



HAL
open science

Les femmes fortes de la scène médiévale : martyres entre ciel et terre : étude comparative des héroïnes du théâtre français des XIVE-XVIe siècles

Susanna Scavello

► To cite this version:

Susanna Scavello. Les femmes fortes de la scène médiévale : martyres entre ciel et terre : étude comparative des héroïnes du théâtre français des XIVE-XVIe siècles. Littératures. Université de Picardie Jules Verne; Università degli studi (Bologne, Italie), 2021. Français. NNT : 2021AMIE0054 . tel-03852837

HAL Id: tel-03852837

<https://theses.hal.science/tel-03852837>

Submitted on 15 Nov 2022

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.

Thèse de Doctorat en Cotutelle

Mention : Littérature française du Moyen Âge
Spécialité : Littérature et civilisation françaises (modernes)

présentée à *l'Ecole Doctorale en Sciences Humaines et Sociales (ED 586)* de
l'Université de Picardie Jules Verne

et

à *l'Ecole doctorale en Lingue, Letteratura e Culture Moderne*
**de l'Université Alma Mater Studiorum – Università di
Bologna**

par

SUSANNA SCAVELLO

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Picardie Jules Verne

***Les femmes fortes de la scène médiévale : martyres entre
ciel et terre. Étude comparative des héroïnes du théâtre
français des XIV^e-XVI^e siècles***

Soutenue le 12 novembre 2021, après avis des rapporteurs, devant le jury d'examen :

Sonia Maura BARILLARI, Professeur, Université de Gênes

**Marie BOUHAÏK-GIRONES, Chargée de recherche, CNRS (Centre Roland Mousnier,
Sorbonne Université)**

Véronique DOMINGUEZ, Professeur, Université de Picardie Jules Verne

Estelle DOUDET, Professeur, Université de Lausanne

Massimo FUSILLO, Professeur, Université de L'Aquila

Mirella SCHINO, Professeur, Université de Rome 3

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
in cotutela con Université de Picardie Jules Verne

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Ciclo XXXIII

Settore Concorsuale: 10/E1 - FILOLOGIE E LETTERATURE MEDIO-LATINA E
ROMANZE

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/09 – FILOLOGIA E LINGUISTICA ROMANZA

LES FEMMES FORTES DE LA SCÈNE MÉDIÉVALE :
MARTYRES ENTRE CIEL ET TERRE

Étude comparative des héroïnes du théâtre français des XIV^e-XVI^e
siècles

Tesi presentata da: Susanna Scavello

Coordinatore Dottorato

Gabriella Elina Imposti

Supervisore

Massimo Fusillo

Supervisore

Véronique Dominguez

Esame finale anno 2021

REMERCIEMENTS

Tout d'abord je voudrais remercier le collège du Doctorat LILEC de l'Université de Bologne pour avoir cru en ce projet et m'avoir donné la possibilité de le développer. Mes remerciements vont en particulier à Gabriella Elina Imposti et à Franca Ela Consolino. Je remercie également Massimo Fusillo pour m'avoir accueillie et suivie ; ses conseils sages dès le début, et jusqu'à la fin du doctorat, ont été précieux. Je remercie enfin Francesco Benozzo pour son support.

Je tiens par ailleurs à remercier Véronique Dominguez pour avoir, à son tour, accepté de me suivre dans ce projet. Je la remercie pour avoir eu confiance en moi et pour la considération qu'elle a toujours montrée envers mon travail, ainsi que pour ses encouragements et ses remarques. Je remercie également Anne Marie Havard pour sa totale disponibilité et ses relectures précises.

Je remercie en outre tous les rapporteurs et les membres du jury pour avoir eu la gentillesse de lire ma thèse.

Je remercie également mes collègues et amis de l'université de Bologne pour l'esprit de communauté que nous avons créé et gardé malgré la distance.

Un grand merci encore à tous mes amis italiens et français pour le grand support qu'ils m'ont donné. Je remercie aussi Giacomo pour avoir cru en moi dès le début de ce projet.

Je désire enfin remercier de tout cœur ma famille pour le soutien indéfectible. Je dédie ce travail à ma mère.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Avant-propos

À l'inverse des fées Mélusines, qui veulent conquérir le royaume humain et laisser derrière elles celui des esprits surnaturels, les personnages féminins que nous présenterons désirent abandonner le monde humain pour atteindre une transcendance de l'esprit qui, dans l'horizon chrétien médiéval où ils s'inscrivent, ne peut se vérifier que dans le royaume de l'au-delà céleste. Pour ce faire, nos héroïnes entreprennent une lutte contre le corps et contre le monde, qui s'adresse, d'un côté, à un être masculin qui les séduit et/ou les persécute, et, de l'autre, à la *religio* païenne. Ce sont des héroïnes qui disent “non” plusieurs fois et leur portée subversive fera l'objet de notre thèse. Elles se révoltent contre la loi, l'État et la famille et, de façon générale, contre les normes sociales de leur époque.

Pour cette raison, nous avons décidé de focaliser notre étude sur les représentations théâtrales qui dramatisent la vie et la passion des femmes saintes et où la caractérisation d'une attitude rebelle épouse la parabole souffrante du martyr extrême pour un idéal : celui de Dieu et de la chrétienté.

Le but de la recherche est d'interroger la possibilité de proposer un regard de synthèse sur la représentation théâtrale de la femme exceptionnelle au Moyen Âge (XIV^e-XVI^e siècles), en accordant une place significative dans le discours critique aux personnages féminins qui peuplent les scènes européennes dans les siècles qui séparent les héroïnes du théâtre ancien de celles du théâtre shakespearien, puis classique, des domaines théâtraux certainement mieux connus et qui ont fait l'objet de nombreuses études.

Dans cette perspective, nous avons l'intention de faire découvrir la particularité toute médiévale de personnages comme sainte Barbe, tout en dévoilant — s'il y en a — des éléments qui la rendent proche de personnages féminins célèbres dans l'imaginaire occidental comme Médée ou Antigone. Nous essayerons donc d'enrichir le panorama des études théâtrales du domaine médiéval, mais nous nous interrogerons également sur le possible intérêt qu'il y a à mettre en scène aujourd'hui ces textes, adaptés ou non, en ayant conscience de la difficulté du défi dû à la distance historique et culturelle et à l'ignorance partielle de la réalité de la mise en scène de ces personnages dans les représentations médiévales mêmes.

Nous ne devons pas oublier que le genre artistique qui fait l'objet de notre étude est en lui-même difficile à intercepter : comme il s'agit de textes qui appartiennent à une forme théâtrale et qui portent la trace d'une représentation mise en scène dans les siècles du Moyen Âge tardif, le déroulement de la performance — éphémère — telle qu'elle était conçue ne peut être reconstruite que grâce aux informations que nous pouvons tirer, pour une part, des sources extralittéraires, comme les archives communales, les comptes de dépenses pour le spectacle et, plus généralement, les pratiques sociales propres au contexte où s'est déroulée la représentation, mais aussi des sources iconographiques. Pour ce qui concerne, plus spécifiquement, le jeu, nous pouvons, d'autre part, nous tourner vers les didascalies externes reportées par les auteurs — les *fatistes*, dans les cas des mystères — et à celles qui sont internes aux répliques des personnages, tout comme aux pratiques d'écriture poétique propres à ces textes.

Le “mystère” de ce théâtre médiéval a connu, ces vingt dernières années en particulier, des zones de clarté majeure grâce à un vrai tournant dans les études de chercheurs qui ont, à raison, insisté sur la coexistence des pratiques donnant lieu au phénomène théâtral, en soulignant que le texte ne représente qu'un seul des aspects qui caractérisent la représentation, laquelle est, avant tout, un événement performatif, où le jeu, la scène, le décor, l'espace ainsi que l'apparat social et commercial ne sont pas à négliger¹ : « L'étude du théâtre médiéval est encore cependant trop souvent limitée aux modalités de la mise à l'écrit du discours prononcé sur la scène. Or, un texte de théâtre ne peut être compris que dans sa relation aux autres textes (de remaniement en remaniement par exemple) et dans son contexte matériel et social »².

¹Voir surtout la réflexion développée dans *Les Pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, sous la dir. de M. Bouhaïk-Gironès, V. Dominguez et J. Koopmans, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010 pour une discussion critique sur l'historiographie des études sur le théâtre médiéval, à partir des pionniers et des grands pères de ce savoir, dans l'intention d'en accueillir l'héritage, tout en libérant ce théâtre des jugements négatifs qui ont été formulés dans le passé ainsi que des approches antiquaires, afin d'éviter que les stéréotypes cristallisés dans ce savoir académique n'entament ce domaine d'étude. Voir aussi l'opération de l'anthologie de L'avant-scène théâtre sur *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, sous la dir. de D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, Paris, 2014, qui offre une lecture renouvelée des productions dramatiques de cette époque et, plus particulièrement, les études sur l'esthétique du jeu et sur la poétique des mystères de la Passion (V. Dominguez *La scène et la Croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007), sur l'histoire sociale du théâtre profane (M. Bouhaïk-Gironès *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique - Paris, 1420-1550* (BI15 72), Paris, Champion, 2007) ; les études et éditions sur les farces (J. Koopmans, *Les farces du Recueil de Florence*, Orléans, Paradigme 2011), les sotties (*Recueil de sotties françaises*, éd. par M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans, K. Laveant, Classiques Garnier (2012-2014), 3 vols ; les moralités (E. Doudet, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français, 15e-16e s.*, Paris, Garnier, 2018). On signale, par ailleurs, deux recueils d'études variées qui portent plus proprement sur la dramaturgie (*Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, textes réunis par X. Leroux, Paris, Champion 2011) et sur le rapport du spectacle avec le context urbain (*Performance, Drama and Spectacle in the Medieval City. Essays in Honour of Alan Hindley*, ed. by C. Emerson, M. Longtin and A. P. Tudor, Louvain, Peeters, 2010. Enfin, pour les interconnexions du théâtre à l'art visuel, voir le volume de L. Weigert, *French visual culture and the making of medieval theatre*, Cambridge University Press, New York, 2015.

² M. Bouhaïk-Gironès, « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? » *Médiévales*, 59, 2010, pp. 107-125, p. 109. Pour une perspective italienne qui rejoint celle-ci et réfléchi aussi sur le rapport entre les savoirs

Nous sommes bien d'accord avec cette démarche académique et nous ne pouvons que constater l'importance de la revitalisation du regard scientifique sur l'objet du théâtre médiéval, qui a libéré la production dramatique parvenue à nos jours du lourd poids du jugement critique des savants de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e, dont les œuvres, riches et érudites, demeurent néanmoins des outils encore fondamentaux pour les chercheurs d'aujourd'hui³. Toutefois, notre analyse portera surtout sur le texte, qui nous apparaît, dans les cas considérés, comme un élément très intéressant en soi et nous offrant, également, la plupart des indications scéniques des représentations, face à l'absence, à notre connaissance, des livres de conduite du régisseur transmettant des indications précises sur la mise en spectacle et les *feintes* (les “effets spéciaux”) de tels spectacles. C'est donc premièrement aux dramaturgies que nous nous adresserons pour essayer de faire resurgir l'image de la femme exceptionnelle qui anime les mises en scène. Il ne s'agira pas ici de faire de la sociologie de l'art : l'approche méthodologique que nous emploierons sera, premièrement, littéraire et esthétique, en restant sensible bien sûr, à la spécificité théâtrale et performative des objets que nous avons devant les yeux et en essayant, donc, d'être consciente du rapport de ce texte avec le côté pratique de son exécution, à savoir le jeu.

Mais, avant tout, comme anticipé, il est question de présenter des textes qui ne sont pas connus ou qui sont connus que par les spécialistes et les éditeurs et sur lesquels la critique ne s'est exprimée — quand elle s'est exprimée — que partiellement, de montrer donc un portrait complet des œuvres qui nous offrent l'écho des représentations où le personnage qui inspire le drame est une femme, et pas n'importe quelle femme. L'attention sera donc portée, d'un côté, au discours et à la pratique d'écriture, avec la conscience de la spécificité médiévale de ce théâtre, dont nous remarquerons l'altérité par rapport à l'idée du théâtre qui informe notre imaginaire de spectateurs occidentaux, héritier des catégories esthétiques fixées par la *Poétique*

(notamment Philologie romane et Histoire du théâtre médiéval) voir le dialogue récent entre Giuseppe Noto e Luigi Allegri, qui fait une mise à point sur la question, en particulier Allegri quand il se demande « *Quanto di quello che ci è stato tramandato deriva direttamente da chi se ne assume la paternità e quanto invece deriva dall'azione di consambio con gli attori, con gli allestitori, con la materiale e concreta azione “teatrale”, di cui si è naturalmente persa traccia? Dove è finito il “contesto” di quel “testo”, che ci aiuterebbe a meglio comprenderlo e definirlo? Dice bene Giuseppe Noto, quando sostiene che i “testi” medievali sono molto spesso un affioramento alla scrittura di esperienze letterarie che per secoli hanno vissuto nell'oralità. Lui dice “letterarie” perché è un filologo e si occupa di testi e quindi di parola, io dico “performative”, perché sono uno storico del teatro. Nell'azione performativa non c'è solo oralità, letteratura, che poi si sedimenta in scrittura, ci sono anche gestualità, corporeità, musicalità, spazialità, che un po' si sedimentano in scrittura e un po', molto, si disperdono nell'aria del tempo, preoccupato di conservare solo la parola come sede privilegiata di comunicazione del sapere e di trasmissione della memoria », L. Allegri- G. Noto, « Storia del teatro (medievale) e filologia (romanza) », *Le forme e la storia*, n. s. XII (2019) 2 [La filologia romanza e i saperi umanistici e altri saggi, a cura di A. Pioletti e A. Punzi], pp. 73-84, à p. 82.*

³Comme l'étude célèbre de L. Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, 2 vol., Paris, Hachette, 1880.

d'Aristote⁴, lesquelles ne sont pas utilisables sans réaménagement pour le théâtre du Moyen Âge. Dans ce dernier l'on trouve — comme le souligne bien Mario Longtin dans une contribution sur l'utilité de « se débarrasser d'Aristote » pour approcher de façon authentique cet objet⁵ — une coexistence de l'épique et du tragique ; où, comme nous le verrons surtout dans les mystères, les paroles redoublent les gestes et l'action, avec une attitude descriptive qui fait partie du caractère même de ces pièces ; et où, enfin, le chiffre stylistique est, au-delà des codes, le mélange des registres entre comique, grotesque et sublime.

D'un autre côté, nous serons particulièrement attentive aux marqueurs d'actualité et d'originalité des versions dramatiques par rapport à la tradition hagiographique latine à laquelle ils puisent, en considérant ces textes comme des documents historiques et anthropologiques — et pas seulement artistiques — nous donnant un reflet de l'imaginaire de l'époque, de ses stéréotypes culturels et de ses croyances. Rentrera dans ce discours, par exemple, l'attention à l'actualisation ou à l'intégration des termes péjoratifs pour stigmatiser la martyre et son rapport au contexte contemporain qui voit se diffuser la croyance au sabbat et se produire les premières persécutions contre les sorcières. La dimension de l'imaginaire — en suivant la ligne d'anthropologie historique pratiquée par J. Le Goff et J. C. Schmitt — nous occupera également ; tout en gardant à l'esprit que les personnages féminins et l'artefact théâtral dans son ensemble demeurent des représentations fictionnelles, qui ne constituent pas de simples portraits réalistes ou sociologiques de l'époque.

Nous sommes en effet confrontés à une *mimesis* et cette *mimesis* se fonde toujours sur la distance entre personnage et personne historique (dans la plupart des cas légendaire), dans une pratique théâtrale où l'auteur peut également dégager son habileté et son talent individuel, bien qu'il récrive — pour les faire revivre dans l'incarnation scénique — des histoires saintes qui circulent depuis des siècles, au service d'un spectacle qui doit instruire les spectateurs, mais aussi « troubler leurs sens ». Et ces deux éléments : le caractère émotionnel et l'autre, didactique, sont les composantes fondamentales de l'expérience esthétique théâtrale⁶. Les mystères récupèrent, par exemple, les tons forts et sanglants des premières *passiones* latines, en incluant

⁴ Voir l'observation de J. Koopmans et D. Smith : « Un autre stéréotype générique embarrasse : la notion même de “théâtre du Moyen Âge” — et c'est la question du sujet. Le qualificatif “théâtre” inflige à une époque qui ne le connaissait pas une théâtralité issue d'une combinaison aristotélicienne d'éléments issus de l'Antiquité repris à la Renaissance — soulignons, comme le rappelle Florence Dupont [*Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, 2007] que la *Poétique* d'Aristote n'a eu aucune influence sur les scènes antiques ou médiévales », « Un théâtre français du Moyen Âge ? », *Médiévales*, 59 (2010), pp. 5-16, à p. 7.

⁵ M. Longtin, « La parole doublant l'action : maladresse ou choix esthétique ? La critique et ses présupposés » dans *Pères du théâtre médiéval*, pp. 201-211.

⁶ V. Dominguez insiste sur ce double aspect, théologique et esthétique à la fois, des *Passions* dramatiques du Christ à la fin du Moyen Âge, cf. Dominguez, *La scène et la croix*.

voire en amplifiant les supplices infligés aux protagonistes, qui se trouvent parfois supprimés dans des versions vernaculaires narratives plus édulcorées.

Par ailleurs, la forme dramatique étant la plus parfaite représentation de la réalité — d'où son primat sur les autres arts selon Aristote⁷ — les pièces en question dans la deuxième partie de l'étude évoquent aussi le déroulement du procès subi par la martyre, qui forme, avec son exécution, le noyau originaire du genre hagiographique dans sa valeur historique et apologétique. En l'absence d'un récit — autobiographique ou d'un témoin — c'est-à-dire de la composante narrative diégétique de la *passio* — les événements et les réactions des personnages revivent dans le spectacle, comme dans la répétition d'un rituel. En même temps, on constate que certaines narrations hagiographiques, surtout celles qui sont les moins fiables aux yeux des Bollandistes (ou avant même aux yeux de Jacques de Voragine), car plus indulgentes envers le merveilleux, possèdent déjà en soi une puissance visionnaire et spectaculaire dont le dramaturge saura bien se servir et qu'il pourra remanier à son goût.

Peut-on souscrire à l'idée selon laquelle, pour les adaptations dramatiques du second Moyen Âge, « comme il arrive généralement dans la littérature hagiographique, les poèmes récents sont inférieurs à ceux des siècles précédents »⁸? On verra si et comment les dramatisations des légendes hagiographiques ne sont pas inférieures aux sources ou bien aux autres versions vernaculaires qui les précèdent, précisément en vertu de leur participation à la sphère théâtrale, qui nous impose d'apprécier les qualités spécifiquement dramatiques des textes et pas seulement leurs qualités littéraires.

La première question à laquelle nous allons répondre sera donc : quels sont les textes du Moyen Âge occidental participant du genre théâtral qui nous présentent des femmes protagonistes ?

Nous proposerons en premier lieu un regard général sur les textes médiévaux théâtraux du domaine français qui ont survécu jusqu'à nous, mettant en scène des figures féminines, pour la plupart saintes, et qui ont des pouvoirs miraculeux grâce à leur proximité avec Dieu⁹. Nous

⁷ Voir la définition de la tragédie en tant qu'imitation de l'agir, sans le bias de la narration, Aristotele, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, BUR, 1987, 49b 24-28.

⁸ E. Francis, (éd), Wace, *La vie de Sainte Marguerite*, Paris, Champion, 1932, p. X.

⁹ La thèse désuète de Leslie Reed, *La femme dans le théâtre français du Moyen Âge*, thèse, Paris, 1954, ne fait aucune mention de ces textes. L'ouvrage est consacré aux « femmes humaines » de toute classe sociale (avec un accent sur leur vie quotidienne) et aux femmes « non humaines ». Mais, parmi ces dernières, la seule héroïne étudiée est la Vierge Marie (en ciel, dans les *Miracles de Notre-Dame par personnages* et en terre dans les mystères de la Passion). Des personnages allégoriques des mystères ou des moralités qui ont un genre féminin (tels Justice, Miséricorde, Gourmandise) sont également incluses, tout comme les fées du *Jeu de la feuillée* (pp. 644-45). Les saintes, quant à elles, y sont à peine évoquées et apparaissent en tant qu'âmes célestes qui interviennent dans les

nous concentrerons, ensuite, sur les héroïnes martyres qui ont inspiré les textes les plus vastes et aussi ceux qui sont moins connus de la critique, dont les éditions critiques doivent encore paraître ou ont été publiées assez récemment et qui constitueront notre *corpus* de base. Ce sont, en effet, les drames hagiographiques des saintes martyres que nous considérons comme les plus intéressants pour montrer la représentation d'une femme héroïque et audacieuse, ses gestes et sa présence théâtrale, dans le but de combler le manque d'études d'ensemble sur les personnages féminins du théâtre médiéval, si peu connu encore des spécialistes des autres domaines littéraires (mais aussi des médiévistes) et où l'on ne s'attendrait pas à trouver de telles figures volitives et sages dans une époque renommée pour son éclatante misogynie, pour sa vision patriarcale et pour la peur et la méfiance ressenties envers un être féminin qui souvent se charge des connotations diaboliques — on pense aux figures féériques de la narration médiévale, toujours ambivalentes, mais aussi à la conception de la femme comme *ianua diaboli* qui se met en place à partir de l'Antiquité tardive, avec les Pères de l'Église et qui traverse tout le “Moyen Âge mâle”.

Il nous semble très important de faire connaître ces textes théâtraux, en montrant les traits d'originalité par rapport à la matière hagiographique sur laquelle ils s'appuient et, en même temps, en dessinant, au niveau synchronique, une phénoménologie de la femme forte et courageuse qu'on entrevoit derrière l'*habitus* de la sainte martyre ou, comme nous le verrons dans la dernière partie de l'étude, de la guerrière ou de la Papesse, “avatars” des martyres dans un horizon mondain.

Pour ce faire, nous avons ainsi décidé d'étudier un *corpus* de textes théâtraux d'inspiration hagiographique et de les comparer, d'un côté, aux sources hagiographiques et aux variantes narratives vernaculaires précédentes, selon un axe diachronique, en considérant la dialectique tradition/nouveauté mise en place dans les textes dramatiques. Nous allons aussi les rapprocher des dialogues dramatiques latins de Hrosvita de Gandersheim (X^e siècle) dédiés aux martyres, où apparaissent des motifs que l'on retrouve dans les textes plus tardifs, tout comme une tension dramatique remarquable, bien qu'ils aient été destinés davantage à une lecture collective qu'à une vraie mise en scène, par différence avec les drames plus tardifs¹⁰. De l'autre côté, nous élargirons la comparaison aux autres textes théâtraux médiévaux occidentaux de la même période, représentant, soit le même sujet hagiographique, mais d'autres domaines

Miracles de Notre-Dame par personnages et non comme véritables personnages théâtraux, en jouant un rôle principal dans une pièce (comme c'est notre cas).

¹⁰ La critique concorde sur ce point, mais nous y reviendrons : la question demeure débattue.

linguistiques — comme les *sacre rappresentazioni* toscanes —, soit l’histoire de femmes exceptionnelles non martyres, mais qui ont toujours un rapport particulier avec le surnaturel, comme la Papesse Jeanne et Jeanne d’Arc, ou d’autres saintes plus “conformistes”, afin de donner la vision la plus ample et la plus complexe possible des différentes représentations de la “femme sainte et rebelle” à une époque où commence, en dehors de la *fiction* théâtrale, la persécution historique des sorcières¹¹.

Nous ne manquerons pas d’enrichir notre discours avec des références iconographiques européennes de la même époque qui représentent les héroïnes et le martyr dont il est question au théâtre, tout en étant bien consciente de la différence intrinsèque entre ces deux codes communicatifs et de la prudence dont il faut se munir quand il s’agit de comparer textes et images au Moyen Âge. En particulier, l’influence du théâtre sur l’iconographie religieuse du Moyen Âge a fait l’objet d’un long débat dans la critique à partir de l’œuvre fondatrice d’Émile Mâle¹². L’intégration d’un répertoire iconographique s’inscrit dans le but comparatif de montrer la variation des témoignages artistiques, et pas seulement écrits, sur un même thème, ainsi que l’extrême vitalité de la circulation de ces thèmes à la fin du Moyen Âge.

Pour des raisons de maîtrise linguistique, mais aussi pour l’intérêt et la qualité des textes mêmes, nous nous sommes focalisée principalement sur le domaine gallo-roman, donc sur un texte en provençal — avec le *Jeu de sainte Agnès*¹³ — et sur des textes en moyen français — avec les mystères de sainte Barbe¹⁴ et de sainte Marguerite¹⁵, et nous avons intégré à l’étude les *sacre rappresentazioni* des saintes qui, dans la même période, étaient représentées dans la zone géographique aujourd’hui correspondante à l’Italie, en particulier dans la région de la Toscane, bien que ces textes soient moins intéressants du point de vue esthétique que les documents du domaine français ou provençal. Nous avons retenu surtout les représentations de S. Catherine

¹¹En suivant les pistes tracées par J. Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997 qui, analysant les figures d’exclusion dans le théâtre du Moyen Âge, montre les relations entre ce théâtre et des phénomènes historiques de la fin du Moyen Âge.

¹²L’historien de l’art a en effet remodulé sa thèse sur l’influence des mystères sur l’art, voir en particulier E. Mâle, « Préface de la deuxième édition », *L’Art Religieux de la fin du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1922 [1908]. Pour une problématisation du rapport texte/image dans un cas précis, voir § 1.3.d *Les peintures de S. Martin-de-Connée* et l’Introduction à la deuxième partie concernant en particulier la discussion sur la célèbre enluminure de sainte Apolline de Fouquet et son rapport avec la scène médiévale.

¹³*Il Mistero provenzale di Sant’Agnese*, a cura di Silvia De Santis, Roma, 2016.

¹⁴*Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, BnF fr. 976, éd. par Mario Longtin, Jacques Lemaire et Laurent Brun, à paraître chez Paradigme. Cf. *infra* § 1. 3 pour l’indication des autres mystères sur la sainte et le fragment de son rôle.

¹⁵*Mystère de la vie de Sainte Marguerite*, (Rés-yf-4690), éd. par Michela Spacagno, Thèse dirigée par Gabriella Parussa et Stefano Asperti, Sorbonne Nouvelle- La Sapienza, 2017.

d'Alexandrie¹⁶, de S. Agathe et de S. Apolline¹⁷, dont existent des attestations de représentation en France également, mais dont le texte du mystère n'est pas parvenu ou n'est pas parvenu en entier (c'est le cas de S. Agathe, dont ne nous sont parvenus que deux fragments¹⁸). De plus, nous avons estimé nécessaire de rappeler, comme indiqué plus haut, que les premiers textes dramatiques sur des héroïnes féminines — avec toutes les précautions que le concept de théâtre requiert à cette époque — sont les six dialogues dramatiques de Hrotsvita de Gandersheim¹⁹, poétesse saxe du X^e siècle et seule auteure dont nous connaissons l'identité à l'intérieur du *corpus* considéré. Dans les dramatisations des vies de martyres et des vies de Pères que la moinesse allemande filtre par son écriture créative, nous voyons, au centre, la célébration de la vertu morale féminine face à la faiblesse masculine. C'est donc à ces premiers et archétypaux personnages récrés par le génie de Hrotsvita, qui défie un dramaturge ancien célèbre et encore en vogue et lu à son époque comme Terence, que nous nous intéresserons au début du premier chapitre. Disons tout de suite que cette œuvre dramatique fait l'objet de l'intérêt des chercheurs depuis des dizaines d'années et que nous avons très peu à dire de nouveau sur le sujet après des études remarquables ; mais nous allons nous en servir dans notre étude comparative pour établir un dialogue avec les héroïnes des drames vernaculaires tardifs et montrer comment et s'il existe une spécificité de l'héroïne féminine célébrée dans les textes théâtraux médiévaux que nous pouvons lire aujourd'hui.

Nous espérons plutôt apporter une contribution nouvelle et originale dans le regard que nous mobiliserons pour aborder ces textes, un regard qui se nourrit d'un éclectisme²⁰ interdisciplinaire que nous espérons utile pour dévoiler la richesse, voire la beauté et la qualité dramatique des textes en question, et, en même temps, qui nous aidera à esquisser des pistes de recherche, aussi bien dans la direction des études de genre que dans celle des études théâtrales et culturelles en général, car nous finirons en nous interrogeant sur la pertinence et la signification d'une réalisation scénique effective de ces textes sur les plateaux d'aujourd'hui.

La parole déclamée par ces personnages, qui dégage une féminité forte, a-t-elle encore quelque chose à nous dire ? Le courage de mener de façon inconditionnée et ferme une existence qui suit un idéal — aboutissant ou non à une transcendance — peut-il encore nous solliciter de

¹⁶ *La festa et storia di Sancta Caterina*, ed. and transl. by Anne Wilson Tordi, New York, Peter Lang, 1997.

¹⁷ «*Rappresentazione di Santa Agata vergine*» et «*Rappresentazione di Santa Apollonia*» dans *Sacre rappresentazioni toscane dei secoli XV e XVI*, ristampa anastatica a cura di Paolo Toschi, Firenze, Olschki, 1969, n.2, n. 3.

¹⁸ *Les fragments du Mystère auvergnat de sainte Agathe*, étude et texte par G. Runnalls, Montréal, 1994.

¹⁹ Hrotsvita, *Théâtre*, texte établi, traduit et commenté par Monique Goulet, Paris, Les Belles Lettres, 1999 et Rosvita di Gandersheim, *Dialoghi drammatici*, a cura di F. Bertini, Intro. di P.Dronke, Milano, Garzanti, 1986.

²⁰ Voir R. Ceserani, « L'elogio dell'eclettismo », *Aracne*, Messa a fuoco 47, 2015, online <http://www.aracne-rivista.it/messa%20a%20fuoco%2047.pdf> qui reprend à son tour l'entrée « éclectisme » de l'Encyclopédie de Diderot.

nos jours, dans une époque où les jeunes générations sont à la fois opprimées et hyper-stimulées par les *media* et peinent à s'emparer d'un chemin propre et à le suivre avec esprit critique et autonomie de pensée, dans un monde post-moderne, post-chrétien, post-humaniste où il semble de plus en plus difficile de trouver des repères forts, où “se savoir” et “se dire” de manière authentique semble presque impossible ? Est-ce que, enfin, les modèles de perfection que ces personnages saints incarnent pourraient être incarnés aujourd'hui encore ou est-ce qu'ils pourraient, du-moins, susciter une réflexion nouvelle sur le concept même de modèle et de perfection ?

Nous sommes convaincue que le théâtre reste le lieu où la parole et l'action offrent cette *catharsis* dont parlait Aristote dans le premier essai d'esthétique occidentale, et où les répliques des saintes martyres auraient peut-être encore le droit d'être jouées par des acteurs — dans un “théâtre de la cruauté” qu'Artaud aurait aimé — en dévoilant des vérités universelles, « les grandes passions essentielles »²¹ qui vont au-delà de leur statut de rôles féminins et de rôles de personnages saints, parce qu'elles touchent la sphère humaine dans sa totalité. Le sacrifice pour la liberté, la résistance au pouvoir, la violation de la pudeur, le corps brutalisé, la dissidence réprimée, le rapport ambivalent entre victime et bourreau, la relativité du regard culturel, et enfin, la recherche d'une réalisation personnelle au-delà de toute contrainte sociale constituent quelques-uns des thèmes qui émergent du *corpus* qui fera l'objet de cette étude.

Cette dernière s'enracine, bien sûr, dans des documents médiévaux et nous serons attentive à leur altérité et spécificité médiévales, mais elle a l'ambition de construire un dialogue avec des questions contemporaines — éthiques et esthétiques — à partir de l'effective ou prétendue indépendance et liberté de la femme — encore objet de violence verbale et physique, de censure et discrimination et, rappelons-le, encore exclue, comme au Moyen Âge, du sacerdoce catholique — pour arriver au mélange des langages artistiques et des registres de la performance d'aujourd'hui : un mélange proche du caractère total, synesthétique et bigarré de la performance médiévale, où, de l'ensemble des paroles, gestes, images, chants et musiques, émane puissance et grâce dans un spectacle sacré qui mêle la beauté à l'horreur.

²¹ A. Artaud, « Le théâtre de la cruauté, Second Manifeste », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, pp. 185-194, p. 186 ; à ce propos nous reportons une des définitions de ce projet théâtral, dans le même Manifeste : « Le Théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive ; et c'est dans ce sens de rigueur violente, de condensation extrême des éléments scéniques qu'il faut entendre la cruauté sur laquelle il veut s'appuyer », *Ivi*, p. 185.

I. Choix du corpus : regard d'ensemble sur les représentations consacrées aux figures féminines dans la France médiévale

Le panorama du théâtre médiéval religieux dont on a conservé la trace comprend, outre la représentation de l'histoire du Christ et d'autres épisodes d'origine biblique, le vécu des héros culturels chrétiens, qui dans l'actualité de la représentation reportent la présence du Christ parmi les hommes, grâce à leur exemple illuminant. Si l'on considère le théâtre français, les pièces hagiographiques concernent tant des martyrs hommes, que des martyres femmes, mais ce sont ces dernières qui donnent le fil rouge de la présente étude et nous verrons pourquoi.

Les textes de la fin du Moyen Âge, outre que les martyres, représentent également des figures féminines de sainteté de tradition scripturaire (canonique ou apocryphe), comme la sainte Venice/Véronique du mystère homonyme, la sainte Marie-Madeleine de la vie *par personnages*, ou sainte Susanne ; ou, encore, des saintes françaises, patronnes d'une ville, comme la patronne de Paris, Geneviève, à laquelle s'inspirent les quinze miracles *par personnages* du manuscrit 1131 de la Bibliothèque qui porte son nom. Cependant, la majorité des saints célébrés dans les mystères en France appartiennent au groupe des soi-disant "saints originaux", martyrs et orientaux de préférence et néanmoins les saints fondateurs liés à une communauté proviennent souvent d'un passé très loin, comme c'est le cas de sainte Geneviève.

Parmi le *corpus* des textes théâtraux hagiographiques des XV^e-XVI^e siècles²² — complets ou fragmentaires, manuscrits ou imprimés — arrivés jusqu'à nous, ceux qui présentent des héroïnes protagonistes sont le *Mystère de sainte Agathe*, le *Mystère de sainte Barbe en deux journées*, le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, le rôle de Sainte Barbe, les *Miracles de sainte Geneviève par personnages*, le *Mystère de sainte Marguerite*, la *Vie de Marie-Madeleine par personnages*, l'*Histoire de sainte Susanne* et *Le mystère de sainte Venice*.

A ce corpus effectif, qui ne représente que la survivance écrite des nombreuses représentations sur des femmes saintes dans la France médiévale, nous pourrions ajouter un "corpus potentiel" à partir de l'attestation des représentations d'autres saintes, à savoir : Agnès, Anastasie, Apolline, Christine, Honorine, Jame²³ et Julienne, pour les martyres et Catherine de Sienne, Euphrosyne, Virginie, Waudru pour les saintes non-martyres. En totale, nous disposons donc des neuf textes conservés (correspondant à sept personnages, si on lève les variantes de S.

²² Pour une vision d'ensemble sur les pièces des saints, voir Lynette R. Muir, « The Saint Play in Medieval France », dans *Saint's Play in Medieval Europe*, ed. Clifford Davidson, Kalamazoo, Medieval Institute publications, 1986, pp. 123-180.

²³ Il s'agit d'une vierge martyre locale, vénérée en France, cf. l'étude bien documentée de N. Kanaoka, « La vie théâtrale à Compiègne entre 1450 et 1550 », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 64, 2006, pp. 97-158, p. 134.

