreux éléments dont la représentation scénique semble complexe. La légende contient ainsi plusieurs motifs dont la représentation est à questionner. Parmi les lieux que nous avons détaillés plus tôt (cf. III. B.2.) certains sont fondés sur leur dimension d'enfermement, de cachette. Nous pouvons ainsi citer la présence de la tour, où Sainte Barbe est cachée du regard des hommes, de la caverne, où elle se cache à son tour pour échapper à son père, et enfin du cachot où elle se trouve enfermée. Ce sont bien leurs caractères clos, cachés du monde, qui doivent être mis en avant et posent questions pour la représentation scénique. Une seconde thématique posant aujourd'hui question est celle de la violence. En effet par la présence de la torture et de la mort, la violence est extrêmement importante sur scène. D'autant plus qu'elle est fortement appréciée par les spectateurs, il est donc inenvisageable qu'elle ne soit pas représentée. Enfin le motif religieux lui-même, par la présence des miracles, constitue un enjeu de mise en plateau.

C.1. Les lieux d'enfermement

Parmi les multiples lieux présents dans l'histoire de Sainte Barbe, certains posent question sur leur représentabilité scénique. Dès les prémices de l'histoire le père de Sainte Barbe, Dioscorus, fait construire une tour pour sa fille, pour la cacher du regard des hommes. Lieu de retranchement, de solitude, et surtout lieu destiné à camoufler, à cacher, la question de sa présence sur une scène, et du jeu possible avec cette tour se pose. C'est dans cette tour que Barbara se convertira au christianisme, évènement suite auquel elle devra fuir son père et se cacher dans une caverne dans les montagnes. Une fois encore le but du lieu est vraiment de se rendre invisible aux yeux des autres. Finalement son père la retrouve et la fait enfermer dans un cachot. Le motif est alors indubitablement celui de l'enfermement, donc encore une fois d'un lieu clos. S'il n'est pas sûr que ces lieux fussent figurés sur scène, l'inverse est tout aussi incertain. Ainsi il convient de se questionner sur la façon dont ils pourraient être représentés sur scène, puisqu'ils sont mis en avant par leur caractère clos et caché aux yeux du monde.

Le premier de ces lieux à intervenir est donc la tour. Le résumé de Petit de Julleville du *Mystère en deux journées* indique alors : « Le roi Dioscorus et sa femme s'en vont en voyage, laissant Barbe leur fille enfermée dans une tour très forte »²⁰³. Dans le *Mystère en cinq*

²⁰³ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.2, p.487.

jours des maçons travaillent à construire la tour à la fin de la première journée. Puis dans la seconde journée Barbe est installée dans la tour. Enfin, dans la version du Mystère breton, la construction de la tour fait aussi partie de l'intrigue avec, notamment, des dialogues entre les ouvriers durant la première journée. Dans cette version elle ne séjournera jamais dans la tour puisque c'est au cours de sa construction qu'elle ordonnera aux ouvriers d'ouvrir une troisième fenêtre ce qui poussera son père à la pourchasser pour la châtier. Ainsi la tour peut être purement figurative, où même absente de la scène et simplement évoquée par les mots des personnages. Le décor de la tour peut aussi être rajouté entre deux journées si sa construction se déroule dans la première et l'enfermement de Barbe dans la seconde, comme pour le Mystère en cinq journées. Un décor réaliste dans lequel évolueraient des personnages est hautement improbable, par ailleurs nous savons que des tours et quelques prouesses techniques pouvaient constituer les scènes de Mystères. Ainsi il est possible que la tour ait été présente en fond de scène et que Barbe, lorsqu'elle y était enfermée, se trouva sur une passerelle liée à cette tour. Il est finalement des plus probable que la tour ait été représentée mais que le motif de l'enfermement ait été seulement présent dans les paroles des différents personnages.

Le second lieu d'enfermement à intervenir est la caverne dans laquelle se cache Barbara pour échapper à son père. Cette caverne n'est pas évoquée dans le Mystère en deux journées. Ainsi il est possible qu'elle n'ait pas été représentée sur scène et qu'à la découverte de la nouvelle foi de sa fille Dioscorus l'ait torturée directement. Le Mystère en cinq journées évoque par ailleurs cette cachette. Quant au Mystère breton il présente l'information suivante : « (Sainte Barbe prie Dieu de la défendre, et alors une grande pierre s'ouvrit et la cacha à son père, qui voulait alors la tuer.) »²⁰⁴. L'idée la plus importante est alors vraiment celle du camouflage, Barbe doit être cachée. Ainsi même si une représentation réaliste de l'évènement sur scène semble peu possible la notion de disparition de Barbe fut sûrement représentée. Il est alors tout à fait probable que le comédien, ou la comédienne, interprétant Barbe disparaisse de scène par un système de trappe. La caverne n'étant pas un lieu très spectaculaire, contrairement à la tour, il est possible qu'elle n'ait pas été représentée sur scène. En outre, de même que pour la tour, ce lieu a pu être simplement évoqué par la parole et seul le motif de la disparition de Barbe aurait été représenté sur scène.

²⁰⁴ *Le Mystère de Sainte Barbe, tragédie bretonne : texte de 1557*, Nantes, Société de bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 1885, p.105.

C'est un berger qui indiquera à Dioscorus la cachette de sa fille. Retrouvant celle-ci il l'emprisonne alors dans une geôle. La question de l'emprisonnement, de l'impossibilité de fuir, est alors au centre de l'intrigue. La présence d'un cachot sur scène, avec des barreaux est alors plausible. Dans le résumé du *Mystère en deux journées* le cachot n'est pas évoqué. Ainsi il y a la possibilité que le lieu n'ait pas été présent et que seule la torture ait été représentée sur scène, ne nécessitant alors pas de motif d'enfermement mais simplement la vision de Barbara attachée. Le lieu est néanmoins présent dans la version en cinq journées et dans la version bretonne. Dans le *Mystère en cinq journées* il est mentionné que Barbe est enfermée dans une prison. Pour le *Mystère breton* il est indiqué « Dioscore la fait garder en prison »²⁰⁵. La prison est donc aussi présente. Sa représentation scénique est donc possible avec assez peu de moyens, ainsi elle est plausible. Par ailleurs il est moins probable que la prison soit juste désignée par la parole puisque l'entrave physique peut être assez facilement représentée. Ainsi elle fut certainement soit absente, et l'on passerait directement aux scènes de tortures, soit figurée par un emprisonnement physique de Barbara (dans un lieu ou par des liens).

C.2. La violence

Un autre motif dont la représentation peut être questionnée est la violence. Celle-ci est omniprésente dans la pièce et il est plus que probable qu'elle soit représentée. En effet les spectateurs connaissent les histoires des Saints, d'autant plus que celle de Barbe est sûrement résumée lors d'un prologue au début de la pièce, ainsi les scènes de tortures sont très attendues par le public connaisseur, et une omission de ces scènes apporterait un mécontentement certain²⁰⁶. Outre la torture la thématique de la mort est également présente. Elle pose elle aussi question puisqu'elle fut feinte sur scène, ainsi les différentes possibilités de représentation sont à explorer.

La torture est en effet très présente dans les différentes histoires de la vie de Sainte Barbe. Ainsi la représentation de ce motif est très importante. Il est, par ailleurs, tout à fait probable que ces scènes de tortures se développent sur un long moment. On sait par exemple que pour le *Mystère de Saint Etienne* de Nicolas Loupvent, en 1548, les deux tiers de la pièce, soit deux journées sur trois ou encore 20 000 vers sur 30 000, étaient consacrés à la mise en scène des

²⁰⁵ *Ibidem*, p.115.

²⁰⁶ *Le théâtre en France, 1 : Du Moyen-Âge à 1789*, Paris, A. Colin, 1988, p.73.

supplices de Némésius, de Lucile et enfin d'Etienne²⁰⁷. Le Mystère en cinq journées, par ailleurs, consacre l'intégralité de la quatrième journée de représentation à la torture de Barbe. La cinquième journée s'ouvre elle aussi sur la torture avant que Dioscorus n'abandonne et ne décide de condamner sa fille à mort. Missel du Mans, résume les tourments de Sainte Barbe ainsi :

« Sur votre refus de renier Jésus-Christ on ordonna, ô Barbe, d'étendre votre corps sur un chevalet et de vous arracher la poitrine. Les nerfs de bœuf, les verges, les peignes de fer déchirent vos chairs ; le cilice augmente vos blessures. Après vous avoir roulée sur des fragments de vases brisés, on répand sur vous du sel et du vinaigre et on vous brûle avec des lames rougies au feu. Vous êtes condamnée à être conduite en cet état à travers la ville ; mais bientôt un ange vous apporte une robe précieuse pour cacher vos plaies. »²⁰⁸

Ainsi les tortures de Barbe sont les suivantes : sa poitrine est arrachée avec des peignes de fer, elle est fouettée de verges, allongée sur des tessons de poterie, brûlée par des lames rougies au feu et la douleur de ses plaies est excitée avec du vinaigre et du sel. Suite à cela elle est attachée à un cheval et traînée nue dans la ville. Ces passages de tortures mettent régulièrement en opposition deux types de personnages. D'un côté les bourreaux qui sont souvent traités de manière comique, ridicule. Et de l'autre les saints dont la torture ne fait que révéler la profondeur de leur foi. Dans le Mystère breton l'un des bourreaux s'exprime en ces termes : « Hau ! Hau ! Je suis si las que je ne puis plus la rouler. Ne sommes-nous pas déshonorés ? »²⁰⁹. Ils sont en effet rendus ridicules par la résistance de Sainte Barbe à la torture. Celle-ci, aidée par dieu, ne ressent pas la douleur et les tortures ne l'atteignent pas. Les bourreaux s'acharnent donc à lui infliger diverses tortures, ils la rouent de coups, frottent son corps de sel et ne réussissent pas à la faire renier sa religion. Les divers supplices étaient représentés par des trucs, ce sont des scènes que le public apprécie particulièrement pour leur ingéniosité²¹⁰. L'utilisation de faux fouets et de peignes souples pour fouetter la sainte et feindre de lui déchirer la peau, est possible. Du faux sang pouvait aussi être répandu sur le

²⁰⁷ Jelle Koopmans, « L'équarrissage pour tous ou la scène des Mystères dits religieux », *Littératures classiques*, vol. 73 / 3, 2010, p. 109-120.

²⁰⁸ Paul de Lapparent, *Sainte Barbe*, Paris, France, H. Laurens, 1926, p.10.

²⁰⁹ *Le Mystère de Sainte Barbe, tragédie bretonne : texte de 1557*, Nantes, Société de bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 1885, p.132.

²¹⁰ Elisabeth Lalou, « Les tortures dans les Mystères : théâtre et réalité, XIVE-XVe siècle », vol. 16, 1994.

corps du comédien ou de la comédienne. Mais il est aussi possible que l'on ait échangé cette personne contre un mannequin pour la torture. Le comédien peut alors disparaître par une trappe et c'est une figure factice qui sera suppliciée par les bourreaux. La scène où Barbe est promenée nue dans la ville pose encore plus question car si la présence d'une comédienne sur scène est déjà peu probable, celle de sa nudité l'est encore plus. En outre, si c'est bien un homme qui se produit dans le rôle de Barbe, la nudité est de nouveau impossible car non représentative. Dans le Mystère breton Barbe est placée dans un tonneau pour être promenée en ville. Dans le Mystère en cinq journées un ange lui dépose un voile blanc dès l'énonciation de la sentence. Ainsi elle ne fut pas mise nue sur scène. Il semble très peu probable que lors de la représentation avignonnaise un comédien fut montré nu sur scène. Encore une fois le remplacement par un mannequin est envisageable. Mais ce passage put être aussi omis, ou un voile apporté avant le début de la sentence. Enfin il est possible que ce soit simplement par la parole que le supplice fut raconté, et donc qu'il ne bénéficia pas de représentation scénique. Les tortures permettent aussi à Barbe d'exprimer sa foi, de prier dieu et ses anges. Ainsi dans le Mystère breton Jésus Christ descend la voir dans sa cellule, puis un ange lui apparaît à son tour. L'édification de la Sainte aux yeux des spectateurs est très importante dans ces moments et la pitié doit être excitée.

Suite à ces tortures Dioscorus, se rendant compte que Barbe ne ressent pas la douleur, la condamne finalement à mort. Il l'emmène alors dans les montagnes et la décapite lui-même. Il est dès lors touché par la foudre et réduit en cendres. La vision de cette mort pose aussi question pour la représentation. Avant sa mort Barbe implore dieu de recevoir son âme, elle supplie aussi, dans le Mystère breton, pour le salut de ceux qui la suivent. Après ce dernier passage de dévotion les diables poussent Dioscorus à tuer sa fille au plus vite. Dioscorus se débat avec sa conscience, symbolisée par un personnage, mais finit par céder face aux diables. On retrouve alors la mention : « (Dioscore coupe la tête de sa fille) »²¹¹. La mention est assez large laissant la place à l'interprétation scénique de se plier aux contraintes de représentations. Pour ce qui est de cette décapitation il est probable qu'un mannequin ait pris la place de Barbe, potentiellement par un système de trappe. À la suite de cela Dioscorus est, selon la légende, touché par la foudre et réduit en cendres. Cette mention semble bien plus complexe à représenter. Ainsi, dans le Mystère breton, nous pouvons lire une réplique de Belzébuth annonçant à Dioscorus tous les tourments de l'enfer qu'il devra subir. Ensuite c'est Claudin

²¹¹ *Le Mystère de Sainte Barbe, tragédie bretonne : texte de 1557*, Nantes, Société de bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 1885, p.201.

qui prend la parole pour énoncer la mort du roi dans les termes suivants : « Hélas ! Hélas ! quelle horreur, de voir le roi ainsi foudroyé ! [...] Le feu l'a anéanti, il n'en est pas resté un débris ! », un autre bourreau répond alors « Il est entièrement perdu, tout déchiré, chaire et peau ; on n'en trouverait pas un cheveu, tant il est réduit en petits morceaux ; on en trouverait plus un atome ; je ne sais point où il est. ». Claudin apporte ensuite l'explication de cette mort : « Je crois que c'est son Dieu à elle qui, pour le punir, le livre à cette fin déplorable »²¹². Ainsi la mort de Dioscorus est-elle contée et non montrée sur scène. Il est alors possible qu'il ait disparu de la scène par un système de trappe et que son sort ait été ainsi conté par un autre personnage pour la représentation d'Avignon.

C.3. Les miracles

Comme souvent dans les histoires hagiographiques, les miracles jalonnent la vie de Sainte Barbe. Mais les actions miraculeuses posent aussi des questions en termes de représentation scénique. Si les miracles se produisant ensuite sur sa tombe ne sont probablement pas représentés ils purent être évoqués dans une sorte d'épilogue de la pièce. Par ailleurs tout au long de l'intrigue les événements merveilleux se succèdent.

Les premiers éléments merveilleux sont les apparitions des anges qui viennent parler à Barbe au nom de dieu. Sur la scène les personnages peuvent apparaître en volant grâce à des systèmes de contrepoids²¹³. Les anges ont aussi la possibilité de descendre et monter au ciel par un système de nacelles, celles-ci étant alors couvertes de toiles peintes pour représenter les nuages²¹⁴. Ainsi ils furent sûrement présents sur scène tout au long de la représentation, devant la figuration scénique du paradis, et descendirent par ces systèmes pour répandre la parole de dieu et instruire Barbara de cette parole sainte. Dans le Mystère en cinq journées un autre miracle se produit lorsque Barbe, nouvellement chrétienne, souhaite passer par le baptême. Elle dessine alors un signe de croix au fond du bassin présent dans sa tour et de l'eau jaillit pour remplir ledit bassin. Ce même motif, d'eau jaillissant après que Barbe ait tracé un signe de croix, intervient aussi dans le Mystère breton alors qu'assoiffée la jeune femme ne trouve qu'une fontaine asséchée. La présence d'eau sur scène, dans des bacs de

²¹² *Ibidem*, p.205.

²¹³ Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, 3^e éd, Paris, Champion, 1951, p.152.

²¹⁴ Armand Strubel, *Le théâtre au Moyen âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Bréal, 2014, p.96.

maçonnerie, est possible et pas complètement inhabituelle²¹⁵. Et l'on peut ainsi imaginer que de l'eau stockée dans des contenants fut déversée dans le bassin après que le personnage de Barbe ait tracé le signe de croix. Lorsque Dioscorus revient et que Barbe lui explique sa nouvelle foi, il souhaite alors la convertir de nouveau. Elle s'enfuit par le mur de la ville qui s'ouvre et se referme derrière elle pour lui échapper, selon les écritures les plus anciennes²¹⁶. Dans le Mystère breton nous retrouvons l'indication suivante : « (Sainte Barbe prie Dieu de la défendre, et alors une grande pierre s'ouvrit et la cacha à son père, qui voulait alors la tuer.) »²¹⁷. Etant donné que les décors pouvaient être représentés par des toiles peintes au fond de la scène peut-être que l'une d'elle, représentant un mur, présentait une ouverture par laquelle le personnage de Barbe put s'enfuir. Dans le Mystère en cinq journées c'est l'ange Gabriel qui vient sauver Barbe avant le retour de son père, et l'emmène dans une caverne pour qu'elle se cache. Il est alors possible que Gabriel arrive en volant grâce à un système de contrepoids, mais il semble alors complexe qu'il emporte Barbe avec lui. La présence d'une nacelle paraît alors préférable. A moins, bien entendu, que ce soit simplement en marchant qu'il effectue l'action, enlevant alors le côté spectaculaire et la prouesse technique tant appréciée par le public. Ce même ange transformera, plus tard, en statue de pierre le berger ayant indiqué à Dioscorus la position de Sainte Barbe. L'action peut alors être simplement évoquée oralement, sans représentation scénique puisque celle-ci semble difficilement réalisable. Bien qu'encore une fois le remplacement du comédien par un mannequin, grâce à un système de trappe, est envisageable. Finalement un dernier miracle est notable lors des tortures infligées à Barbara. Cette dernière ne ressent alors pas la douleur, protégée par dieu. Ainsi que nous l'avons dit (cf. III. C.2.) les tortures étaient feintes ce qui implique que la résistance à la douleur ne devait pas être difficile à exprimer. Par ailleurs dans le cas où un mannequin aurait remplacé une personne sur scène il est alors probable que le comédien, ou la comédienne, se soit caché à peu de distance pour continuer à réciter ses vers et exprimer cette absence de douleur.