Barbe), mais on arrive à dix-huit noms des saintes (vingt d'après Jonathan Beck, qui considère aussi les titres mystérieux transmis par le libraire de Tours), si nous considérons les représentations attestées, répertoriées par Petit de Julleville, Graham Runnalls²⁴ puis par des études plus récentes telles celui de Naomi Kanaoka et les thèses de Katell Lavéant²⁵ et Clément Saliou²⁶.

A côté des saintes martyres vénérées en Europe et partout en France, qui ont été célébrées dans les représentations dramatiques et qui nous occuperont de façon analytique plus tard, des saintes locales, également, patronnes d'un lieu, ont aussi inspiré des représentations théâtrales. Certes, dans un sens, nous pourrions compter parmi ces « saintes locales » les héroïnes martyres des mystères organisés pour exprimer le lien étroit de la sainte avec la communauté et la confrérie laïque ou religieuse qui les montent, comme c'est le cas du mystère de sainte Barbe de Laval, en 1493. Les martyres relèvent pourtant d'un passé légendaire et d'un fond "mythique" : comme nous le montrerons dans la première partie de l'étude, elles sont vénérées dans plusieurs aires culturelles de l'Occident médiéval, ce dont témoignent les "infinies" productions littéraires hagiographiques qu'elles inspirent.

Pour ce qui touche plus précisément aux saintes patronnes d'une communauté, mentionnons donc plutôt les *Miracles de Sainte Geneviève par personnages*²⁷ et une dramatisation de la vie de sainte Waudru, la sainte patronne de Mons²⁸, dont on n'a conservé

²⁴ Pour les représentations attestées on renvoie aux tableaux de Petit de Julleville, *Les mystères*, II, pp. 180-185 et pour les références des manuscrits, des imprimées et des éditions au répertoire de Runnalls, *Études sur les mystères*, pp. 479-486. Voir aussi le tableau de J. Beck, « Sexe et genres dans l'hagiographie médiévale : les mystères à saintes » [La langue, le texte, le jeu, Actes du colloque international Université McGill, Montréal, 2-4 Octobre 1986, publiés par G. Di Stefano et R. M. Bidler], *Le Moyen français*, 19 (1988), pp. 18- 33, p. 25 pour une confrontation aux données des mystères des saints. A part le cas d'Euphrosyne – dont A. Knight a découvert un texte, sur lequel voir Beck pp. 23-24 – les pièces de Sainte Maure, Sainte Luce et Sainte Prisque, que Beck considère dans son étude statistique, mais que je n'ai pas mentionnées, ne figurent pas dans les répertoires cités *supra*. Nous en possédons une trace mystérieuse seulement grâce à leur mention dans l'inventaire du libraire de Tours, alors que pour Apolline, Catherine et Agnès la référence dans le catalogue du libraire de la fin du XV^e siècle est corroborée par d'autres références à des performances contemporaines (voir à ce propos Runnalls, « The catalogue of the Tours Bookseller and late medieval french drama », *Études sur les mystères*, pp. 397-411, surtout pp. 405-407). C'est pourquoi les pièces attestées sur des saintes femmes que j'ai mentionnées ne correspondent pas aux 20 noms indiqués par Beck dans son étude statistique. Le chercheur inclus aussi sainte Cécile, mais j'ignore d'où il a tiré un signal de cette représentation, car elle ne figure pas ni dans les répertoires cités, ni parmi les titres des pièces perdues mentionnés par le libraire de Tours.

²⁵ Katell Lavéant, *Théâtre et culture dramatique d'expression française dans les villes des Pays-Bas méridionaux (XVe-XVIe siècles)*, thèse, Amsterdam, 2007.

²⁶ Clément Saliou, *Vie théâtrale dans le Nord-Ouest de la France (Bretagne, Pays de la Loire, Poitou, Aunis) du XIIIe au XVIe siècle*, thèse, Rennes 2, 2019.

²⁷ *Les "Miracles de Sainte Geneviève"*, Von Clotilde Sennewaldt, Frankfurt a. Main, Verlag Morits Diesterweg, 1937.

²⁸ Lavéant, *Théâtre et culture dramatique d'expression*, p. 278, rapporte la notice d'une représentation montée à Mons en 1433 et consacrée à la patronne de la ville, Waudru, à laquelle est dédié le chapitre des chainonesses de la Cathédrale, très actif, en plus, dans l'organisations des spectacles (cfr. *Infra* § 1.3. pour leur commande d'un mystère de sainte Barbe).

aucune trace écrite. Les *Miracles de S. Geneviève par personnages*²⁹ (XV^e siècle), parvenus jusqu'à nous, ont au centre les pouvoirs miraculeux de la protagoniste, la sainte patronne de Paris. Le texte est composé, en réalité, de quinze saynètes, correspondant à quinze miracles opérés par Geneviève : il est question, comme pour Véronique, d'une sainte qui guérit de la maladie soit physique soit psychique et spirituelle.

Nous savons par ailleurs que des saintes presque contemporaines inspiraient également des mises en scène : c'est le cas de la représentation de la vie de Catherine de Sienne, la célèbre mystique italienne du XIV^e siècle, dont nous avons une notice de mise en scène, comme l'on a vu, mais dont nous ne connaissons aucun texte français³⁰. Le mystère qui lui est consacré à Metz en 1468, sept ans après sa canonisation, retiendra surtout notre attention parce qu'il constitue un des témoignages d'un rôle féminin joué par une femme³¹ et, en même temps, un exemple de patronage individuel par une femme³².

En revenant aux pièces dont nous conservons le texte, pour ce qui a trait aux figures des Écritures, le personnage biblique de sainte Susanne paraît soit dans un épisode indépendant du monumental *Mystère du Viel Testament*³³ (presque 50000 vers), qui entrelace l'histoire de la sainte à celle de Daniel ; soit dans l'*Hystoire de Sainte Susanne* que nous avons mentionnée plus haut, qui transmet la légende de la sainte sans les épisodes spécifiques de la légende de Daniel et a été transmise par un imprimé très tardif du début du XVII^e siècle³⁴, qui contient pourtant un texte bien plus ancien. Ce mystère de sainte Susanne pourrait constituer la source des vers du *Mystère du Viel Testament* qui dramatisent la légende de la sainte — renommée dans l'iconographie pour la scène du bain à la fontaine — avec l'ajoute des épisodes bibliques

²⁹ Les "Miracles de Sainte Genevieve", Von Clotilde Sennewaldt, Frankfurt a. Main, Verlag Morits Diesterweg, 1937.

³⁰ On rapporte, en revanche, une *sacra rappresentazione* à elle consacrée, comme c'est le cas d'Apolline et d'Agathe aussi, voir *infra* § I. 5. Performances « sans texte » : l'introduction de quelques Sacre Rappresentazioni toscanes.

³¹ Voir G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, Paris, Champion, 1951, p. 206 ; C. Davidson, « Women and the medieval stage », *Women's Studies*, 11 (1984), pp. 93-113, à p. 104 et L. Muir, « Woman on the medieval stage: the evidence from France », in *Medieval English Theatre*, 1985, 7, pp.107-119, p. 113; G. Parussa, « Le théâtre des femmes au Moyen Age : écriture, performance et mécénat », dans *Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Age*, ed. Croizy-Naquet et al., Paris, Champion, 2017, pp.303-321, à p. 307. Nous traiterons le problème du genre des acteurs au § 4.2.d. *Que se passe-t-il sur la scène médiévale ?*

³² Catherine Baudoiche, homonyme de la sainte, voir L. Muir, « The Saint Play in Medieval France », p. 142. Pour un approfondissement récent sur ce sujet nous renvoyons à l'ouvrage de Susannah Crowder sur le domaine spécifique de Metz, *Performing Women: Gender, Self, and Representation in Late Medieval Metz*, Manchester, Manchester University Press, 2018.

³³ *Mystère du Viel Testament*, éd. par James de Rothschild, Paris, Firmin Didot, 1878-1891, vv. 39689-41855 (XLI chapitre).

³⁴ L'*Hystoire de sainte Susanne*, BNF Réserve Ye 2980; *L'Hystoire de Sainte Susanne par personnaiges*, éd. par Renée Giménez, Montréal, CERES, 1998.

de l'histoire de Daniel sur le songe de Nabuchodonosor et la fosse aux lions³⁵. La représentation de sainte Susanne — objet du désir des deux juges, accusée injustement par les deux agresseurs d'adultère, condamnée à la lapidation et enfin sauvée grâce à la défense de Daniel — était très populaire au Moyen Âge, comme le prouvent les performances attestées entre 1470 et 1609.

*La Vie de Marie-Madeleine par personnages*³⁶, quant à elle, met en scène le “miracle de Marseille” : le mystère dramatise une version de la légende moins connue — par rapport à celle de la pécheresse repentie —, sujet du seul texte *par personnages* entièrement centré sur la figure de cette sainte. Le mystère, *sui generis*, originaire du XV^e siècle, transmis par un imprimé du XVI^e siècle, a probablement été monté à Lyon en juin 1500 près de l'église de saint Bonaventure sur la place des Cordeliers. La représentation est parsemée d'aventureux voyages marins et de merveilleux et elle est centrée sur la puissance miraculeuse de Madeleine qui est capable de guider la duchesse de Marseille dans un voyage extatique à Jérusalem, de la faire resurgir après qu'elle est morte, une fois abandonnée avec son enfant sur un rocher, et, enfin, de convertir les Ducs de Marseille et la ville entière au christianisme.

Le *Mystère de Sainte Venice*³⁷, beaucoup plus sobre et pré-renaissant, comme le remarque son éditeur, dramatise, en revanche, l'épisode apocryphe de la guérison et conversion de Vespasien par *Veronne/Venice* grâce à la Véronique, le morceau d'étoffe dont la sainte essuie le visage du Christ ; la légende, très populaire au Moyen Âge, et documentée aussi dans l'iconographie, se révèle, en réalité, englobée dans une autre légende, celle de la Vengeance de Jésus-Christ, qui inspire, également, un mystère beaucoup plus vaste³⁸.

Le personnage tout exceptionnel de la Vierge Marie, en outre, qui possède la qualité de sainte dès le début de la chrétienté en tant que témoin privilégié du Christ au même titre que les Apôtres, a un rôle important dans les mystères de la Passion, tout comme dans les mystères et miracles hagiographiques, à partir du *Miracle de Théophile* (XIII^e siècle); et, surtout, lui sont

³⁵ Pour la dramatisation de la légende de sainte Susanne et les rapports entre les textes et les représentations documentées de son mystère voir G. Runnalls, « La composition du “Mistère du Viel Testament” : *Le Mistère de Daniel et Susanne* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* LVII (1995), pp. 345-367 et Id., *Études sur les mystères*, pp. 279-304 (on signale que la date de la représentation de Vitray-en-Beauce citée par P. De Julleville, *Les mystères*, vol. 2, p. 185, a été corrigée par Runnalls en 1605). Voir aussi G. Runnalls, « Le Personnage dans les mystères à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle : stéréotypes et originalité », in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°44, 1997, pp. 11-26, les pp. 18-19 et, pour les relations entre le mystère de sainte Susanne avec des représentations iconographiques, A. Parducci, «Le ‘Mystère’ de ‘Suzanne’ et la décoration de quelques livres d'heures imprimés», *Romania*, vol. 43, no. 170, 1914, pp. 226-237.

³⁶ *La vie de Marie Magdaleine par personnages* (BNF, Réserve Yf 2914), éditée par J. Chocheyras et G. Runnalls, Droz, Genève, 1986. On renvoie à cet ouvrage pour les détails liés à la représentation et à la légende.

³⁷ *Le Mystère de Sainte Venice*, texte établi et présenté par Graham A. Runnalls, Exeter, University of Exeter, 1980.

³⁸ A. Cornay, *An Edition of the Second Day of the "Vengeance Jhesuchrist of Eustache Mercadé*, Thèse inédite de l'université de Tulane, 1957, *Dissertation Abstracts* XVIII, 1958 ; A. Kail, Édition de "La vengeance Jesucrist" d'Eustache Marcadé (Ire et IIIe journées), M. A. dissertation, Tulane University, New Orleans, 1955.

consacrés les *Miracles de Notre Dame par personnages*, important document du théâtre français du XIV^e siècle, dont la qualité dramatique et littéraire a été montrée par des études récentes³⁹. Cette figure exceptionnelle de la chrétienté, complètement transfigurée dans l'univers divin et vénérée en tant qu'être surnaturel, comme Jésus-Christ, ne fera pas donc l'objet de notre recherche.

C'est donc bien un *corpus* de textes proprement hagiographiques que nous allons explorer dans les deux premières parties de l'étude, à savoir des textes qui dramatisent la vie et la passion des saintes qui meurent martyres et qui appartiennent au premier christianisme. Dans la troisième partie, plus synthétique et comparative, nous poserons à côté des saintes deux figures féminines médiévales plus connues aujourd'hui (historiques et légendaires) : également liées au surnaturel (céleste ou diabolique), Jeanne et Jutta sont des héroïnes fortes d'autres pièces de la fin du Moyen Âge (XV^e siècle). Nous le ferons dans le but d'élargir notre regard comparatiste pour vérifier les variantes et les constantes dans la représentation médiévale du sujet féminin.

II. Choix du corpus. Des femmes exceptionnelles entre sainteté et rébellion : la justification d'un *corpus* "subversif"

Loin de les regarder comme de pures victimes passives qui subissent le martyre, notre objectif sera de montrer le caractère non-conformiste (pour le dire avec V. Hamblin⁴⁰) des saintes qui inspirent les représentations hagiographiques constituant l'objet plus spécifique de notre étude. Les héroïnes martyres ont une attitude de révolte contre l'homme (mâle), qui incarne l'autorité soit civile et religieuse soit parentale ; mais aussi, plus généralement, nous analyserons le processus de formation de ces personnages au-delà des contraintes sociales et culturelles de l'époque, et la façon dont les héroïnes font entendre leur voix puissante, entre audace et éloquence.

³⁹Parmi les études plus récentes, citons les thèses de deux chercheuses : D. Musso, *Réminiscences mythiques dans les "Miracles de Notre Dame par personnages": la mise en scène d'un imaginaire chrétien du XIV^e siècle*, Université de Grenoble et Université de Gênes, 2013 et G. Grandcamp, *Enjeux de mise en scène dans les "Miracles de Notre Dame par personnages"*, Université du Havre, 2017. De plus, le texte a fait l'objet d'une traduction en français moderne (jusqu'au XXX miracle) parue dans les deux dernières années : *Miracles de Notre-Dame par personnages. Tome I*, Traduction de Gérald Beza on et Pierre Kunstmann, Paris, Classiques Garnier, 2017 ; *Miracles de Notre-Dame par personnages. Tome II*, Traduction de Gérald Beza on et Pierre Kunstmann, Paris, Classiques Garnier, 2019.

⁴⁰ V. Hamblin, *Saints at Play : The Performance Features of French Hagiographic Mystery Plays*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2012, p. 54.

Nous lirons leur parcours d'«auto-affirmation» et leur rapport privilégié avec la transcendance en nous inspirant du discours des femmes philosophes et historiennes du XX^e siècle, tels que celui de Simone de Beauvoir sur la « femme indépendante »⁴¹, ou celui de C. W. Bynum sur la spiritualité corporelle de la sainteté féminine au Moyen Âge ⁴². Nous ne manquerons pas d'intégrer et d'examiner les plus récentes lectures culturelles et genre apparues sur le martyre féminin et son esthétisation, proposées notamment par des chercheurs anglais et nord-américains des différents domaines humanistes à la fin du XX^e siècle et dans le XXI^e siècle, donc au cours de vingt-cinq dernières années.

Parmi les caractéristiques communes aux personnages et aux textes qui donnent cohérence au *corpus* de base, nous retrouverons les traits suivants. D'abord la longueur des pièces, surtout pour les mystères de S. Barbe et S. Marguerite en moyen français, ayant, en général, une envergure qui n'a rien à voir avec les mystères de sainte Vénice (875 vers) ou de Marie-Madeleine (1922 vers) et un style vertueux dégageant des effets spectaculaires, musicaux et poétiques assez raffinés.

Ensuite, au niveau de l'histoire (le *mythos* pour le dire avec Aristote)⁴³, on remarque le développement d'éléments liés à la biographie des personnages — caractéristique hagiographique qui s'affirme dans le temps, absente au départ —, leur parcours pour arriver à la sainteté et l'association de la virginité au zèle dans la foi — qui, également, n'est pas présente dans les *passiones* primitives proches de l'époque historique de la persécution anti-chrétienne, mais qui s'affirme graduellement. Nous constatons ainsi une prééminence de cet élément intime et individuel sur l'action miraculeuse vers l'extérieur, objet principal, par contraste, des *Miracles de S. Geneviève par personnages*, de la *Vie de Marie Madeleine par personnages* et du *Mystère de sainte Venise*, dans lesquels le trait subversif du personnage apparaît, également, beaucoup moins central. En effet, nous n'y retrouvons pas le côté de l'auto-détermination rebelle typique de la martyre en scène : si Madeleine, par exemple, est belle, sage et résolue, comme les martyres, et qu'elle est chassée de la Palestine par les Juifs, elle ne lutte pas vraiment contre les persécuteurs ; le conflit entre les personnages, ainsi que le rapport de Madeleine à la transcendance sont beaucoup moins explorés. Ici la protagoniste est associée à ses frères, Lazare et Marthe, dans le destin commun d'être éloignés du pays sur un navire à la merci des vagues merveilleuses : le personnage s'avère plus stéréotypé, le conflit entre masculin et féminin, persécuteur et victime n'est qu'esquissé (dans le bref dialogue initial avec le prévôt) alors qu'il

⁴¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, éd. Gallimard, 1949.

⁴²C. W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast, The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, University of California Press, 1985 et Ead., *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991.

⁴³Le *mythos* est la composition des faits du texte dramatique, voir Aristotele, *Poetica*, 50a, 5-20.

est, au contraire, central dans les pièces sur les martyres. Madeleine est moins chassée à cause de l'insolence de sa parole désobéissante à l'autorité (comme c'est le cas de Marguerite, Barbe et Catherine), que pour son choix de rester fidèle à sa foi, tout comme ses frères. En cela, la pièce résulte moins subversive, la thématique de la féminité forte et rebelle contre le pouvoir masculin étant moins présente et développée.

Dans les pièces qui dramatisent l'action miraculeuse de l'héroïne protagoniste qui n'est pas martyre, en général, la réaction répressive et agressive sur la parole et l'action de la sainte, à travers le procès et l'acharnement au corps dans les supplices, ne fait pas l'objet de la représentation. Cette divergence souligne l'autonomie des mystères proprement hagiographiques — par rapport aux autres textes d'inspiration scripturale — mystères complètement centrés sur la figure de la martyre, sa rébellion, son *imitatio Christi* totale dans la passion et sa répression.

Dans "les pièces à martyres", en effet, on peut suivre le parcours — plus ou moins complexe — d'initiation spirituelle de la jeune fille, future martyre, ses paroles et ses actions transgressives, son rapport avec le corps — de la volonté de le préserver virginal, en trouvant des solutions face aux attaques des hommes ou des diables, au désir d'en couvrir la nudité quand il est découvert pour être torturé, jusqu'à son dépassement dans la transcendance, où, l'âme, seule, s'unira avec le Christ.

L'action de purification et de conversion des autres personnages menée grâce à la puissance miraculeuse de la sainte est bien présente dans ces drames et y joue un rôle très important, comme nous le verrons, mais elle n'est pas la seule action menée par la protagoniste. L'enjeu le plus important des textes qui nous occupent demeure, certes, l'*imitatio* christique totale de la martyre, son sacrifice douloureux et le rapport étroit à Dieu, qui lui permet d'endurer les supplices ; mais surtout, liée à cela, nous semble émerger de ces textes la portée émancipatrice et révolutionnaire d'un personnage féminin éveillé, qui donne lieu à un "théâtre de la cruauté" au sens philosophique, et non seulement concret du terme (dans les supplices), et où agit un « appétit de vie aveugle » paradoxal : la contestation et la résistance aux persécuteurs y est guidée par une « tentation métaphysique » et une « détermination irréversible » qui pourraient faire de ce personnage un modèle de cruelle lucidité au sens artaudien⁴⁴, et pas seulement un modèle de sainteté au sens médiéval.

⁴⁴ « Et philosophiquement parlant d'ailleurs qu'est-ce que la cruauté ? Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue », Artaud, « Première lettre sur la cruauté », dans *Le théâtre et son double*, pp. 153-155, à p. 156; le théâtre (« dans le sens de création continue ») qui ne possède pas la conscience qu'au centre du « tourbillon de vie qui dévore les ténèbres », du « tourbillon volontaire du bien », il y a « un noyau de mal de plus en plus réduit, de plus en plus mangé », n'est pas considéré

L'aventure dramatisée dans ces textes est avant tout l'aventure individuelle de la martyre, « *unruly women* » par excellence, comme le dirait Katie Normington⁴⁵. Le surnaturel ressort surtout dans les détournements des phénomènes physiques pendant les attaques et les supplices qu'elle subit (comme la disparition dans la tour, le feu dissipé, les blessures guéries, le corps nu couvert, la roue brisée, la sortie du ventre du dragon etc.) ; l'action du charismatique intervient, de plus, pour étendre la sainteté au personnage même, avant qu'il puisse la transmettre à l'extérieur, avec le baptême (on verra les miracles autour de l'élément aquatique pour les baptêmes de Barbe et de Marguerite). Ainsi, seulement en deuxième lieu, les conversions et les guérisons d'autres personnages se manifestent, du vivant de l'héroïne et/ou après sa morte.

Dans les autres textes du théâtre religieux au féminin, nous constatons d'ailleurs l'absence de recherche d'une connaissance spirituelle de la part de la protagoniste : le désir d'une plénitude de vie alternative à celle représentée par la famille ou par l'État, ainsi que le parcours d'initiation individuelle à la Nouvelle Loi, qui coïncide — surtout chez Barbe — avec le parcours de formation générale de l'héroïne et, enfin, les tentations diaboliques qui entravent cette purification, sont des éléments qui ne sont pas abordés dans les autres textes par personnages. On les retrouve plutôt, *mutatis mutandis*, chez les personnages de la Papesse Jeanne et de Jeanne d'Arc, en action respectivement dans *Ein Schön Spiel von Frau Jutten* (XV^e siècle), un jeu allemand sur la légendaire Papesse Jeanne et dans le *Mystère du Siège d'Orléans* (XV^e), où figure le célèbre personnage historique de Jeanne d'Arc.

En outre, sous l'angle de l'évolution qui amène le personnage à la sainteté, il serait plus légitime de rapprocher la parabole de la sainte martyre de celle de la Madeleine convertie de la légende plus connue, en sachant toutefois que dans tous les cas des martyres examinées, il ne s'agit jamais de pécheresses converties ; on pourrait plutôt voir des ressemblances entre le parcours renaissant de la Madeleine et celui de la Papesse Jeanne représentée dans le jeu allemand en tant que femme en erreur, rachetée au final par la Vierge et le Christ. La Marie-Madeleine des mystères de la Passion, plutôt que celle du “miracle de Marseille”, serait alors

utile : « Une pièce où il n'y aurait pas cette volonté, cet appétit de vie aveugle, et capable de passer sur tout, visible dans chaque geste et dans chaque acte, et dans le côté transcendant de l'action, serait une pièce inutile et manquée », « Deuxième lettre », *Le théâtre et son double*, pp. 155-156.

⁴⁵ K. Normington, « Giving Voice to women : Teaching Feminist Approaches to the Mystery Plays », *College Literature*, Vol. 28, No. 2 (Spring, 2001), pp. 130-154. Les martyres rentrent parfaitement parmi les héroïnes théâtrales qui permettent d'aller au-delà d'une vision stéréotypée de la femme, en tant que « *women who retaliate and who challenge the traditional roles assigned to women. The "women on top" as Natalie Zemon Davies would call them* », p. 139. La chercheuse ne mentionne pas les martyres car ses études portent sur certains personnages féminins secondaires des drames anglais du *Corpus Christi*. Les héroïnes de nos pièces offrent pourtant un exemple très pertinent de sujet à traiter dans un enseignement sensible à donner « *voice to women* », selon la perspective pédagogique de K. Normington.

susceptible d'être incluse dans la comparaison, en raison de sa majeure complexité, mais elle ne nous occupera pas dans l'étude présente⁴⁶.

Bien sûr, comme l'on a vu, la propagation de la sainteté aux autres personnages demeure un trait de la représentation des martyres, saintes par excellence, mais la composante d'initiation de la jeune fille et de son ascèse vers Dieu semble acquérir plus d'importance dans ces pièces, tout comme, naturellement, son sacrifice suprême dans le martyre. Les scènes de sa persécution donnent, en plus, l'occasion de mettre en scène des événements merveilleux et des supplices sanglants, selon les techniques théâtrales de l'époque (*feintes* et *secrez*) — une composante fondamentale des mystères de la Passion également. Un autre élément qui donne cohérence aux textes dramatiques centraux dans notre étude est, en effet, la présence en filigrane du motif narratif de la “femme persécutée”, qui puise ses « racines historiques » précisément dans les rites d'initiation⁴⁷. L'initiation qui dans la fable, surtout magique, se configure comme initiation sexuelle de la jeune femme, prend plutôt, dans les représentations hagiographiques — où l'on retrouve pourtant dans la plupart des cas le refus d'une passion amoureuse comme raison de la persécution — la forme d'une conquête de la sagesse spirituelle chrétienne et de la pureté nécessaire pour se sauver. Nous verrons quand et si le motif informe clairement la représentation de la légende hagiographique — et c'est, par exemple, le cas de S. Marguerite⁴⁸.

Enfin, la problématique suivante, liée aux facultés surnaturelles et au pouvoir des martyres, aussi bien qu'à leur sainteté rebelle, ressort spécifiquement de ces textes dramatiques et se révèle beaucoup moins importante ou totalement absente dans les autres pièces qui mettent en scène une sainte : l'assimilation de la protagoniste à une sorcière, enchanteresse et hérétique du point de vue des persécuteurs païens ou des diables. La présence d'une duplicité dans sa représentation trouve son origine dans le fait que, lorsque dans la perspective chrétienne, le personnage est pur et saint, dans la perspective des ennemis, la martyre est une femme dangereuse, qui peut contaminer et détourner les gens avec son pouvoir “diabolique” : dans

⁴⁶Sur la représentation de la Madeleine dans le théâtre médiéval français, on renvoie aux études de V. Dominguez : « Marie-Madeleine au miroir : l'édification au spectacle dans le *Mystère de la Passion* de Jehan Michel (1486) », dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, direction Fabienne Pomel, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 303-322 et « Marie-Madeleine sur la scène dramatique française, du Moyen Age à aujourd'hui », dans *Saintes Scènes*, actes du Romanistentag 2011, Berlin, Humboldt Universität, 25-28 septembre 2011, dir. de Barbara Semelci et Marion Vuagnoux-Uhlig, Berlin, Frank & Timme, 2012, pp. 17-33.

⁴⁷ Selon la terminologie de Propp, cf. D'A. S. Avalle, «Da santa Uliva a Justine», in Id., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 1990, pp. 174- 205, p. 203.

⁴⁸ Sur le motif (qui correspond au type AT 706 «*The maiden without hands*») voir en particulier Avalle, «Vaselovskij-Sade : “La fanciulla perseguitata”», *ivi*, pp. 174-196, où le critique discute la notion élaborée par Veselovskij dans son édition de la *Novella della figlia del re di Dacia*. C'est bien dans un texte de théâtre de la fin du XV^e siècle qu'on trouve une forme accomplie de ce motif : la *Sacra Rappresentazione di Santa Uliva* (éditée par D'Ancona). Cf. aussi V. Orazi, «“La fanciulla perseguitata”: motivo folklorico a struttura iterativa», dans *Anaphora. Forme della ripetizione*, Padova, Esedra, 2011, pp. 77-97.

l'affirmation de son choix transgressif de foi, dans la transformation de la réalité avec le surnaturel, dans son savoir, la sainte martyre se superpose à la *malefica*⁴⁹.

Dans le cas des martyres, en effet, on voit bien la mise en œuvre de la singularité du sacrifice chrétien — sur le modèle de celui du Jésus-Christ — par rapport au processus victimaire du mythe ancien, dont parle René Girard : comme le Christ, les martyres sont des victimes innocentes qui sont accusées injustement du point de vue chrétien et les persécuteurs — païens — sont les coupables. Les bourreaux, tant dans la figure de l'empereur/juge, que dans celle, collective, de la foule, agissent selon la logique d'« emballement mimétique », stigmatisant les martyres ; mais leur persécution n'est pas unanime : du point de vue chrétien, en fait, la violence des bourreaux n'est pas légitimée et la persécution est injuste⁵⁰, d'où la représentation de la double perspective qui voit la martyre comme sainte ou comme sorcière.

À la différence des vies narratives vernaculaires du XIII^e siècle, étudiées par Brigitte Cazelles, dans le théâtre, plus tardif, la représentation de la sainte (et sa duplicité), loin de mettre en scène un idéal éloigné du contemporain, où la vertu féminine des martyres des premiers siècles serait marginalisée et n'affecterait pas le contemporain, reflète, au contraire, des inquiétudes réelles au temps de la représentation.

Ce "pouvoir féminin" se configure, en outre, comme l'appropriation d'une conduite non féminine selon la logique masculine dominante de la chrétienté médiévale, où la femme sacralisée — et donc plus parfaite — l'est parce qu'elle possède des qualités considérées comme typiquement viriles (songeons par exemple à la *virago*). Mais, en réalité, quand l'auteur se plonge et se cache dans la perspective de l'Autre païen, il montre de façon magistrale comment une femme rebelle et forte déstabilise et perturbe l'ordre social, tout comme une hérétique ou une sorcière de son époque, en justifiant ainsi une persécution brutale où l'on assiste à une certaine complaisance quand l'auteur épouse le côté des ennemis de la foi. L'opposition à l'idéologie dominante, l'obstination de la foi et l'enthousiasme avec lequel ces personnages

⁴⁹ Nous anticipons pourtant que dans le V^e miracle de sainte Geneviève par personnages, la sainte patronne est aussi considérée comme une sorcière quand elle prévoit le sort de la libération de Paris par les Hongres, en incitant le peuple à ne pas abandonner la ville. Nous y reviendrons.

⁵⁰ Pour René Girard, Nietzsche a été le premier à avoir compris la différence entre le sacrifice de Jésus et celui, mythique, de Dionysos : « Entre Dionysos et Jésus, il n'y a 'pas de différence quant au martyr', autrement dit les récits de la Passion racontent le même type de drame que les mythes, c'est le 'sens' qui est différent. Tandis que Dionysos approuve le lynchage de la victime unique, Jésus et les Évangiles le désapprouvent. Les mythes reposent sur une persécution unanime. Le judaïsme et le christianisme détruisent cette unanimité pour défendre les victimes injustement condamnées, pour condamner les bourreaux injustement légitimés. Cette constatation simple, mais fondamentale, si incroyable que cela paraisse, personne ne l'avait faite avant Nietzsche, pas un chrétien ne l'avait faite ! Sur ce point précis, par conséquent, il faut rendre à Nietzsche l'hommage qu'il mérite. Au-delà de ce point hélas, il ne fait que délirer », R. Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Montpellier, Grasset, 1999, pp. 267-268. Le délire concerne le fait que le philosophe reconnaît cela, mais lorsqu'il discrédite la défense chrétienne de la victime, il ne voit pas non plus l'injustice de la violence mythique, qui la Bible et les Évangiles auraient, au contraire, le mérite d'avoir révélé selon la vision de Girard.

féminins font face à la mort les rapprochent beaucoup des “excès” des hérétiques, qui partagent notamment avec les sorcières un prétendu lien avec le diable, selon l'orthodoxie chrétienne.

La persécution des saintes martyres dans les pièces se déroule à travers un processus de visibilité du corps, exposé nu et objet de violence : la sainte est frappée précisément dans cette corporalité dont elle veut s'éloigner. On assiste à un processus sacrificiel dans lequel, pourtant, l'héroïne n'est pas transformée en victime muette et passive⁵¹, parce que, au contraire, elle lève un cri d'opposition au persécuteur, qui peut prendre la forme d'une parole indomptée autant que provocatrice, tout comme d'une lutte physique contre l'agresseur.

Dans cette perspective, comme nous l'avons anticipé, nous avons intégré aux jeux et aux mystères hagiographiques des textes qui mettent en scène deux figures qui se distinguent, comme les martyres, grâce à une initiative et à une détermination exceptionnelles. Nous tracerons ainsi une comparaison avec des drames qui représentent des personnages mondains qui suivent radicalement et avec fermeté leur propre but — comme le font les martyres — dans une dynamique de rapport avec le surnaturel plus nuancée et moins linéaire : celui de la Papesse Jeanne et de Jeanne d'Arc. À vrai dire, le masque menaçant du contre-chant de la sainte — à savoir la sorcière — est porté par toutes ces figures féminines, également dans ces deux cas, quand l'action est représentée du point de vue de leurs persécuteurs, qu'ils soient des hommes ou des êtres surnaturels.

De plus, Jeanne d'Arc et Jutta représentent une autre transgression par rapport à l'ordre social parce qu'elles prennent concrètement l'habit d'homme pour mener leur action, en ayant besoin de jouer le rôle masculin pour réaliser leur mission, que celle-ci conduise au martyre pour la collectivité (la *pucele* d'Orléans) ou à la conquête d'une gloire individuelle et mondaine (Jutta/Jeanne). En n'étant pas des saintes telles que les martyres légendaires des premiers siècles du christianisme célébrées dans les pièces hagiographiques — qui sont légitimées à faire entendre leur voix sans être soumises à aucune autorité masculine en vertu de leur caractère d'épouses de Dieu — les deux Jeanne en question ne peuvent laisser libre cours à la réalisation de leurs projets qu'en changeant de genre et en renonçant à une féminité que l'époque médiévale ne peut envisager dotée d'une telle autonomie et d'un tel esprit d'entreprise. Mais nous verrons que les personnages des martyres au sens propre montrent, également, des attitudes qui ne sont normalement pas associées au genre féminin au Moyen Âge, comme la force, le courage ou la sagesse. L'ensemble du *corpus* suscite donc une réflexion qui relève aussi des questions du

⁵¹ Comme le soutient Brigitte Cazelles par rapport aux certaines vierges martyres célébrées dans les poèmes hagiographiques du XIII^e siècle, surtout sainte Agnès (voir. B. Cazelles, *The Lady as Saint: A Collection of French Hagiographic Romances of the Thirteenth Century*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1991), mais aussi comme le soutiennent d'autres études que nous évoquerons *infra*.

genre, en interrogeant la perméabilité entre les genres, leur performativité et le dépassement de l'opposition binaire entre les catégories du féminin et du masculin.

En même temps, l'étude conjointe des mystères hagiographiques et de pièces appartenant à d'autres catégories ou domaines culturels (comme le miracle occitan de sainte Agnès, les *sacre rappresentazioni*, le jeu marial allemand de la papesse Jeanne et le mystère historique du siège d'Orléans) se justifie par la transversalité du message propre à toutes ces représentations, c'est-à-dire leur visée didactique pour le public de l'époque, leur sens religieux⁵² : et c'est bien sous l'angle de l'évolution plus ou moins tumultueuse vers une perfection spirituelle, capable de triompher finalement de tous les maux, que tous ces textes trouvent également leur lien.