²¹⁵ Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, 3^e éd, Paris, Champion, 1951, p.155.

²¹⁶ Françoise Baligand et Catherine Carpentier, *Sainte Barbe : légende et traditions*, éd. Association du Centre historique minier, Musée de la Chartreuse et Musée régional d'ethnologie, Lewarde Douai Béthune, Centre historique minier Musée de la Chartreuse de Douai Musée d'ethnologie régionale de Béthune, 1997, p.40.

²¹⁷ *Le mystère de Sainte Barbe, tragédie bretonne : texte de 1557*, Nantes, Société de bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 1885, p.105.

Si l'histoire de la vie de Sainte Barbe présente de nombreux motifs aux représentations scéniques complexes, de nombreux tours de passe-passe peuvent permettre une part de ces représentations. Les représentations les plus complexes ne furent néanmoins pas forcément représentées sur scène. Ainsi c'est par la parole que certains événements durent prendre place, comme par exemple la mort de Dioscorus foudroyé. Pour ce qui est des lieux d'enfermement la tour fut sûrement représentée, ne serait-ce qu'en toile peinte. Quant à la caverne et la cellule de prison ce sont probablement des éléments représentatifs qui signifient leurs présences. La violence, certainement fortement présente, bénéficie vraisemblablement d'un certain nombre de trucs pour une représentation plus ou moins réaliste et dangereuse. Enfin les miracles admettent aussi la présence de prouesses techniques. Encore une fois pour les représentations les plus complexes, où une vision réaliste est peu probable sur scène, c'est la parole qui va certainement venir prendre la place des actes et les dialogues permettront d'imaginer le déroulement des scènes.

D) Les symboles religieux

L'un des buts de la représentation du *Mystère de Sainte Barbe*, tout comme son sujet, est incontestablement religieux. Comme nous avons pu le voir la religion joue un rôle crucial dans le théâtre du Moyen-Âge ainsi que dans le quotidien de la population. Le *Mystère de Sainte Barbe*, tendant à représenter la vie d'une Sainte, a pour thématique principale cette même religion chrétienne. Outre le sujet de la pièce nous pouvons discerner cette importance religieuse dans les éléments annexes. Pour la représentation avignonnaise l'un des comédiens fait tout de même attester par un notable que ses invocations au démon, symbole manifestement contraire à la religion, ne seront pas faites de cœur. Dans l'écriture du *Mystère en deux journées* nous retrouvons aussi des précautions prises face à la religion lorsque, dans le prologue, l'un des comédiens annonce : « Si nous disons riens contre droit / Et contre la sainte escripture / Nous le revocon cy endroit. »²¹⁸. La présence de symboles et de paroles religieuses sur scène est donc indispensable. L'histoire de la vie de Sainte Barbe est, tout d'abord, un moyen de mettre en opposition les païens et la religion chrétienne pour l'édification de cette dernière. Que ce soit alors par la présence de lieux païens, ou l'opposition entre Barbe et son père, une diabolisation des croyances autres que celles chrétiennes se met en place tout au long de la pièce. Symboles de la suprématie chrétienne la

²¹⁸ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.2, p.487.

scène admet fort probablement la présence d'un paradis et d'un enfer à ses deux extrémités. La question de leur représentation concrète se pose alors. Mais ce ne sont probablement pas les seuls étendards de la religion qui furent présents sur scène. Ainsi les diverses représentations de Sainte Barbe dans d'autres arts, ainsi que ses attributs, pourront nous renseigner sur sa représentation scénique. Finalement l'un des buts des différentes écritures de la vie de la Sainte est de toute évidence d'exciter la foi des spectateurs, il en fut certainement de même lors de la représentation avignonnaise. De ce fait les divers éléments servant à développer la religion dans l'esprit et le cœur du public purent être aussi utilisés dans la représentation de 1470.

D.1. La présence païenne

La pièce et la vie de Sainte Barbe peuvent être résumées en quelques mots : c'est la conversion d'une païenne à la religion chrétienne. Les premiers éléments de représentation, ceux qui vont structurer le début de la pièce puis créer l'opposition, sont donc les éléments païens. Dans l'écriture du Mystère en deux journées la pièce débute avec la décision du roi Dioscore de persécuter les chrétiens. Ce motif se retrouve aussi dans le Mystère en cinq journées où des batailles sont présentes entre le peuple du roi Dioscore et le peuple chrétien. Ainsi les croyances païennes sont d'ores et déjà associées à la violence. Si des représentations de scènes de batailles ne sont pas obligatoires, et par ailleurs difficiles à mettre en plateau à cause du nombre de figurants nécessaire et du réalisme complexe de telles scènes, il est probable que la violence soit présente dans les paroles des païens. Ainsi Dioscorus indique-t-il sûrement, assez tôt, sa haine pour la religion chrétienne et ses pratiquants. Les croyances sont ensuite développées du point de vue de l'éducation. Nous retrouvons ainsi un maître chargé d'instruire Barbara dans les Mystères en cinq journées et breton. Dans le premier, Barbe est ennuyée par les leçons et dans le second elle les remet en cause très rapidement. Elle défend alors, avec moult arguments, ses premiers doutes et affirme de nouvelles croyances tendant vers la vision d'un dieu unique et des théories chrétiennes. Face à elle son maître ne peut apporter de réponses à ses questions sur les idoles. Nous pouvons retrouver, par exemple, le dialogue suivant dans le Mystère breton :

« SAINTE BARBE dit à son maître.

Maître magister aux manières aimables, parlez-moi clairement pour me satisfaire, et ne vous écartez point de ma question : les originaux de

ces idoles, d'où viennent-ils ? Parlez-moi franchement : cette pensée me trouble.

LE MAITRE répond à madame sainte Barbe.

Ma fille judicieuse, sachez-le, ceux-là sont les possesseurs du monde entier ; croyez-le bien, ils glorifieront extrêmement tous ceux qui croiront à leur histoire, et ils les recevront dans leurs bonnes grâces.

SAINTE BARBE.

Je ne pourrais point trouver le loisir de les regarder jamais en face, ni me résoudre en aucune façon à les aimer, croyez-le bien, car leur histoire n'est que de la fantaisie ; et je trouve que c'est une tromperie.

Dites-moi sans feinte de quelle nation et qui ils furent ; exposez-moi tout au long pour quelles gens on les prenait, en quelle qualité ils furent élevés et en quel état ils sont actuellement. »²¹⁹

On voit ici que Barbe est obligée d'insister sur la question pour avoir une réponse. Alors que le maître, fuyant, énonce simplement les bénéfices apportés par la croyance païenne. On trouve donc une opposition entre un esprit analytique et une vision imposée par les croyances instruites. La même opposition se pose entre Barbara et son père, Dioscorus. Ainsi, lorsque le roi se rend compte que Barbe a fait percer une troisième fenêtre il demande pourquoi à sa fille. Elle lui répond après plusieurs questionnements que c'est pour représenter la sainte trinité. Le dialogue suivant s'en suit, dans la pièce bretonne :

« DIOSCORE.

Quel fatras me dérites-tu là ? Il est bien impossible qu'il existe une pareille merveille.

SAINTE BARBE.

Je le dis et je le sais parfaitement ; dans le pouvoir divin de la Trinité sont intimement unis le Père et le Fils, sans mentir, avec la même dignité, et le Saint-Esprit, avec la même puissance, sans contredit.

²¹⁹ *Le mystère de Sainte Barbe, tragédie bretonne : texte de 1557*, Nantes, Société de bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 1885, p.48.

Ils sont absolument égaux, sans différence ; c'est une communauté bien unie, une alliance substantielle, une unité tout à fait complète, un seul esprit divin, une seule parole, une seule félicité, sans distinction.

Une seule substance, une seule essence, une seule vertu, une seule beauté, une seule sagesse, une seule unité, un seul bien, un seul état, une seule nature, une seule bonté, une seule activité, une seule immensité, une seule mesure infinie, une seule providence.

DIOSCORE.