Le choix du *corpus* a donc été élaboré sur la base de l'analyse de certaines caractéristiques communes de la représentation de la femme dans les textes dramatiques des XIV^e-XVI^e siècles : une femme à la fois forte et martyre, dont le visage intelligent, actif et puissant, conduit à reconsidérer de manière plus nuancée et problématique l'imaginaire de l'époque sur la femme, dans son rapport au surnaturel et à la spiritualité.

Comme nous le verrons, les protagonistes de ces textes comprennent des saintes martyres d'origine orientale et romaine dont le culte est très populaire dans le Moyen Âge occidental, comme Agnès, Catherine d'Alexandrie, Barbe et Marguerite d'Antioche — et ce sera à elles que nous consacrerons le plus d'attention, le *corpus* hagiographique théâtral se révélant le moins exploré de tous par la critique, jusqu'à présent. De plus, cette catégorie de femmes saintes illustre la dimension révolutionnaire du christianisme : à travers elle, on passe de la vieille Rome à la nouvelle Rome, puisque la martyre, finalement victorieuse sur ses persécuteurs, incarne un modèle de vie et une promesse de joie pour ceux qui la vénèrent et donc, *in fine*, pour le public.

À l'exception de deux cas (le jeu provençal de sainte Agnès, qu'on a abordé en langue originale, en profitant de la traduction en italien réalisée par l'éditrice et *Ein Schön Spiel von Frau Jutten*, consulté en traduction anglaise), les textes ont été étudiés et cités dans leur langue originale, étant donné l'absence de traductions en langue moderne (à l'exception du *Mystère du Siège d'Orléans*). En revanche, l'édition critique des textes qui dramatisent la vie et le martyre de sainte Agnès, de sainte Barbe et de sainte Marguerite ont fait l'objet de trois ouvrages très

⁵²« L'idéologie rejoint alors la terminologie pour associer mystères hagiographiques et mystères historiques. Tous donnent l'illustration vivante et sanglante de maux rachetés par la Passion, le martyre ou la guerre, dans un parcours qui érige en saint le personnage subissant les attaques des diables, des bourreaux ou des ennemis, que ce saint soit religieux ou laïc », V. Dominguez, « Des arts poétiques à la scène. Rémanences du théâtre médiéval dans les textes et dans les pratiques du XVI^e siècle », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* (21) 2011, pp. 225-246, à p. 233.

récents (une thèse publiée en 2016, et les deux autres encore en cours de publication) : c'est également l'existence de ce *corpus* critique qui a encouragé et favorisé notre propre étude.

PREMIÈRE PARTIE

LES SAINTES MARTYRES DANS LE THÉÂTRE HAGIOGRAPHIQUE

Introduction. L'hagiographie des saintes : les apports de la *mimesis* dramatique

Venons-en à présent aux protagonistes de nos textes. Tous les textes que nous allons présenter dans cette première partie s'inspirent de légendes hagiographiques très répandues dans l'Occident médiéval⁵³. L'original est souvent grec, provenant du monde gréco-oriental ; de là, le récit sur la passion et la vie du saint voyage et se transfère dans la culture latine, parfois déjà dans l'antiquité tardive. Le récit légendaire est un objet extrêmement mouvant et perméable aux nouveaux contextes : il voyage beaucoup et offre un exemple éclatant de la circulation des cultes et des idées entre Orient et Occident ; au carrefour entre plusieurs domaines culturels et linguistiques, l'hagiographie reflète néanmoins l'unité chrétienne de l'époque, reliant aussi le monde savant, dépositaire de la culture écrite en latin, au monde des illettrés, qui reçoit le conte hagiographique à travers un canal oral, comme c'est le cas, au demeurant, de toute communication littéraire vernaculaire au Moyen Âge, indissolublement liée à la dimension performative.

L'hagiographie, de même que la liturgie, à laquelle elle est associée, se révèle, en effet, présente dès le début de littérature vernaculaire. Il suffit de penser à la *Séquence de S. Eulalie* (IX^e sec.), qui adapte sous la forme d'un trope en ancien français un poème latin composé dans le même contexte et consacré à une jeune martyre⁵⁴. Au XIII^e siècle en particulier, en France, on assiste à l'exploit d'une production hagiographique vernaculaire en vers⁵⁵, adressée donc à un public très large et dont la visée universelle du message religieux épouse la caractérisation culturelle locale du milieu de l'auteur et ressortit, en général, à la conception courtoise du monde. Cela est surtout vrai pour la sainte femme, qui dans cette production narrative fait écho à la dame de la littérature séculaire romanesque précédente et contemporaine, comme l'a bien montré Brigitte Cazelles⁵⁶ dans sa précieuse étude sur les vies des saintes en ancien français du

⁵³ Pour un regard général sur la littérature hagiographique, on renvoie à C. Leonardi « Agiografia » dans *Lo spazio letterario nel medioevo*, 5 voll, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menesto, Roma-Salerno, 1993-1999, vol. 1, 1993, pp. 421-426 ; G. Barone, « Scrivere dei santi, parlare dei santi », in U. Longo, G. Barone, *Santità medievale*, Roma, Jouvence, 2006, pp. 9-22.

⁵⁴ Le contexte est celui de l'Abbaye de Saint-Amand (Nord), très importante pour le développement du trope, amplification du texte liturgique et, en plus, noyau du drame liturgique.

⁵⁵ Pour un aperçu sur l'hagiographie vernaculaire dans la France médiévale, cf. Meyer, P., « Les Légendes Hagiographiques en France », dans *l'Histoire Littéraire de la France*, vol. XXXIII, Paris, 1906, pp. 328-458.

⁵⁶ Cf. Cazelles, *The Lady as Saint*, surtout la section « Holy Perfection in the Old French Tradition », pp. 13-42.

XIII^e siècle. Par ailleurs, comme c'est le cas de la forme dramatique plus tardive, nous retrouvons déjà dans l'hagiographie en ancien français une prééminence des saints martyrs : comme le remarque la chercheuse, le sacrifice de soi pour le Christ joue un rôle majeur dans la représentation de la sainteté.

Au XIV^e et au XV^e siècles, la prolifération des vies en vers diminue, alors qu'une nouvelle production en prose se fait chemin (en parallèle à la littérature profane, si l'on songe à la mise en prose des romans courtois), vers la recherche d'une authenticité, dont la forme en prose est traditionnellement le canal privilégié, le vers demeurant plutôt la forme de la fiction au Moyen Âge.

Nos textes dramatiques de la fin du Moyen Âge se situent ainsi à une époque dans laquelle la communication vernaculaire des histoires saintes en vers est beaucoup moins répandue qu'aux siècles précédents et où la lecture privée des récits hagiographiques est pratiquée, comme en témoigne la production en prose. Au théâtre, forme orale par excellence, on retrouve la matière hagiographique remaniée et communiquée à l'auditoire sous une forme nouvelle, en vers : les jeux et les mystères (généralement composés en octosyllabes) des XIV^e-XVI^e siècles, qui étaient représentés dans les villes de France et d'Europe, face à un public varié, dans la double finalité d'enseigner des vérités religieuses et d'entretenir la communauté avec un spectacle⁵⁷.

Voici donc le cadre dans lequel les textes que nous allons aborder se placent. Par rapport à des sources que l'on peut génériquement nommer « littéraires » (en vers, mais narratives), le théâtre nous permet de nous retrouver face à un miroir moins déformant et idéalisant de la sainteté féminine, différent de celui offert par l'« *hagiographic romance* »⁵⁸ à modèle courtois, qui a fait l'objet d'études variées, dans la suite de l'ouvrage de Brigitte Cazelles déjà cité. En suivant la perspective adoptée par Jonathan Beck, qui cite un historien comme Jean Delumeau, intéressé par le théâtre médiéval, nous pensons que ce théâtre peut nous permettre de « sonder le niveau du mental collectif [...] d'une civilisation qui demeure essentiellement orale et rurale »⁵⁹, quoique filtré par la plume plus ou moins docte de l'auteur, tout en gardant à l'esprit le caractère fictionnel de notre objet.

⁵⁷ Pour l'évolution des modèles de sainteté au Moyen Âge, cf. A. Vauchez, « Saints admirables et saints imitables : les fonctions de l'hagiographie ont-elles changé aux derniers siècles du Moyen Âge ? », dans *Les fonctions des saints dans le monde occidental (III^e-XIII^e siècle)*, Actes du colloque de Rome (27-29 octobre 1988) Rome, École Française de Rome, 1991, pp. 161-172. Pour une mise à point sur le genre du mystère hagiographique, cf. É. Lalou, « Les mystères français de saints et de saintes. Un genre médiéval ? » in *Martiri e Santi in scena*, Atti del XXIV Convegno di Studi del Centro studi sul Teatro medioevale e rinascimentale, a cura di Chiabò-Doglio, Roma, 2001, pp. 131-156.

⁵⁸ Définition de B. Cazelles, *The Lady as Saint*, p. 3

⁵⁹ J. Beck, « Sexe et genres dans l'hagiographie médiévale », pp. 18-33, p. 20.

Qu'elles soient légendaires ou historiques⁶⁰, les histoires des premiers martyrs du christianisme resurgissent, à distance de dix siècles environ de leur première formulation, dans la concrétisation de la forme théâtrale qui peut, seule, restituer leur présence incarnée, grâce à une mimesis complète, par des corps en chair et en os. Les acteurs qui jouent ces héros saints les rendent de nouveau vivants et témoins du Christ pour les hommes et les femmes qui jouissent de la représentation. Le jeu des personnages saints, à partir de Jésus-Christ même — dans les représentations de la Passion que l'on retrouve dans toute l'Europe à cette époque — résulte d'un équilibre précaire et touche au paradoxe, car le Moyen Âge hérite de l'âge des Pères de l'Église (et avant encore des premiers apologistes chrétiens, tel Tertullien) une méfiance absolue envers la pratique des acteurs, empreinte, pour certains, du diabolique⁶¹.

Toutefois, au Moyen Âge, la condamnation du jeu relève moins d'une vraie question dogmatique que d'un fait des codes de comportements acceptables par les membres de l'Église, qui demeure, avec les autorités municipales, l'institution principale qui conçoit et organise ces spectacles⁶².

La *re-presentation* de la sainteté, à bien regarder, est déjà une caractéristique de la légende narrative, notamment de la *passio*, qui renouvelle le martyr fondateur du Christ, en représentant la vie du saint et de son sacrifice. L'hagiographie porte déjà en soi une instance de spectacle et est définie comme telle, *spectaculum*, dans le sens où le héros agit à travers la parole et le geste, dans l'évocation d'un rituel sacré, qui est toujours le germe de ce qu'on appelle

⁶⁰ Nous partageons la prémisse méthodologique de J. Beck, *ibidem* (note 4) : tout comme les légendes hagiographiques qui les inspirent, les textes qui nous occupent représentent bien entendu de saints « construits », nous ne nous sommes donc pas intéressée à leur vérité historique, qui peut se reconstruire à travers une analyse des textes officiels religieux (les actes du martyr, les textes liturgiques, les martyrologes etc.) et qui dépasse, outre que notre compétence, notre intérêt. En revanche, c'est leur « vérité théâtrale » que nous rechercherons.

⁶¹ On ne s'attarde pas ici sur cette question, quoique passionnante, à laquelle plusieurs études ont été consacrées et qui se superpose en grande partie avec l'histoire de l'exécuteur médiéval de toute pratique performative, qu'on désigne, avec un terme de confort, comme « jongleur » (lequel fusionne, en réalité, des personnages très variés). Je me limite à n'en citer que quelques études : L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, les pp. 15-33; C. Casagrande-S. Vecchio, «L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo», in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini* (Atti del II Convegno del Centro di Studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo, 17-19 giugno 1977), Roma, Bulzoni 1978, pp.207-58; Vecchio, «La memoria del passato e i problemi del presente: la riflessione medievale sull'«ars theatra», *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Atti delle II Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, Certosa di Pontignano, 13-16 Giugno 2004), a cura di F. Mosetti Casaretto, con indici a cura di Michael P. Bachmann, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 105-117; R. Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Roma-Bari, Laterza, 2002 [1993], pp. 45-61; avec un focus sur l'iconographie, cf. aussi S. Pietrini, *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, Bulzoni, 2011, surtout pp. 87-106. Pour une mise à point récente qui dissipe les préjugés de la critique sur ce sujet voir M. Bouhaïk-Gironès, « Mettre en spectacle les mystères chrétiens (XVe-XVIIe s.) », dans J. Cheyronnaud et E. Pedler (dir.), *La forme spectacle*, Paris, EHESS (« Enquête »), 2018, p. 45-55.

⁶² Ivi, p. 50.

“théâtre”⁶³. Mais, au vrai théâtre, cette *re-praesentatio* reçue intérieurement dans l'esprit, grâce à l'imagination, en écoutant ou en lisant, se matérialise et assume une évidence phénoménologique : les sens des spectateurs sont frappés, la vue, l'ouïe, l'odorat, augmentant ainsi leur implication dans le spectacle. Si le déclenchement du mécanisme émulateur, fin ultime de ces textes saints, était déjà une caractéristique de la réception de l'hagiographie, dans l'expérience esthétique dramatique, l'empathie avec le personnage en question se révèle plus prégnante et le destinataire plus touché.

La faculté d'agir au niveau sensoriel sur les spectateurs est précisément la cible polémique des chrétiens savants, depuis les premiers siècles du christianisme, qui voient dans l'engagement des sens et dans l'action physique du corps en scène (impliquant la recréation d'une réalité autre, qui singe les créatures dont la seule origine est divine) la présence dangereuse des forces diaboliques. Mais, pour ce qui est des représentations du second Moyen Âge, le graduel processus de rachat du théâtre et de l'acteur à travers des contenus chrétiens qui, seuls, peuvent les purifier et revaloriser, semble accompli. Demeure l'ambiguïté du corps en scène, règne de la dissemblance par excellence⁶⁴.

Ce paradoxe, qui informe avant tout les mystères de la Passion, où le Christ même est incarné, caractérise aussi le mécanisme symbolique de la représentation hagiographique, où agissent des motifs et des types qui renvoient à une réalité ultérieure à celle, contingente, de l'*hic et nunc* de la représentation. Comme le montre Emore Paoli, ce processus symbolique est partagé par les formes simples étudiées dans le célèbre ouvrage de Jolles⁶⁵, caractérisées par des formations linguistiques qui indiquent et représentent quelque chose.

En assistant à l'action dramatique, les spectateurs peuvent atteindre une transformation intérieure, sur le chemin vers la ressemblance à Dieu, objectif de tout chrétien. La participation aux spectacles religieux offre donc à l'homme médiéval l'occasion de rejoindre la *regio dissimilitudinis* — état du créé depuis la faute d'Adam — et la reconquête de la ressemblance perdue⁶⁶. Le saint martyr, qui imite le Christ, constitue le modèle de ce parcours vers le salut.

⁶³ Cf. E. Paoli, « Agiografia e teatro », *Microcosmi medievali*, Atti del Convegno di studio svoltosi in occasione della quindicesima edizione del « Premio internazionale Ascoli Piceno » (Ascoli Piceno, 15-16 febbraio 2002), a cura di E. Menestò, Spoleto 2002, pp. 61-68.

⁶⁴ L'ouvrage de V. Domínguez, *La scène et la Croix*, surtout pp. 171-290, problématise cette tension entre les paradoxes théologiques et la représentation sensible, esthétique, du mystère chrétien. L'acteur et son « corps singulier », au centre des *Passions* dramatiques, relèvent de l'ordre des créatures, conscientes de leur nature pécheresse et de leur participation à la *regio dissimilitudinis*, en ayant perdu la ressemblance à Dieu, depuis la faute et la chute des ancêtres. Jouer un être immatériel (comme le Christ ou une âme), inaccessible à l'intuition humaine, touche ainsi au paradoxe. Mais les *Passions* sont des ouvrages esthétiques, outre que théologiques, où la création et la créativité humaines (poésie, régie et jeu de l'acteur) cohabitent avec une dimension divine, dont les acteurs et les spectateurs font l'expérience pendant le spectacle.

⁶⁵ Pour approfondir les points de contact entre théâtre et légende hagiographique et entre cette dernière et les "formes simples", voir E. Paoli, « Agiografia e teatro », où le concept de *re-praesentatio* est traité, également.

⁶⁶ Domínguez, *La scène et la Croix*.

Nous allons entreprendre maintenant l'*iter* annoncé à travers les textes conservés qui mettent en scène des femmes martyres, et auxquels cette première partie de l'étude est consacrée, tout en faisant mention des représentations attestées pour chaque cas.

Au *corpus* moyen français existant sur les saintes Agathe, Barbe et Marguerite⁶⁷, nous intégrerons un jeu provençal du XIV^e siècle qui dramatise l'histoire de sainte Agnès, objet également d'un mystère français perdu, dont on a tout de même une attestation de représentation, comme c'est le cas de la légende de sainte Apolline et de S. Catherine d'Alexandrie. Pour Apolline, comme l'on a vu, célèbre dans l'iconographie grâce à l'enluminure de Jean Fouquet, sur laquelle plusieurs chercheurs se sont exprimés, nous nous adresserons, en revanche, à la dramatisation toscane, la *Rappresentazione di Santa Apollonia* ; pour le cas de sainte Catherine et d'Agathe (dont le mystère français est très fragmentaire) une *sacra rappresentazione* sera aussi considérée. De plus, on commencera notre présentation par un *excursus* sur le document le plus ancien, en latin, transposant en forme dialoguée et mimétique des légendes des martyres : les dialogues dramatiques de Hrotsvita.

Ainsi, nous allons considérer le domaine génériquement gallo-roman (français et provençal), italien (toscan), et latin, dans l'intention de donner un panorama complet de la représentation médiévale de la martyre.

CHAPITRE 1. Les personnages, les textes et les performances

Nous allons donc présenter dans ce premier chapitre les textes dramatiques qui feront l'objet de l'analyse dans la prochaine partie de l'étude, tout en intégrant des *excursus* sur le culte et la légende des saintes qu'inspirent les représentations théâtrales.

1.1. Les trois sœurs du *Dulcitus* et du *Sapientia* de Hrotsvita de Gandersheim : le début dramatique du *robur* féminin dans la littérature médio-latine

Les premiers textes dramatiques qui nous sont parvenus mettant en scène des protagonistes féminines dotées d'une grande force spirituelle sont les dialogues dramatiques de Hrotsvita, chanoinesse célèbre de l'abbaye saxe de Gandersheim, qui écrit en latin au X^e siècle, sous l'empereur Otton I^{er} (à sa mort, en 973, elle vivait encore). La poétesse, noble, est liée à la

⁶⁷ Voir *supra* § I. Regard d'ensemble sur les représentations consacrées aux figures féminines dans la France médiévale.

cour ottonienne par l'intermédiaire de la nièce de l'Empereur, Gerberge, son institutrice quasi congénère et de Brunon, frère d'Otton I^{er}, archevêque de Cologne et homme très cultivé. Hrotsvita bénéficie du milieu culturel de la cour, au sein duquel gravitent plusieurs intellectuels, et profite de l'ambiance culturellement vivace que peut offrir une abbaye du Haut Moyen Âge, telle celle de Gandersheim.

Son œuvre a été découverte dans le Monastère de Saint-Emmeran de Ratisbonne par l'humaniste allemand Conrad Celtis qui, le premier, en donne une édition (1501)⁶⁸. Elle suscitera ensuite un intérêt et une fascination considérables chez les savants, surtout à partir du XIX^e siècle⁶⁹.

Autrice d'œuvres hagiographiques (huit poèmes dont sept en hexamètres léonins, et un en distiques) et historiques⁷⁰, Hrotsvita expérimente aussi le genre théâtral en composant six dialogues dramatiques⁷¹, qui représentent un *unicum* de théâtre au féminin — dans la plume et dans l'objet — au Moyen Âge et constituent, également, un premier exemple de drame latin non liturgique. Ce sont ces dialogues qui feront sa fortune.

Les six dialogues en prose rimée qui nous intéressent mettent au centre la valeur morale du personnage, une valeur avant tout liée à l'attitude envers le corps et les choses mondaines qui se traduit, comme topique dans l'hagiographie au féminin, dans une recherche de la chasteté et de sa préservation ou de son obtention après une vie dédiée aux plaisirs mondains.

⁶⁸ La tradition de l'œuvre dramatique de Hrotsvita ne permet pas de conclure qu'elle était répandue et connue à l'époque médiévale, sauf dans le cas du dialogue *Gallicanus*, qui circule en autonomie, copié plusieurs fois entre le XII^e et le XV^e siècles. Le manuscrit principal qui contient la totalité de ses œuvres (à l'exception des *Primordia*, cf. en bas), est le code *Clm 14485*, actuellement conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, et précédemment conservé dans la Bibliothèque de Saint-Emmeran, qui date de la fin du X^e ou du début du XI^e siècle. C'est ce code qui a été découvert par Conrad Celtis, dont l'édition est décorée avec deux gravures d'Albrecht Dürer et six de Wolf Traut (qui a été son collaborateur), pour chacun des drames. Cf. *Hrotsvita. Dramata*, texte établi, traduit et commenté par Monique Goulet, Paris, Les belles lettres, 1999 (notre édition de référence), en particulier pp. XCV-CIII et pp. XXXVII-XXXIX.

⁶⁹ Pour ce qui concerne la redécouverte littéraire de l'œuvre de la poétesse en France, il tient en particulier au milieu de la Sorbonne de l'époque romantique avec F. Vellaire et Charles Magnin, en particulier, qui édite et traduit les drames en français en 1845. Magnin, qui a eu un rôle important dans la redécouverte du théâtre médiéval, a soutenu que les drames de Hrotsvita avaient été représentés dans le monastère de Gandersheim, une hypothèse que la critique plus récente a réfutée, voir *infra* le § 1.1.a pour la question de la représentation. Pour un précieux aperçu historiographique sur Hrotsvita, voir Armando Bisanti, *Un ventennio di studi su Rosvita di Gandersheim*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2005.

⁷⁰ Hrotsvita, *Oeuvres poétiques*, traduit et présenté par M. Goulet, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2000 et pour une édition et traduction italienne cf. Rosvita, *Poemetti agiografici e storici*, a cura di Luca Robertini e Marco Giovanni, Alessandria, 2004.

⁷¹ L'œuvre de Hrotsvita est contenue dans trois livres, divisés selon le genre et la métrique. Le deuxième livre comprend sa production théâtrale ; le premier contient les poèmes hagiographiques et le troisième les *Gesta Ottonis* et les *Primordia coenobii Gandeshemensis*. Pour une présentation synthétique, mais exhaustive des autres œuvres de la poétesse, nous renvoyons à l'Introduction de M. Goulet à son ouvrage sur les drames : *Hrotsvita. Dramata*, pp. XXIX-XLIX. Pour un panorama sur l'ensemble de la production littéraire de Hrotsvita voir aussi la contribution de F. Bertini, (éditeur et traducteur des dialogues dramatiques en italien), « Rosvita, la poetessa », dans *Medioevo al femminile*, a cura di F. Bertini, Laterza, 1989, pp. 63-94.

Nouveau Terence au féminin, Hrotsvita est consciente de ses faiblesses littéraires face au modèle classique⁷² tant aimé et lu par ses contemporains, mais elle sait pourtant ne pas être en reste au niveau du contenu, tout au contraire. Comme elle le déclare elle-même dans la préface à ses drames, c'est bien au niveau des personnages qu'elle est, en un sens, supérieure à Terence, car elle substitue aux « *turpia lascivarum feminarum* » de la comédie de son prédécesseur, les « *laudabilis sacrarum castimonia virginum* ». La poétesse s'éloigne ainsi des dangereuses douceurs païennes qui fascinent ses contemporains plus désinvoltes : « *perniciosas gentilium delicias abstinendo devito* », elle clôt, en proposant d'autres délices, celles de la pureté virginale ou des comportements vertueux après une vie de péché couronnée par la gloire céleste :

*Unde ego, clamor validus Gandeshemensis, non recusavi illum imitari dictando, dum alii colunt legendo, quo eodem dictationis genere, quo turpia lascivarum incesta feminarum recitabantur, laudabilis sacrarum castimonia virginum iuxta mei facultatem ingenioli celebraretur*⁷³.

Faisant un saut en avant par rapport aux apologistes chrétiens qui prêchaient le « *vitanda ergo spectacula omnia* », en proposant la substitution des Écritures au *spectaculus* — pécheur —⁷⁴, Hrotsvita se révèle consciente de remplacer le théâtre par le théâtre (« *quo eodem dictationis genere* ») et accepte le défi de se confronter à Térence, un Térence tel qu'il était alors perçu, non pas représenté, mais lu (comme les verbes *legere* et *dictare* le suggèrent)⁷⁵.

Pour opérer ce glissement de la comédie ancienne, au beau style, mais déviante, vers la « comédie chrétienne », instructive, la poétesse doit intégrer à son œuvre des éléments scabreux, qui relèvent de l'obscène. Elle en explique elle-même la nécessité pour pouvoir atteindre la finalité didactique de ses dialogues, comme nous le verrons.

⁷²Voir sur ce thème la deuxième partie paratextuelle des drames, qui suit la *Praefatio*, l'*Epistola eiusdem ad quosdam sapientes huius libri fautores* (« Lettre de la même à des érudits qui ont encouragé ce livre », dans Hrotsvita, *Dramata*, pp. 8-13), où la poétesse remercie les savants à qui elle avait envoyé des écrits, qui ont cru en ses capacités littéraires, en l'incitant à poursuivre son œuvre. Dans ce lieu, Hrotsvita exprime toute sa modestie, d'autant plus qu'elle est une femme (et elle est très consciente que « *muliebris sensus tardior esse creditur* »), et son inadéquation face aux auteurs classiques. Néanmoins, en admettant avoir appliqué le talent que Dieu lui a donné, pour l'honorer, elle montre la pleine conscience de sa vocation littéraire.

⁷³ « Praefatio », dans Hrotsvita, *Dramata*, pp. 4-7, à p. 4.

⁷⁴ Comme l'explicitent bien ces passages du *De spectaculis* de Tertullien, « *Si scenicae doctrinae delectant, satis nobis litterarum est* » (Tertullianus, *De spectaculis*, 29, CCSL 1, p. 251) et de Novatien, « *Habet Christianus spectacula meliora, si velit, habet veras et profuturas voluptates, si se recollegerit ; Scripturis, inquam, sacris incumbat Christianus fidelis: ibi inveniet condigna fidei spectacula* », (Novatianus, *De spectaculis*, 9, 1; 10,1, CCSL 4, p. 177- 178), cités par F. Mosetti-Casaretto, « Rosvita, l'osceno e la rinascita della Commedia », *L'immagine riflessa*, N.S. 14 (2005), pp. 71-85, à p. 81.

⁷⁵ On reviendra plus tard sur la question de la réalisation scénique des drames de Hrotsvita elle-même.

Les drames de la poétesse nous montrent, en réalité, deux typologies d'héroïnes : d'un côté, les vierges martyres — sur lesquelles portera davantage notre étude — ou des femmes mariées qui fuient les séductions charnelles ; de l'autre, les femmes qui après un début saint suivi d'une conversion nette à la mondanité, dans son aspect plus charnel et pécheur, à savoir la prostitution du corps, se repentent et épousent finalement une vie ascétique enfermée.

Les aventures des pécheresses repenties sont probablement les plus connues du *corpus* dramatique de la poétesse, dramatisant un motif très répandu de l'hagiographie qui se retrouve, par exemple, dans la passionnante légende de Marie l'Égyptienne, femme vouée aux plaisirs terrestres qui reçoit une révélation spirituelle à Jérusalem grâce à une icône de la Vierge Marie et passe le restant de sa vie à mortifier son corps dans le désert, en pénitence⁷⁶.

Les deux drames de femmes rachetées s'inspirent, précisément, de Vies des Pères du désert, en nous présentant l'*iter* de la métamorphose de Marie et de Thaïs : une première fois tentées par l'homme, elles cèdent, puis tombent dans le péché, au contraire de femmes vertueuses qui choisissent la chasteté, comme la Costanza du *Gallicanus*, fût-ce au prix de la vie, comme la Drusiana du *Callimachus*. Femmes *lapsae*, plutôt que de se racheter du péché, elles tombent dans l'abîme de l'impureté, en devenant prostituées⁷⁷. Plus faibles que les autres héroïnes, elles ont besoin d'un intermédiaire spirituel, un ermite, pour percer les ténèbres plus sombres (métaphore utilisée par la poétesse) et ouvrir leur âme à la lumière : le titre habituel des dialogues met l'accent sur le personnage masculin (*Habraham* et *Pafnutius*) qui les initie à une dure ascèse pour qu'elles se détachent du monde, en les ramenant sur la bonne voie à travers un chemin de pénitence extrême, le seul à parcourir pour obtenir le salut, après une vie "souillée" par les séductions mondaines. À ce propos, il est intéressant de noter que ce sont les

⁷⁶Nous reviendrons sur ce personnage *infra*, quand nous parlerons du jeu de S. Agnès. A partir de versions vernaculaires des XIV^e et XV^e siècles de la légende et avant, dans l'iconographie, Marie l'Égyptienne pénitente dans le désert a les traits typiques de la femme sauvage ; la sauvagerie de sa figure, signe du rachat spirituel, en outre, cache sa féminité, symbole de l'ancienne luxure, en montrant un être saint « sans genre » (ou au carrefour entre les deux), finalement. Sur cette dernière question du "troisième genre" de la femme sainte, cf. également *infra* § 2.2. *La beauté malgré elle : chasteté versus désir*.

⁷⁷Dans une dynamique où le mal produit le mal, qui préfigure en quelque sorte le tourbillon de perdition qu'on retrouvera dans des personnages fascinants et célèbres de la littérature et de l'expression artistique moderne, en général – où aucun "rachat" ne sera pourtant possible – comme la Moniale de Monza d'A. Manzoni, séduite par un homme, transgressant l'habit et persévérant dans "le mal" avec la trahison de la protagoniste, Lucia ; mais on songe aussi à Madame Bovary qui se plonge de plus en plus dans l'adultère et dans les dettes et connaît une triste fin ou à la Carmen de Bizet. Certes, dans une optique renversée, pas moralisante, ces personnages n'agissent que selon une grande liberté, en cohérence avec leurs passions, mais on est naturellement très loin de la vision du monachisme du haut Moyen Age, dont Hrotsvita est l'expression ! Plusieurs siècles doivent passer avant qu'on n'arrive à une conception laïque et naturelle des passions humaines. Dans l'imaginaire chrétien d'une chanoinesse du X^e siècle, elles ne peuvent que trahir une présence diabolique.

éditeurs modernes qui ont donné une version courte du titre, en mettant toujours l'accent sur le personnage masculin, alors que les vrais protagonistes sont plutôt les femmes⁷⁸.

Hrosvita est donc “contrainte” d’insérer des répliques sur les « *mala ducia colloquia* » des amants fous dans son texte, des répliques qui la font rougir pour les avoir pensées (« *dictando mente tractavi* ») et écrites (« *stili officio designavi* »), comme elle l’explique à son auditoire dans la préface. Mais, pour mener à bien sa tâche, pour relever la sainteté dans les abîmes sensuels, cet obscène⁷⁹ s’avère nécessaire « car plus les charmes de ceux que l’amour égare sont prompts à la séduction, plus haute apparaît la gloire du secours céleste et plus éclatante la victoire des triomphateurs, surtout si c’est la faiblesse de la femme qui remporte la palme et la force de l’homme qui est soumise à l’humiliation » :

*Hoc tamen facit non raro verecundari gravique rubore perfundi, quod, huiusmodi specie dictationis cogente detestabilem inlicite amantium dementiam et male dulcia colloquia eorum, quae nec nostro auditui permittuntur accomodari, dictando mente tractavi et stili officio designavi. Sed si haec erubescendo neglegerem, nec proposito satisfacerem nec innocentium laudem adeo plene iuxta meum posse exponerem, quia, quanto blanditiae amentium ad illiciendum promptiores, tanto et superni adiutoris gloria sublimior et triumphantium victoria probatur gloriosior, praesertim cum feminea fragilitas vinceret et virilis robur confusio subiceret*⁸⁰.

La rougeur sur son visage (*rubor*) serait suscitée par les situations scabreuses qu’elle a dû intégrer pour épaissir les ténèbres et faire ainsi briller la lumière de la foi et de la grâce divine avec plus de force. L’impur sert à dégager, par contraste, la pureté radicale des vierges et la conversion tout aussi radicale des *lapsae*. Non seulement Hrosvita ne renonce pas à la dimension obscène souvent reprochée à Terence, mais elle en exaspère le ton pour prouver la puissance rédemptrice du Seigneur chez une humanité faible : elle est alors absolument consciente de ses choix, et sa rougeur s’avère plutôt rhétorique.

Cette coexistence de pur et d’impur pourrait sembler un paradoxe, mais elle ne l’est pas dans la perspective monastique de l’autrice, selon laquelle l’amour sexuel, loin d’être considéré

⁷⁸ Comme le fait remarquer M. Goulet, cette désignation est « sans doute commode, mais occulte curieusement le rôle des femmes », Hrosvita, *Dramata*, p. XXXII.

⁷⁹ Sur l’altérité et l’antagonisme de Hrosvita par rapport à la comédie de Térence et sur l’emploi de l’obscène dans les dialogues, nous renvoyons surtout à F. Mosetti-Casaretto, *Rosvita, l’osceno*, pp. 71-85.

⁸⁰ « [4] Ce qui me fait honte néanmoins bien souvent et me plonge dans une profonde confusion, c’est que, contrainte par le genre que j’ai choisi, j’ai médité pour composer mon œuvre et décrit par le travail de ma plume la détestable et coupable folie des amants, ainsi que leurs propos d’une pernicieuse douceur, toutes choses auxquelles nous ne devrions même pas prêter oreille. [5] Mais la pudeur m’eût-elle poussée à les éviter, ce n’est pas aussi pleinement que, en me bornant à mes propres ressources, j’aurais exécuté mon projet et chanté l’éloge des innocents; car plus les charmes de ceux que l’amour égare sont prompts à la séduction, plus haute apparaît la gloire du secours céleste et plus éclatante la victoire des triomphateurs, surtout si c’est la faiblesse de la femme qui remporte la palme et la force de l’homme qui est soumise à l’humiliation », « Préface », *Dramata*, p. 5.

comme une impulsion naturelle de l'homme, est une passion néfaste suscitée par le démon, tandis que l'amant est un malade. L'«écriture pure» de Hrotsvita rachète, dès lors, les séquences potentiellement perçues comme scandaleuses par ses lecteurs, selon le *omnia mundia mundis* évangélique, comme le souligne Bertini⁸¹.

Ainsi, ce théâtre du haut Moyen Âge porte le masque « du blanc et du noir »⁸², reflétant un univers manichéen où il n'y a pas d'espace pour les nuances, mais où les deux aspects — pur et impur — sont clairement distincts. Terrestre et sublime cohabitent ainsi dans ses drames, d'où un mélange exaspéré des tons que l'on retrouvera dans le théâtre médiéval vernaculaire plus tardif.

C'est bien dans l'opposition nette d'origine biblique entre ténèbres et lumières, divin et diabolique que demeure l'altérité de l'autrice par rapport à l'Antiquité et à son esthétique du tragique et du comique : dans les situations dramatiques que la poétesse construit à partir des sources, la laideur du mal — dans ses aspects les plus misérables — et la radicalité du bien donnent lieu à un contraste dramatique efficace, qui fascine encore le lecteur d'aujourd'hui.