Ceci n'est connu, je le sais fort bien, de personne au monde, que de toi ; et dans quel pays demeure cet être ? dis-moi jusqu'au bout ta pensée. Quelle sottise tu racontes là ! »²²⁰

On retrouve de ce fait une opposition, de nouveau, entre des arguments chrétiens et païens. D'un côté Barbe énonce des arguments très élaborés, une rhétorique appuyée par du vocabulaire diversifié pour donner une suite logique. Et face à cela Dioscorus ne présente que des répliques courtes, sans arguments et ses interrogations et exclamations montrent un sentiment peu retenu et une pulsion plus émotionnelle que rationnelle. Cette opposition dut aussi être présente dans la représentation d'Avignon, mettant en cause Dioscore pour rendre rationnel et construit le discours de Barbe aux yeux du spectateur. La crédibilité de Dioscorus est aussi mise à mal par ses dialogues avec les démons. Dans le Mystère en cinq journées c'est un diable qui conseille à Dioscorus d'organiser une cérémonie de sacrifice païenne, entre autres. Ce type de dialogue est récurrent dans le Mystère breton aussi. Ainsi le lien entre Dioscorus et les personnages de diables grotesques empêche la crédibilité du personnage. Lors du Mystère d'Avignon des invocations au démon sont aussi présentes, puisque l'un des comédiens s'en prévient chez le notaire. Il est donc fort probable que Dioscorus ait eu ce type d'interactions avec des démons lors de la représentation. La représentation païenne peut, enfin, être présente physiquement sur scène. Outre les acteurs jouant des diables il est aussi possible que des lieux païens soient présents. Dans le Mystère en cinq journées il y a un temple païen dès le début de la représentation. C'est alors un lieu de contrainte où Barbe doit effectuer des sacrifices qui vont contre sa foi. La présence de ce lieu sur scène, représenté parmi les décors, n'est pas inenvisageable. Néanmoins ce sera finalement l'endroit où le corps

²²⁰ *Ibidem*, p.95.

de la Sainte sera édifié après sa mort. Ainsi le lieu du temple est transformé au même titre que la foi de Barbe évolue, signifiant alors, encore une fois, le caractère désuet des croyances païennes.

D.2. Le paradis et l'enfer

S'il est possible qu'un lieu païen ait été représenté sur scène, il est néanmoins presque certains que les lieux chrétiens de prime importance le furent. En effet la scène théâtrale des Mystères est généralement construite et structurée par la polarité entre le paradis et l'enfer. Selon la peinture d'Hubert Cailleau (voir annexe 4) nous pouvons retrouver le paradis à l'extrémité gauche de la scène et l'enfer à l'extrémité droite du point de vue du spectateur (l'utilisation des termes cours et jardin pour établir un référentiel spatial sur scène n'existant pas alors). Du côté du paradis nous pouvons retrouver la présence des anges, dont le rôle important implique une probable représentation lors de l'évènement d'Avignon. C'est dans cet espace que des systèmes de voleries, par contrepoids ou encore avec des nacelles, purent être présents. Dans le Mystère en cinq journées les personnages suivants sont situés dans cet espace du paradis :

« Au paradis : Dieu ; la Vierge ; Anges (Michel, Gabriel, Raphael, Uriel, Cherubin, Seraphin) ; saint Jean-Baptiste, l'ame de Barbe. »²²¹

Pour la représentation en deux journées nous pouvons imaginer que Dieu, Gabriel et Michel se trouvent dans ce paradis. Quant au Mystère breton si des personnages ne sont pas mentionnés dans cet espace il est aussi possible que le dieu chrétien soit représenté ainsi que quelques anges. Par ailleurs pour figurer le destin de Barbe après sa mort, et son ascension vers son dieu, il est plausible que le comédien ou la comédienne ait rejoint cet espace à la fin de la pièce. A l'opposé se situe donc l'enfer. Ce lieu, dans l'image de Cailleau, offre une représentation complète et complexe bien plus travaillée, par ailleurs, que le paradis. On y trouve une bouche ouverte démoniaque, entrée des enfers, et un espace où se situent les diables. C'est aussi un lieu où l'on peut voir du feu sur scène, l'une des techniques utilisées était alors de brûler du soufre, pour la fumée et l'odeur²²². C'est un espace figuratif qui doit inspirer la peur, ainsi les moyens utilisés pouvaient être importants. Dans ce lieu les différents

²²¹ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. Vol.2, p.479.

²²² Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, 3^e éd, Paris, Champion, 1951, p.156 – 157.

diabes présents sur scène échangent entre eux. Leur présence est notable dans chacune des écritures du Mystère, il est donc plus que probable que ces personnages aient été présents pour la représentation d'Avignon de 1470. Si les diables vont aussi échanger avec d'autres personnages, notamment avec Dioscorus pour le maintenir en opposition à la religion chrétienne, il est fort possible qu'ils soient présents sur scène le reste du temps, occupant l'espace de l'enfer. En outre, de même que Barbe se dirige probablement dans l'espace du paradis lors de sa mort, il est tout à fait plausible que Dioscorus rejoigne l'enfer. Il peut même y être mené directement par les diables avec les autres bourreaux de Barbe, selon l'écriture en deux journées. Dans le Mystère breton il est aussi possible que ce soit Belzebuth qui emporte Dioscorus vers l'enfer puisqu'il lui dit :

« BELZEBUTH parle à Dioscore.

Misérable tyran, glouton odieux, chien vil, sale et méchant, tu ne saurais bouger ; je vais te jeter tout de suite dans l'enfer glacé ; tu y resteras à jamais dans les tourments tout entier, corps et âme ; on n'y saurait trouver aucun remède.

Je te jetterai dans milles tourments, homme de rien ; tu vas voir, pour souffrir toujours cruellement, là-bas, sans aucune fin ; tu vas aller pour jamais dans la torture et l'émoi, chien odieux, vilain, qui n'as point fait de bien. »²²³

Il est donc bien mentionné que la destination de Dioscorus, après sa mort, est la tourmente de l'enfer. Mais il est possible que ces paroles aient été accompagnées d'un geste, d'une action scénique, d'autant plus qu'il semble peu probable que le roi se rende aux enfers de lui-même.

D.3. Les attributs de la Sainte

Sainte Barbe est une sainte qui fut extrêmement représentée²²⁴, ce qui peut s'expliquer par sa popularité. Nous pouvons donc nous appuyer sur divers éléments pour imaginer les attributs qui sont les plus souvent présents lors de ses diverses représentations. Ses symboles

²²³ *Le mystère de Sainte Barbe, tragédie bretonne : texte de 1557*, Nantes, Société de bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 1885, p.204.

²²⁴ Paul de Lapparent, *Sainte Barbe*, Paris, France, H. Laurens, 1926, p.60.

sont, déjà, la tour à trois fenêtres, le livre (symbole de sa science), un calice, un glaive²²⁵, on peut aussi trouver parfois un ciboire bien qu'il soit plus présent dans les représentations germaniques, ainsi qu'une plume de paon (qui peut faire référence à la ville d'Héliopolis ou à une version d'une passion germanique où les fouets se transforment en plume de paon)²²⁶. Ces attributs ne sont pour autant pas toujours représentés avec elle. La tour aux trois fenêtres est néanmoins extrêmement présente. Nous pouvons la retrouver dans une miniature de Missel de Souvigny du XV^{ème} siècle (annexe 7). Elle est encore plus présente dans le fond d'une image de Van Eyck (annexe 8). On peut aussi la voir dans une miniature reproduite dans l'ouvrage *Sainte Barbe : légende et traditions* de Françoise Baligand et Catherine Carpentier (annexe 9). La tour y est alors au premier plan, dans les mains de Barbara. Comme nous l'avons dit plus tôt la tour est évoquée aussi dans les différentes écritures du Mystère (cf. III. B.2.). Ainsi sa présence scénique semble fortement probable. En outre le livre, symbole de l'érudition de Barbe, est aussi de prime importance. Il est visible au premier plan dans l'image de Van Eyck (annexe 8), mais aussi dans la peinture de Robert Campin (annexe 10). L'érudition de Sainte Barbe est aussi mise en avant dans les différentes écritures scéniques, ainsi la présence de livres est tout à fait plausible lors de ses phases d'apprentissages. Si l'on ne sait pas si des accessoires étaient beaucoup utilisés dans le théâtre médiéval, certainement le livre aurait été au premier plan dans les représentations scéniques de Sainte Barbe, si ce fut le cas. Dans les quatre images que nous avons citées nous pouvons aussi voir que Barbe a toujours le regard dirigé vers le sol, dans une attitude pieuse. Ainsi il est probable que la sainte ait été représentée sur scène avec une attitude dévote et humble. La vie de cette sainte est représentée en peinture dès le Moyen-Âge²²⁷, ainsi ces iconographies peuvent-elles constituer une base pour la représentation scénique d'Avignon. Dans les portraits de groupes Barbe est régulièrement représentée parmi les vierges saintes réunies autour de Marie. La présence du personnage de Marie, que l'on retrouve dans l'écriture en cinq journées, est donc aussi une possibilité scénique.

²²⁵ François Deshoulières, « Sainte-Barbe », *Bulletin Monumental*, vol. 85 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1926, p. 408-409.

²²⁶ Françoise Baligand et Catherine Carpentier, *Sainte Barbe : légende et traditions*, éd. Association du Centre historique minier, Musée de la Chartreuse et Musée régional d'ethnologie, Lewarde Douai Béthune, Centre historique minier Musée de la Chartreuse de Douai Musée d'ethnologie régionale de Béthune, 1997, p.55.

²²⁷ Françoise Baligand et Catherine Carpentier, *Sainte Barbe : légende et traditions*, éd. Association du Centre historique minier, Musée de la Chartreuse et Musée régional d'ethnologie, Lewarde Douai Béthune, Centre historique minier Musée de la Chartreuse de Douai Musée d'ethnologie régionale de Béthune, 1997, p.56.

D.4. Un but : exciter la foi

Si la religion est aussi présente dans les représentations scéniques de Sainte Barbe c'est aussi car l'un des buts de ces représentations était d'exciter la foi des spectateurs. Si les médiums visuels constituent des supports pédagogiques importants, les motifs religieux sont alors autrement plus importants. Les symboles visuels sont donc certainement présents sur scène, tel que la tour, le paradis ou encore certaines actions de Barbe comme lorsqu'elle trace le signe de la croix sur le sol pour signifier sa conversion. De même les oppositions entre Barbe et son père, ou encore envers son maître d'enseignements païens, entrèrent sûrement dans le texte de la pièce. Avec, donc, d'un côté Barbe qui défend son point de vue de manière construite, logique, enchaînant les arguments, et de l'autre son père dont les paroles plus succinctes vont pencher vers les insultes et l'énervement. Barbara est donc en position d'enseignement, convoquant des motifs connus par les spectateurs de 1470 dans le but de rappeler l'importance religieuse. Ainsi lorsque, dans le Mystère breton, Dioscorus demande pourquoi dieu, s'il le peut, ne fait pas les hommes sans défauts, Barbe répond en évoquant le péché originel menant toute la race humaine aux enfers, puis l'intervention de Jésus, fils de dieu, pour réconcilier le monde²²⁸. Dans les différentes écritures du Mystère nous pouvons aussi retrouver un usage important de grandes tirades théologiques. Par exemple dans le Mystère breton nous pouvons lire la tirade religieuse suivante :

« SAINTE BARBE.

N'ayons pas peur de cela. Je vais, sans faute, voir si je ne trouverai pas quelque part une goutte d'eau pure, d'abord à la bonne fontaine qui est par derrière ; j'y vais seule et sans que nul m'accompagne, car mon âme a envie de boire.

(Ici elle trouve la fontaine tarie.)

Hélas !

Ah ! fontaine, vous étiez la plus remplie qui fût au monde, je crois ; et quand je vous regarde je vous vois sèche. Où peut s'en être allée, à présent, votre eau pure et de quelle façon ?

²²⁸ *Le mystère de Sainte Barbe, tragédie bretonne : texte de 1557*, Nantes, Société de bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 1885, p.100.

(Ici elle se met à genoux.)

Seigneur qui avez créé le vert et le sec, daignez envoyer sur le champ, s'il vous plaît, une eau pure et sacrée dans cette source, pour que je me désaltère seule ici : accordez-moi cette grâce.

Vous savez sans doute que par amour pour vous j'ai complètement abandonné le monde ; recevez ma prière et donnez-moi à l'instant de bonne eau pure, pour que j'en boive avant de m'éloigner de ce lieu.

(Ici elle trouve la fontaine pleine).

Maintenant, fontaine, tu es pleine, jusqu'aux bords, d'une eau sacrée ; et je crois bien que si je ne l'avais eue, je serais morte sur place. Jamais homme né en ce monde n'a goûté d'eau qui eût meilleur goût pour quiconque a soif.

Tu es comme l'eau de la piscine probatique, où le paralytique fut entièrement délivré de ses douleurs, par le fils de Dieu, sans mentir, à l'instant et à l'heure où il plut au vrai roi de tous les peuples.

Je lui rends mille actions de grâce pour m'avoir comblée si clairement ici-bas, et par bonté, de ses biens ; je le remercie avec un tendre amour et avec foi, jour et nuit ; et je mets ma peine à suivre sa volonté.

Je lui recommande bien mon corps et mon esprit en ce monde, pour que désormais il prenne soin de moi. Quand je songe à lui, je suis toute réjouie ; et par lui je me trouve rassurée. »²²⁹

Dans cette tirade, qui se poursuit ensuite durant quatre pages, Sainte Barbe est récompensée pour sa foi et un miracle a lieu puisque de l'eau jaillit d'une fontaine asséchée. Elle se répand ensuite en glorification pour son dieu. Est alors mis en avant son amour pour lui et la miséricorde de ce dernier. Elle continuera, plus loin, ainsi :

« Idole sauvage et pleine de mauvais enseignement, de scandale, de malice et de toutes sortes de vices raffinés, jamais on n'a vu de mémoire

²²⁹ *Le mystère de Sainte Barbe, tragédie bretonne : texte de 1557*, Nantes, Société de bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 1885, p.83 – 84.

d'homme, je le sais, rien sur la terre qui soit aussi laid et aussi odieux que toi.

Ah ! fi de toute nation que tu rends le jouet de l'erreur, vaine illusion : je voudrais que tout homme qui croit en toi fût semblable à toi, car tu es sotté et méprisable.

Tu es trompeuse pour tous, ta vue est odieuse et damnable, inconvenante et maudite : tous ceux qui t'adorent te suivront dans l'enfer glacé, et ils y resteront sans espoir de retour.

Je te crache au visage sans bouger, et je te défie, et je te mépriserai toujours souverainement ; et je ne te crains pas plus qu'un chien : tu n'as ni langue, ni nez, ni esprit.

Tu n'entends et ne vois goutte, tu es même dépourvue de toute espèce de sens : ouvrage artificiel, machine coloriée, tu n'as ni vie ni être, ni bouche, ni dent, ni argane sensible ; je te hais grandement, et ne le cache pas.

Le diable sensuel, par un art perfide, pour tromper bientôt sans ménagement ni distinction et nobles et vilains, te composa une vie matière, te tailla en bois ou en pierre, et te fit sotté, ne pouvant mieux. »²³⁰

Elle discrédite ici les déités païennes pour rendre visible la suprématie de sa religion. Le message n'est donc pas seulement l'amour et la gloire de dieu, mais aussi le fait qu'il est dérisoire de placer ses croyances dans d'autres figures puisque celles-ci ne sont que des inventions du diable pour détourner les Hommes du chemin chrétien. Elle revient néanmoins ensuite à la glorification de dieu en ces termes :

« Ah ! roi du ciel, juste et bon, mon maître, mon Dieu et mon créateur, mon Sauveur, la joie de ma pensée, mon amour et mon affection, et ma seule consolation en tout, et mon légitime soutien !

Je vous en prie instamment, préservez-moi de la tentation à l'avenir ; gardez-moi pure, je vous prie ; que je sois sans tache quand je sortirai de

²³⁰ *Ibidem*, p.86 – 87.

ce monde ; que je ne sois chargée d'aucun péché, quand viendra le moment de mourir. »²³¹

Elle incite ainsi de nouveau à la gloire de dieu et prévient des péchés qui rendent l'âme impure au moment de la mort et du jugement dernier. Les termes furent sûrement différents, mais l'importance de ces paroles est telle qu'il semble fortement probable que Barbe ait tenu des propos semblables lors de la représentation d'Avignon. Ainsi la présence de tirades lyriques à la gloire de dieu et de la religion chrétienne est très plausible.

Somme toute la présence de symboles religieux sur la scène du *Mystère de Sainte Barbe* à Avignon en 1470 semble fortement requise. La présence scénique des lieux religieux, le paradis et l'enfer, est hautement probable. Présentant d'un côté les anges et dieu, et de l'autre les diables, l'encadrement scénique par ces deux entités amènerait au centre de la représentation la question religieuse. Les symboles de la sainte ont été aussi, possiblement, présents scéniquement. Ainsi la représentation de la tour est fortement probable, mais la présence de ses autres attributs (le livre, le glaive, la plume de paon entre autres) peut aussi être possible. Enfin, dans le texte et le discours scénique, il est extrêmement probable que le discours religieux ait été de prime importance. Une opposition entre chrétiens et païens peut être portée par Barbe et son père, questionnant les croyances l'un de l'autre avec un discours de valorisation du dieu unique et de la religion chrétienne. Les tirades lyriques glorifiant ce dieu sont aussi envisageables dans la représentation.

²³¹ *Ibidem*, p.87.