L'hagiographie est l'un des points de contact les plus importants entre les mécanismes théâtraux et les formes d'expression à travers lesquels l'Église vulgarise les contenus religieux. Nous allons introduire à présent les deux dialogues qui puisent leur matière dans les *passiones* des saintes mortes martyres, dont le culte est d'origine gréco-orientale, tout comme celui des autres héroïnes saintes célébrées dans le théâtre vernaculaire qui nous occupera plus tard. En revanche, par différence avec ce dernier, les dialogues de Hrotsvita s'inspirent de légendes moins célèbres, répandues néanmoins dans l'Occident médiéval, et permettant peut-être une liberté plus grande à l'autrice dans sa réécriture dramatique. Si la singularité médiévale de la poétesse par rapport à son contre-modèle ancien réside dans l'antagonisme programmatique au paganisme et se traduit dans la substitution des légendes chrétiennes à la matière païenne de Terence, avec une finalité édifiante, comme remarqué plus haut, son génie apparaît encore plus

⁸¹F. Bertini, « Rosvita, la poetessa », dans F. Bertini (a cura di), *Medioevo al femminile*, Bari, Laterza, 1989, pp. 63-95, p. 78. La formule est tirée de la *Lettre à Tite* (I, 15) de l'épistolaire paulinienne. Le chercheur relève, en outre, la rencontre heureuse entre les «seducenti reliquie pagane» et les «moralizzate prospettive cristiane» qui se produit chez Hrotsvita, « un dialogo che consentì di vedere nella poetessa sassone l'ideale continuatrice della tradizione poetica classica in un'epoca i cui il Sacro Romano Impero di Ottone I si presentava come l'erede dell'antico Romano Impero ».

⁸² Comme le dit Mosetti-Casaretto, qui souligne l'impossibilité d'un compromis avec la culture païenne et la raison intrinsèquement édifiante – puisque monastique – de l'œuvre de la poétesse saxe : « Rosvita è *clamor validus* perché vuole essere “vox clamantis in deserto” (*Is* 40, 3; *Mt* 3, 3; *Mc* 1, 2-3; *Lc* 3, 4; *Io* 1, 23). Solo così, solo indossando la maschera profetica del Bianco e del Nero, può dare al suo ‘teatro’ quel senso epico ed escatologico di una battaglia di appartenenze, che, monasticamente, lo legittima : “vox dicentis clama / et dixi quid clamabo / omnis caro faenum et omnis gloria eius quasi flos agri / exsiccatum est faenum et cecidit flos / quia spiritus Domini sufflavit in eo / . . . / exsiccatum est faenum et cecidit flos / verbum autem Dei nostri stabit in aeternum” (*Is* 40, 6-8) », Mosetti Casaretto, *Rosvita, l'osceno*, p. 81.

nettement dans son effort pour transposer la matière sainte, depuis sa forme narrative, vers une nouvelle structure dramatique. La multiplicité des lieux et le traitement du temps anticipent, en outre, la structure des drames médiévaux postérieurs⁸³.

Les titres originaires des dialogues habituellement dénommés *Dulcitus* et *Sapientia* sont, en effet, *Passio Sanctarum Virginum Agapis Chioniae et Hirenae* et *Passio Sanctarum Virginum Fidei et Karitatis*. On s'aperçoit tout de suite que la virginité sainte des protagonistes est au cœur des drames de Hrotsvita, qui voit dans la chasteté virginale la valeur suprême à célébrer, déjà fortement ressentie dans les poèmes hagiographiques, où est louée la figure de Sainte Agnès, qui inspire le jeu provençal dont nous traiterons plus tard. Par contraste avec les héroïnes qui expérimentent une conversion finale à la pureté, dont nous venons de parler, les protagonistes du *Dulcitus* et du *Sapientia* répondent au modèle originel et parfait de sainteté, celui de la martyre, qui résiste à toute tentation et se préserve pure dans le corps et dans l'âme, pour finalement subir la passion, après des supplices et des humiliations, dans une totale imitation christique.

Ces textes entrent plus spécifiquement dans notre travail, car ils nous offrent l'antécédent latin des pièces hagiographiques romanes qui feront l'objet de l'étude. Probablement peu connus et peu répandus au Moyen Âge — l'œuvre de Hrotsvita n'étant vraiment reçue que par les humanistes, selon la conviction presque unanime de la critique — ils anticipent, pourtant, dans le thème et dans le genre, ce qui connaîtra le succès sur les scènes européennes du deuxième Moyen Âge, à savoir le martyre des saints.

Par ailleurs, nous y retrouvons déjà l'insistance sur le caractère ferme et audacieux de la martyre face aux persécuteurs et séducteurs païens, la manifestation, surtout, d'une supériorité dans un renversement des valeurs traditionnelles, où la faiblesse de la femme devient force et la force de l'homme, faiblesse : comme l'annonçait Hrotsvita en préface, la « victoire des triomphateurs » est plus éclatante « *praesertim cum feminea fragilitas vinceret et virilis robur confusione subiceret* ». C'est le début dramatique du *robur* féminin dans l'Occident médiéval, dont on conserve la trace aujourd'hui, un début dramatique où la femme, au contraire de la conception misogyne d'origine patristique, n'est pas *instrumentum diaboli*, mais véhicule de grâce divine, triomphatrice sur l'homme et non soumise à lui⁸⁴. Cette insoumission féminine

⁸³ F. Doglio souligne à juste titre cette nouveauté des drames de la poétesse par rapport à l'expérience spectaculaire de son époque, entre exhibition des jongleurs en occasion des banquets et drames liturgiques représentés dans les églises, cf. Doglio, , *Teatro in Europa*, Milano, Garzanti, 1982, p. 106.

⁸⁴ Comme le remarque Bertini : « La concezione misogina, derivata da quel filone patristico che individuava nella femina l'*instrumentum diaboli*, viene però completamente ribaltata, perché la donna, soprattutto se fragile e apparentemente indifesa, diventa lo strumento ideale della grazia divina. All'immagine tradizionale della donna cristiana, sottomessa all'uomo perché a lui fisicamente e intellettualmente inferiore, o della donna tentatrice,

innerve, comme nous le verrons, les autres drames vernaculaires qui mettent en scène des martyres.

Les dialogues de Hrotsvita ont pour protagonistes des jeunes filles chrétiennes qui subissent une persécution par l'autorité romaine de Dioclétien et obtiennent, ainsi, le martyre, après des aventures qui oscillent entre le comique, le merveilleux et le terrifiant, dans une mesure différente d'un texte à l'autre.

Le *Dulcitus*, en particulier, dramatise l'hagiographie du martyre de trois sœurs à Thessalonique, au III^e siècle, sous le règne de Dioclétien, qui constitue l'arrière-plan historique de la plupart des hagiographies du martyre. L'action est donc placée au tout début du christianisme dans une période de forte et sanglante persécution des croyants qui témoignent d'une foi nouvelle, la foi chrétienne, et apostasient le paganisme. Le cadre se montre ici fidèle et essentiel, sans se livrer au romanesque, comme ce sera le cas dans les mystères français : la prose rimée de Hrotsvita trouve son efficacité dans une condensation éloignée de l'amplification à laquelle recourront les *fatistes* quelques siècles plus tard. La légende, de plus, s'appuie sur des *Actes* authentiques du martyre transmis par un manuscrit grec⁸⁵, bien que Hrotsvita utilise un texte puisant à la tradition hagiographique latine qui se révèle, quant à lui, romanesque (ou « épique » pour le dire avec Delehaye), le conte étant englobé dans l'hagiographie de Sainte Anastasie de Sirmium. On retrouve, en effet, le martyre des trois sœurs Agape, Chione et Irène à l'intérieur de la *Vita S. Anastasiae* dans les *Acta Sanctorum* des Bollandistes⁸⁶. Dans les cas que nous traiterons plus tard, il s'agit toujours d'une adaptation de « passions épiques », selon la définition devenue classique de Delehaye⁸⁷, à savoir des textes dont on ne possède pas de vraies sources historiques, comme c'est le cas, d'ailleurs, de la plupart des récits hagiographiques.

veicolo di lussuria e di perdizione, si sostituisce quindi l'immagine, anch'essa cristiana, della donna trionfatrice dell'uomo perché a lui moralmente superiore...», « Rosvita, la poetessa », p. 83.

⁸⁵ Voir Goulet, *Dramata*, pp. LXXIII-LXXIV pour les références hagiographiques et le renvoi aux études de comparaison entre le modèle et la transposition de Hrotsvita.

⁸⁶ *Passio SS Agapes, Chioniae et Irenes*, AASS April, t.1, Anvers, 1675, pp. 247-250 (t. 10 Paris/Rome, 1866, p. 244-250).

⁸⁷ H. Delehaye, *Les Passions des Martyrs et les genres littéraires*, Associations des Bollandistes, Bruxelles, 1966, p. 171 ss. Voir aussi pour les plus anciennes passions des femmes, F. E. Consolino, « La donna negli *Acta martyrum* », dans *La donna nel pensiero cristiano antico* a cura di U. Mattioli, Genova 1992, pp. 95-117. Les passions épiques, composées bien après les persécutions réelles, reconstruisent le martyre avec des ingrédients romanesques, pour présenter des vies où le donné testimonial peut être absent, également. Par rapport aux passions historiques, comme nous le verrons pour les autres dramatisations vernaculaires qui les transposent, les passions épiques contiennent plus d'informations sur la vie du protagoniste, dans le but de propager un modèle de sainteté fondé sur l'ascèse, la virginité et la continence. De plus, les récits de ce genre nous informent davantage sur la mentalité de l'époque où elles ont été conçues, que sur des faits réellement arrivés, et cela s'avère très évident pour le théâtre.

Dans le *Dulcitus*, on trouve déjà bien marquées toutes les caractéristiques des martyres femmes qui contribuent à donner un cadre très cohérent à la narration des vies et des passions au féminin, depuis leur première manifestation écrite grecque et latine dans l'Antiquité tardive, et tout le long du Moyen Âge, jusqu'aux adaptations théâtrales qui nous occupent. Dans celles-ci, nous le verrons, certains de ces traits en particulier donnent impulsion à des situations dramatiques, dans une reprise du conte légendaire cohérente avec la forme nouvelle où il est réemployé. Et cela intervient aussi chez Hrotsvita, à un moindre degré.

Les trois sœurs protagonistes du *Dulcitus*, très belles et nobles, sont appelées à se marier avec de nobles partis par l'Empereur Dioclétien, mais leur foi chrétienne empêche naturellement ce projet. Invitées à renoncer à leur foi, elles s'y refusent. « *Huius praesumptio verbositatis tollenda est suppliciis* » décrète alors l'Empereur : un conflit ouvert se déclenche entre le front impassible et ferme des trois jeunes femmes et une autorité qui se révèle bafouée et de plus en plus impuissante jusqu'à être défaite par la supériorité de la grâce accordée aux martyres.

Le schéma hagiographique se présente très clairement dans le dialogue dramatique : le gouverneur Dulcitus auquel les femmes *rebelles* sont confiées pour qu'elles soient emprisonnées et punies se montre tout de suite sensible à leur charme et désire les posséder. Dans la nuit se passe une scène de *vis* très comique, jalonnée par ce que Curtius appellera *Küchenhumor*⁸⁸, où les trois prisonnières sont les spectatrices amusées de la diabolisation concrète et métaphorique de leur séducteur : dans l'ombre du cellier où il a enfermé les jeunes filles, aveuglé providentiellement à cause du délire du désir, le gouverneur embrasse des poêles et des casseroles, les confondant avec les femmes et se tache entièrement de noir à cause de la suie ! Voilà qu'il apparaît dans sa vraie effigie, celle d'un homme noir à l'extérieur, comme à l'intérieur : « *decet ut talis appareat corpore / qualis a diabolo possidetur* »⁸⁹.

S'ensuivent des événements miraculeux sur lesquels nous reviendrons plus loin, et qui montrent, d'une part, la puissance du saint indemne, un *topos* hagiographique récurrent, et, d'autre part, celle du secours divin qui empêche, entre autres actions charismatiques, que la sœur cadette, Irène, entre dans un lupanar ainsi que Sisinnius, le substitut du Dulcitus, le lui a ordonné pour punir son audace verbale et téméraire face aux menaces de torture. Le destin de

⁸⁸ L'"humour culinaire", celle dimension grotesque que l'on retrouve typiquement dans les cadres infernaux médiévaux, voir Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992, pp. 468-486. Pour un commentaire de cette scène, voir surtout S. Sticca, « Hrotsvitha's Dulcitus and its spiritualis significatio », *Mediaeval Studies* 32 (1970), pp.108-127, qui montre la symbolique diabolique du contexte culinaire et du personnage et ne considère pourtant pas la scène comique, ni terencienne ; et M. Giovini, « La cucina infernale e la mirabile illusione : il *Dulcitus* di Rosvita fra drammaturgia e innografia », *Mediaevalia* 27 (2006), pp. 155-183, a p. 171.

⁸⁹ « C'est normal que son apparence physique soit conforme à son esprit possédé par le démon ! », commente Agape, Hrotsvita, *Dramata*, p. 83.

Sainte Agnès, dans le jeu homonyme, sera différent : elle n'échappera pas au bordel, mais arrivera à le transformer en un théâtre de luminosité rédemptrice.

Sisinnius, pour sa part, finit par être moqué par les *maleficia* de la chrétienne, qui sera finalement retrouvée et transpercée par les soldats. Consciente de la palme du martyr qu'elle conquerra bientôt, Irène dira de sa mort : « *hinc mihi quam maxime gaudendum* ».

L'autre groupe des trois sœurs protagonistes du *Sapientia* éprouve des joies dans la douleur d'un martyr encore plus atroce selon un motif typique de l'hagiographie et de sa dramatisation⁹⁰. La *Passio Sanctarum Virginum Fidei Spei et Karitatis* dramatise l'histoire de Sagesse et de ses trois filles, Foi, Espérance et Charité, légende d'origine orientale, dont on a la première mention en Occident sous le pontificat de Grégoire le Grand (donc à la fin du VI^e siècle), qui avant de devenir Pape passe une période à Byzance où l'Église grandiose de *Haghia Sofia* vient d'être consacrée par Justinien. Sagesse peut être assimilée à sainte Sophie, personnification de la Sagesse divine et les noms des trois filles correspondent, pour leur part, aux trois vertus théologiques. Il est donc fort probable que la légende n'ait pas de vrais fondements historiques, mais qu'elle propage le culte de personnages allégoriques. Il existe plusieurs traductions en grec (tout comme en autres langues orientales) et des versions latines, pourtant non incluses dans les *Acta Sanctorum*, où n'est reporté qu'un résumé à la date du 1^{er} août⁹¹.

Hrotsvita donne corps à ces personnages en nous offrant un dialogue dramatique assez vibrant, qui a été à tort⁹² défini comme la « *brutta copia del Dulcizio* »⁹³. Il est vrai que ce dialogue est répétitif dans la dramatisation de l'affront de chaque fillette avec l'Empereur Hadrien (anachronique évidemment !), mais le spectacle des supplices et de la mort des jeunes filles qui s'offre aux yeux de la mère, tout comme les fortes images oxymoriques qui représentent l'allégresse dans la souffrance, ne nous semblent pas répéter l'autre dialogue, qui paraît, en outre, bien plus comique que celui-ci. De plus, par rapport à la matière hagiographique, la poétesse intègre dans le dialogue dramatique une digression philosophique

⁹⁰ Cf. *infra* § 4.3. *Joie et/ou douleur*.

⁹¹ Pour toutes les références hagiographiques voir *ivi*, pp. LXXV-VI et les notes de bas de page pour la bibliographie concernée. La critique concorde dans l'attribution de la version latine du ms. *Vindobonensis* 420 comme source de Hrotsvita.

⁹² Après une mention favorable par P. Dronke dans son introduction à l'édition des drames de Hrotsvita de F. Bertini, le *Sapientia* a été réévalué par certains chercheurs, dans deux études parues dans le même numéro de *Studi Medievali* : L. Robertini, « Il Sapientia di Rosvita e le fonti agiografiche », *SM* 30, 2 (1989), pp. 649-659 et A. Simonetti « Le fonti agiografiche di due drammi di Rosvita », *ivi*, pp. 660-695. Citons aussi M. Oldoni, « Sapienza e le sue figlie. Colloquio senza tempo con Luca Robertini per un dramma di Rosvita da lui studiato », dans Robertini, *Tra filologia e critica*, a cura di L.G.G. Ricci, Firenze, 2004, pp. XI-XVII.

⁹³ Bertini, « Rosvita, la poetessa », p. 90, en parle comme « il più ripetitivo tra i suoi [de Hrotsvita] drammi : i personaggi sono stereotipati e l'azione procede con vischiosa lentezza, senza mai bagliori o scatti di fantasia. Possiamo perciò affermare senza mezzi termini di essere di fronte alla brutta copia del Dulcizio ».

— qui va de pair, pour sa part, avec une autre divagation boécienne sur la musique dans *Pafnutius* — dans les mots de Sagesse pour expliquer allégoriquement en termes mathématiques l'âge — très jeune — de ses filles à Hadrien. Le personnage de la mère, qui acquiert plus d'épaisseur par rapport aux sources dans la libre réélaboration de Hrotsvita, prononce aussi une prière finale dans une longue séquence monologique très touchante, imprégnée de spiritualité et placée, non sans raison, en clôture des six drames (*Sapientia* étant le dernier).

Par ailleurs, un élément très intéressant du dialogue, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, réside dans le sarcasme de la foi qui anime les répliques audacieuses des trois sœurs face à l'imposition de l'adoration de la déesse Diane et aux menaces de la part d'Hadrien et de son préfet adulateur Antiochius (personnage que Hrotsvita a développé davantage par rapport à la source, qui le mentionne seulement), doté de *versipelli astutia*. Antiochius provoque la colère et le harcèlement de son supérieur contre les jeunes femmes, comme le font d'autres personnages secondaires dans les représentations vernaculaires, songeons par exemple au geôlier du *Mystère de Sainte Marguerite* ou à Carmasso, dans la *sacra rappresentazione* de Sainte Catherine d'Alexandrie. En général, comme il arrive dans le précédent dialogue, les figures masculines autoritaires sont traitées de façon comique par la chanoinesse, mais ici le ridicule ludique est remplacé par un sarcasme plus âpre, et la tonalité du dialogue est globalement plus sérieuse. Le *Sapientia* a été, en effet, reconnu comme le dialogue le moins redevable au dramaturge latin, où Hrotsvita va au-delà de son modèle et montre sa sensibilité et son autonomie médiévale, qui résonnera, en effet, *mutatis mutandis* dans le choix et le goût de certaines scènes du théâtre médiéval postérieur.

La *verbositas* dangereuse, la *pertinacia*, la *prolixa ratio* que les persécuteurs reprochent aux trois sœurs, sont d'autres traits qui seront reprochés aux héroïnes saintes des pièces tardives, tout comme les séquences terribles de torture — fouet, immersion dans un liquide bouillant, mutilation, déchirement du corps — auxquelles elles font face avec fierté. Les héroïnes de Hrotsvita s'expriment dans un langage sarcastique, à l'humour cruel, qui est moins le signe d'une ironie auctoriale, que l'expression de la supériorité de la foi chrétienne méprisant le mal. Cet humour caustique est d'origine martyriale, comme la jouissance paradoxale pendant les tortures et l'invulnérabilité du corps du martyr, presque déjà transfiguré dans un état métaphysique (« FIDES : *Verbera non compellunt me tacere, quia nullo afficior dolore* »), ou encore, les phénomènes miraculeux autour de toutes les atteintes au corps, qui sont liés à ce motif. Nous y reviendrons.

L'une après l'autre, de l'aînée, *Fides* à la cadette, *Karitas*, en passant par *Spes*, les trois jeunes chrétiennes meurent, unies dans la fermeté de leur foi, unies par le même martyre. Solidarité sur laquelle Charité, la dernière à se refuser de vénérer Diane et à être suppliciée, insiste face à l'Empereur : « *Quapropter scito nostrum velle, nostrum consentire, nostrum sapere unum idemque esse nec me in ullo umquam illis dissidere* »⁹⁴, dans une réplique rendue efficace par le parallélisme et l'anaphore du pronom possessif. La mère, Sagesse, spectatrice active tout le long du drame, réagit à leur action en encourageant leur résistance et en accueillant « *exultando* » la passion de chacune, « *prae gaudio lacrimando* » : la douleur et les larmes d'une mère *dolorosa* se transforment, ainsi, en larmes de joie, dans un état surprenant d'allégresse, comme dans un *planctus* renversé⁹⁵. Enfin, Sagesse ensevelit les corps des filles et adresse une prière finale à Dieu, pour lequel elle a immolé sa propre progéniture, dont elle espère bientôt entendre les cantiques, en signe de gloire céleste.

1.1.a. Représentation ?

La question de la représentation effective des drames de Hrotsvita a fait l'objet de grands débats depuis 1922, quand le chercheur allemand Frenken découvrit le code qui conserve l'ensemble de l'œuvre de l'écrivaine⁹⁶. À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle la critique semble pourtant s'accorder sur une exécution des dialogues sous forme de lecture (*lectio*) dans le monastère de Gandersheim, et moins probablement dans la cour impériale avec laquelle la chanoinesse avait pourtant des échanges culturels. Mosetti Casaretto⁹⁷, faisant référence à Bertini, parle d'une « *lettura drammatica* », à savoir une lecture récitée (au sens étymologique) et il remarque que le fait d'être représentables ne signifie pas que les drames aient été représentés matériellement. Tout comme ceux de son modèle aimé-haï Terence, lus à l'époque ottonienne⁹⁸, les drames de la chanoinesse étaient probablement destinés à une lecture à haute voix (le sens du *recitare* du paratexte des drames). Monique Goulet est du même avis⁹⁹.

Selon Roberto Tessari, l'obscène qui caractérise les drames représente d'ailleurs en soi une preuve de leur irréprésentabilité ; et, comme le dit l'autrice elle-même dans la préface aux

⁹⁴ « CHARITE : sache donc que nous n'avons qu'une seule et même volonté, un seul et même accord, une seule et même sagesse, et que jamais je ne séparerai d'elles en rien », Hrotsvita, *Dramata*, p. 268.

⁹⁵ Cf. § 4.5. *Le supplice final*.

⁹⁶ Doglio, *Teatro in Europa*, p. 107.

⁹⁷ Mosetti Casaretto, « Rosvita, l'osceno », pp. 84-85.

⁹⁸ Ivi, p. 72 et Mosetti Casaretto, *La scena assente*, p.

⁹⁹ Hrotsvita, *Dramata*, en particulier pp. LI-LXVIII, où la chercheuse présente une mise au point synthétique, mais très complète, sur la question du genre et de la réalisation de l'œuvre dramatique de la poétesse.

dialogues, l'action matérielle ne concerne que l'écriture : on ne déborde pas la limite d'une réception mentale des images, dans un "théâtre intérieur" qui n'est pas pensé pour être mis en spectacle, du moins dans l'intention de sa créatrice¹⁰⁰. Le seul drame dont on ait un témoignage de représentation plus tardive, au XII^e siècle, est, en fait, le *Gallicanus*, le dialogue le plus pudique¹⁰¹.

Nonobstant ces positions de la critique tout à fait légitimes, et au-delà des déclarations de poétique de Hrotsvita que nous avons vues, je considère que le caractère dramatique des dialogues aurait pu favoriser une mise en scène, très simple, au sein du contexte du monastère de Hrotsvita, où les moniales étaient à la fois le public et les interprètes.

Quoi qu'il en soit, si l'époque n'était pas encore prête pour une représentation au sens le plus plein du terme et que le théâtre de Hrotsvita a été découvert et édité seulement par les humanistes, il trouvera une incarnation dans la modernité, qui saura accomplir la potentialité scénique de cette aube dramatique du Moyen Âge latin. Le *clamor validus* de la poétesse saxe, après une période de silence, trouvera en effet fortune dans les siècles modernes, notamment aux XIX^e et XX^e siècles, où l'on assiste à une redécouverte de Hrotsvita en Europe et aux États-Unis, dans les études, comme sur scène. La fascinante histoire de Thaïs, par exemple, a inspiré un récit et une œuvre lyrique : Anatole France, regardant une représentation de marionnettes de la rue Vivienne à Paris sur le *Pafnutius* et l'*Habraham*, en tire l'inspiration de son roman *Thaïs* où l'ermite Pafnuce devient amoureux de Thaïs !¹⁰² Et c'est bien à partir de ce roman que sera conçu, en outre, le livret de l'opéra homonyme de Massenet (1894), très populaire à l'époque.

Au XX^e siècle, en France et en Allemagne, des représentations singulières de drames ont également été réalisées¹⁰³. Plus récemment, en Italie, le *Pafnutius*, l'*Abraham* et le *Dulcitius* ont été choisis pour la mise en spectacle d'une Hrotsvita contemporaine, sous la plume, la direction et l'interprétation d'Ermanna Montanari et de sa compagnie de théâtre de recherche, Teatro delle Albe, en 2008¹⁰⁴. Cette fois, le texte original, non réécrit, revit sur scène, dans une

¹⁰⁰ Voir R. Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Roma-Bari, Laterza, 2002 [1993], pp. 58-59.

¹⁰¹ Doglio, *Teatro in Europa*, p. 107. Lorenzo de' Medici en plus s'inspire à ce drame pour la composition de sa *Rappresentazione de SS. Giovanni e Paolo*.

¹⁰² Cf. Rosvita, *Dialoghi Drammatici*, trad. a cura di F. Bertini, Bologna, Garzanti, 1986 (édition italienne de référence), pp. e Hrotsvita, *Dramata*, pp. XLIII- XLIX pour la réception de Hrotsvita dans les siècles suivants.

¹⁰³ Voir, *ivi*, p. XLIX. On peut mentionner, par exemple, les représentations régulières du festival de théâtre de la ville de Bad Gandersheim et, toujours en Allemagne, une comédie de Peter Hacks, *Rosie träumt*, où Hrotsvita même devient l'héroïne de la pièce.

¹⁰⁴ À partir de cette expérience théâtrale, intimement liée au vécu d'E. Montanari, un bref recueil d'études a été réalisé dans un livret qui inclut le texte du premier spectacle consacré à Hrotsvita par la compagnie en 1991 et celui de 2008 ; le booklet DVD livret où les textes sont consultables contient également le dvd du nouveau spectacle-concert : E. Montanari, *Rosvita*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2014 (je remercie la compagnie pour m'avoir fourni le coffret complet, en facilitant la recherche et Maria Dolores Pesce pour m'avoir mise en contact avec eux). Voir aussi la contribution de P. Ranzini, « De Hrotsvita (X^e siècle) à Rosvita (1991) en passant par

lecture-concert expérimentale, l'originalité résidant dans l'écriture scénique et dans la qualité de la performance, où ressort avant tout la modulation exceptionnelle de la voix d'Ermanna Montanari, qui donne corps à tous les personnages.

I.2. Le jeu provençal de sainte Agnès : une pureté envahissante

MICHEL

Femnas, d'aqest alberc yches de maintenant,
So us manda Iesu Crist, lo paire omnipotent.
Gitas for aqelz draps, qe son ore e pudent,
Qe intrara za Aines, q'es mollers verament
Del fill Deu, Iesu Crist, so us dic certanament.

PIRA

Aves ausit sos chanz q'an fah aicil aucel,
Ni com nos an gitadas dinz de nostre bordel
Per sa femna qu'es presa quar non vol asorar
La divessa Na Vestis ni l cenador amar ?
Don cre que le sieus diaus aiha mais de poder
Qe non a ci nostre ydola qe nos pot valer.

(*Il Mistero provenzale di sant'Agnese*, vv. 403-413)

Hrotsvita nous conduit au prochain texte présenté car, comme nous l'avons anticipé, la figure de sainte Agnès inspire à la poétesse saxe un beau poème hagiographique : la *Passio Sanctae Agnetis virginis et martyri*¹⁰⁵, qui, à partir de la *passio* de l'Antiquité tardive, dessine dans une originelle version poétique en hexamètres léonins¹⁰⁶ un personnage fort et lumineux, tel que nous le retrouvons dans le seul document théâtral médiéval conservé à avoir dramatisé sa vie et son supplice : le jeu provençal de sainte Agnès.

Artaud », dans *Les espaces sexués. Topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques*, Christophe Batsch, Françoise Saquer-Sabin, Wien-Zurich, LIT Verlag, 2017, pp. 305-315.

¹⁰⁵ Hrotsvita, «*Passio Sancte Agnetis*», in Ead., *Oeuvres poétiques*, traduit et présenté par M. Goullet, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2000, pp. 296-305 et Rosvita, *Poemetti agiografici e storici*, a cura di Luca Robertini e Marco Giovani, Alessandria, 2004, pp. 224-249.

¹⁰⁶ Avec rime interne entre les deux hémistiches.

Le texte, originaire de la région de Béziers, remonte à la première moitié du XIV^e siècle : il constitue le seul exemple vernaculaire (occitan) antérieur au XV^e siècle que nous intégrons à notre étude, nous offrant une version écrite qui devrait être assez proche de celle utilisée pour la mise en scène du jeu, en étant transmise par un « manuscrit de scène »¹⁰⁷. Il est aussi le premier drame occitan conservé. L'histoire de sainte Agnès a fait l'objet de représentations dans la France du Nord également, mais nous n'en possédons aucune trace écrite. Étant donné la richesse poétique et le caractère spectaculaire du jeu — qui fait dire à Petit de Julleville « étant véritablement un opéra, ou plutôt une tragédie lyrique »¹⁰⁸ — tout comme son adhérence à notre sujet, nous l'avons estimé digne de figurer dans cet aperçu du théâtre médiéval au féminin.

Un style trivial et une adaptation plate de la source : voilà ce que pense du jeu Alfred Jeanroy, qui en a fait une édition en 1931 (édition de référence pour les chercheurs au XX^e siècle)¹⁰⁹, tout en reconnaissant l'« habilité scénique » de son auteur, mais comme si ce n'était pas une donnée si importante après tout, alors qu'il s'agit d'un élément non négligeable puisqu'on a affaire à un texte de théâtre :

En somme, il y a dans ce drame du naturel, du mouvement, et on peut louer l'habilité scénique de l'auteur ; mais c'est le seul éloge auquel il puisse prétendre. La pensée, souvent délicate dans la *Vita*, a été rabaissée au niveau des plus humbles intelligences ; des brillantes métaphores, des ingénieuses antithèses, des subtils « concetti » du modèle, rien n'a passé dans cette plate adaptation ; le style est trivial, d'une grossièreté souvent choquante, la langue dénuée de tout pittoresque et de toute variété.¹¹⁰

Voici le jugement très tranchant de l'éditeur ! Par contraste, nous pensons que c'est bien le réalisme constitutif de la *mimesis* dramatique qui rend la pièce « triviale », à savoir simplement efficace du point de vue théâtral, comme nous le verrons. Il est vrai que la noble Agnès s'exprime parfois avec une certaine grossièreté, mais c'est là toute la *vis* dramatique du jeu, à notre avis, dont la qualité réside dans la synergie fine entre poésie, musique, action et effet dramatique. La position de Jeanroy a été, d'ailleurs, revue et contestée par la critique de la deuxième moitié du XX^e siècle, qui a su apprécier la qualité lyrique aussi bien que théâtrale

¹⁰⁷ Comme le montre Silvia De Santis, qui a édité récemment le jeu (voir note *infra*), en se référant à la notion de N. Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998, p. 414.

¹⁰⁸ *Les mystères*, t. II, p. 350.

¹⁰⁹ *Le jeu de sainte Agnès, drame provençal du XIV^e siècle*, édité par Alfred Jeanroy avec la transcription des mélodies par Th. Gérolde, Champion, Paris, 1931. Le jeu a été édité pour la première fois en 1869, cf. É. Schulze Busacker, « Le théâtre occitan au XIV^e siècle : le Jeu de Sainte Agnès », in H. Braet, J. Nowé, G. Tounoy (ed. by), *The theatre in the Middle Ages*, Leuven, Leuven University Press, 1985, pp. 130-193, p. 132.

¹¹⁰ *Le jeu de sainte Agnès* éd. Jeanroy, p. XI.

du texte¹¹¹ ; sur la même ligne se place aussi l’auteur de la nouvelle édition et traduction moderne du drame¹¹², Silvia De Santis, musicienne, actrice et philologue romane, qui a bien entrevu dans la pièce un goût marqué pour le spectaculaire, que nous dévoilerons dans la prochaine partie de l’étude.

Pour l’instant, nous nous contenterons de fournir des indications préliminaires sur le jeu et la figure d’Agnès afin de nous plonger dans le monde littéraire et culturel auquel la pièce nous fait accéder.

Qui est sainte Agnès ?

Agnès est une sainte « pangénérique », pour le dire avec J. Beck, c’est-à-dire qu’elle est la protagoniste de textes hagiographiques relevant de tous les genres de communication écrite répandus au Moyen Âge¹¹³ et, naturellement, de représentations iconographiques. Son culte, originaire de Rome, est documenté assez tôt dans le Sud de la France, d’où notre texte provient¹¹⁴, et se répand dans l’Occident médiéval dès le début du V^e siècle ; dès le VII^e siècle, son nom passe de la *Depositio martyrum*¹¹⁵ au martyrologe *Hieronimianum* (dans la version *gallicana* compilée dans le monastère d’Auxerre, qui connut une diffusion très large à la fin du VI^e siècle) et la célébration de la fête d’Agnès le jour de son *dies natalis* (21 janvier) se diffuse en France et dans les églises d’Occident. Mais c’est surtout à partir du XIV^e siècle que le culte de la sainte se répand en Occident, comme en témoignent les versions vernaculaires qui lui sont consacrées, tout comme notre jeu provençal ; de plus, pour rester dans le domaine théâtral, sainte Agnès apparaît également dans un autre texte par personnages du XIV^e siècle, cette fois

¹¹¹ Voir É. Schulze Busacker, « Le théâtre occitan au XIV^e siècle : le *Jeu de Sainte Agnès* », surtout pour la comparaison entre le jeu, les poèmes narratifs en ancien français et la source latine et pour l’enquête remarquable sur les intermèdes musicaux et les lyriques insérées dans le drame, qui s’avère finement composé ; voir aussi l’ouvrage de N. Herard, *Le théâtre religieux médiéval en langue d’oc*, en particulier les pp. 62-82 ; et les plus récentes contributions des chercheurs italiens : M. Bonafin, « Alcune considerazioni sul Miracolo di Sant’Agnese in occitano », dans *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo* a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria, Ed. dell’Orso, 2006 et S. De Santis, « Tolle magam, tolle maleficam, quae et mentes immutat et animos alienat ! Le interpolazioni nel codice Chigiano del Mistero provenzale di sant’Agnese », *Studi romanzi VII* (2011), pp. 32-68. Enfin, il faut ajouter que l’étude ancienne sur les vies françaises de S. Agnès d’A. J. Dénomy (*The Old French Lives of Saint Agnes and Other Vernacular Versions of the Middle Ages*, Cambridge, Mass., 1938, pp. 65-115, 381 ss) avait déjà remarqué une certaine originalité du jeu dans la direction d’une efficacité sonore et visuelle aux dépens du dialogue, nous y reviendrons *infra*.

¹¹² *Il Mistero provenzale di Sant’Agnese*, edizione critica con traduzione e trascrizione delle melodie a cura di Silvia De Santis, Roma, Viella, 2016, notre édition de référence. Signalons également la traduction obsolète en français du jeu, la seule à notre connaissance : M. A. L. Sardou, « Le martyre de Saint Agnès, mystère en vieille langue provençale (texte et traduction) », *Annales de la Société des lettres, sciences et arts des Alpes Maritimes*, 4, 1877, pp. 1-112.

¹¹³ La sainte fait l’objet de récits en vers, de narrations en prose, en latin ou en vernaculaire, et du jeu qui nous occupe. Le terme est utilisé par J. Beck, « Sexe et genre dans l’hagiographie médiévale : le mystères à saintes », p. 33.

¹¹⁴ À Béziers, qui a été identifié par la critique comme le site de provenance du texte, une Basilique dédiée à S. Vincent, S. Eulalie et S. Agnès a été édifiée en 477.

¹¹⁵ Le plus ancien calendrier romain des martyres, datant de 336 ; il forme, avec la *Depositio Episcopum*, le *Calendario filocoliano* (354).

du milieu français, dont on a déjà fait mention : les *Miracles de Notre Dame par personnages* (dans trois miracles que nous évoquerons *infra*).

Comme pour la plupart des saints, il n'y a pas de vraies sources historiques de sa vie, mais la jeune vierge martyre Agnès apparaît dans les textes depuis l'Antiquité tardive¹¹⁶ : le pape Damase lui dédie un *carmen* (IV^e siècle), gravé sur une plaque de marbre dans la Basilique romaine de *S. Agnese fuori le mura*¹¹⁷ ; elle est célébrée, en outre, dans le *De Virginibus* de S. Ambroise¹¹⁸ (IV^e siècle) et dans un hymne attribué à ce dernier¹¹⁹ ; le poète Prudence, quant à lui, consacre à la sainte l'hymne XIV de son *Péristephanon*¹²⁰ (début du V^e siècle) — où est célébrée aussi une autre martyre occidentale dont on a déjà fait mention, sainte Eulalie de Mérida.

À côté de cette tradition latine, déjà très variée en soi, une légende grecque se développe sur une sainte Agnès adulte, qui inclut le détail de l'exposition de la martyre nue en public : l'épisode de la condamnation d'Agnès au lupanar se transfère dans la tradition latine, en passant par la médiation de Prudence, et se cristallise dans la forme achevée de sa *passio* au VI^e siècle, les *Gesta Sanctae Agnes*¹²¹. La *passio*, insérée dans les *Acta Sanctorum* par les Bollandistes, réunit les deux versions et constitue la variante qui se répand le plus dans les siècles médiévaux, que l'on retrouve comme source de la *Legenda Aurea* de Jacopo da Varazze, mais aussi des versions vernaculaires de la légende, y compris du jeu provençal.

Pour ce qui concerne la production française en vers, signalons, parmi d'autres, une vie franco-picarde du XIII^e siècle en décasyllabes en suivant de façon assez originale la tradition des *Gesta*¹²².

¹¹⁶ Pour ces premiers textes latins consacrés à Agnès, on signale l'intéressante contribution d'une experte d'hagiographie de l'Antiquité tardive, notamment de la sainteté martyrielle féminine : V. Milazzo, « Verginità e martirio. Agnese in Damaso, Ambrogio e Prudenzio », dans *Ex Pluribus Unum. Studi in onore di Giulia Sfameni Gasparro*, a cura di C. Giuffrè Scibona et A. Mastrocinque, Roma, Quazar, 2015, pp. 397-413.

¹¹⁷ Construction du Pape Honorius (VII^e siècle) sur la première basilique constantinienne consacrée à S. Agnès par Costanza, fille de l'Empereur, en 342, près du tombeau de la martyre. La plaque, à l'origine au sol, est aujourd'hui affichée et visible sur le mur de l'escalier qui conduit à la Basilique. Pour le texte : Damasus, *De S. Agnete Martyre*, *carmen* XXIX (PL 13, 402-403).

¹¹⁸ L'évêque de Milan lui dresse un *elogium* dans son ouvrage exemplaire pour les jeunes filles, en position d'*exordium* : Ambrosius, *De virginibus* (PL 16 : 200-202).

¹¹⁹ Ambrosius, *De s. Agnete*, inno LXV (PL 17 : 1249).

¹²⁰ Aurelio Prudenzius Clemente, *Le corone*, con testo a fronte, a c. di L. Canali, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 318-319.

¹²¹ *Vita sanctae Agnetis* dans *AA. SS., Ian.*, t. II, pp. 351-354. La *passio* a été attribuée à un Pseudo-Ambroise. Dans la tradition médiévale qui se construit à partir de ce texte et se répand à travers la *Légende Dorée*, le martyre de S. Agnès forme une trilogie unitaire avec celui d'Emerenziana (sa sœur, lapidée sur son tombeau) et la guérison de Costantina, fille de Costantino. C'est bien ce dernier épisode qui donne élan à l'édification de la Basilique romaine d'*Agnese fuori le mura* sur la voie Nomentana (sur laquelle, on l'a dit, a été érigée la Basilique du VII^e siècle, qui présente, outre la plaque avec le *carmen* de Damase, une belle mosaïque de la Sainte, image 1).

¹²² Denomy, « Vie de sainte Agnès », *The Old French Lives of Saint Agnes*, pp. 65-99 et Schulze-Busacker, « Le Jeu de sainte Agnès », pp. 139-140.

Dès le nom — *omen* — Agnès incarne l'exemple parfait de la vierge martyre : si l'on songe à la double étymologie du nom, déjà évoquée par Ambroise, on trouve à la fois l'élément de la victime sacrificielle (le latin *agna*) et celui de la pureté (le grec *ἀγνή*, 'chaste') fusionnés¹²³. Agnès témoigne (selon le sens étymologique de *martyrion*) à la fois du *pudor* et de la *religio*, son martyre s'avérant double¹²⁴. L'agneau, d'ailleurs, représente un de ses attributs iconographiques, il suffit de penser à la célèbre peinture du Dôme siennois de Duccio di Buoninsegna, la *Maestà*, où sainte Agnès apparaît comme la première figure du premier plan, à droite, avec son agneau¹²⁵.

Le jeu provençal de sainte Agnès met ainsi en scène la vie et le martyre d'une sainte très populaire, nous offrant une intéressante adaptation théâtrale de sa légende, embellie des mélodies poétiques de la lyrique profane de la tradition des troubadours — du même milieu géographique — et de la lyrique religieuse (*contrafacta*), tout comme de chants liturgiques. Le texte nous est transmis par un « manuscrit de scène », comme nous l'avons anticipé¹²⁶, qui s'avère particulièrement intéressant pour l'actualité des croyances qu'il documente, comme pour l'usage habile de la forme en fonction dramatique qu'il présente. En outre, de nombreuses didascalies en prose, dans un latin très marqué au sens diatopique, quasi « un occitan transposé en une forme latine »¹²⁷, apportent des éléments de régie, en évoquant le bilinguisme des premiers drames médiévaux semi-liturgiques.

L'originalité du jeu demeure, par ailleurs, dans la fonction structurelle, voire dramaturgique des 21 intermèdes musicaux, qui signent les tournants dramatiques et engagent la moitié environ des acteurs pour l'exécution. Non seulement les moments cruciaux remontant à la tradition hagiographique — comme la condamnation d'Agnès au lupanar, la résurrection de son amant/agresseur Apodixeis (le fils du Préfet de Rome) ou la condamnation de la sainte au bûcher — mais aussi les inventions du dramaturge (notamment les *planctus*, les conversions

¹²³ Cfr. V. Milazzo, « Verginità e martirio », p. 401 : « [Agnese] in quanto *virgo* è *exemplum* di integrità, in quanto *martyr* è figura di coloro che, *hostiae*, offrono sé stesse a Cristo, immolandosi per lui. Il nome stesso di Agnese è *omen* del suo destino, chiudendo in sé il suo essere martire (*agna*, «agnella», vittima sacrificale, appunto) e il suo essere *ἀγνή*, «casta»: *Nomen virginis titulus est pudoris. Appellabo martyrem, praedicabo virginem* (I 2, 6 [Ambrogio, *De virginibus*]) ; esso è duplice testimonianza di martirio e di verginità ». f

¹²⁴ Le *duplex martyrium* évoqué par l'évêque de Milan, revient dans l'hymne XIV de Prudence dédié à Agnès : « *Cingit coronis interea Deus / frontem duabus martyris innubae* », vv. 119-120.

¹²⁵ Conservée dans le Musée du Dôme de Sienne et considérée comme un chef-d'œuvre de la peinture médiévale, l'œuvre remonte au début du XIV^e siècle et fait partie d'un retable (voir l'image dans l'annexe) ; toujours avec l'agneau et dans le milieu siennois, voir aussi la *S. Agnès* de Taddeo di Bartolo, (1415-1420), image 3 ; toutefois, la sainte est également représentée avec les instruments de son martyre : on songe à la mosaïque de la Basilique qui lui est dédiée à Rome, où elle est montrée avec l'épée et le feu sous ses pieds, en signe de triomphe selon l'*usus* d'origine romaine.

¹²⁶ De Santis, « Tolle magam, tolle maleficam, quae et mentes immutat et animos alienat ! Le interpolazioni nel codice Chigiano del Mistero provenzale di sant'Agnese », pp. 61-62 : le manuscrit de la Bibliothèque Vaticane Chigi C.V. 151 nous transmet le remaniement d'un texte qui offrirait l'instantané d'une représentation spécifique.

¹²⁷ E. Schulze-Busacker, « Le Jeu de sainte Agnès », p. 165.

des prostituées, des compagnons d'Apodixeis, d'Apodixeis lui-même et de sa famille et, enfin, des soldats bourreaux) sont marquées par les intermèdes musicaux. En règle générale, les mélodies expriment le miraculeux et son effet sur les personnages païens : la puissance régénérante qui rayonne d'Agnès — se dressant, isolée, dans sa sainteté — se manifeste ainsi progressivement au niveau sonore dans les mélodies qui étayent les moments d'action surnaturelle et leur effet bénéfique et rédempteur sur les païens. La sainte, comme nous le verrons, loin d'être une victime silencieuse, exerce une influence active et positive sur les autres et diffuse sa pureté à travers différents canaux sensoriels¹²⁸.

En outre, composé de 1112 vers, le texte est caractérisé par une polymétrie remarquable, jouant elle aussi un rôle significatif au niveau dramaturgique : selon les personnages (célestes, terrestres, païens, convertis) et les situations (apparitions, conversions, condamnations) l'octosyllabe laisse la place au décasyllabe ou au plus solennel alexandrin (notamment pour les apparitions surnaturelles et les moments sublimes de rédemption)¹²⁹.

Quant à l'action, le jeu présente un début mutilé : la première séquence dramatique qui — en cohérence avec la légende — devait raconter l'amour du jeune homme fils du préfet de Rome — nommé *Apodixeis* à cause d'un malentendu de l'auteur provençal qui ne comprend pas le calque du grec de la *passio* ! — est perdue. Le texte conservé commence donc *in medias res* avec un jeune déjà malade d'amour physiquement et psychologiquement, selon le *topos* d'origine classique d'un éros pathologique et « doux-amer » (*γλυκύπικρον*), pour utiliser le célèbre oxymore de Sappho¹³⁰.

Voici comment se développe l'action du jeu. Agnès refusant l'amour d'Apodixeis, le père, le Préfet Simpronius, lui pose un *ultimatum* : si la jeune fille souhaite demeurer vierge (elle a déjà un époux, Jésus-Christ), elle devra vénérer la déesse Vesta, ou être conduite au lupanar. Un procès en présence de la famille païenne d'Agnès suit. Préférant préserver l'incorruptibilité de l'âme au prix de la souillure du corps, parce qu'elle sait que Dieu la protégera, elle est donc dénudée et conduite dans un bordel. Un *planctus* exprime le conflit intérieur d'Agnès, jetée — pure — dans un lieu honteux, qui se transforme en un lieu lumineux

¹²⁸ Voir en particulier le ch. 3. *La puissance spectaculaire du surnaturel : un masque du pouvoir "féminin" ?*

¹²⁹ Comme le remarque E. Schulze-Busacker, op. cit., pp. 168-169, la variété métrique pour souligner un changement de scène, par exemple, n'est pas une nouveauté dans les jeux français du XIII^e siècle et l'on peut aussi réfléchir à l'éventuelle influence des versions narratives en alexandrins et décasyllabes sur des scènes traitées avec le même mètre dans le jeu (et qui n'ont pas d'importance dans la *passio*), mais les parties du jeu à mesure flottante relèvent d'un choix particulier et elles semblent moins le reflet d'une négligence que d'une recherche d'effets vertueux.

¹³⁰ Nous pensons précisément à la première formulation de la pathologie d'amour dans la célèbre ode de la poétesse grecque, qui "fonde" un motif qui sera typique dans la représentation des amants de la littérature grecque (il suffit de penser aux symptômes des héroïnes euripidiennes, Médée et Phèdre), passant au monde latin dans la réécriture catullienne du poème de la poétesse de Lesbos et devenant un *topos* de la poésie occidentale – en passant, naturellement, par la lyrique courtoise.

de rédemption, dès qu'elle en franchit le seuil. Dieu lui fait alors amener une « veste de cheveux » (*indumentum capillorum*), à travers l'ange Gabriel (alors que dans la *passio* intervient une moins représentable croissance miraculeuse de la chevelure), puis une veste blanche pour se couvrir. Agnès préserve donc sa pudeur. Elle est fortement injuriée par les Romains, subit une tentative de viol par Apodixeis, qui meurt et est ressuscité par la sainte. Le jeune homme et son père se convertissent. Les Romains sont alors convaincus que la chrétienne applique des arts magiques et appellent le bûcher pour éliminer la diabolique *vaudesa*. Un premier bûcher se retourne sur les soldats, qui se convertissent face à la puissance divine, alors qu'un deuxième s'avère décisif pour que l'âme de la sainte puisse finalement monter au ciel.

Le martyre d'Agnès à travers le feu est une nouveauté du jeu par rapport à la tradition hagiographique telle qu'elle se consolide à partir des *Gesta*¹³¹ : non seulement le bûcher garantit une fin plus spectaculaire et efficace, certes — que l'on pense à la fin du Don Juan de Mozart ! — mais il nous reporte aussi aux persécutions hérétiques du Midi, auxquelles le public devait être encore sensible. Nous verrons cela quand nous aborderons le double aspect de la martyre — sainte et sorcière¹³².

1.2.a. Représentations attestées

Bien que le seul texte ayant survécu d'une représentation de la légende de sainte Agnès soit ce drame provençal, dans le territoire qui correspond à l'actuelle France nous possédons néanmoins l'attestation de la représentation d'un mystère de sainte Agnès le 19 août 1452 à Compiègne, d'après les archives communales de la ville. La notice est indiquée par Petit de Julleville dans la table des représentations attestées, par Denomy et Runnalls, mais la date correcte nous est fournie par l'étude bien documentée de Naomi Kanaoka¹³³. Un mystère de *Sainte Agnes* apparaît aussi parmi les *Livres en mystères* mentionnés dans le catalogue du XV^e

¹³¹ Qui la veut suppliciée par décollation ou égorgement, comme c'est le cas pour les martyres. Peut-on sinon penser que l'auteur connaît le *carmen* de Damase où la vierge meurt également brûlée ?—« Fama refert sanctos dudum retulisse parentes/Agnen, cum lugubres cantus tuba concepisset,/nutricis gremium subito liquisse puellam/sponte, trucis calcasse minas rabiemque tyranni/urere cum flammis voluisset nobile corpus », vv 1-4 (je mets en italique)—; voire à la version grecque, où la sainte est également martyrisée avec le feu ? Nous ne le pensons pas (Busacker attribut l'élément du supplice avec le feu à l'hymne d'Ambroise).

¹³² § 4.1. *Du miraculeux au magique diabolique*.

¹³³ Kanaoka, «La vie théâtrale à Compiègne entre 1450 et 1550 », pp. 136-137 corrige la date indiquée par H. De L'Épinois, « Notes extraites des archives communales de Compiègne », dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 24, pp. 471-499. De Santis, *Il Mistero provenzale di Sant'Agnese*, p. 18 renvoie à H. De L'Épinois et indique donc 14 août 1951, tout comme Petit de Julleville, *Les mystères*, II, p. 180, Denomy, *The Old french lives of S. Agnes*, p. 120, note 1 et Runnalls, *Études sur les mystères*. Je remercie J. Koopmans pour m'avoir signalé la correction de Kanaoka.

siècle du libraire de Tours¹³⁴. E outre, Henrard nous apprend la réalisation d'un *jeu de Madame sainte Agnel* le 21 mai 1409, d'après le registre comptable des Ducs de Lorraine¹³⁵.

1. 3. Sainte Barbe : *scientia potentia est*

BARBE

Si je suys la loy recepvante,
Ainsi que je l'ay en propoux;
De labour vendray en repoux,
De doulleur a haulte liesse
Et de pouvreté a richesse,
De tenebres a lucidité,
De fortune a prosperité,
De mal en bien, de bien en myeulx,
De la terre basse aux haulx cyeulx
Et de mer au port de salu.
Voy la tout >mon< mal resolu!
Si vous pry que sans differéz
Veilléz a moy obtemperéz.
Sil qui donne salut aux roys,
Qui met les humains en sé loys
Et qui est le salut des bons,
Lequel a plussieurs tressains noms
Vous saulvë ainsi qu'Il vous fist !

ORIGENES

Voy cy langaige bien confist
Et elloquance bien tissue :
Il appert bien qu'elle [est] yssue
D'une femme bien enparlee.
Voy cy sentence bien ournee,
Bien dateë, bien auctentique,
Couloureë de rethorique.

¹³⁴ Runnalls, « The catalogue of the Tours Bookseller and late medieval french drama », p. 406.

¹³⁵ Henrard, *Le théâtre religieux*, p. 78.

Voy cy une lectre doree,
 En tous poins tresbien paree.
 Voy cy harengue de eloquence
 Pour captéz la benivolence.
 Voy cy belle narracion
 Et briefve salutacion
 Qui bien conclud par les premisses.
 Voy cy pour treshaultes delices,
 Delectables novalitéz,
 O nouvelles joyeusetés,
 Joyeuse consolacion,
 Consolacion, exultacion,
 Exultant et treshoulx raport!
 Qui telles nouvelles m'aport ?
 Qui n'apartient telle lÿesse ?
 O souveraine hardi[e]sse,
 Hardië vaillance et prouesse !
 Qui est ainsi aventureuse
 De se mectre en peril de mort,
 Esperant de venir au port
 De son salut ainsi qu'on voyt ?
 Quar si son pere le savoit,
 Elle seroit tuee et occise !
 Ceste fille, par ceste entreprinse,
 A une petite suitelle
 De la grace celestielle
 Et de verité souveraine ;
 Et si a lumiere seraine
 Irradiant dedans son ame.
 Honneur fait elle a toute femme
 De seigneurier et encercher
 Ce que a quoy ne peult atoucher.

(*Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, vv. 5696-5753)

Sainte Barbe est la sainte la plus représentée au Moyen Âge et celle dont nous possédons le plus grand nombre de textes conservés en France : le *Mystère de Sainte Barbe en cinq*

journées, transmis par un manuscrit unique du XV^e siècle¹³⁶, compte presque 24000 vers ; on compte aussi une version imprimée du début du XVI^e siècle, qui nous transmet un mystère en deux journées¹³⁷ ; de plus, on a un fragment du rôle de Barbe d'un mystère perdu — probablement en trois journées —¹³⁸ et un mystère en breton¹³⁹ du même siècle. On signale également cinq vies narratives françaises éditées : elle figure donc parmi les saintes « pangénériques »¹⁴⁰, comme la romane Agnès et comme Marguerite d'Antioche, elle aussi d'origine orientale et protagoniste d'un mystère du XV^e siècle.

Le culte de sainte Barbe, originaire d'Asie Mineure ou d'Égypte selon les différentes versions de la légende, est très populaire dans le Moyen Âge occidental et on compte une vingtaine de représentations de son martyre en France entre 1440 et 1539¹⁴¹. De plus, nous avons conservé aussi une *sacra rappresentazione* toscane¹⁴².

Son histoire, qui se perd dans la légende, en fait une vraie héroïne tragique : Barbe est une jeune fille qui, après avoir découvert le Christ, entame courageusement une lutte fatale pour son idéal de vie qui la mène à se battre contre les principes de l'État païen et de son père païen : ce dernier la tue de sa propre main, n'acceptant pas sa conduite transgressive et autonome par rapport aux consuetudes sociales. Barbe est l'emblème de la vierge martyre sage, forte et rebelle.

À la différence d'Agnès, sainte romaine, elle est une martyre d'origine orientale, comme la plupart des saints qui ont inspiré des représentations médiévales : son culte se diffuse d'abord dans l'Orient byzantin avant d'arriver en Occident. Le martyre de Barbe, nous l'avons dit, est légendaire et la sainte a même été effacée du calendrier romain en 1969, bien que son histoire passionnante ait donné vie à un culte très répandu en Orient comme en Occident, où, au Moyen Âge, il connaît une importance toute particulière en France, comme nous le verrons. Existente différentes versions de sa légende : le noyau de l'histoire survit aux siècles, mais il s'enrichit de détails nouveaux selon les récits et les contextes. Indiquons par exemple que la source hagiographique du *Mystère en cinq journées* a été identifiée dans une vie latine assez tardive d'un auteur flamand du XIV^e siècle, qui montre en effet des similitudes avec le mystère

¹³⁶ *Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, BnF fr. 976.

¹³⁷ Seefeldt, *Studien über die verschiedenen mittelalterlichen dramatischen Fassungen der Barbara-Legende nebst Neudruck des ältesten "Mystère français de sainte Barbe en deux journées"*, Greifswald, Adler, 1908.

¹³⁸ « *L'histoire de sainte Barbe, fragment du rôle principal (inédit)* », dans Jacques Chocheyras, *Le théâtre religieux eÂn Savoie au XVI siècle, avec des fragments inédits*, Genève, Droz, 1971, pp. 93-108.

¹³⁹ *La vie bretonne de sainte Barbe*, texte établi, traduit et présenté par Yves Le Berre d'après l'édition de 1557, Centre de recherche bretonne et celtique, Université de Bretagne occidentale, Brest, 2018.

¹⁴⁰ Beck, « Sexe et genre dans l'hagiographie médiévale: le mystères à saintes », p. 33.

¹⁴¹ Voir Petit de Julleville, *Les Mystères*, 2, pp. 48,52-53, 63. Cf. *infra*, § 1.3.e. *Représentations attestées*.

¹⁴² « *Sacra Rappresentazione di Santa Barbara* », dans D'Ancona, *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI raccolte e illustrate*, Firenze, Le Monnier, vol. II, 1872, pp. 71-92.

et avec une autre vie de la même époque en prose¹⁴³. Les éléments plus tardifs qui forment la légende telle qu'elle est représentée à la fin du Moyen Âge ne font donc pas partie des versions plus anciennes.

La source grecque la plus ancienne de la légende de sainte Barbe correspond au panégyrique de saint Jean Damascène (657-749), docteur de l'Église, qui rapporte sa biographie sous forme d'homélie et fixe des éléments que nous retrouverons dans les récits postérieurs, comme le voyage du père Dioscorus, l'épisode du bain et la construction de la tour où Barbe est enfermée par le père. Le récit grec est traduit en latin et circule ainsi en Occident. D'après Gaiffier, la recension latine la plus ancienne et la plus répandue (*BHL* 913) de la légende est transmise par un code du IX^e siècle¹⁴⁴ ; une version romaine attribuée au Diacre Pierre (*BHL* 921), antérieure au XII^e siècle¹⁴⁵, s'avère aussi importante pour le développement de l'histoire, tel que nous le retrouvons dans le mystère, notamment pour l'échange de lettres entre Barbe et le philosophe Origène d'Alexandrie — nous y reviendrons bientôt.

La période et le lieu de sa naissance et de son martyre diffèrent selon les versions du récit. La plupart des textes situent sa mort sous le règne de Maximien (250-310), tout comme le *fatiste* du mystère en cinq journées. Le lieu oscille principalement entre Héliopolis/ Civitas Solis en Égypte (ou en Syrie) et Nicomédie en Bitinie (Asie Mineure et actuelle Izmit) ; mais parfois, les deux localités sont échangées, comme il arrive dans les représentations, où l'action est placée à Nicomédie, mais où l'on trouve néanmoins des références à l'Égypte. Quant à sa fête, selon le calendrier grec, le jour de sainte Barbe est le 4 décembre — certains martyrologes historiques la placent le 16 décembre — et on la retrouve déjà associée au martyre de sainte Julienne. Le nom de Barbe figure dans les calendriers syriens et arméniens également et, dans la tradition latine occidentale, on le retrouve dans les martyrologes historiques à partir du IX^e siècle¹⁴⁶, bien que la sainte s'avère vénérée à Rome dès le VII^e siècle, comme en témoigne la fresque de l'Église de Santa Maria Antiqua¹⁴⁷.

Son culte se répand ainsi dans l'Empire Byzantin, passe en Italie méridionale, mais aussi à Venise (en raison de ses échanges avec l'Orient) et, de là, gagne l'Europe septentrionale.

¹⁴³ Pour l'analyse de cette vie latine, voir l'étude du jésuite Bollandiste B. De Gaiffier, « La Légende latine de Sainte Barbe par Jean de Wackerzeele », *Analecta Bollandiana*, 77 (1959), pp. 5-41.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 15.

¹⁴⁵ La *passio* pourrait être attribuée à l'auteur de l'hymnaire du XI^e siècle de l'Abbaye de Farfa qui contient deux compositions adressées à sainte Barbe.

¹⁴⁶ Le premier martyrologe où sainte Barbe apparaît est celui d'Adon, elle n'apparaît pas, en revanche, dans la recension originelle du martyrologe Geronimien. Pour plus de détails, voir Denomy, « An old french life of Saint Barbara », *Mediaeval Studies*, Toronto, 1939, I, pp. 148-78.

¹⁴⁷ L'église, située dans le Forum, est l'un des plus anciens lieux de culte romains consacré à la Vierge et conserve de rares exemples de peinture byzantine : parmi les saints et martyres il y a aussi Barbe, voir image 4.

L'apothéose de sa popularité en Occident se vérifie au XV^e siècle, époque où, d'ailleurs, sa vie et son martyre sont représentés en France, comme en Italie.

D'après les chercheurs, la légende de Barbe paraît dans la *Legenda aurea* de Jacopo da Varazze¹⁴⁸, mais il faut dire que, en réalité, elle se trouve parmi les récits ajoutés par ses continuateurs que Graesse intègre également dans son édition de 1890, et qu'elle n'est pas incluse dans les récits rapportés de la main même du prédicateur dominicain. Si nous consultons la « vera edizione critica » de P. Maggioni de 1998, ainsi que l'édition française de 2004 dirigée par A. Boureau, nous ne trouvons pas, en effet, de légende sur la sainte¹⁴⁹ ! Cette compilation — ainsi attribuée à Jacopo da Varazze un peu à la légère — fait ressortir des détails nouveaux par rapport à la tradition originelle grecque. En particulier, l'épisode du baptême de la martyre avec l'immersion triple dans la piscine que le père lui fait construire dans la tour où il l'enferme — un épisode que l'on retrouve dans les versions latines plus tardives de la légende, tout comme dans le mystère en cinq journées. Un autre élément tardif, absent dans la tradition grecque antérieure, concerne l'initiation à la foi de Barbe par le philosophe Origène¹⁵⁰ : plus précisément, l'apprentissage graduel de Barbe des vérités chrétiennes est traité de façon très amplifiée et articulée dans le mystère manuscrit et constitue un point important dans notre lecture du personnage, comme nous le verrons. Enfin, la rencontre de Dioscorus (le père) avec deux bergers pendant qu'il cherche sa fille disparue sous le mur de la tour se révèle, également, un épisode qui se consolide dans la légende à partir du récit rapporté dans la *Légende Dorée*.

Pour ce qui est des versions vernaculaires, signalons qu'A. J. Denomy édite une vie de sainte Barbe de 500 vers environ en ancien français de la fin du XIII^e siècle ou du début du

¹⁴⁸ «De Sancta Barbara», Jacobi a Voragine, *Legenda Aurea, vulgo Historia Lombardica dicta*, ad optimorum librorum fidem recensuit Dr. Th. Graesse, Lipsiae, Impensis Librariae Arnoldianae, 1850, pp. 898-901.

¹⁴⁹ En effet, seulement dans l'édition de Graesse, qui a été d'habitude utilisée et traduite en langues modernes par les chercheurs avant la parution des éditions plus scientifiques de G.P. Maggioni (Sismel—Edizioni del Galluzzo, 1998) et d'A. Boureau (Gallimard, 2004), la légende de Barbe apparaît dans la section *Sequuntur quaedam legendae a quibusdam aliis superadditae*, au ch. CCII. Ces dernières légendes, intégrées après à la compilation «originelle» de Jacopo da Varazze (et correspondant aux ch.183-242), résultant non seulement absentes dans les éditions récentes déjà citées tout comme dans la dernière, revue par Maggioni, avec traduction en italien (Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf. Testo critico riveduto e commento a cura di G. P. Maggioni. Traduzione italiana coordinata da F. Stella con la revisione di G. P. Maggioni*, Firenze, Sismel, 2 voll., 2007, notre édition de référence), mais aussi dans la traduction d'A. et L. Vitale Brovarone de l'édition Graesse même (Jacopo da Voragine, *Legenda Aurea*, a cura di A. Vitale Brovarone e L. Vitale Brovarone, Torino, Einaudi, 2007). C'est pourquoi il faudrait dire avec une certaine prudence que la légende de Barbe a été diffusée par l'œuvre de Jacopo da Varazze, composée dans la deuxième moitié du XIII^e siècle. Pour une mise au point synthétique de la tradition critique de la *Légende Dorée*, on renvoie à la «Lectura» de l'édition Maggioni 2007 par A. Bisanti dans *Mediaeval Sophia* 3 (2008), pp. 224-231.

¹⁵⁰ Le premier à avoir introduit l'épisode du philosophe d'Alexandrie (en tant que mentor de la conversion de la sainte) dans la tradition latine occidentale de la légende semble être le Diacre Pierre, déjà mentionné, dans sa *passio* romaine (*BHL* 921), qui remonterait au XI^e siècle, voir De Gaiffier, « La Légende latine de Sainte Barbe par Jean de Wackerzeele », pp. 16-22. Le récit de la conversion de Barbe passe dans les versions successives, comme celle-ci rapportée dans la *Légende Dorée* ou dans la légende de Jean de Wackerzeele, tout comme dans certaines versions françaises du XV^e siècle, soit en prose, soit théâtrales, comme nous le verrons *infra*.

XIV^e siècle et trois autres poèmes plus brefs¹⁵¹ ; Williams, quant à lui, édite deux autres versions françaises de la légende du XV^e siècle, qui montrent des rapports intéressants avec les versions par personnages, comme nous le découvrirons : une vie en vers¹⁵², composée de 112 quatrains d'alexandrins — où apparaît le personnage de la mère de Barbe, très peu présent dans la tradition, mais mis en scène dans certaines représentations¹⁵³ — et la *Vie de Sainte Barbe* en prose¹⁵⁴, très proche, quant à elle, du développement de la légende dramatisée dans le mystère de sainte Barbe en cinq journées. Cette version en prose, en outre, “met en roman” une légende latine de la deuxième moitié du XIV^e siècle, compilée par l'augustin Jean de Wackerzeele (Louvain), qui circule avant tout dans les Flandres et dans le Nord de la France, et à laquelle puisent des représentations iconographiques et théâtrales du XV^e siècle, parmi lesquelles, comme l'a montré B. De Gaiffier, le triptyque flamand du Maître de la Légende de sainte Barbe¹⁵⁵, ainsi que notre mystère en cinq journées et la *sacra rappresentazione* toscane. La légende de Jean de Wackerzeele, d'ailleurs, se répand en Europe à travers un grand nombre de manuscrits (France, Allemagne, Londres, République tchèque) et d'incunables, soit en latin, soit traduite en langues vernaculaires¹⁵⁶. L'histoire de Sainte Barbe peinte à fresque par Lorenzo Lotto pourrait-elle être proche de cette tradition¹⁵⁷ ?

Barbe est donc une sainte très populaire et elle assure, pour cette raison, plusieurs patronats. Avant tout, la protection contre la foudre et la mort subite : selon la légende, nous le verrons dans les mystères, son père, après l'avoir tuée, est frappé instantanément à mort avec

¹⁵¹ *La Vie Sainte Barbe*, transmise par un code du XV^e siècle (Bruxelles ms 102955-304), est composée de 513 octosyllabes à rimes plates ; il n'y est pas mentionné l'éducation de Barbe par les Docteurs, comme nous la trouverons dans le mystère en cinq journées, ni l'échange avec Origène, mais elle se termine avec le miracle curieux d'une tête coupée remise au cou d'un chevalier dévoué à la sainte, voir A. J. Denomy, « An old french life of Saint Barbara », pp. 157-171.

¹⁵² Ms Avignon 615, Musée Calvet, voir H. F. Williams, « Old french lives of Saint Barbara », *Proceedings of the American Philosophical Society*, 119 (1975), pp. 166-183, pp. 161-166.

¹⁵³ Notamment dans le mystère en deux journées, dans le fragment du rôle de Barbe et aussi dans les peintures de Saint-Martin-de-Connée, probablement inspirées, à leur tour, de la représentation de Laval du 1493, voir *infra* §1.3.b. *Le Mystère en deux journées*.

¹⁵⁴ H. F. Williams, « Old french lives of Saint Barbara », pp. 166-183.

¹⁵⁵ B. De Gaiffier, « Le triptyque du maître de la Légende de Sainte Barbe. Sources littéraires de l'iconographie », [Extrait de la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 28 (1959), p. 3-23] dans Id., *Études Critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1967, pp. 233-245, qui définit l'œuvre artistique comme la « transposition en images » de la légende de Jean de Louvain qu'il étudie en profondeur dans la contribution déjà évoquée. Du triptyque restent seulement le volet de gauche et le volet central, l'histoire peinte s'arrête en fait à la scène de Barbe face au juge Marcien, les supplices et son martyre figurant dans le troisième panneau sont perdus. Voir images 7 et 8.

¹⁵⁶ Cf. De Gaiffier, « La légende latine de sainte Barbe par Jean de Wackerzeele », pp. 9-11. La compilation apparaît dans la *Bibliotheca hagiographica latina*, (p. 141) et se compose de cinq parties distinctes : le *Prologus* (BHL 918), l'*Historia* (récit de la vie et du martyre de Barbe, BHL. 920), la *Translatio* des reliques à Rome et après à Plaisance (BHL. 926), les 23 miracles (BHL. 932-955) et l'*Informatio ex sacra scriptura de genealogia sive origine beatissime virginis ac martiris Christi sponse Barbare* (BHL. 919).

¹⁵⁷ Lotto décore la chapelle Suardi, dans la *Villa* des Comtes Suardi (près de Bergame), consacrée aux saintes Barbe et Brigide. La fresque qui représente l'histoire de sainte Barbe est très spectaculaire, avec un Christ-vigne au milieu. Voir image 9.

une foudre ; la Sainte se révèle, en outre, protectrice des travailleurs exposés aux périls¹⁵⁸. Comme le souligne Émile Mâle¹⁵⁹, précisément en raison de sa protection de la tant redoutée mort subite — qui ne permet pas à l'homme de se réconcilier avec Dieu — à l'instar de saint Christophe, Barbe s'avère la sainte la plus vénérée en France dans les derniers siècles du Moyen Âge : sa popularité est attestée par la vaste présence d'œuvres artistiques qui lui sont consacrées dans les églises — « Pourquoi, par exemple, y a-t-il en France des milliers des statues de sainte Barbe ? » se demande l'historien de l'art. Son culte se développe particulièrement en Bretagne et en Normandie, où se trouve, en effet, le plus ancien sanctuaire à lui être dédié, celui de Sainte-Barbe-en-Auge (Calvados), qui remonte au XII^e siècle. La sainte était donc vénérée en France bien avant l'époque des représentations. Son nom apparaît, d'ailleurs, dans les Missels du Nord, du Nord Est et de l'Est de la France et de la Belgique entre le XIII^e et le XV^e siècles et, dès le XVI^e, son culte se répand dans le pays entier¹⁶⁰. C'est bien dans ces régions que l'on constate la présence la plus importante de représentations théâtrales, également, comme nous le verrons.