Conclusion

Pour conclure, notre étude débute par un document, en latin, attestant de la future représentation d'un *Mystère de Sainte Barbe* à Avignon, au cimetière Saint-Symphorien en juillet 1470. Les premières recherches portèrent sur la question de l'existence d'autres informations, d'autres évocations de ce jeu avignonnais. Ces occurrences n'existent pas, où ne sont pas encore découvertes, et les registres d'archives et documents financiers de 1470 d'Avignon n'évoquent pas cet événement. Ainsi la base de données de l'étude sur ce Mystère sera constituée par : le premier document évoquant la représentation, cet acte notarié en latin que fit faire Jean de Castre pour son rôle contenant des invocations au démon ; différentes écritures de Mystères retraçant la vie de Sainte Barbe, soit un Mystère en deux journées, un Mystère en cinq journées, et un Mystère en moyen breton ; des documents évoquant différentes représentations de la vie de Sainte Barbe, notamment à Compiègne en 1476, Metz en 1485 et Laval en 1493 ; des documents présentant d'autres représentations avignonnaises, tel qu'une *Présentation de la Vierge au Temple* de 1372 ou encore un *Jeu de la Passion de Notre Seigneur* de 1400 ; et enfin des ouvrages sur le théâtre médiéval. Cette base permettra alors la formulation d'hypothèses de représentations que nous résumerons ici. Il est néanmoins nécessaire de conserver une certaine distance par rapport à ces hypothèses qui ne sont évidemment que de simples conjectures. Par ailleurs il n'est pas même certain que la représentation du Mystère ait eu lieu puisque le document l'évoquant est antérieur à cette représentation. Ainsi elle put être prévue mais annulée pour diverses raisons.

Si la représentation eut bien lieu elle bénéficia certainement d'une certaine surveillance de la part de l'église, en atteste le document notarié effectué par le maître des enfants de chœur. Même si le contexte religieux et politique à Avignon est alors assez sensible entre les retombées toujours présentes du grand schisme et la réflexion sur la nomination d'un nouveau légat. Outre la religion le siècle précédant la représentation fut complexe pour la ville. Les guerres, les épidémies de peste et les catastrophes naturelles telles que les crues et les inondations, réduisent la population avignonnaise pratiquement de moitié. Par ailleurs des vagues d'immigrations, poussées par l'attractivité de la ville due à son passé pontifical et sa situation rhodanienne, repeuplent Avignon. C'est, peut-être cette vague d'immigration qui apporte la vénération de Sainte Barbe déjà très présente dans le Nord. Ainsi l'origine de la représentation y est possiblement liée. D'autre part l'événement se situant après la Pentecôte il est potentiellement présent lors des fêtes servant au renforcement du lien de la communauté urbaine. Ce motif est d'autant plus important pour recréer une base culturelle commune dans

une population métissée par l'immigration. Les représentations en juillet sont aussi propices aux Mystères qui se situent en extérieur, ainsi le beau temps est nécessaire. Le but d'une représentation est aussi de remercier ou demander grâce à dieu. De fait, il est possible que le *Mystère de Sainte Barbe* se situe après un évènement tragique ayant touché la ville, et serve donc à réaffirmer la foi. Ledit évènement pourrait être la crue du Rhône de 1469, mais un tout autre drame peut être envisageable bien qu'aucune donnée n'en indique. La représentation peut aussi être à destination d'un personnage politique présent en ville. Encore une fois aucune indication ne permet d'affirmer cette hypothèse bien que René d'Anjou ait alors fait de nombreux séjours à Avignon.

La représentation du *Mystère de Sainte Barbe* en 1470 à Avignon fut certainement financée par la ville, première source économique pour de tels évènements. Un soutien de la part de riches familles est aussi envisageable. La ville connaît une certaine habitude théâtrale au début du XVème siècle, cette habitude put perdurer jusqu'en 1470 et justifier un tel évènement. Le public put alors être présent en grand nombre, nécessitant dans ce cas la présence d'une garde exceptionnelle dans la ville. Par ailleurs la représentation ne connaît pas forcément les dimensions colossales que l'on peut observer dans d'autres Mystères. En effet les Mystères prenant pour sujet la vie des Saints peuvent présenter des dimensions assez modestes. Pour le Mystère avignonnais un déroulement en une, deux ou trois journées de 1 000 à 2 000 vers chacune est envisageable. La pièce fut sûrement débutée par un prologue, où un comédien s'avancerait sur scène pour résumer l'histoire qui sera produite sur cette scène. Une conclusion par un épilogue est aussi concevable, on pourrait alors y voir l'ascension de Barbe vers le paradis et la descente de Dioscorus vers l'enfer.

Il n'y a pas de traces du texte qui fut mis en plateau à Avignon en 1470. En outre, l'histoire de la vie de Sainte Barbe fut certainement reprise avec très peu de modifications. Pour cela l'écriture s'est certainement appuyée sur les différentes écritures de la vie de la sainte, soient les passions orientales, grecques et latines, mais aussi la passion du Diacre Pierre, le *Liber de amor de Christi* et son évocation dans trois autres ouvrages, la légende de Jean de Wackerzeele ainsi que, bien que cela soit moins probable, une version de la légende dorée de la fin du XVème siècle (dont l'écriture pourrait tout de même être terminée lors de la représentation d'Avignon). Le travail d'écriture n'est alors pas un travail d'imagination mais bien de mise en plateau. Ce travail put être effectué par un homme d'église, une société dramatique ou encore par un homme de théâtre présent dans la ville (tel que Jasme Oliou). Le texte joué pouvait aussi être simplement repris d'un autre Mystère joué ailleurs puisque les

notions de droits d'auteurs telles qu'on les connaît n'existaient pas alors. Quelque soit l'écriture qui fut montée à Avignon, l'histoire en était certainement la suivante : Barbara, fille du roi païen Dioscorus, se convertit au christianisme. Elle est baptisée et fait percer une troisième fenêtre dans la tour où elle vit pour représenter sa nouvelle foi. Elle s'enfuit face à la fureur de son père et se réfugie dans la montagne. Sa position dévoilée par un berger elle est rapidement retrouvée et mise en cellule par le roi. Plusieurs personnes essaient de lui faire changer d'avis sur sa foi mais elle résiste. Elle est jugée et condamnée à la torture, mais elle est protégée par dieu et ne ressent pas la douleur des supplices. A la vue de sa résistance son père décide de l'emmener dans les montagnes et la décapite. Il est alors touché par la foudre et réduit en cendres. Les personnages principaux, probablement présents lors de la représentation, furent alors : Barbe, Dioscore, anges, diable, personne qui instruit Barbe sur la religion chrétienne, berger, messenger, juge, bourreau, fou. Le texte fut sûrement écrit, puis déclamé, en langue vernaculaire et en vers. Son contenu présentait certainement une alternance entre le pathétique et le comique. Bien que ces derniers passages ne connussent pas forcément d'écritures et purent être laissés libres d'interprétations pour les acteurs. Finalement l'importance de la religion fut certainement très présente. Et ce par plusieurs moyens dont les plus notables furent probablement des dialogues d'oppositions entre les païens et Barbe ainsi que des tirades pieuses interprétées par cette dernière.

La représentation eut lieu dans le cimetière de l'église Saint-Symphorien, se situant aujourd'hui dans le quartier des Carmes. L'espace fut donc certainement plutôt restreint renforçant l'idée d'une représentation assez modeste. Pourtant la construction de la scène éphémère et des gradins, fais par les artisans de la ville, peuvent aussi admettre une représentation assez importante. En effet la construction de gradins fixés sur un mur et présentant une pente abrupte, est tout à fait envisageable. Ainsi un public assez nombreux put se serrer sur lesdits gradins. Sur scène la présence de décors simultanés est fortement plausible. La présence, alors, des représentations du paradis et de l'enfer encadrant la scène est extrêmement probable. Entre ces deux lieux pouvaient se décliner les lieux de l'action avec, au moins, la tour, le palais, la montagne et / ou la grotte, la prison et la ville. Les lieux purent être simplement représentés par des toiles, ou des éléments figuratifs. Sur cette scène ainsi construite se déroulèrent certainement quelques prouesses techniques plébiscitées par le public. Ces performances techniques apportent un côté très spectaculaire aux représentations. Le déploiement de techniques put avoir lieu pour les voleries des anges, la présence scénique

des miracles, la représentation de la torture de Barbe et enfin la vision de la mort de Barbe et de son père.

Sur cette scène une dizaine d'acteurs, au moins, donnèrent vie à l'histoire de Sainte Barbe. Parmi eux le maître des enfants de chœur : Jean de Castre. Cela signifie que les acteurs étaient certainement des habitants d'Avignon ou des alentours, et surtout des amateurs. Ainsi un jeu plutôt déclamatif fut certainement de mise. Les actions physiques prenant néanmoins place pour les scènes comiques apportées par les personnages de fou, des diables, des bourreaux et peut-être même du roi Dioscorus qui put avoir un côté risible. Un jeu plus empreint de dévotion et d'humilité était sûrement porté par la personne interprétant Sainte Barbe. Ce rôle-titre fut certainement porté sur scène par un jeune homme, bien qu'il fût aussi possible que ce soit une femme qui emprunte les traits de la sainte. Ce qui est plus certain c'est que le but de ce jeu dut être de faire naître la pitié dans le public, poussant ainsi les élans de dévotions et rappelant l'importance de la religion.

L'étude menée se conclue donc par ces hypothèses. La découverte de tout autre document portant sur la représentation du *Mystère de Sainte Barbe* à Avignon en 1470 permettrait de compléter les informations que nous possédons et donc d'extraire d'autres possibilités quant à la représentation.