De plus, comme la légende latine nous le transmet à partir du XIII^e siècle, Barbe a reçu les enseignements d'Origène et est une sainte très sage : elle revendique donc aussi le patronat des écoliers et des étudiants (de même que Catherine d'Alexandrie) — on songe, par exemple, au Collège de Sainte Barbe fondé à Paris au XV^e siècle¹⁶¹ sur la montagne de Sainte-Geneviève.

La dévotion populaire se reflète, on l'a vu, dans les nombreuses représentations iconographiques, où la Sainte est souvent représentée avec la palme — symbole du martyr — et avec la tour dans la main ou à côté¹⁶² ; plus rarement, et dans les Pays-Bas en particulier, on peut trouver parmi ses attributs une plume de paon ou d'autruche, en symbole de la virginité et du mariage divin¹⁶³. Comme le rappelle De Gaiffier, sainte Barbe figure aussi autour de la Vierge avec d'autres martyres, notamment sainte Catherine : il y a des exemples flamands

¹⁵⁸ Artilleurs, mineurs, pompiers.

¹⁵⁹ Mâle, *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age*, Paris, Colin, 1922, cf. le ch. V «Les aspects nouveaux du culte des Saints», pp. 155- 221, en particulier pp. 184-188.

¹⁶⁰ Denomy, « An old French life of Saint Barbara », p. 52.

¹⁶¹ Où se trouve aujourd'hui la bibliothèque de Sainte Geneviève.

¹⁶² Dans les enluminers, dans les tableaux, dans les statues, cf. images 5 et 6.

¹⁶³ La plume de paon est présente dans la fresque byzantine de Santa Maria Antiqua à Rome. Selon les *Dicta Origenis*, le Seigneur – sous la forme d'un bel enfant – offrit à Barbe une plume d'autruche, en symbole de sa virginité et du mariage mystique, d'où moment que l'autruche se nourrirait d'or, la plume étant ainsi indicateur de l'anneau par synecdoque. A côté de cette explication supportée par un texte écrit, d'autres hypothèses plus fantaisistes ont été faites sur la plume : Ch. Chier, *Caractéristiques des saints*, Paris, 1897, p. 190 renvoie la plume d'autruche ou de paon à la ville d'Héliopolis (lieu natal de Barbe d'après certaines versions), patrie du phénix (animal mythique symbole de résurrection et d'immortalité, qui dans le christianisme devient figure christique). Selon M. Jameson, *Sacred and Legendary Art*, t. 2, Londres, 1980, p. 454, étant donné que la plume se trouve seulement dans les images allemandes, le trait dériverait d'une ancienne version allemande de la légende selon laquelle les verges utilisées par le père pour flageller Barbe se transformèrent en plumes ; mais on ne connaît pas ce légendaire ! Ces hypothèses sont discutées dans De Gaiffier, « Le triptyque du maître de la Légende de Sainte Barbe. Sources littéraires de l'iconographie », en particulier pp. 43-45.

intéressants qui la montrent dans ces *sacre conversazioni*, où la sainte est représentée en attitude d'étude avec un livre¹⁶⁴. En Allemagne, elle est d'habitude associée dans les représentations artistiques à deux autres martyres qui feront l'objet de notre analyse, inspirant elles aussi des représentations : Marguerite d'Antioche et la déjà citée Catherine d'Alexandrie. A ce culte collectif s'ajoute aussi sainte Dorothee.

Mais venons-en maintenant de plus près au mystère sur sainte Barbe, un mystère qui connaît un très grand succès à la fin du Moyen Âge : représenté plusieurs fois dans les villes françaises, dans des versions variées, il aurait même inspiré un cycle de peintures dans le Maine, où une représentation est en effet attestée, celle de Laval en 1493¹⁶⁵.

Comme nous l'avons anticipé, les textes conservés qui documentent la représentation d'un mystère sur la vie et le martyre de Barbe comptent un mystère en cinq journées, transmis par un manuscrit et un mystère en deux journées, imprimé ; de plus, nous connaissons un texte fragmentaire correspondant au seul rôle joué par la Sainte.

Nous allons commencer par une brève présentation du mystère le plus long et le plus ancien.

1.3.a. Le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées*

Il s'agit du texte le plus ancien et le plus imposant : divisé en cinq journées, il compte 23792 vers et constitue une belle illustration d'adaptation et d'amplification d'un récit hagiographique dans la forme des mystères en moyen français écrits et joués en France aux XV^e-XVI^e siècles. Le texte nous est transmis par le manuscrit de la Bibliothèque Nationale fr. 976¹⁶⁶ et est intitulé « *Liber beate Barbare* » dans l'*incipit* et « *Vita beate Barbare* », dans l'*explicit*. Une édition du mystère, qui dénonce une origine de la France Occidentale, a été récemment réalisée et attend d'être publiée¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Comme dans le tableau de Hans Memling, *Le mariage mystique de sainte Catherine* conservé au musée de l'Hôpital Saint-Jean de Bruges, voir image 14 ; mais voir aussi le dessin de Van Eyck, image 6.

¹⁶⁵ A. Pottier, « *La vie et histoire de madame sainte Barbe. Le mystère joué à Laval en 1493 et les peintures de Saint-Martin-de-Connée* », *Revue historique et archéologique du Maine* 50 (1901), pp. 233-312, pp. 17-21.

¹⁶⁶ Cf. Petit de Julleville, *Les mystères*, tome 2, pp. 478-486 pour une présentation brève du texte et un commentaire sur un passage en tant qu'exemple de style comique, où les conseillers de Dioscorus le convainquent de l'utilité de marier Barbe, car « femme seule en tour ou en saille, / est toute divine ou brutalle » !

¹⁶⁷ *Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, BnF fr 976, éd. par M. Longtin, J. Lemaire, L. Brun, Orléans, Paradigme, à paraître, notre édition de référence. Je remercie M. Longtin pour m'avoir envoyé gentiment le texte de l'édition. Voir aussi la thèse de Kim Jun-Han, *Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées : Edition critique des deux premières journées d'après le manuscrit BnF fr. 976*, 2 tomes, thèse, Université de Paris IV-Sorbonne, Paris, 1998, premier tome, pour une comparaison entre les textes dramatiques sur la sainte et les variantes

Suivant la classification des manuscrits de théâtre élaborée par E. Lalou et D. Smith, il s'agit bien d'un manuscrit qui transmet le texte entier de la pièce, d'un « original »¹⁶⁸ ou « intégral », en particulier il est un exemple de « manuscrit de conservation », étant une copie propre, sans ajouts, nous offrant une version écrite de ce qu'il reste d'une représentation. Il s'agit par ailleurs d'une « copie courante », et non d'une copie de luxe ou particulièrement soignée et décorée. Ce type de manuscrit présente, en effet, des didascalies plus ou moins développées selon l'existence ou non d'un abrégé, certains manuscrits de conservation étant destinés à la lecture¹⁶⁹.

Ce mystère manuscrit du XV^e siècle s'inspire, on l'a dit plus haut, du récit de J. de Wackerzeele (comme c'est le cas aussi de la « tragédie » bretonne du début du XVI^e siècle et de la *Sacra rappresentazione di Santa Barbara*¹⁷⁰). Il dramatise la vie et la passion de la sainte, ainsi que certains des épisodes qui suivent sa passion, comme la bataille du roi de Chypre contre la païenne Nicomédie — où l'action du mystère se situe —, les miracles *post mortem* de Barbe et le déplacement final de son corps à Rome. Si l'on devait donner un jugement esthétique sur le texte, on dirait avec Petit de Julleville que « la partie pathétique et tragique est presque partout très faible, de style et de pensée. La partie comique ou simplement familière est beaucoup meilleure »¹⁷¹, mais nous montrerons que le mystère s'avère beaucoup plus intéressant que ce qu'en pense l'érudit et que la composante pathétique s'avère aussi remarquable. De plus, le texte est riche en *hapax*, suscitant ainsi l'intérêt des lexicographes¹⁷².

La représentation se déroule en cinq journées. La première s'ouvre avec le désespoir du père de la jeune fille, Dioscorus, roi païen de Nicomédie, à cause de la mort de sa femme : le fruit de cet amour, Barbe, représente ainsi la seule joie de Dioscorus, qui veut pour elle une éducation d'exception et la confie aux deux maîtres Alphons et Amphoras. Barbe étudie et apprend le savoir des auteurs païens ainsi que les fondements du panthéon polythéiste, mais sa faculté intellectuelle l'empêche d'y adhérer. Enluminée de grâce par l'ange Gabriel, à la suite

hagiographiques. Voir aussi M. Longtin, *Édition critique de la cinquième journée du Mystère de sainte Barbe en cinq journées* (BnF fr. 976), Ph. D., University of Edinburgh, 2001.

¹⁶⁸ E. Lalou et Darwin Smith, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », *Fifteenth Century Studies*, 13, 1988, p. 569-579, p. 571. «Original» selon la proposition de G. Cohen (*Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, 1925, p. XXXIX, XXXVII).

¹⁶⁹ A la différence des « ms de création » retouchés, raturés et revus parce que d'autres mains que celle du copiste du texte de base ont ajouté des passages ou des rôles entiers, cf. Lalou et Smith, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », p. 572. Selon la lecture plus récente des typologies des manuscrits de V. Hamblin, on devrait faire rentrer le manuscrit du mystère de sainte Barbe dans le *post-performance type*, V. Hamblin, « Theatricality Pre- and Post- Performance French Mystery Play », dans *Les mystères. Studies in genre, texte and theatricality*, ed. by P. Happé and W. Hüskén, Amsterdam-NY, 2012, pp. 43-70.

¹⁷⁰ De Gaiffier, « La Légende latine de Sainte Barbe par Jean de Wackerzeele », pp. 11-12.

¹⁷¹ Petit de Julleville, *Les mystères*, 2, p. 483.

¹⁷² Cf. J. Lemaire, « Premières attestations lexicales dans le "Mystère de sainte barbe en cinq journées" », *Romania* 127, No. 507/508 (3/4) (2009), pp. 500-510.

d'une prière de la Vierge à Christ, elle réfute les docteurs, qui, silencieux face à ses argumentations, la renvoient à son père. A l'instigation des diables, Dioscorus organise un sacrifice pour que sa fille s'initie à la ritualité de sa religion. Barbe trouve un prétexte pour y échapper et sa rencontre avec Joaquin, un pèlerin de retour de la chrétienne Alexandrie, lui révèle l'existence d'une autre foi, dont Origène, grand philosophe chrétien, détient la connaissance. Dans la deuxième journée Barbe refuse, également, la proposition de mariage du prince Rifflemont et accepte de poursuivre sa vie enfermée dans la tour que son père lui a fait construire pour la protéger des atteintes de l'extérieur. Barbe, enthousiasmée par sa récente découverte d'une autre Loi, entreprend le chemin de la *conversio* : elle entame avec Origène une correspondance secrète qui aboutit à l'apprentissage des vérités chrétiennes, complétant ainsi sa formation par le biais d'un "médecin" de l'âme, que le philosophe lui envoie. Après avoir fait construire par les maçons une troisième fenêtre donnant sur l'Orient dans la tour, en symbole de la Trinité — mais en violation de l'ordre du père de n'en construire que deux — elle est prête à recevoir le baptême. Dans la troisième journée, Barbe le reçoit par Saint Jean Baptiste.

Une fois découverte sa conversion au christianisme, Dioscorus tente de la tuer mais manque sa première tentative : Barbe est sauvée miraculeusement et conduite dans une caverne en dehors de la ville. Grâce à l'indication d'un méchant berger, Dioscorus la retrouve, la fait battre et conduire en prison. Les deux docteurs tentent alors de la ramener à leur religion, en vain : Barbe est livrée aux mains du prévôt Marcien. À la suite de son inflexible obstination face aux efforts du juge pour la détourner de sa foi, Barbe est ainsi livrée aux bourreaux, qui tout le long de la quatrième journée du mystère lui infligent de sanglants tourments : elle est fouettée et, après la guérison divine de son corps pendant la nuit, les tortures continuent avec plus de cruauté, car sa chair est déchirée par des peignes de fer, brûlée avec des torches ardentes, sa tête écrasée avec des maillets d'acier ; finalement, on lui arrache les seins et on la condamne à être promenée nue par la ville. Quand elle est dépouillée, une tunique divine descend pour couvrir son corps et les bourreaux deviennent aveugles, mais, grâce aux prières de la sainte elle-même, ils retrouvent la vue. Marcien, impuissant, la rend à son père qui, après l'avoir fait rouler dans un tonneau parsemé de clous, sans qu'elle en soit entamée, la tire par les cheveux sur une montagne et lui coupe fatalement la tête. Quant à lui, il est foudroyé, son âme amenée en Enfer, alors que celle de sa fille martyre est conduite au ciel par les anges.

Pendant la dernière journée de la représentation Barbe est ensevelie par le prêtre Valentin et, sur le lieu de son tombeau, se produisent des miracles de guérison dont bénéficient un sourd, un bossu et un *démoniaque* (un fou). Nicomédie étant assiégée par l'armée chrétienne

du roi de Chypre, en outre, deux soldats chrétiens sont ressuscités grâce à son influence bénéfique. Le corps de la sainte est alors conduit triomphalement à Rome et placé dans le cimetière de Saint-Calixte en présence du Pape Honorius.

Au niveau métrique, le mystère se compose, de façon générale, d’octosyllabes à rimes plates, mais il présente également des insertions variées de mètres différents qui confèrent une certaine vivacité à la trame poétique, avec des effets dramatiques intéressants. Les indications scéniques, quant à elles, comme dans le jeu provençal de sainte Agnès, sont reportées en latin, à l’exception de quelques cas où elles sont données en vernaculaire.

1.3.b. Le *Mystère de sainte Barbe en deux journées*

A la différence du mystère que l’on vient de présenter, le *Mystère de sainte Barbe en deux journées* nous est transmis par un imprimé du début du XVI^e siècle conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (*BN Yf 1652*), dont plusieurs éditions ont été imprimées jusqu’au début du XVII^e siècle¹⁷³ ; une édition moderne, quoique obsolète, a été réalisée au début du XX^e siècle¹⁷⁴, à laquelle fait suite l’édition de M. Longtin pour sa maîtrise dans les années 1990¹⁷⁵.

Le mystère se compose de 3677 vers (si l’on considère l’imprimé Trepperel) et compte quarante personnages, alors que dans le texte en cinq journées ils sont bien cent. Les didascalies s’avèrent mixtes, de façon plus prononcée par rapport au précédent mystère : elles peuvent être en latin, tout comme en moyen français.

Comme l’annonce le prologue même, l’œuvre a pour but de montrer que *sapientia vincit maliciam*, que la sagesse vainc la méchanceté. Dès le début, la protagoniste est en effet qualifiée

¹⁷³ Petit de Julleville, *Les Mystères*, 2, p. 486, cite sept éditions. Voir aussi G. A. Runnalls, *Les Mystères français imprimés. Une étude sur les rapports entre le théâtre religieux et l'imprimerie à la fin du Moyen Age français suivie d'un répertoire complet des Mystères français imprimés (ouvrages, éditions, exemplaires) 1484-1630*, Paris, 1999, pp. 96-99; pp. 151-158. Ce mystère de succès a été imprimé en plus qu’à Paris, à Lyon, à Rouen et à Troyes.

¹⁷⁴ P. Seefeldt, *Studien über die verschiedenen mittelalterlichen dramatischen Fassungen der Barbara-Legende nebst Neudruck des ältesten « Mystère français de sainte Barbe en deux journées »*, Greifswald, Adler, 1908.

¹⁷⁵ *Edition du mystère de sainte Barbe en deux journées, BN Yf 1652 et 1651*, par M. Longtin, mémoire de maîtrise, Université McGill, Montréal, sous la dir. de G. Di Stefano, 1996 ; l’édition de la première journée a été mise en ligne dans la section « Théâtre médiéval » du site du *Centre d’Études des Textes Médiévaux* de l’Université de Haute-Bretagne, Rennes 2, veillé par D. Hue : <https://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/barbe/barbe1.html>. Le mémoire est rendu accessible par la Bibliothèque Nationale du Canada. M. Longtin y édite en parallèle le texte de l’imprimé *BN Yf 1652* de la Veuve Trapperel et de Jehan Jehanot (1511-1517), base de l’édition Seefeldt et celui, inédit, de *BN Yf 1651*, imprimé par Simon Calvarin (1552-1585). Nous remercions le chercheur pour nous avoir fourni le brouillon de l’édition révisée à paraître qui constitue notre édition de référence : M. Longtin, *Édition du Mystère de sainte Barbe en deux journées, BN Yf 1652*, travail inédit.

comme une jeune fille dotée de sagesse : « Une vierge de grant regnon, / Moult remplië de sapience, / De Barbare portant le nom, / Vaincquit malice par science »¹⁷⁶.

Ce drame s'appuie évidemment sur la légende de la sainte, mais il ne semble pas puiser à la même source que le mystère en cinq journées. À côté des épisodes récurrents et communs à toutes les versions — comme le refus du mariage de Barbe, la construction de la tour où elle est enfermée, ou sa mort par les mains du père — le mystère dramatise de façon différente certains événements, et en omet ou ajoute d'autres. Après le prologue, qui indique pourtant la dépendance de la matière de la *légende doree*¹⁷⁷, le *fatiste* présente les échafauds où l'action se déroule avec les personnages qui les occupent. Une chanson licencieuse d'une mérétrice¹⁷⁸ (« folle femme ») — qui crée un fil de cohérence dramaturgique intéressant, car nous que la retrouverons comme personnage dans l'action de la deuxième journée— ouvre bizarrement la voie à l'action véritable, qui commence, *in medias res*, sous le signe de la persécution des chrétiens de la part de Marcien, soutenue et animée par les diables infernaux, auxquels l'Empereur adresse un « *sabat* » (sacrifice).

Le maistre sainte Barbe, en réalité, comme indiqué par les didascalies, voit le vrai début dans le refus de la protagoniste d'accepter la proposition de mariage que les deux parents lui font : elle est déjà mariée à sa « devise », sans qu'en soit pourtant révélée la motivation, tenue en suspense (le public la découvrira plus tard). Une dispute familiale a alors lieu, cette fois avec l'intervention active de la mère, alors qu'elle est complètement absente dans l'autre mystère et dans la légende la plus répandue, comme l'on a vu¹⁷⁹ ; la *royne* s'associe donc au père contre le choix indépendant de la fille. L'action s'avérant dans ce drame assez rapide et dépourvue d'explications, on assiste à la décision soudaine du roi Dioscorus de faire construire une tour pour « tenir et mettre en cage Barbe » (v. 540) : la réclusion apparaît moins comme un moyen de protection vis-à-vis du monde — comme c'est le cas d'habitude — que comme un lieu d'emprisonnement punitif du refus de mariage de Barbe. Pendant que les parents vont sacrifier au temple, la jeune fille est laissée sous la surveillance et la compagnie de trois dames, mais tout de suite ressort son caractère peu enclin au divertissement : alors que les filles jouent aux cartes, Barbe, en solitude, trouve la condition idéale pour demander à Dieu — son « vray

¹⁷⁶ *Ivi*, vv. 25-28.

¹⁷⁷ « Barbare estoit nettë et pure ;/ Bien jeune fut crestiennee / Com nous tesmoigne l'escripture / Emmy sa legende doree », vv. 29-32. Il nous semble que la *Legenda Aurea* est ici mentionnée par le *fatiste* à l'instar de la source hagiographique par antonomase vu que le mystère s'en détache, en réalité, à plus reprises.

¹⁷⁸ Comme le remarque Longtin, la chanson « licencieuse » est reportée seulement par *BN Yf 1651*, alors qu'elle est omise par l'autre texte de base de son édition et de celle de Seefeldt (*BN Yf 1652*).

¹⁷⁹ La présence de la mère de Barbe, par ailleurs, établit un lien entre ce mystère en deux journées et le fragment du rôle de Barbe qui nous occupera *infra*, tout comme avec les peintures du Maine dans l'église de Saint-Martin-de-Connée.

père » — un signe : elle entame ainsi sa voie “rebelle” vers la connaissance (chrétienne). Cependant, l’échange de lettres avec le philosophe Origène n’apparaît pas ici, de même que l’apprentissage de la culture païenne par les docteurs et la conséquente réfutation : les moments de l’éducation et de la formation de Barbe s’avèrent beaucoup moins développés par rapport au mystère en cinq journées ; l’héroïne conduit sa bataille moins au niveau spéculatif qu’au niveau concret, voire physique, comme nous le verrons, en cela se montrant proche au type d’action qui caractérise sainte Marguerite. Après les épisodes connus de la légende (la construction d’une troisième fenêtre ouvrant vers l’Orient dans la tour, l’impression miraculeuse de la croix dans le marbre), c’est sur la montagne et par un ermite que Barbe est baptisée et instruite à la *créance* dans cette dramatisation. Ce dernier épisode — tout comme la présence de la mère — relie ce mystère à celui dont nous reste que le rôle de Barbe.

Le déplacement de l’action en Enfer, où les diables se plaignent de la conversion catastrophique de Barbe, conclut la journée. Dans le prologue de la deuxième et dernière journée, le meneur de jeu cherche la complicité du public, auquel il adresse une *captatio benevolentiae*, en invoquant sa clémence en cas de faux-pas. Les parents rentrent du pèlerinage et Dioscorus découvre la dure vérité sur la troisième fenêtre, qu’il aperçoit : Barbe lui explique alors qu’elle est chrétienne. Il essaye de la tuer, mais elle disparaît dans les murs de la tour. L’épisode des pasteurs lors de la recherche de Barbe trouve ici des traits singuliers par rapport à la tradition : Barbe pardonne leur « trahison » (l’un d’eux avait révélé à Dioscorus la direction prise par la fille) et fait réapparaître leur troupeau, qui avait disparu¹⁸⁰. De plus, une atmosphère de sérénité pastorale — intensifiée par le chant, élément très important de ce mystère — détend la chasse furieuse et meurtrière du père, qui enfin trouve la « folle » et la lie brutalement à la queue du cheval pour la transporter face à sa mère.

En raison de son obstination dans l’apostasie du paganisme, Barbe est alors emprisonnée et conduite pour en répondre à l’Empereur Marcien (distinct ici du personnage du juge), qui « abaitra son laingage ». Mais, en réalité, ni les supplices brutaux qu’elle subit à partir de ce moment (et tout le long des trois-quarts restants de la journée), ni l’attitude vulgaire et sadique de quatre bourreaux réduisent son endurance, supportée de l’aide continue de Dieu, qui reconforte son âme et guérit son corps, en intervenant lui-même, ou à travers les anges Michel et Gabriel. L’invulnérabilité surprenante devant les tortures — qui demeurent, elles,

¹⁸⁰ On rappelle que selon la tradition hagiographique les animaux sont transformés d’habitude en sauterelles : c’est le cas du mystère en cinq journées également. En outre, le pasteur méchant est transformé en pierre.

toujours fidèles à la tradition dans leur crescendo de cruauté¹⁸¹ — et la témérité de Barbe confirment aux persécuteurs ses « enchanteries » et sa possession diabolique.

C'est justement un diable, Sathan, qui la tente à travers une « femme de joie » pour la persuader de vouer sa vie aux plaisirs sensuels et aux valeurs matérielles : Marcien, poussé par une vision nocturne de son prétendu « ange », accomplit les propos maléfiques du diable. Dans une séquence dramatique originelle et propre à ce mystère, visant à montrer le pouvoir saint de l'héroïne, Barbe démasque la présence maléfique de la femme par un exorcisme et défie physiquement le *Sathanasse* sorti de son corps, comme nous le verrons. La « folle », ainsi guérie, se dévoue à Barbe. L'épisode, très adaptée à la mise en scène de la légende, devait résulter certainement frappant pour le public, de plus que la puissance de la jeune fille se manifeste aussi dans l'acte concret d'agression envers le diable qu'elle attrape par la gorge. Toutes les deux — la sainte et la rachetée — doivent alors faire face au prévôt qui condamne Barbe, toujours ferme dans sa position, à se promener nue par la ville ; l'arrivée miraculeuse d'une « robe dorée » — *topos*, l'on a vu, de ces passions féminines — la reconforte. Comme il arrive dans le jeu de sainte Agnès, une lumière éblouissante envahit les bourreaux, qui s'écrasent à terre de peur !

Apeuré que « plus dure el est que n'est acier », le prévôt renvoie Barbe à Marcien, qui à son tour laisse au père l'aboutissement du martyre que Barbe au demeurant désire, tout en restant fidèle à Christ jusqu'à la fin. Elle se montre quand même touchée par le comportement du parent qui pour éviter la honte d'une fille « transgressive » se laisse aller à un acte si innaturel : « Hae, père, ta loy te surmonte » (v. 3224) lui reproche, en effet, l'héroïne avant d'exprimer toute sa douleur de fille dans une tirade à la hauteur d'une grande tragédie, où l'invocation de la *pietas* des parents touche des sommets sublimes. Dioscorus la frappe au col et son âme est finalement prête à monter au ciel, où les anges la conduisent. Déclamant des tirades désespérées, tous les persécuteurs de la martyre, quant à eux, un par un — du père au dernier *tirant* — sont frappés par la foudre et se rendent, pris de rage, à Lucifer, qui est bien content d'accueillir leurs corps lourds dans le royaume de peine éternelle. L'épilogue nous reporte à la sainteté de Barbe qui accomplit des miracles de guérison *post mortem* au bénéfice

¹⁸¹ Comme il arrive dans le mystère en cinq journées – et comme nous le verrons pour sainte Marguerite dans son mystère – la protagoniste alterne entre l'enfermement en prison et des supplices violents qui incluent fouettées, coups de nerfs de bœuf en étant pendue à l'envers, brûlures, martellement de la tête, amputation des seins et, enfin, décollation, un destin commun aux martyres. Voir les figures de l'annexe (image 9 et ss.) montrant les détails de la fresque de Lorenzo Lotto pour une correspondance avec la narration en peinture, sur laquelle nous reviendrons dans la deuxième partie de l'étude.

d'un boiteux et d'un aveugle¹⁸². Le « corps saint » de Barbe est porté dans sa chapelle dans une séquence finale où le théâtre coïncide avec le rite cultuel et le public avec la communauté dévote.

Le mystère, à la versification plutôt homogène en octosyllabes à rimes plates ou croisées — avec la présence de trois rondeaux triolet — présente des didascalies mixtes, de façon beaucoup plus prononcée par rapport au précédent mystère : elles peuvent être en latin, tout comme en moyen français.

Comme il ressort de cette brève présentation, le *Mystère de sainte Barbe en deux journées* révèle des traits singuliers par rapport à la tradition hagiographique la plus répandue et à l'autre mystère plus long consacré à la sainte, qu'on retrouve parfois dans d'autres versions de la légende (textuelles ou iconographiques) — comme la présence de la mère ou de l'ermite — mais qui sont parfois originels et imputables à la libre inventivité du dramaturge, comme nous le verrons mieux *infra*. De plus, le texte nous paraît plus expressionniste que l'autre version *par personnages* — plus savante, mais en même temps plus répétitive. Il nous offre des moments de réalisme cru, voire inquiétants et aliénants (quand la flagellation devient une vraie danse, entre raillerie et horreur), ou bien caractérisés par un langage souvent très brutal ou enclin au registre populaire (comme le montre la présence des proverbes et des nombreuses expressions tirées du langage vivant), mais capables aussi de *pathos* intense. Enfin, un certain suspense maintient vive l'attention des spectateurs (et des lecteurs), sollicités aussi par les changements brusques de l'action dans certaines scènes, qui s'avèrent beaucoup moins commentées, nous semble-t-il, que celles du mystère en cinq journées.

Parmi les attestations textuelles dramatiques de la légende de sainte Barbe proches de ce mystère figure, sans doute, le fragment du rôle de Barbe que nous allons découvrir maintenant.

1.3.c. Le fragment du rôle de sainte Barbe

Il s'agit cette fois d'un texte qui nous offre les répliques du seul personnage de Barbe : le rôle principal d'un mystère perdu. L'on sait qu'au Moyen Âge un type de manuscrit théâtral

¹⁸² Cette séquence dramatique prend beaucoup plus d'ampleur dans la représentation en cinq journées (où, par ailleurs, le personnage d'un *fol* figure, également, parmi les miraculés), constituant une espèce de farce à l'intérieur du mystère : voir l'analyse de M. Longtin, « Le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* et sa farce », dans *Mainte belle oeuvre faite. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, éd. D. Hüe, M. Longtin et L. Muir, Orléans, Paradigme, 2005, pp. 339-354, qui montre son importance pour la fonction de célébration de la sainte mise en place dans le mystère.

était dédié aux rôles des personnages¹⁸³. Un tel témoignage s'avère intéressant, car il nous donne un exemple différent de trace écrite, toute focalisée sur la protagoniste, et révélant avec clarté la technique mnémonique d'apprentissage du rôle par l'acteur ou l'actrice chargé.e d'interpréter la sainte¹⁸⁴. Les répliques de Barbe sont, en effet, entrecoupées par l'hémistiche final des répliques de ses interlocuteurs, qui riment entre elles, selon la technique de la rime mnémonique typique du théâtre.

Jacques Chocheyras, éditeur du texte, note que « Le style de ce fragment et sa valeur littéraire nous sont semblé supérieurs à ceux de beaucoup d'autres mystères » ; et s'interroge : « Est-ce que parce que nous ne lisons que le rôle de l'héroïne ? »¹⁸⁵. Il se peut que oui ; toutefois, la qualité du texte nous semble aller au-delà de ce seul élément et nous partageons pleinement les propos du chercheur — au-delà de leur probable ironie — : « Toujours est-il que certains vers ont un accent de vérité que nous ne trouvons guère ailleurs. La rapidité même de l'action est une qualité bien agréable à rencontrer ». En outre, un trait d'originalité qui démarque ce mystère inconnu, dont ne subsiste que ce rôle, par rapport aux autres mystères considérés, concerne la provenance géographique : alors que les autres textes proviennent du Nord de la France, où, comme on l'a vu, le culte de Barbe était le plus enraciné, ce fragment est originaire de la Savoie, en particulier de la Maurienne, portant la trace d'une représentation qui aurait eu lieu dans cette vallée. Suivant Chocheyras, qui nous transmet le fragment parmi d'autres inédits dans son étude sur le théâtre médiéval savoyard, nous pouvons le situer au début du XVI^e siècle. Comme nous le verrons avec plus de détails *infra*, l'on sait en tout cas qu'un mystère analogue à celui auquel renvoie ce fragment du rôle, était encore représenté au XVIII^e siècle près de Suse, de l'autre côté du Col du Mont Cenis (dans l'actuel territoire italien), dans une zone culturellement et linguistiquement très proche de la Maurienne.

Nous l'avons anticipé : le rôle de Barbe nous offre un mélange original des différentes traditions hagiographiques, où un élément marquant la version à laquelle puise le mystère en

¹⁸³ Voir Lalou, Smith, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », p. 570-571 et D. Smith, « Les manuscrits de théâtre », *Gazette du livre médiéval*, n°33, 1998, pp. 1-10, p. 8 : le roulet se présente sous forme de petits rouleaux ou de petits cahiers, comme c'est le cas du rôle de S. Barbe et il contient l'ensemble des répliques du personnage à l'usage du comédien. Cf. aussi E. Lalou, « Les rolets de théâtre, étude codicologique », *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui : Moyen Âge et Renaissance*. Actes du 115^e Congrès national des sociétés savantes, Section d'histoire médiévale et de philologie, Avignon, 1990, pp. 51-71.

¹⁸⁴ Ces éléments indiquent une grande différence de pratique par rapport à l'apprentissage contemporain, où le rôle est appris avec l'ensemble des répliques du texte et où il serait difficile de le penser détaché de celui d'autres personnages, même en phase d'apprentissage.

¹⁸⁵ J. Chocheyras, « La vie et histoire de madame sainte Barbe », dans *Le théâtre religieux en Savoie au XVI^e siècle*, Genève, 1971, pp. 41-46, p. 42. Pour le texte du fragment voir « L'histoire de sainte Barbe » dans *ivi.*, pp. 93-108, notre édition de référence.

cinq journées — l'échange de lettre avec Origène¹⁸⁶ — coexiste avec des épisodes propres au *Mystère de sainte Barbe en deux journées* (le baptême de Barbe par l'ermite et la dispute avec la mère), parmi lesquels celui de la mère en particulier — que l'on retrouve également dans la vie en alexandrins¹⁸⁷ et dans le cycle de fresques de Saint-Martin-de-Connée — caractériserait donc un autre courant de la légende (qui ne correspond pas à celui de la *Legenda Aurea*). Chocheyras reporte une lecture synoptique avec le mystère en deux journées¹⁸⁸ concernant quatre lieux du fragment, qui s'avèrent presque pareils à la version de l'imprimé, mais, comme il le reconnaît lui-même, il s'agit vraiment des épisodes les plus caractéristiques de la légende (le refus du mariage ou la construction de la troisième fenêtre). Il s'aperçoit donc également que ce qu'il a sous les mains relève bien d'une contamination entre la tradition du mystère imprimé et celle du mystère manuscrit : « aussi avons-nous l'impression que nous avons à faire à une contamination entre les deux traditions, peut être antérieures à l'époque du premier imprimé ». Probablement le rôle relève d'un mystère en trois journées¹⁸⁹.

Le mètre du texte est l'octosyllabe à rime plate, typique des mystères ; les didascalies paraissent soit en latin (surtout quand il s'agit d'indiquer une attitude psychologique ou corporelle du personnage de Barbe), soit en vernaculaire (surtout quand il s'agit d'indiquer des déplacements).

L'interlocuteur de Barbe n'est pas toujours reconnaissable, mais on identifie pourtant les traits typiques de la légende, de tel ou tel courant : la construction de la troisième fenêtre, l'échange de lettre de la protagoniste avec Origène et la ruse qu'elle met en place pour le cacher au père, le refus du mariage, la destruction des *images* des dieux païens, le conflit avec les parents, le baptême de la part de l'ermite, la demande de secours à Dieu lors des supplices et la prompte guérison du corps. Ce qui distingue ce fragment réside dans son efficacité esthétique : l'action procède de façon plus rapide à travers un style aussi efficace que poétique. Le personnage de Barbe, de plus, s'avère plus arrondi et moins stylisé que celui des autres mystères : elle se révèle quasi plus consciente de ses choix et dotée d'une vérité majeure qui se

¹⁸⁶ Trait du récit attribué à la *Légende dorée*, dont on a déjà parlé (§I.3. et n. 145). On le retrouve dans la version latine tardive de Jean de Wackerzele, source du mystère en cinq journées. L'épisode s'avère pourtant absent, comme nous l'avons remarqué, dans le mystère en deux journées, en dépit de la citation du titre même de la compilation de Jacques de Voragine dans le prologue, qui devrait en proclamer la descendance (cf. *supra* n. 170), mais qui se révèle en réalité « trahie » : s'agit-il d'une naïveté du *fatiste* ou, au contraire, d'une malice, vu qu'il ajoute à la dramatisation des épisodes originaux et puise à d'autres courants de la légende de Barbe, comme celui qui rapporte l'action de la mère ?

¹⁸⁷ Williams, « Old french lives of Saint Barbara », pp. 161-165.

¹⁸⁸ Chocheyras, « La vie et histoire de madame sainte Barbe », pp. 44-45. Le chercheur rapproche pourtant le texte de l'édition lyonnaise d'Olivier Arnoullet du 1542, *BN Rés. Y f 1689* (peut-être parce qu'il est plus proche de la région d'origine du fragment ?) et pas celui du premier imprimé parisien de Trepperel (*BN Rés. Y f 1652*), qui constitue la base des éditions critiques modernes, à laquelle nous nous référons via l'éd. de M. Longtin.

¹⁸⁹ Cf. Lemaire, « Premières attestations lexicales dans le "Mystère de sainte barbe en cinq journées" », p. 500.

dégage au niveau du corps comme de l'esprit. Certains moments de communication mystique avec le divin s'avèrent plus sensuels (par exemple dans la scène de la croix qui s'imprime dans le marbre à l'empreinte de son doigt ou dans l'image de la beauté du visage de Dieu). Des scènes nouvelles apparaissent, également, comme la tentation d'une entité mystérieuse dans la forêt, de nature diabolique, qu'elle vainc avec la croix (comme le fait Marguerite avec le dragon).

Sous l'aspect performatif et dramaturgique, il y a des traits intéressants qu'on ne trouve pas dans les autres textes, comme le chant de la protagoniste après qu'elle a demandé à Dieu d'apaiser ses souffrances ou d'autres images originelles dont le langage et le style se font plus dramatiques et leur confèrent une force particulière. D'un côté, ces images soulignent la tangibilité matérielle des choses : c'est le cas de la puanteur de la prison dont Barbe se plaint dans sa descente vers les afflictions corporelles — on se rappelle la Thaïs de Hrotsvita, sauf que la mauvaise odeur symbolisait chez elle la corruption de l'âme, tandis que Barbe demeure indiscutablement pure, tout comme Marguerite —; ou encore elles résultent particulièrement vivides dans leur pouvoir symbolique, comme l'image du lien indissoluble des bourreaux *idolâtres* avec l'« ennemi » (le diable), qui « Pris vous a au las de sa tente / et vous a les cueurs liés ». D'un autre côté, ces images concourent aussi à exprimer l'élan mystique de Barbe dont le cœur, tellement sensible au chant radieux des anges en prison, nous dit-elle, est mis « hors de sens ».

1.3. d. Les peintures de Saint-Martin-de-Connée

Selon le père jésuite Aloys Pottier, qui y consacre une étude en 1901¹⁹⁰, le cycle des douze panneaux en bois restants, sur les dix-huit originaires de la chapelle de forgerons dédiée à sainte Barbe, dans l'église de Saint-Martin-de-Connée (Maine), reproduirait des scènes importantes du mystère de sainte Barbe joué dans la ville proche de Laval (Pays de la Loire) en 1493.

Comme nous le dirons mieux dans le paragraphe suivant, un grand événement théâtral en six journées représentant l'histoire de la sainte a en effet eu lieu dans la ville. Mais aucune trace écrite d'une pièce en six journées ne nous est parvenue ; et, en réalité, il semble difficile d'affirmer avec la certitude de Pottier qu'un mystère long (perdu), puisant aux deux textes des

¹⁹⁰ Pottier, « *La vie et histoire de madame sainte Barbe* »; pour la référence aux peintures, voir aussi Petit de Julleville, *Les mystères*, I, p. 63 et G. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, 1951, pp. 122 et 224. Le P. A. Pottier, natif de Saint-Martin-de-Connée est auteur, en outre, de quelques études sur l'histoire de la spiritualité et sur des lieux de culte publiées entre la fin du XIX^e et la première moitié d XX^e siècles.

mystères ayant survécu en cinq et en deux journées, ait influencé ces peintures. Une motivation *pro* qui peut, certes, se montrer assez efficace, tient à la présence dans les fresques d'épisodes originaux propres aux deux mystères survivus, qui auraient donc été fusionnés dans celui joué à Laval : comme dans le mystère savoyard perdu, dont on ne connaît que le rôle de Barbe, nous sommes confrontés à une représentation qui mélange plusieurs traditions hagiographiques, parce qu'on retrouve la présence du personnage de la mère — caractéristique, on l'a vu, du mystère en deux journées et du rôle — mais aussi la discussion de la protagoniste avec les docteurs païens — dramatisée, pour sa part, dans le mystère en cinq journées. Le fait que les peintures montrent, outre les épisodes classiques de la légende, des personnages et des scènes qui correspondraient, ainsi, aux prétendues créations originales des *fatistes* des textes connus mène Pottier à conclure que les peintures ont bien été inspirées par la représentation du mystère de Laval, et que le *fatiste* se serait servi des deux textes parvenus jusqu'à nous pour le composer.

Nous n'allons pas ici trop nous attarder sur les scènes singulières qui auraient été influencées par la mise en scène de Laval, mais nous limiter simplement à considérer qu'évidemment une tradition textuelle théâtrale autre que les deux dont nous avons témoignage circulait en France à l'époque, et que dans cette tradition des éléments propres à des courants hagiographiques différents et indépendants les uns des autres dans certains textes — disons surtout la tentative d'éducation païenne de Barbe et l'échange de lettres avec le philosophe Origène, d'un côté, et l'intervention active de la mère, de l'autre — étaient mélangés, comme il arrive — de manière différente — dans le mystère de la Maurienne (rôle de Barbe). Les fresques de l'église de Saint-Martin-de-Connée pourraient représenter, il est vrai, des épisodes et des personnages que l'on retrouve tant dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées*¹⁹¹, que dans le mystère en deux journées et dans le rôle¹⁹² — ce dernier non connu par Pottier — et à propos desquels le Père jésuite se livre à une comparaison serrée avec les répliques écrites, en citant avec générosité l'un ou l'autre texte. Mais il s'agit de son interprétation à lui, entre suggestion et naïveté.

Il nous semble, par exemple, très peu réaliste que la scène représentant Barbe — bien vêtue comme dans le premier panneau — qui se dispute avec sa mère, suivie par la capture et le supplice de la sainte, puisse correspondre au retour de Barbe chez sa mère après les tortures

¹⁹¹ Les deux docteurs à l'arrière-plan (panneaux B, E, F, voir image 17) ou les deux soldats de l'armée chrétienne de Chypre ressuscités sur le tombeau de la sainte dans la cinquième journée, auxquels peut faire penser le panneau L (image 19). C'est ce qui fait dire à Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p. 122, que ce panneau avec l'ange, les têtes coupées et les deux morts en premier plan semble bien s'inspirer du mystère manuscrit ; toutefois, le chercheur affirme qu'il n'y a pas d'arguments décisifs sur ce sujet et nous en sommes d'accord.

¹⁹² Voir la discussion de Barbe avec la mère du panneau G, image 18.

subies sur ordre de Marcien, tel qu'il est dramatisé dans le mystère en deux journées, comme le soutient le chercheur¹⁹³.

De plus, alors que les textes nomment les personnages, les images ne le font pas : on n'échappe pas, ainsi, au domaine des hypothèses quant à l'identification de certains groupes de figures masculines. Les huit personnages du panneau F face auxquels Barbe fait son oraison, en s'accompagnant du geste de la main qui indique ses positions — identifiés génériquement par Pottier aux chevaliers de Dioscorus¹⁹⁴ — ne sont pas mentionnés dans le mystère en cinq journées qui dramatise l'épisode, où les philosophes s'avèrent deux — Alphons et Amphoras — reconnaissables, quant à eux, dans les deux personnages figurant derrière Barbe (panneau E), toujours en couple lors de la discussion de Barbe avec le père (panneau B). Dans la séquence dramatique les chevaliers qui participent à la disputation entre Barbe, son père et les deux docteurs au sujet de sa conversion ne sont que trois¹⁹⁵.

Pour conclure, nous pouvons bien sûr imaginer, avec Pottier, que ce cycle pictural a été réalisé par des artistes qui ont vu le mystère joué à Laval en 1493 (songeons à la thèse d'Emile Mâle au sujet de l'influence des mystères sur l'art¹⁹⁶), mais chercher à tout prix une correspondance univoque des images avec les séquences dramatiques de l'un ou de l'autre texte dramatique conservé sur sainte Barbe s'avère peu fécond, nous semble-t-il. Les artistes mêmes, à la demande de la confrérie de Saint-Martin-de-Connée dévote à la sainte, pouvaient puiser leur matière aux nombreuses versions hagiographiques de la légende qui circulaient dans la région en les réutilisant à leur goût — tout comme le font les *fatistes* — et en intégrant les éléments plus traditionnels de la légende à d'autres survenus plus récemment (parmi lesquels l'on pourrait bien compter l'éducation païenne de Barbe par les docteurs ou l'insertion de la mère), ou en laissant aller librement leur inventivité.

Loin d'être une "copie" par images des textes ou des représentations par personnages, ce cycle des peintures nous montre, encore une fois, la variété des métamorphoses infligées aux thèmes et aux récits et la circulation permanente entre tradition et innovation, qui caractérisent

¹⁹³ Pottier, « *La vie et histoire de madame sainte Barbe* », pp. 46-52.

¹⁹⁴ *Ivi*, pp. 41-46.

¹⁹⁵ Voir *Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, vv. 3468-3908, où Alphons et Amphoras et les trois chevaliers Florimond, Brandinas et Palamides soutiennent le père dans l'attaque à la jeune fille convertie.

¹⁹⁶ E. Mâle, *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France*, en particulier pp. 179-184, où il montre comment les mystères hagiographiques ont été des modèles pour les créations artistiques de l'époque, de la peinture aux vitraux. Cf. aussi pp. 35-84 sur l'influence du théâtre religieux sur les thèmes iconographiques concernant la vie du Christ. L'on sait toutefois que la pensée de Mâle a évolué, diminuant l'apport des mystères sur l'art, pour donner davantage d'importance à la médiation de la peinture italienne du XIV^e siècle dans la transmission des thèmes originaires de l'Orient byzantin dans l'iconographie française. Cf. Mâle, « Préface de la deuxième édition », dans *ivi*, 1922. V. Dominguez invite à la prudence quand il s'agit de comparer œuvres artistiques et théâtre médiéval, cf. Dominguez, « *Le Jeu d'Adam et Notre-Dame-La-Grande de Poitiers (XII^e siècle)*. Anciennes et nouvelles lectures », *Mélanges offerts à Jean-Pierre Bordier*, J.-R. VALETTE, C. CROISY-NAQUET et S.e LE BRIZ-ORGEUR (dir.), Paris, Champion, 2017, pp. 51-66.

la culture médiévale, et qui nous font comprendre « quelle chose fluide, mobile, et pour tout dire vivante, fut le christianisme du Moyen Âge »¹⁹⁷.

I.3. e. Représentations attestées

D'après les répertoires et les études sur le sujet, on compte vingt représentations attestées du mystère de sainte Barbe dans les villes du Nord-Ouest, du Nord et du Nord-Est de la France et des Flandres, pour la plupart de cas, entre la mi XV^e et la fin du XVI^e siècle ; auxquelles s'ajoute une *tragicomédie* représentée à Annecy encore dans le XVII^e¹⁹⁸ siècle et la représentation de la Maurienne du XVIII^e siècle¹⁹⁹ : Barbe s'avère ainsi la sainte la plus représentée au théâtre à l'époque médiévale et au-delà !

Le nombre des journées de mise en scène du mystère varie d'une ville à l'autre, tout comme l'interprétation du rôle de Barbe par un acteur ou une actrice, là où nous avons de renseignements. Il se peut donc qu'on ait des représentations en trois journées ou en six (comme celle de Laval dont nous venons de parler), qui ne correspondent précisément à aucun texte que nous avons présenté²⁰⁰ ; parallèlement, le texte d'un mystère en cinq journées a survécu, alors que nous n'avons pas de notice sur une mise en scène de la vie de Barbe structurée dans ce nombre de journées.

¹⁹⁷ J. Baschet, « L'iconographie médiévale », dans *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre : Rome et l'Italie*, Ecole Française de Rome, Rome, 2005, pp. 273-288, p. L'intervention nous offre une utile et fascinante lecture sur l'œuvre de l'historien de l'art.

¹⁹⁸ *Sainte Barbe, vierge et chrestienne. Tragicomédie en deux journées, à Messieurs les nobles syndics de la Ville & Cité d'Annessy, Pour estre représentée par les Escholiers d'Annessy le septième jour de septembre MDCLIV*, Annecy, 1654 (Paris, BNF, Rés. P-YF 75). Pour une présentation cf. Longtin, *Édition critique de la cinquième journée du Mystère de sainte Barbe*, pp. 51-57.

¹⁹⁹ À Graverre, près de Suse (Italie), cf. Chocheyras, *Le théâtre religieux en Savoie au XVI siècle*, p. 44. Pour les autres références et leurs sources on renvoi à Petit de Julleville, *Les mystères*, I, pp. 48, 52-53 ; II, p. 63, p. 180 ; Muir, « Women on the Medieval Stage : The Evidence from France », p. 116 ; Runnalls, *Études sur les mystères*, et Id. « The catalogue of the Tours bookseller and Late Medieval French Drama » ; W. Tydeman (ed. by), *Medieval European Stage, 500-1550*, Cambridge, 2001, p. 348 ; pour les représentations dans le Nord-Ouest de la France cf. Saliou, *Vie théâtrale dans le Nord-Ouest de la France*, pp. 907, 931, 942, 943, 970 ; pour les Flandres, Lavéant, *Théâtre et culture dramatique d'expression française dans les villes des Pays-Bas méridionaux (XVe-XVIe siècles)*, p. 267 ; Parussa, « Le théâtre des femmes au moyen âge : écriture, performance et mécénat », p. 315. Pour Compiègne cf. Kanoaka, « La vie théâtrale à Compiègne entre 1450 et 1550 », pp. 136-137.

²⁰⁰ Comme le remarque également K. Lavéant : « Ainsi, si le *Mystère de Sainte Barbe* est l'un des plus populaires dans la région, il est joué selon des modalités diverses d'une ville et d'une année à une autre. Quand le nombre de journées est précisé, l'on constate que s'il est bien joué en deux journées à Saint-Omer en 1462, ce qui tendrait à correspondre au *Mystère de Sainte Barbe en deux journées* édité récemment par Mario Longtin, il est en revanche également joué en trois journées selon nos mentions, en 1491 à Mons (mais également en 1475 et 1476 à Compiègne), ce qui ne correspond à aucune version parvenue jusqu'à nous », *Théâtre et culture dramatique d'expression française dans les villes des Pays-Bas méridionaux (XVe-XVIe siècles)*, p. 269.

Voici les représentations dont on a le témoignage, avec parfois l'indication du nombre de journées et des dates de mise en scène, par ordre chronologique : 1448 à Amiens ; 1459 à Mons ; 1460 à Amiens ; 1462 à Saint-Omer (deux journées, Pentecôte) ; 1470 à Avignon (juillet, cimètiere Église Saint-Symphorien)²⁰¹ ; 1473 à Tours ; 1476 à Compiègne (trois journées, juin²⁰²) ; 1484 à Angers (juillet) ; 1485 à Metz (trois journées, rôle : acteur Lyonard) et à Laval ; 1486 à Metz ; 1491 à Mons (trois journées, commande de chanoinesses de Sainte-Waudru) ; 1493 à Laval (six journées, septembre) ; 1505 à Nancy (rôle : actrice femme) ; 1509 à Domalain (août) ; 1533 à Limoges ; 1534 à Péronne ; 1537 à Saint Nicolas-du-Port ; 1539 à Tirepiéd ; 1578 à Fresnay-sur-Sarthe (31 août).

L'on sait, en outre, qu'une représentation de Sainte Barbe a été autorisée par l'évêque de la ville de Lisieux en 1572, mais défendue par les officiers municipaux²⁰³.

En particulier, d'après les études qui ont été menées sur les chroniques et les archives des villes, nous avons quelques indications majeures sur la mise en scène, la réaction du public ou l'organisation concernant les représentations de Metz en 1485, de Mons en 1491 et de Laval en 1493, que nous allons présenter brièvement.

Les chroniques de Metz de Philippe de Vigneulles nous donnent des détails assez précis concernant la représentation qui eut lieu dans la ville sur la place de Chambres (à côté de la Cathédrale) en 1485. Elle se déroula en trois journées, on sait qu'elle débuta le dimanche 24 juillet pour continuer le lundi et le mercredi suivants, mais à cause du mauvais temps, elle fut déplacée à la semaine suivante. Les échafauds (les structures en bois qui forment le plateau)²⁰⁴ furent construites une semaine avant le spectacle, auquel les gens se rendirent dès l'aube pour

²⁰¹ Nous avons des informations sur le rôle problématique du Lucifer joué par un maître des enfants de chœur de l'église de S. Pierre : « La seule mention de cette représentation que nous avons 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 », Runnalls, « René d'Anjou et le théâtre », *Études sur les Mysteres*, p. 196. « Ainsi cet acteur d'un *Mystère de sainte Barbe* joué à Avignon en 1470 fait-il authentifier par notaire qu'il joue le rôle du Lucifer de bouche et non de cœur, et que le diable ne pourra prétendre à son âme à l'issue du spectacle », Bouhaïk-Gironès, « Merveilleux et surnaturel sur les scènes théâtrales (XV^e-XVI^e siècles) », *Encyclopédie pour une histoire numérique de l'Europe* [en ligne] et Ead., « Mettre en spectacle les mystères chrétiens (XV^e-XVI^e siècles) », p. 54. Pour la citation textuelle de la source cf. P. Pansier, « Les débuts du théâtre à Avignon », *Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin*, VI (1919) 10-13.

²⁰² Cf. Kanaoka, « La vie théâtrale à Compiègne », pp. 136-137 qui réfute l'autre date d'une représentation du mystère de la sainte (1575) reportée par Petit de Julleville et d'autres.

²⁰³ J. Koopmans, « L'équarrissage pour tous ou la scène des mystères dits religieux », *Littératures Classiques*, 73/3 (2010), pp. 109-120, à p. 116. Le fait est documenté par L. du Bois, *Histoire de Lisieux, ville, diocèse et arrondissement*, Lisieux, Durand, 1845, t. II, p. 471.

²⁰⁴ « Echafaud: ouvrage de charpenterie surelevé, sur lequel ou à l'intérieur duquel on joue. Il peut être tendu de rideaux pour masquer, dans l'entre-jeu, les changements de décor, d'accessoires et de costumes des joueurs. Certains échafauds ont un double espace juxtaposé, l'un présentant l'espace de réception publique avec des sièges, l'autre l'espace privé avec un lit », « Glossaire théâtral » dans Darwin, Parussa et Halévy (éds.), *Le Théâtre français du Moyen Age et de la Renaissance*, L'avant-scène théâtre, p. 519.

s'assurer une place²⁰⁵ ! Mais c'est surtout le jugement sur le jeu de l'acteur qui interprète Barbe qui retient notre attention : « [le jeu] fut le mieulx jué et le plus triumpamment que on vit de longstems et au gré de toutes gens ». Comme il arrivait souvent, le rôle fut confié à un jeune garçon, Lyonard, beau au point de ressembler à une jeune fille et donc parfaitement adapté à interpréter la jeune et belle martyre. Son jeu, émouvant, frappa le public masculin comme féminin avec la même intensité, si bien qu'une riche veuve voulut faire de lui son héritier et qu'un chanoine cultivé le prit sous son aile et donna impulsion à sa carrière au point que le jeune fils du barbier devint *maistre en arts* et chanoine :

Or estoit pour lors demeurant en Mets, ung jonne fils bairbier, nommé Lyonard, qui estoit ung tres beaul filz et ressembloit une belle jonne fille...qui fist le personnage de sainte Barbe si preudemment et devotement que plusieurs personnes pleuroient de compassion ; car il tenoit si bonne faconde et manière avec si bonne mine et gestes avec les pucelles, qu'il estoit a chescun agreable et n'estoit possible de mieulx faire. Et tellement fu en la grace d'ung chescun qu'il n'y avoit seigneur, clerc ne lay qui ne desiderast a avoir ledit gairçon pour le nourrir et gouverner²⁰⁶.

Son interprétation vaillante et dévote fit pleurer le public, ses mérites relevant surtout de son aise dans l'élocution (*faconde*), ainsi que de son allure et de sa gestuelle aimablement féminine. L'on sait, comme nous le verrons mieux plus tard, que l'année suivante à Metz il joua aussi sainte Catherine dans le mystère à elle consacré ; mais, sa voix ayant déjà mué et les personnages, la rhétorique et le langage étant moins « aornez » que dans le mystère de S. Barbe, sa performance s'avéra moins efficace²⁰⁷.

La représentation de Laval (Haute-Loire), qu'on a déjà mentionnée au sujet des peintures de l'église voisine du Maine fut, quant à elle, un événement de grand prestige, aussi bien civique qu'artistique. Ce sont les chroniques rimées d'un notaire de la ville, très engagé dans le milieu théâtral, Guillaume le Doyen, qui nous en livrent un compte rendu assez précis²⁰⁸.

²⁰⁵ Ce détail nous montre l'énorme succès qu'avaient de tels spectacles à l'époque, comment nous le dit Petit de Julleville : « Le peuple se précipitait en foule à ces spectacles chéris, quittant tout pour les suivre, négligeant le travail, en oubliant sa misère. A Metz en 1485 on venait dès quatre heures du matin garder sa place pour ne pas perdre un mot du mystère de *Sainte Barbe* », *Les mystères* II, p. 406 ; ce fait considérable a été remarqué par E. Lalou également : « On connaît certes le goût du public pour le théâtre, son enthousiasme même. Ainsi, en 1485, à Metz, on venait garder sa place dès 4 heures du matin pour ne rien perdre du *Mystère de Sainte Barbe* », Lalou, « Les tortures dans les mystères : théâtre et réalité XIVe-XVIe siècle », p. 37.

²⁰⁶ *Chroniques de Metz*, éd. Huguenin, p. 473. Je cite de Petit de Julleville, *Les mystères* II, p. 48 ; cf. aussi L. Muir, « Drama in the bilingual cities: Metz », dans Tydeman, *The Medieval European Stage*, pp. 345 ss., en particulier p. 348 ; J. Enders en fait un exemple de « queer attraction » dans le théâtre médiéval, cf. Enders, *Death by Drama*, pp. 29-42.

²⁰⁷ Petit de Julleville, *Les mystères*, II, pp. 52-53.

²⁰⁸ *Ivi*, pp. 63-65 ; voir aussi Pottier, « La vie et histoire de madame sainte Barbe », pp. 17-21.

Le mystère eut lieu à la Pentecôte au « pré de Botz »²⁰⁹ de Laval et se déploya sur six journées. Après une première tentative d'organisation échouée²¹⁰, il fut repris grâce au notaire même (qui se chargea d'une autre mise en scène, provoquant ainsi l'appétit théâtral de la foule) et au comte Gui XV^e, qui choisit des commissaires afin de garantir que le jeu fût confié à des gens « qu'on saurait bien jouer ». Chaque surintendant se chargea d'un aspect du spectacle : construction du pavillon, mise en scène, musique, *secrets* (les effets spéciaux), adaptation du texte et distribution des rôles. Le chroniqueur nous apprend, en outre, que les costumes étaient de soie et de velours, donc précieux, et qu'une volée permettait aux personnages de « voler » d'un point à l'autre de la scène. Mais l'attention se focalise surtout sur une bête, énorme et terrible — jouée par un jeune avocat ! — qui rend hommage à Lucifer et à sa troupe infernale : « elle jectait le feu par sept lieux, / par ses nazeaulx et par ses yeulx, / qu'elle avait fort espouventables, / ses gestes estoient merveillables »²¹¹, voici un exemple de merveilleuse machine théâtrale. L'on apprend, enfin, les noms des citoyens jouant deux personnages importants : Dioscorus — incarné par le Sergent du roi « moult bien expert » — et « le grant diable infernal ». Naturellement, le comte et sa femme participèrent à toutes les journées, honorées même par la présence de quelques membres du Parlement de Paris²¹². Il y avait en effet à Laval et dans les proximités plusieurs chapelles et églises dédiées à sainte Barbe, ainsi que des confréries sous son patronage, précisément comme celle de Saint-Martin-de-Connée, ce qui explique l'enthousiasme pour un tel spectacle.

Grâce aux comptes du chapitre de la collégiale de Sainte-Waudru à Mons (Comté de Hainaut, aujourd'hui en Belgique), nous savons que les nobles chanoinesses de cette église dédiée à la patronne de la ville, financèrent la confrérie de sainte Barbe pour « jouer la Vie de ma dite Dame Sainte Barbe sur le Marchiet de Mons es XII, XIII et XIVE jours de septembre »²¹³ en 1491. Le fait s'avère très intéressant parce qu'il nous montre que des femmes

²⁰⁹ Aujourd'hui le quartier Bootz de la ville, situé sur la rive gauche de la Mayenne.

²¹⁰ Des « compagnons entrepreneurs » troublent l'organisation du mystère, *ivi*, pp. 17-18.

²¹¹ *Ivi*, p. 20.

²¹² « Monsieur par son commandement / De Paris sieurs de Parlement / Fist venir, a ses propes mises / Pour de Barbe veoir les devises », *ivi*, p. 6.

²¹³ Voir K. Lavéant, *Un théâtre des frontières*, pp. 189-190, qui nous renseigne sur le compte de la collégiale, dont les chanoinesses contribuèrent à la mise en place d'autres spectacles également, relevant aussi du domaine profane. « En fait, la collégiale de l'église Sainte-Waudru a une histoire particulière, puisqu'il s'agit d'une communauté de chanoinesses, toutes issues de la noblesse. Bien que cette communauté obéisse à des règles de vie religieuses, il semble qu'elle se soit sécularisée à partir du XII^e siècle et que ses membres aient pu disposer d'une assez grande liberté au quotidien. Dirigée par un abbé élu par le comte de Hainaut, cette communauté disposait vraisemblablement de grandes ressources financières, assurées notamment par un système de prébendes. Dans ce contexte, il semble donc que la décision de soutenir financièrement la représentation d'une pièce relève davantage d'un goût personnel des chanoinesses pour ces spectacles que d'un désir de contribuer à l'édification du peuple ». Gabriella Parussa, s'appuyant sur la recherche de K. Laveante, mentionne et inclut également le compte de la collégiale dans sa récente contribution sur le « Théâtre des femmes au Moyen Âge », p. 315, parmi les exemples de mécénat féminin.

pouvaient être engagées non seulement dans le jeu des mystères, comme nous le verrons plus tard, mais aussi dans leurs dépenses.

1. 4. *Le Mystere de la vie de madame sainte marguerite* : le triomphe de la beauté

MARCHUS

Pucelle douce et agreable,
ton corps je ne puis pas ferir,
car Dieu, qui regne sans mentir,
si ne veut pas que t'occie.

Pucelle blanche et bien pollie,
le coeur n'ay pas de toy frapper

MARGUERITE

Amy, entends moy donc parler :
si tu veux avoir Paradis,
de ton glaive present m'occis,
ou tu n'y auras ja partie.

MARCHUS

Marguerite, ma douce amye,
je te requiers à deux genoulx
que ton Dieu qui regne sur tous,
vueilles es cieux prier pour moy.

Estans ton col, je t'occiray,
mais hélas ! j'ay grande pitié!

Le mystère de la Vie de Sainte Marguerite, éd. M. Spacagno, vv. 3762-3777

L'autre texte dramatique célébrant la victoire de la beauté spirituelle d'une vierge martyre sur l'obscurité démoniaque est le mystère consacré à la vie et au martyre de sainte Marguerite d'Antioche. Martyre très populaire dans la chrétienté médiévale, à l'instar de Barbe, sainte Marguerite inspire un très grand nombre de textes vernaculaires en vers et en prose dans

l'Occident médiéval, qui témoignent de la diffusion de son culte, originaire, comme pour Barbe, de l'Asie Mineure. C'est en effet dans un récit grec que la légende trouve sa première expression écrite, où la sainte s'appelle pourtant Marina. De l'Orient à l'Occident, du grec au latin, son histoire passionnante franchit les frontières culturelles et se fixe dans le calendrier romain en une seule date et en une seule personne.

L'Église Catholique enlève sa fête du calendrier liturgique romain en 1969, considérant le caractère légendaire de cette figure (même sort qui rencontre sainte Barbe) ; pourtant, son culte continue d'être célébré. Sa légende, nourrie d'éléments merveilleux et répondant assez précisément au motif de la femme persécutée²¹⁴, n'est pas seulement un instrument de protection bénéfique pour les femmes en couche ; elle inspire au Moyen Âge des réécritures hagiographiques ainsi que des représentations iconographiques et performatives, telles que notre mystère de la fin du XV^e siècle. Il suffit ici de rappeler l'*iter* de propagation de la légende pour se rendre compte du fond traditionnel très varié sur lequel le *fatiste* intervient et élabore sa reprise théâtrale.

Comme nous l'avons indiqué, la légende de sainte Marguerite est d'origine orientale : la trace écrite grecque la plus ancienne qui la transmet (*BHG* 1165) remonterait aux V^e-VI^e siècles. La sainte y paraît sous le nom de Marina et son *dies natalis* est le 13 juillet. Ce texte constitue la base d'autres versions grecques ainsi que de la traduction latine. Dans les martyrologes de Raban Maure (840-854)²¹⁵ et d'Usuard de Saint-Germain des Prés (863-869) — qui est utilisé dans les Églises principales d'Occident — la légende se retrouve soit sous le nom de *Marina*, soit sous le nom de *Margarita*. Les deux récits sont fusionnés dans le Martyrologe romain où les deux noms figurent (*Margarita seu Marina*), et sa fête est fixée le 20 juillet dans l'Église Occidentale.

Parmi les versions latines qui fleurissent entre les IX^e et XI^e siècles, où la sainte s'appelle *Margarita*, une *passio* conservée dans un manuscrit du X^e siècle²¹⁶ et appelée *Mombritius* (du nom de son premier éditeur humaniste)²¹⁷ s'avère la source principale des nombreuses

²¹⁴ Cf. M.S. Lannutti, «Introduzione», *Vita e passione di santa Margherita d'Antiochia. Due poemetti in lingua d'oc del XIII secolo*, Firenze, Sismel, 2012, pp. XI-CI, pp. XI-XIII.

²¹⁵ Pour une synthèse sur le culte et l'hagiographie de la sainte, nous signalons l'introduction de Keller à son ouvrage sur la Vie de Wace (Wace, *La Vie de Sainte Marguerite*, éd. par Keller, Tübingen, Niemeyer, 1990) et l'ouvrage de G. Tammi, *Due versioni della leggenda di S. Margherita d'Antiochia in versi francesi del Medioevo*, Piacenza, Scuola artigiana del libro, 1958.

²¹⁶ BNF lat. 1702.

²¹⁷ Boninus Mombritius, *Sanctuarium, seu vitae sanctorum. Novam hanc editionem curaverunt duo Monachi Solesmenses*, Paris, A. Fontemoing, 1910 (réimpr. Hildesheim, New York, Georg Olms, 1978), 2 voll., pp. 190-196. Pour une confrontation avec d'autres versions, voir M. Spacagno (éd. par), *Le Mystère de la vie de sainte Marguerite*, (Rés-yf-4690), Thèse, sous la dir. de G. Parussa et S. Asperti, Sorbonne 3-La Sapienza, 2017, p. 13 (notre édition de référence).

réécritures vernaculaires, y compris notre mystère. On compte pourtant d'autres rédactions : la *Rebdorf*, qui a été accueillie par les Bollandistes et qui s'avère — non sans raison — la moins fantastique (surtout dans le traitement de l'épisode célèbre du dragon)²¹⁸, ainsi que la *Caligula*, une autre version qui aura du succès dans les reprises vernaculaires de la légende²¹⁹. Le culte et l'histoire de sainte Marguerite se répandent ainsi en Occident, aussi à travers la *Legenda Aurea*²²⁰ de Jacopo da Varazze qui, au XIII^e siècle, insère le récit sur la sainte dans son légendier.

Pour ce qui touche aux versions vernaculaires de la légende, il faut remarquer la place considérable du domaine anglo-normand : c'est en Angleterre que son culte se diffuse assez tôt et c'est bien le poème anglo-normand de Wace sur la vie de sainte Marguerite²²¹ qui nous offre le premier exemple vernaculaire conservé de son histoire, vers l'an 1000. Dans les siècles suivants, la passion de Marguerite rencontre un grand succès dans la France toute entière, où l'on compte bien 14 poèmes²²² et 18 narrations en prose. Pour rester en zone généralement gallo-romaine, l'on connaît aussi deux poèmes en langue d'oc du XIII^e siècle²²³. Pour ce qui concerne l'Italie, on compte cinq versions²²⁴. Si l'on se focalise sur le domaine français en vers²²⁵, il est intéressant de remarquer que ces poèmes adoucissent largement la cruauté des tortures infligées à la sainte qui caractérise le dicté de la *passio* latine, alors que cette même cruauté sera récupérée à l'excès dans le mystère, comme nous le verrons.

L'épisode du dragon qui avale Marguerite lorsqu'elle est enfermée en prison par le préfet Olibrius, dont elle refuse l'amour, s'avère la clé du succès de son culte : pour être sortie indemne du ventre du dragon, Marguerite est vénérée comme protectrice des femmes en travail. Ce passage du récit qui la voit engloutie par l'animal terrible — claire hypostase diabolique —

²¹⁸ «Acta ex ms. Rebdorffensi ad ms. S. Mariae ad martyres correcta. Auctore anonimo », dans AA. SS, Julii, pp. 33-39 ; la version est appelée ainsi du nom du monastère bavarois d'où provient le manuscrit, cf. M. S. Barillari, « Margherita, il drago, il regno dei cieli. Passione e “transito” di una santa sauroctona », *Orma*, 27 (2017), pp.19-30, p. 22.

²¹⁹ Editée par E. Francis, «A Hitherto Unprinted version of the *Passio Sanctae Margaritae* with Some Observations on Vernacular Derivatives», *Publications of the modern language association*, 42 (1927), pp. 87-105. La version prend le nom du manuscrit conservé au British Museum de Londres.

²²⁰ Iacopo da Varazze , « De sancta Margarita », *Legenda Aurea*, a cura di G. P. Maggioni, pp. 690-695.

²²¹ Pour l'édition du poème et une étude approfondie sur ses sources, voir Wace, *La vie de sainte Marguerite*, éd. par E. Francis, Paris, Champion, 1932.

²²² Cf. Tammi, *Due versioni della leggenda di S. Margherita*, pp. 99-107 pour la liste précise avec la source manuscrite correspondante.

²²³ Lannutti, *Vita e passione di santa Margherita d'Antiochia. Due poemetti in lingua d'oc del XIII secolo*.

²²⁴ C. Foligno, *Modern Language Review*, VI (1911), 23. Il existe également une pièce italienne, voir A. D'ancona, *Sacre Rappresentazioni*, 2, pp. 123-129.