Annexes



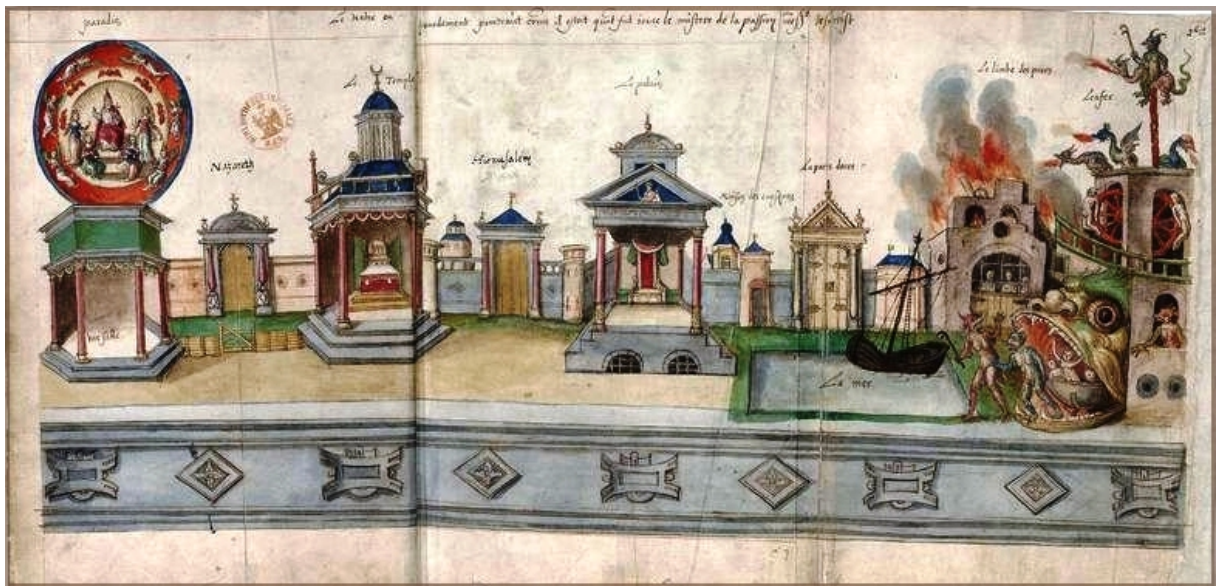
Annexe 1 : Situation du couvent des Dominicains sur le plan d'Avignon, XVIe siècle.
Gravure -Musée Calvet. Extrait du *Theatrum* de Braun, 1572.



Annexe 2 : Situation des différentes villes, sur Google Maps, où furent représentées Sainte Barbe entre le XV^{ème} et le XVI^{ème} siècle.



Annexe 3 : Situation des différentes villes, sur Google Maps, où furent représentées Sainte Barbe avant 1500.



Annexe 4 : Peinture d'Hubert Cailleau (1526 – 1579), scène de Valenciennes. [Image disponible en ligne : http://hainautpedia.vallibre.fr/Hubert_Cailleau].



Annexe 5 : *Représentation du Mystère de Sainte Apolline*, Jean Fouquet. [Image disponible en ligne : <http://libretheatre.fr/le-theatre-au-moyen-age/>].



Annexe 6 : Plan d'Avignon, XVIe siècle. Gravure -Musée Calvet. Extrait du *Theatrum* de Braun, 1572.



Martyre de sainte Barbe.
Miniature du *Missel de Souvigny*, xv^e siècle.

Annexe 7 : Missel de Souvigny, *Martyre de sainte Barbe*, XVème siècle. Image tirée de l'ouvrage de Paul de Lapparent, *Sainte Barbe*, 1926.



Annexe 8 : Jan Van Eyck, *Sainte Barbe*, Musée d'Anvers, 1437. Image disponible en ligne : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte_Barbe_\(van_Eyck\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte_Barbe_(van_Eyck))



Annexe 9 : Miniature de Sainte Barbe. Image tirée de l'ouvrage *Sainte Barbe : légende et traditions*, de Françoise Baligand et Catherine Carpentier.



Annexe 10 : Robert Campin, *Sainte Barbe*, Madrid, Museo del Prado, 1438. Image disponible en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Triptyque_de_Werl

Bibliographie

Histoire

Le Moyen-Âge

LAROUSSE éditions, « Moyen Âge - LAROUSSE », [En ligne : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Moyen_%C3%82ge/71867]. Consulté le 10 mai 2022.

HUIZINGA, Johan, *L'Automne du Moyen Âge*, trad. Julia Bastin, Paris, Payot, 1989, 343 p., (« Petite bibliothèque Payot », 6).

HUIZINGA, Johan, *Le Déclin du Moyen-Âge*, trad. Julia Bastin, Paris, Payot, 1932, 406 p., (« Bibliothèque historique »).

LIBERT, Louise-Marie, *Grandes intellectuelles du Moyen Age*, Waterloo, Belgique, Éditions Jourdan, 2021, 181 p.

PERNOUD, Régine, *Pour en finir avec le Moyen Âge*, Paris, Editions Points, 2014, (« Points Histoire »).

ZINK, Michel, *Bienvenue au Moyen Âge*, Le livre de poche, Paris, le Livre de poche (Paris), 2016, 186 p.

L'Histoire d'Avignon

Avignon au Moyen âge : textes et documents, éd. Institut de recherches et d'études du bas Moyen âge avignonnais, Avignon, Aubanel, 1988, 254 p., (« Archives du Sud », 4).

Histoire d'Avignon, Aix-en-Provence, Edisud, 1979, 726 p.

LABANDE, Léon-Honoré, *Avignon au XV siècle : légation de Charles de Bourbon et du cardinal Julien de La Rovère*, Marseille, Laffitte, 1975, 723 p.

MÜNTZ, Eugène, « Le Pape Urbain V Essai sur l'Histoire des arts à Avignon au XIVe siècle », *Revue Archéologique*, vol. 15, janvier 1890, p. 378.

PAYAN, Paul, *Entre Rome et Avignon : une histoire du Grand Schisme, 1378-1417*, Paris, le Grand livre du mois, 2009, 317 p.

« Théâtre et Spectacles hier et aujourd'hui, [I] Moyen Age et Renaissance, [II] Epoque moderne et contemporaine, Actes du 115e Congrès national des sociétés savantes, Avignon, 1990 (Paris : Ed. du C.T.H.S., 1991 ; 2 vol. in-8°, 322 et 604 pages [Comité des travaux historiques et scientifiques, Section d'histoire médiévale et de philologie [vol. I] ; Section d'histoire moderne et contemporaine [vol. II]. », *Bibliothèque de l'école des chartes*, vol. 150 / 2, janvier 1992, p. 426-427.

« Personne : Couvent des dominicains d'Avignon » [En ligne : <https://bibale.irht.cnrs.fr/1122>]. Consulté le 11 mai 2022.

Le théâtre au Moyen-Âge

Généralités

BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, 1050 p., (« Folio », 467).

BNF, « Gustave Cohen (1879-1958) », [En ligne : <https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11897185q>]. Consulté le 11 mai 2022.

COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, 3^e éd, Paris, Champion, 1951, 354 p., [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k956p>]. Consulté le 8 décembre 2020.

COHEN, Gustave, *Le théâtre en France au Moyen-Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1948, 158 p.

DOUDET, Estelle, séminaire *De la recherche sur les théâtres éphémères du Moyen Âge à l'expérience en réalité virtuelle : apprendre des incertitudes*, Avignon, Université d'Avignon, 25/03/2022.

KOOPMANS, Jelle, « L'Equarrissage pour tous ou la scène des mystères dits religieux », *Littératures classiques*, vol. 73 / 3, 2010, p. 109-120. [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2010-3-page-109.htm>]. Consulté le 3 mai 2022.

LALOU, Elisabeth, « Le Théâtre et les spectacles publics en France au Moyen Âge. état des recherches », in *Le théâtre au Moyen Âge*, CTHS, 1991, p. 9-33. [En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03302327>]. Consulté le 5 mai 2022.

Larousse, « Mystère », [En ligne : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/myst%C3%A8re/72458>]. Consulté le 3 mai 2022.

Le Théâtre en France, 1 : Du Moyen-Âge à 1789, Paris, A. Colin, 1988, 479 p.

Le Théâtre en France, des origines à nos jours, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 503 p.

ROUSSE, Michel, *La Scène et les tréteaux : le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2004, 336 p., (« Medievalia », 50).

STRUBEL, Armand, *Le Théâtre au Moyen Âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Bréal, 2014, 225 p., (« Amphi »).

Le théâtre médiéval à Avignon

BONICEL, Matthieu, *Les Modes de financement public des performances à Avignon à la fin du Moyen Age*, University of Cambridge et al., 2010.

COHEN, Gustave, *Mystères religieux et profanes en Avignon à la fin du XIVe siècle*, Paris, Impr. nationale, 1941, 6 p.

Commerce, finances et société, XIe-XVIe siècles : recueil de travaux d'histoire médiévale offert à M. le Prof. Henri Dubois, éd. Philippe Contamine, Thierry Dutour, Bertrand Schnerb et Centre de recherche Les pouvoirs XIIIe-XVe siècles, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993, 507 p.

DAUMAS, Shirley, « Le Fonds Pierre Pansier – Avignon », *Archives en bibliothèques*, 2018. [En ligne : <https://archivbib.hypotheses.org/351>]. Consulté le 11 mai 2022.

L'HERMITE-LECLERCQ, Paulette, « Avignon en fête Présentation de la Vierge au Temple de Philippe de Mézières le 21 novembre 1372 », in Philippe Contamine, Thierry Dutour, Bertrand Schnerb, Centre de recherche Les pouvoirs XIIIe-XVe siècles, (éd.). *Commerce, finances et société, XIe-XVIe siècles : recueil de travaux d'histoire médiévale offert à M. le Prof. Henri Dubois*, éd. Philippe Contamine, Thierry Dutour, Bertrand Schnerb et Centre de recherche Les pouvoirs XIIIe-XVe siècles, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993. 1 vol., (« Cultures et civilisations médiévales », 9), p. 327-339.

PANSIER, Pierre, *Histoire de la langue provençale à Avignon du XIIe au XIXe siècle...*, Avignon, Aubanel frères, 1924. 3 vol.

PANSIER, Pierre (1864-1934), « Le Théâtre provençal à Avignon au XVIIe siècle / [textes choisis et présentés par] P. [Dr Pierre] Pansier », 1932.

Sainte-Barbe

DESHOULIÈRES, François, « Sainte-Barbe », *Bulletin Monumental*, vol. 85 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1926, p. 408-409. [En ligne : https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1926_num_85_1_12334_t1_0408_0000_2].

Consulté le 14 septembre 2021.

LAPPARENT, Paul de, *Sainte Barbe*, Paris, France, H. Laurens, 1926, 64 p.

LE DOYEN, Guillaume, *Annales et chroniques du païs de Laval et parties circonvoisines, depuis l'an... 1480 jusqu'à l'année 1537... jadis composées par feu maistre Guillaume Le Doyen,... publiées pour la 1re fois par M. H. Godbert, avec notes et éclaircissements de M. Louis La Beauillère,...*, éd. M. H. Godbert et Louis La Beauillère, Laval, H. Godbert, 1839, 407 p.

PICAT, Marine, « La Sainte Barbe », 2015, [En ligne : <https://www.defense.gouv.fr/english/actualites/articles/la-sainte-barbe>]. Consulté le 15 septembre 2021.

POTTIER, *La Vie et histoire de Madame sainte Barbe. Le mystère joué à Laval en 1493 et les peintures de Saint-Martin-de-Connée*, Laval, France, Vve A. Goupil, 1902, 84 p.

Le Mystère de Sainte-Barbe

Textes dramatiques

KIM, Jun-Han, *Le Mystère de Sainte Barbe en cinq journées : édition critique des deux premières journées d'après le manuscrit BNF fr. 976*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1998, 651 p.

Le Mystère de Sainte Barbe, tragédie bretonne : texte de 1557, Nantes, Société de bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 1885, 404 p., [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k736792>]. Consulté le 2 mai 2022.

Sainte Barbe, vierge et chrestienne. Tragicomédie. A Messieurs les nobles syndics de la ville et cité d'Annessy. Première journée, pour estre représentée par les escoliers d'Annessy le septième de septembre M.DC.LIV. - Sainte Barbe, martyre. Tragédie. A illustre seigneur Gabriel Philibert Faure... Seconde journée... le huitième de septembre, Annessy, par Martin Dufour, imprimeur, 1654.

Etudes littéraires

BALIGAND, Françoise et CARPENTIER, Catherine, *Sainte Barbe : légende et traditions*, éd. Association du Centre historique minier, Musée de la Chartreuse et Musée régional d'ethnologie, Lewarde Douai Béthune, Centre historique minier Musée de la Chartreuse de Douai Musée d'ethnologie régionale de Béthune, 1997, 165 p.

BERRE, Yves Le, « Réflexions sur la dramaturgie des mystères bretons. L'exemple de la Vie de Sainte Barbe », *Littératures classiques*, N° 97, 2018, p. 111-128. [En ligne : <https://www-cairn-info.buproxy.univ-avignon.fr/revue-litteratures-classiques-2018-3-page-111.htm>]. Consulté le 14 février 2022.

LEMAIRE, Jacques Ch., « Premières attestations lexicales dans le Mystère de Sainte Barbe en cinq journées », *Romania*, vol. 127 / 507, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2009, p. 500-510. [En ligne : https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_2009_num_127_507_7263]. Consulté le 12 mai 2022.

LONGTIN, Mario, « Chercher l'intrus : le roi de chypre et le Mystère de Sainte Barbe cinq journées », in Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant, (éds.). *Le Théâtre polémique français (1450-1550)*, éd. Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, (« Interférences »), p. 123-138, [En ligne : <http://books.openedition.org/pur/29447>]. Consulté le 24 juin 2021.

LONGTIN, Mario, « Conventions de la lecture : l'exemple de la pausa dans le Mystère de Sainte Barbe en cinq journées », in *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre. Actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen, Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 23-24 septembre 1999*, Paris, Honoré Champion, 2002, 252 P., p. 83-92.

LONGTIN, Mario, « “Dis-moi qui tu nommes et je te dirai qui tu es” : de quelques notes oubliées dont il faudra faire une base de données », in Xavier Leroux, (éd.). *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen âge : actes du colloque international organisé au Palais*

Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008, éd. Xavier Leroux, Paris, H. Champion, 2011. 1 vol., p. 15-35.

LONGTIN, Mario, « Le Mystère de Sainte-Barbe en cinq journées et sa farce », in « *Maintes belles oeuvres faictes* » : études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls, Orléans, Paradigme, 2005, p. 339-354.

LONGTIN, Mario, « Maçons, trois fenêtres s'il vous plaît ! Le Mystère de Sainte Barbe en 5 journées : un décor qui se construit ? », in Chantal Connochie-Bourgne, (éd.). *Par la fenestre : études de littérature et de civilisation médiévales*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, (« Senefiance »), p. 307-318. [En ligne : <http://books.openedition.org/pup/2219>]. Consulté le 10 mai 2022.

LONGTIN, Mario, « Sainte-Barbe en 3-D », in Francis Gingras, (éd.). *Une étrange constance : les motifs merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge à nos jours*, éd. Francis Gingras, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 2006. 1 vol., p. 129-140.

Mentions de la représentation

LALOU, Elisabeth, « Les Tortures dans les mystères : théâtre et réalité, XIV^e-XV^e siècle », *Medieval English Theater, volume 16. Spectacle in early theater, England and France, Papers from a colloquium on Spectacularité au théâtre du Moyen Âge à l'époque classique, Angleterre et France*, Maison française d'Oxford, 18-20 mars 1994, 1996, p. 37-50, [En ligne : <http://medievalenglishtheatre.co.uk/pdfs/16lalou.pdf>]. Consulté le 03 février 2022.

PANSIER, Pierre, « Les Débuts du théâtre à Avignon », in *Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin (1919)*, VI, 1919, [En ligne : <https://archive.org/details/annaesdavignon6/page/n13/mode/2up>]. Consulté le 12 mai 2022.

PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880. 2 vol.

RUNNALS, Graham A., « René d'Anjou et le théâtre », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 88 / 2, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1981, p. 157-180. [En ligne : https://www.persee.fr/doc/abpo_0399-0826_1981_num_88_2_3042]. Consulté le 26 septembre 2021.

Images

Cartographies Google Maps.

CAILLEAU, Hubert, *scène de Valenciennes*. [En ligne : http://hainautpedia.vallibre.fr/Hubert_Cailleau]. Consulté le 23 mars 2022.

CAMPIN, Robert, *Sainte Barbe*, Madrid, Museo del Prado, 1438. [En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Triptyque_de_Werl]. Consulté le 24 mars 2022.

FOUQUET, Jean, *Représentation du Mystère de Sainte Apolline*. [En ligne : <http://libretheatre.fr/le-theatre-au-moyen-age/>]. Consulté le 1^{er} mai 2022.

Miniature de Sainte Barbe. Image tirée de l'ouvrage *Sainte Barbe : légende et traditions*, de Françoise Baligand et Catherine Carpentier.

Plan d'Avignon, XVI^e siècle. Gravure -Musée Calvet. Extrait du *Theatrum* de Braun, 1572.

SOUVIGNY, Missel De, *Martyre de sainte Barbe*, XV^eme siècle. Image tirée de l'ouvrage de Paul de Lapparent, *Sainte Barbe*, 1926.

VAN EYCK, Jan, *Sainte Barbe*, Musée d'Anvers, 1437. [En ligne : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte_Barbe_\(van_Eyck\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte_Barbe_(van_Eyck))]. Consulté le 23 mars 2022.