²²⁵ Pour une comparaison entre quelques poèmes sur la vie de sainte Marguerite, leur rapport avec la source et la vie par personnages, voir V. Hamblin, « From many Lives a Single Play », *Comparative Drama*, 50, No. 1 (2016), pp. 33-61, pp. 38-46, qui se concentre sur trois versions en particulier : celle de Wace (Arsenal, ms 3516), la *Sainte Passion* (BnF ms fr. 24863) et *Escoutez tous* (BnF ms n.a.f. 6353). À la différence du poème de Wace, qui reste plus fidèle à la source, les autres textes en vers adaptent davantage la matière, en adoucissant la violence des supplices.

frappe l'imaginaire populaire et savant et inspire la représentation iconographique qui la rend reconnaissable par antonomase (comme la tour pour sainte Barbe). Il est curieux que le rationaliste Jacopo da Varazze dans sa *Légende Dorée* indique l'épisode de l'avalement du corps entier de Marguerite comme apocryphe : il est plus crédible, bien sûr, que la bête tente de l'engloutir, mais que le signe de la croix sauve la sainte, qui n'est finalement pas engloutie ! Quoi qu'en dise le dominicain, ce n'est pourtant pas cette version édulcorée qui connaîtra le plus de succès, comme le montrent justement les représentations iconographiques²²⁶, ainsi que les nombreuses versions vernaculaires de la vie de Marguerite, de Wace au mystère, qui reprend le matériel apocryphe de la source, tout en le pliant à ses instances théâtrales, comme nous le verrons. L'attribut du dragon est tellement populaire que, comme nous le rappelle L. Muir, il défile avec sainte Marguerite dans les processions du *Corpus Christi* en Espagne, au XV^e siècle, avec saint George — célèbre, lui aussi, pour la lutte avec cette créature riche de significations symboliques²²⁷.

Le lien de Marguerite à l'animal ophidique s'avère d'ailleurs très intéressant à un niveau « semantico più profondo » également, comme le remarque Martina Di Febo, qui relie l'imaginaire médiéval autour de la célèbre femme-fée Mélusine de la littérature — créature ophidique, car elle apparaît pour moitié en forme de serpent ou de dragon au contact de l'eau — à la représentation iconographique de Marguerite émergeant du corps du dragon qui couvre la partie inférieure de son corps. Le lien subsiste précisément en vertu de l'influence bénéfique sur l'enfantement et la fécondité qui caractérise aussi bien Marguerite que Mélusine :

Margherita sembra quindi garantire la protezione delle partorienti non soltanto sulla base di un'analogia di superficie (la santa emerge illesa dal ventre del drago tanto quanto il neonato dal ventre della madre), bensì in virtù di un parallelismo semantico più profondo, ovvero in nome della connessione divinità/fertilità in molti casi simboleggiata proprio da creature ofidiche. In questo contesto la donna serpente Melusina, la cui coda zoomorfa è sempre ben evidenziata sembra porsi in relazione dialogica con le rappresentazioni di Margherita che emerge con la croce in mano da un drago sventrato ai suoi

²²⁶ Dans l'iconographie sainte Marguerite est surtout représentée sortant du dragon, mains jointes, tenant une croix : une scène de longue durée, du vitrail de la Cathédrale de Chartres consacré à sa légende (qui figure avec celle de sainte Catherine) (images 21, 22), en passant par les enluminures, les fresques dans les Églises jusqu'aux tableaux de la Renaissance, comme celui de Raffaello du Musée du Louvre (images 23,24).

²²⁷ Muir, « The Saint Play in Medieval France », p. 148. La chercheuse nous rappelle une autre sainte qui défait un dragon : Marthe. D'après la *Légende Dorée* elle vainc un dragon à Terrascona, en l'aspergeant d'eau bénite. Elle le lie au cou avec sa ceinture et l'amène aux paysans pour qu'ils le frappent. Cet épisode rappelle celui de la légende de saint Georges, lorsque la jeune-fille libérée fait la même action de Marthe avant que le saint frappe le dragon avec sa lance. La *Tarasca* apparaît également dans les processions du *Corpus Christi* en Espagne : il s'agit du monstre dérivé du dragon de Terrascona.

piedi. La postura della santa è stilizzata nella sua gestualità icastica, tuttavia il fatto che la sezione inferiore sia occupata interamente dal rettile che occulta i piedi e le gambe di Margherita genera una discreta ambivalenza visiva e suggerisce un collegamento analogico, inconscio, con la figura della fata, umana solo dalla cintola in su. Lo slittamento è frenato dalla presenza della croce e dal gesto dell'orante che caratterizza la santa²²⁸.

Mais il faut dire que les raisons du culte de Marguerite en tant que protectrice des enfantements, s'avèrent liées aussi à son *interpretatio nomini*. Jacopo da Varazze nous l'explique : « *Margarita dicitur a quadam pretiosa gemma que margarita uocatur, que gemma est candida, parua et uirtuosa* »²²⁹. L'association métaphorique des qualités de la sainte avec celles de la pierre précieuse (pureté, humilité et virtuosité) concerne aussi une autre vertu de la gemme, à savoir sa fonction antihémorragique : « *Virtus autem huius lapidis dicitur esse contra sanguinis effusionem, contra cordis passionem et ad spiritus confortationem ; sic beata Margarita habuit uirtutem contra effusionem sui sanguinis* »²³⁰. La sainte s'est protégée elle-même de l'effusion de son sang grâce à sa *constantia* dans le martyre, contre les tentations démoniaques et à sa *victoria* sur le diable. Or, la protection contre les hémorragies que le nom de Marguerite évoque se relie également aux femmes en couche²³¹.

Ce sont surtout ses propriétés bienfaisantes pour l'évènement délicat de l'enfantement qui vouent à sainte Marguerite le grand succès qu'elle a eu au Moyen Âge au niveau de la vénération populaire — tant que Rabelais en fait mention dans *Gargantua*²³² — comme en témoignent les prières de la sainte même dans les sources écrites : à partir de Wace et dans d'autres nombreuses versions de sa légende — telles que la *Légende Dorée* et notre mystère — l'on reporte à la fin la prière de la sainte pour tous les femmes et les hommes qui lui seront dévots, davantage pour les femmes : évoquer son martyre, lire sa passion voire la poser sur son

²²⁸ M. Di Febo, « Santa Marta, santa Margherita d'Antiochia e il drago: sante sauroctone in Jacopo da Varazze e nella tradizione iconica tra Genova e l'Europa », in *Arte e letteratura a Genova fra XIII e XV secolo. Temi e intersezioni*, a cura di G. Ameri, Genova, Genova University Press, 2017, pp. 115-128.

²²⁹ «De sancta Margarita», p. 690.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Comme le remarque Barillari à propos du passage de Marina à Margarita dans la traduction latine de la *passio* grecque, où a pu jouer un rôle important précisément la vertu antihémorragique de la gemme (en latin *margarita*), en tant que remède pour les risques de l'accouchement : « Fra le quali virtù è ragionevolmente la meno convenzionale, o se vogliamo quella con più alto grado di "specializzazione", vale a dire le doti emostatiche riconosciute a tale gemma, può avere contribuito in maniera determinante alla sostituzione del nome Marina con il suo, *margarita*, semanticamente denso in relazione alle competenze riconosciute alla Santa, protettrice delle partorienti in un'epoca in cui anche la farmacopea dotta prescriveva loro di assumere polvere di perle triturate per scongiurare i rischi di emorragia », « Margherita, il drago, il regno dei cieli », pp. 23-24.

²³² *Ivi*, p. 24 (Rabelais, *Gargantua*, I, IV).

propre corps sont des pratiques qui aident les femmes à bien enfanter²³³. La mention des femmes en travail n'apparaît pas dans la *passio* de Mombritius, mais Wace la tire de l'autre tradition latine. Ce n'est pas un hasard, si l'auteur d'une vie française — *Escoutez tuit*, XIV^e siècle — à une époque où le culte de Marguerite est déjà très populaire en France, comme partout en Europe, s'adresse en particulier aux femmes :

Et vous plus especialment
Dames, qui Dame Dieu amez
Et qui souvent le reclamez
contre vostres deliuremens
quant vous penez de vos enfants
Entendez par devotion
Le martire, la passion
Madame sainte Marguerite²³⁴.

En général, il semble que le public de la vie de Marguerite soit spécialement féminin, si on considère qu'aussi au XV^e siècle, dans les *Miracles de sainte Geneviève par personnages* (miracle VI) elle est mentionnée précisément comme exemple de texte que la patronne de Paris aurait pu connaître, alors qu'elle manque de la véritable sagesse (de compétence masculine, bien entendu !) et elle ne peut pas donc faire des prophéties fiables : « LE SECOND BOUGEOIS : S'un frere cordier ly a dite / la vie sainte Marguerite, / Scet el(le) pourtant toute science ? »²³⁵. Par ailleurs, sainte Marguerite, on le rappelle, transmet une voix prophétique à Jeanne d'Arc, avec sainte Catherine, et elle est donc une protectrice de la pucelle d'Orléans.

La sainte, en outre, partage avec Barbe l'appartenance aux 14 saints auxiliaires²³⁶.

²³³ Voici un exemple de la prière que Marguerite adresse à Dieu avant sa passion, tiré de la *Legenda Aurea*, qui souligne l'effet propice de son invocation par les femmes pour se garantir d'accoucher des enfants sains : « et se inuocantibus deuote orauit addens ut quecumque in partu periclitans se inuocaret illesam prolem emitteret », p. 692.

²³⁴ Conservé dans le Ms 6352 BN, le poème en couplets d'octosyllabes est mentionné par Tammi, p. 103, qui édite le texte, citation à p. 143.

²³⁵ « Comment par sez prières Nostre Seigneur garda la cité de Paris que les Hondres venoient destruire », *Les "Miracles de Sainte Geneviève"*, Von Clotilde Sennewaldt, Verlag Morits Diesterweg, Frankfurt a. Main, 1937, pp. 72-88, à p. 85. A cause de son manque de connaissance, en étant une femme, les bourgeois parisiens ne donnent pas d'importance à la prophétie de Geneviève sur la future libération de Paris assiégée par les Huns, tout en la réduisant à une sorcière qui devine. Nous retournerons à ce miracle pour la représentation négative de la sainte, qui se rapproche beaucoup de celle en œuvre pour les martyres (§ 4.1. *Du miraculeux au magique diabolique*).

²³⁶ P. Rézeau, *Les Prières aux saints en français à la fin du Moyen Age*, Genève, Droz, 1982, pp. 216-217. Leur prérogative est la « promesse qu'ils avaient chacun reçue avant leur mort, de pouvoir exaucer à coup sur quiconque les invoquerait », p. 217.

Comme il arrive dans sa *passio* et à la différence d'autres poèmes français, le *fatiste* du mystère de sainte Marguerite donne beaucoup d'importance à Theotimus, le narrateur-témoin de son martyre, qui raconte sa légende parce qu'il l'a vécue. C'est bien lui qui relie finalement la fiction théâtrale à la vie réelle du public, en étant le dépositaire du culte de Marguerite : c'est lui qui l'ensevelit et recueille ses reliques en invitant les spectateurs à abandonner le lieu de la représentation pour se déplacer ailleurs, « in a ceremonial transition from the reenactment back into their daily lives ».²³⁷

Nous voici revenus à la fiction et au mystère de sainte Marguerite, qui a été récemment édité par Michela Spacagno dans sa thèse²³⁸, notre édition de référence. Il s'agit d'un document imprimé deux fois au XVI^e siècle, qui nous offre ainsi l'exemple d'un *post-performance* texte — pour le dire avec Vicky Hamblin —, trace d'un mystère qui remonte au siècle antécédent, dont la version manuscrite, reflet plus fidèle de sa mise en scène, est perdue. Pourtant, l'imprimé qui nous transmet la pièce présente des didascalies — certes, assez peu nombreuses — qui visent surtout à suggérer les changements de scène, l'action physique des personnages, leur changement de lieu, leurs mouvements et gestes. À la différence des autres mystères présentés jusqu'ici (où les didascalies sont en latin ou l'alternent au vernaculaire) le français est utilisé entièrement, aucune explication n'étant donnée en latin (qu'il est en revanche utilisé dans des répliques fort bizarres des bourreaux !).

Comme traditionnellement, le drame est écrit en couplets d'octosyllabes ; il compte 4700 vers et n'est pas divisé en sections/journées, étant en effet d'une longueur beaucoup plus contenue par rapport aux autres textes par personnages des Passions ou hagiographiques — il suffit de penser au grand mystère de sainte Barbe en cinq journées de 24000 vers. Comme le fait noter Hamblin, le *Mystère de sainte Marguerite* s'inspire bien à la source latine de la légende, tout en ajoutant 2000 vers environ qui relèvent de la particularité théâtrale de l'œuvre : à côté des épisodes (amplifiés ou révisés) puisés directement à la *passio*, en figurent d'autres qui correspondent aux nouveautés propres au genre des mystères — la scène comique entre le messager et le vilain, les disputations entre anges et diables sur la destination des âmes, les commentaires des bourreaux pendant les supplices, les scènes au Paradis ou en Enfer (qui occupent, ces dernières, 570 vers). De plus, la multiplication de certains moments de la *passio* — comme les réactions des convertis au supplice subi par Marguerite ou leur discours avant d'être décollés — vise à produire l'émotion du public, comme nous le verrons.

²³⁷ Hamblin, « From many Lives a Single Play », p. 56.

²³⁸ Je remercie beaucoup la chercheuse pour m'avoir facilité l'accès à l'édition, en m'envoyant son ouvrage en avant-première. Sur le mystère, voir aussi *La vie de sainte Marguerite poème inédit de Wace, précédé de l'histoire de ses transformations et suivi de divers textes inédits et autres et de l'analyse détaillée du Mystère de Sainte Marguerite* par A. Joly, Paris, Vieweg, 1879, pp. 145-179.

Mais de quelle source le *fatiste* se sert-il pour mettre en œuvre son texte ? Comme nous l'avons vu pour les autres personnages et leur histoires, les variantes latines — sans parler de leur vulgarisation — sont toujours très nombreuses : la structure de ce drame nous montre qu'il a été conçu à partir d'un laboratoire qui puise tant à la tradition hagiographique latine en prose qu'à la tradition poétique, telle qu'on la retrouve dans le premier texte existant en vernaculaire, la *Vie de sainte Marguerite* de Wace (XI^e siècle), plus semblable par certains aspects à la vie par personnages que d'autres versions françaises pourtant plus proches de l'époque de sa mise en scène. Et cela parce que Wace aussi se montre plus fidèle à la source latine, alors que les narrations en poésie adaptent davantage la matière hagiographique à leur but : des textes comme la *Sainte Passion* ou *Escoutez tuit* adoucissent ainsi la cruauté des supplices et les scènes conflictuelles qui y conduisent entre Marguerite et son persécuteur Olibrius, les réduisant à une seule séquence ; en revanche, Wace et le mystère ne cachent pas, voire augmentent les luttes verbales et les agressions physiques correspondantes, déjà présentes dans la *passio* ; en outre, ils préservent un certain nombre des convertis (eux, moins surlignés dans les autres poèmes). Comme le montre bien Hamblin, le drame est donc redevable à plusieurs traditions, sans manquer pour autant d'une originalité qui répond à sa fonction avant tout performative, comme nous le verrons par une étude détaillée du texte.

Parmi les interventions originales que l'on peut constater au niveau de la matière dramatique, on compte le mépris initial du père — qui devient un roi (il est un patriarche dans la *passio*), comme le père de Barbe dans son mystère — envers Marguerite à cause du fait qu'elle est une femme (et donc qu'elle ne peut pas gouverner ses terres !), et non à cause de sa religion, qu'elle apprend par le biais de la nourrice à laquelle elle est confiée et avec laquelle elle grandit, parce qu'elle demeure orpheline de ses deux parents. Ce trait ne s'avère aussi pas présent dans la légende latine, augmentant la dimension dramatique de la situation de la protagoniste ; de plus, on remarque que la mort initiale de la mère, représentée aussi dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* est un trait cohérent au motif narratif de la femme persécutée. Le *fatiste*, en outre, ajoute une première prière intime bucolique lorsque Marguerite garde les brebis avec sa compagne Venisse et une autre très significative tout après la première rencontre avec Olibrius, comme nous le verrons, où la jeune-fille déclare sa condition de fragilité et la peur des tentations charnelles.

Dans la pièce on remarque une insistance sur la beauté du visage et du corps de Marguerite, mais en même temps, la vierge s'abandonne âme et corps à Jésus dès le début de la représentation (à la différence, par exemple, de Barbe qui entame graduellement sa connaissance chrétienne). Le persécuteur de Marguerite, qui ici coïncide bien avec l'amant qui

la désire (comme pour Agathe), lance clairement sa persécution moins pour la foi chrétienne que la jeune-fille revendique que pour l'impossibilité de la posséder. Les scènes de conflit aigu entre Olibrius et Marguerite sont multipliées, tout comme la bataille verbale et physique que doit mener la sainte. Dans le drame, le prince ne montre aucune pitié (comme c'est le cas, par exemple, des narrations en vers), au contraire des bourreaux qui sont, eux, parfois touchés de compassion. Les réactions pathétiques des piteux aux supplices sont par conséquent amplifiées et les discours des huit convertis, ainsi que leurs exécutions spectaculaires sur les échafauds occupent également beaucoup de place dans le mystère.

En général, l'influence rédemptrice de la sainte, comme il arrive dans le *Jeu de sainte Agnès*, investit beaucoup de personnages : les trois serviteurs d'Olibrius, par exemple, sont convertis et baptisés par Théotimus et le bourreau de Marguerite aussi se converti avant de la frapper. Demeurent immunes à la métamorphose les tyrans, le serviteur d'Olibrius Galopinet, tout comme le geôlier, personnage très gauche et Olibrius, qui se donnent au diable dans un rituel macabre qui semble faire écho, en le renversant, à la déploration de la Vierge sur le corps du Christ, qui est pleuré dans toutes ses parties, de même que les damnés livrent aux démons leur personne « en morceaux », dans un désespoir désarmant.

1.4.a. Représentations attestées

À la différence du cas particulièrement heureux du mystère de sainte Barbe, nous n'avons pas beaucoup de notices sur les représentations du *Mystère de sainte Marguerite*.

K. Lavéant a recensé une notice d'une représentation qui a eu lieu à Amiens en 1490²³⁹, répertoriée par G. Runnalls²⁴⁰. D'après J. Koopmans, l'on peut mentionner que le mystère a été représenté deux fois au XVI^e siècle : en 1584 près de Draguignan, en Provence, et en 1554 devant Catherine de Médicis²⁴¹. Nous avons en effet la notice d'une représentation d'un *Martyre de sainte Marguerite* en Valois, au château de la Ferté-Milon²⁴².

De plus, Petit de Julleville mentionne une représentation mise en scène en Bretagne, en 1601 à Malestroit (Morbihan). Dans la région, le culte de Marguerite s'avère en effet très

²³⁹ Lavéant, *Théâtre et culture dramatique d'expression française dans les villes des Pays-Bas méridionaux (XVe-XVIe siècles)*, p. 414; Runnalls, p. 261.

²⁴⁰ Petit de Julleville, *Les mystères*, 2, p. 182.

²⁴¹ J. Koopmans, «L'équerrissage pour tous», p. 115.

²⁴² C. Carlier, *Histoire du duché du Valois*, Guillyn, Paris, 1764, IV, p.590. Je remercie J. Koopmans pour m'avoir communiqué cette référence.

répandu, comment le montrent aussi les peintures lambrissées dans la chapelle de Châtelaudren dans les Côtes d'Armor, qui représentent son histoire²⁴³.

En outre, nous savons que sainte Marguerite faisait l'objet de tableaux vivants, comme lors de l'entrée de Marguerite d'York à Douai et à Arras en 1470. Rappelons, avec Lavéant, qu'il s'agit « implicitement ou explicitement d'après les sources, de tableaux vivants muets ou parlants mais dont l'importance est restreinte à quelques personnages et à une courte durée de jeu »²⁴⁴.

1.5. “Performances sans texte” : l'intervention de quelques *Sacre Rappresentazioni* toscanes

Passons maintenant, comme annoncé, à un bref *excursus* sur d'autres personnages féminins de grandes martyres célèbres — telle Catherine d'Alexandrie — pour lesquelles nous n'avons pas de texte dramatique dédié en France, sinon à un état très fragmentaire²⁴⁵, mais qui ont inspiré des mises en scène de mystères dont le texte est perdu. Outre ces attestations de représentations dans le territoire français, nous connaissons par ailleurs des textes dramatiques issus d'autres domaines européens, qui témoignent de la vitalité de ces martyres sur les scènes du Moyen Âge tardif. Ainsi, nous accueillerons dans l'analyse une comparaison avec les *sacre rappresentazioni* florentines ou généralement toscanes qui dramatisent la vie et le martyre de Catherine d'Alexandrie, de sainte Apolline et de sainte Agathe.

À l'exception de la version manuscrite siennoise de Catherine d'Alexandrie que nous verrons *infra*, ces *sacre rappresentazioni* des vierges martyres ont généralement été imprimées à Florence pendant la dernière décennie du XV^e siècle, dans une période austère de retour du religieux encouragée par la république du dominicain Savonarole, après les fastes des Médicis. Ces textes imprimés paraissent désormais bien éloignés du contexte de leur mise en scène, s'ils en ont connu une : ils sont en effet anonymes, comme la plupart des mystères, et nous ignorons les modalités, les raisons et le destinataire de leur éventuelle représentation. Il n'y a pas de traces de représentations dans les chroniques de la ville : s'il ont été représentés, comme le montre Nerida Newbigin, c'est probablement arrivé à l'intérieur des confréries mêmes qui les ont mis en spectacle, mais pas comme spectacles publics adressés à la ville, par différence avec

²⁴³ Image 23.

²⁴⁴ Lavéant, *op. cit.*, p. 269.

²⁴⁵ Le cas, déjà cité, du mystère auvergnat de sainte Agathe, dont nous avons deux fragments, édités par G. Runnalls, *Les fragments du Mystère auvergnat de sainte Agathe*, étude et texte par G. Runnalls, Montréal, 1994.

les *sacre rappresentazioni laurenziane*, où l'élément festif était prédominant et où les martyrs sanglants ne constituaient certainement pas un trait caractéristique, alors qu'il l'est devenu dans les pièces consacrées aux martyres²⁴⁶.

Pourquoi cette relance des légendes hagiographiques, bien connues dans la péninsule à travers la *Legenda Aurea* de Jacopo da Varazze et les *Vite de' Santi Padri* de Domenico Cavalca (vulgarisation des *Vitae Patrum*), recitées par les *canterini* de la place S. Martin ? À l'époque de leur publication, le climat politique de la république de Savonarole semble influencer la représentation négative de tyrans intransigeants et violents qui martyrisent les saintes ; mais un trait culturel, qui nous montre le revers de la médaille, s'avère aussi intéressant : dans la dernière décennie du *Quattrocento* à Florence se répandent les représentations de la femme persécutée qui résiste — telle *La Rappresentazione di Santa Uliva*²⁴⁷ —, depuis les nombreuses réécritures de la célèbre Griselda du *Décameron* de Boccace, en passant par la Griselda pétrarquienne en latin²⁴⁸. Peut-on envisager un jeu de miroirs entre la représentation du modèle féminin (très machiste) de patience vertueuse qui endure les tourments du mari et celui de la martyre qui résiste jusqu'à la mort pour l'époux céleste ? Il s'agit de deux martyrs différents, bien entendu, mais la question que pose Nerida Newbigin mérite d'être mieux traitée, et nous y reviendrons au cours de l'étude.

S'avérant moins proches d'un événement spectaculaire réel que reflet d'un message idéologique, les *sacre rappresentazioni* imprimées des martyrs féminins relèveraient dans cette perspective d'un nouveau matériel de lecture : « *The texts take on a life of their own and enter a timeless zone, divorced from the particular moment and the particular environment in which they were created, and from the performance in which word was made flesh* »²⁴⁹. Il faudrait donc considérer une jouissance de ces textes dans le privé d'une lecture, ce qui expliquerait leur action assez stylisée et assez pauvre en indications scéniques, où les personnages nous paraissent beaucoup moins arrondis que les martyres des mystères, qui sont, eux, plus intéressants au niveau de la qualité dramaturgique et comme réécritures vivantes des sources

²⁴⁶ Voir Nerida Newbigin, « Le sacre rappresentazioni nella Firenze laurenziana », in *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento: Convegno di studi, Roma 17-20 giugno, Anagni 21 giugno 1992*, a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1993, pp. 101-120. Professeur d'études italiennes à Sydney, N. Newbigin a consacré ses recherches à la vie culturelle florentine, notamment aux *sacre rappresentazioni*. Voir aussi les études de Paola Ventrone sur le sujet et de Sophie Stallini, *Le théâtre sacré à Florence au XV^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, surtout le tableau en annexe (pp. 247-284) pour une vision d'ensemble des textes avec les éditions qui en ont été réalisées.

²⁴⁷ Newbigin, « Le sacre rappresentazioni nella Firenze laurenziana », pp. 118-119. Cf. *Introduction, II* sur le motif de la femme persécutée et son lien avec les légendes des martyrs.

²⁴⁸ *Decameron*, X, 10 ; Pétrarque, *De insigni obedientia et fide uxoria*, dans *Seniles*, XVII, 3. C'est cette dernière version latine qui inspire les réécritures européennes suivantes.

²⁴⁹ N. Newbigin, « Agata, Apollonia and other martyred virgins: did Florentins really see these plays performed ? », *European Medieval Drama* 1 (1997), pp. 77-100, p. 80.

hagiographiques. En outre, il faut aussi préciser que les textes toscans, composés en *ottava rima* (le mètre classique des *cantari* populaires aux grands poèmes chevaleresques tel le *Furioso* d'Arioste), ne dépassent pas les 800 vers, se distinguant en cela profondément des objets français.

Cela dit, les *sacre rappresentazioni* nous paraissent tout de même dignes d'intérêt pour mesurer les apports originaux de la dramatisation par rapport à la tradition hagiographique narrative, tout comme les variantes et les constantes dans la représentation de la sainte martyre au-delà des frontières géographiques : on la retrouve en effet animée par une force rhétorique remarquable et une attitude indomptée assez éloignée, à bien y regarder, des dociles épouses "martyres" en vogue dans la littérature contemporaine.

Catherine d'Alexandrie, la martyre certainement la plus populaire de l'Orient et de l'Occident médiéval, représentée dans l'iconographie avec la roue dentelée de son martyre, avec le livre symbole de sa sagesse ou en mariage mystique avec le Christ²⁵⁰, d'origine orientale comme sainte Barbe et sainte Marguerite²⁵¹, a inspiré deux *Sacre rappresentazioni* qui nous sont parvenues. L'une, florentine, relève du *corpus* des textes imprimés dont nous venons de parler²⁵² ; mais l'autre, siennoise, *La festa et storia di santa Caterina*²⁵³, transmise par un code manuscrit du XV^e siècle de la Bibliothèque des Intronati de Sienne, « *uno dei documenti più preziosi dell'antica drammatica italiana* »²⁵⁴, se détache des compositions plus tardives. Au niveau poétique et structurel, le texte se distingue des autres *rappresentazioni* car il est divisé en trois journées et se compose de 1640 vers en *ballata maggiore*, à savoir en *stanze* de 8 vers qui alternent heptasyllabes et hendécasyllabes (selon le schéma ABABBCCX), où la rime du dernier vers de chaque strophe revient dans toutes les strophes de la journée, tout en

²⁵⁰ L'iconographie de Catherine d'Alexandrie, couronnée et entourée de ses attributs est très reconnaissable. Il suffit de penser aux chefs d'œuvre de la peinture italienne, en particulier toscane, du XIV^e siècle, tels que le *Polittico di Santa Caterina d'Alessandria* de Simone Martini à Pise (originaire de l'autel de l'Église dominicaine de Sainte Catherine d'Alexandrie, conservé au Museo San Matteo de la ville) ; ou encore, du même peintre, Catherine représentée avec Marie-Madeleine dans la basilique inférieure d'Assise. Voir images 26 et 27 pour d'autres représentations moins connues du domaine toscan et le tableau de Memling déjà évoqué pour sainte Barbe, image 14. De plus, nous rappelons que la narration en images de légende de Catherine occupe la plupart du vitrail de Chartres consacré aussi à l'histoire de sainte Marguerite qui y est représentée dans la partie inférieure, comme nous l'avons vu plus haut.

²⁵¹ La légende de Catherine occupe la plupart du vitrail de Chartres que nous avons déjà évoqué à propos de l'histoire de sainte Marguerite qui y est représentée dans la partie inférieure.

²⁵² B. R. 180.4 Biblioteca Nazionale di Firenze. Le texte paraît avec d'autres *sacre rappresentazioni* des vierges martyres dans la reproduction anastatique d'une édition de 1561 par Paolo Toschi, qui contient aussi neuf incisions : « La devota rappresentazione di sancta Caterina vergine e martire », in *Sacre rappresentazioni toscane dei secoli XV e XVI*, réimpression anastatique et préface sous la dir. de Paolo Toschi, Florence, Olschki, 1969, pp. 24-34.

²⁵³ *La festa et storia di Sancta Caterina*, ed. and transl. by Anne Wilson Tordi, New York, Peter Lang, 1997.

²⁵⁴ Vincenzo De Bartholomaeis, cité par l'éditrice, *ivi*, p. 1. Le code contient cinq drames, dans l'ordre de leur représentation sur la base du calendrier festif chrétien : *La storia del vitello sagginato* (à savoir la parabole du fils prodigue), *La festa et storia di S. Caterina* (fêtée le 25 novembre), *La festa della natività del nostro Signore*, *La rappresentazione et festa de' magi*.

dégageant une cohérence musicale et rythmique agréable. Alessandro D'Ancona, qui considère que le code qui le transmet appartenait à la confrérie de *Santa Caterina della Notte*, donne la référence d'une représentation qui aurait eu lieu dans la ville de Sienne le 9 juin 1446, en l'honneur de Catherine d'Alexandrie²⁵⁵ et qui pourrait être lié à ce texte.

Cette version, plus ancienne et plus proche de son contexte de mise en scène, est celle que nous avons retenue pour notre étude. Pour ce qui est de sainte Agathe et de sainte Apolline, nous ferons référence, en revanche, aux *sacre rappresentazioni* florentines imprimées après 1490, reproduites dans le recueil de Toschi²⁵⁶, qui contient aussi la *sacra rappresentazione* de Catherine d'Alexandrie mentionnée *supra*. Ces imprimés sont décorés avec des incisions qui pourraient nous donner des suggestions de représentation, vu qu'elles montrent des machineries utilisées effectivement dans la mise en scène des *sacre rappresentazioni*, telles les *nugole angéliques*²⁵⁷.

A la différence des pièces toscanes, pour lesquelles nous n'avons pas de notices précises de représentations et dont la représentation même est mise en question, l'on sait qu'en France des mystères sur sainte Catherine d'Alexandrie, sainte Agathe et sainte Apolline ont été effectivement représentés au sein des communautés des villes, en dépit de l'absence de textes, hormis le cas très fragmentaire du mystère de sainte Agathe, qui rend sa connaissance assez frustrante.

1.5. a Représentations attestées

Petit de Julleville, en traitant des mystères perdus, évoque la notice d'une représentation de Catherine d'Alexandrie très ancienne et d'outre-mer : Matthieu Paris, moine bénédictin de S. Alban (XIII^e sec.), dans *Les Vies de vingt-trois abbés de Saint Alban (Gesta abbatum Sancti Albani)* fait mention d'un *ludum de sancta Katerina, quem miracula vulgariter appellamus*. Le « miracle », écrit probablement en latin vers 1110 par un abbé d'Alban, Geoffroy, venu du Nord de la France en Angleterre, fut joué par ses écoliers à Dunstable, près de Londres²⁵⁸. Cette précoce réalisation d'un jeu en Angleterre, où la sainte jouissait d'une popularité particulière,

²⁵⁵ Ivi, p. 21.

²⁵⁶ « Rappresentazione di Santa Agata vergine » et « Rappresentazione di Santa Apollonia » dans *Sacre rappresentazioni toscane dei secoli XV e XVI*, réimpression anastatique et préface sous la dir. de Paolo Toschi, Florence, Olschki, 1969, n. 2 et n. 3. Dans le même recueil, on trouve aussi les représentations suivantes : *Rappresentazione di Santa Caterina da Siena*; *Rappresentazione del Abataccio*; *Rappresentazione di Santa Cristina*; *Rappresentazione di Santa Cecilia Vergine e martire*.

²⁵⁷ Voir images 31 et 32.

²⁵⁸ Petit de Julleville, *Les Mystères*, 2, p. 629, note 2. L'Abbaye d'Alban se trouve dans l'Ertforshire, en Angleterre. Il s'agit à l'origine d'un monastère bénédictin construit en l'honneur d'Alban de Verulamium, premier martyr britannique, mort sous la persécution de Dioclétien.

fut suivie d'autres représentations dans l'Île britannique entre le XIV^e et le XVI^e siècle, dont le texte est perdu. La floraison dramatique autour de Catherine d'Alexandrie a été rapprochée d'un cycle de peintures à fresque représentant l'histoire de la sainte à Sporle, dans le Norfolk²⁵⁹.

Pour ce qui est du continent français, d'après les répertoires de Petit de Julleville et G. Runnalls (en considérant aussi les documents recensés dans le catalogue du libraire de Tours²⁶⁰), nous comptons les représentations suivantes : 1351 à Lille ; 1433 à Metz ; 1483 à Lyon ; 1486 Metz ; 1454 à Rouen ; 1492 Angers²⁶¹ ; 1565 à Draguignan.

Nous savons, plus précisément, que le cadre de la représentation du mystère joué à Rouen en 1454, d'après E. Konigson²⁶², était la place du Marché-aux-Veaux de la ville (actuelle Place de la Pucelle), où les fenêtres des maisons à côté de l'aire de jeu servaient de loges²⁶³. M. Bouhaik-Gironès nous apprend, en outre, que le mystère a été organisé par les frères de la charité de Rouen, sous le patronage de saint Thomas et de sainte Catherine, en juin : quatre mois avant le spectacle, ils ont demandé l'autorisation de le jouer sur cette place, ainsi qu'une subvention pour le mettre en scène²⁶⁴. La chercheuse avance l'hypothèse suggestive que la représentation ait été liée à la réhabilitation en cours de Jeanne d'Arc, protégée de sainte Catherine, car la même année, l'enquête sur le procès de la pucelle fut soumise aux théologiens, et en 1455, le Pape Calliste III en autorisa la révision. Il existe également un lien symbolique très fort avec le "martyre" de Jeanne d'Arc si l'on pense que la même Place du Marché-aux-Veaux est historiquement marquée pour avoir été le lieu du bûcher de Jeanne, le 30 mai 1428. Ainsi, une superposition des deux héroïnes, entre fiction et Histoire, s'avère encore plus légitimée²⁶⁵. De plus, sainte Catherine protège des incendies et guérit les brûlures.

Comme indiqué plus haut, la Catherine de la représentation de Metz de 1486²⁶⁶ est jouée par l'acteur déjà engagé pour le rôle de Barbe l'année précédente : Lyonard, le jeune apprenti

²⁵⁹ R. Potter, « Pornography and the Saints' Play ».

²⁶⁰ Parmi la liste des *Autres Livres en mistaires* en sixième position figure *Sainte Katherine*, voir G. Runnalls, « The catalogue of the Tours Bookseller and late medieval french drama », p. 405.

²⁶¹ E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, 1975, à propos des théâtres en rond, p. 182.

²⁶² Ivi, p. 163.

²⁶³ Petit de Julleville, *Les mystères*, t. 1, p. 24.

²⁶⁴ Une lettre de rémission nous rapporte que pendant une répétition du spectacle sur les halles, il s'est même produit une bagarre ! Voir M. Bouhaik-Gironès, « Le théâtre sur la place du marché : la représentation du mystère de Sainte-Catherine à Rouen en 1454 », dans *Maine belle œuvre faite : études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, réunis par Denis Hüe, Mario Longtin & Lynette Muir, Orléans, Paradigme, 2005, p. 27- 36.

²⁶⁵ Nous rappelons que Jeanne d'Arc conquiert à son tour le rang de personnage dans le *Mystère du Siège d'Orléans*, en franchissant les seuils de la représentation, comme ses protectrices saintes, Catherine et Marguerite. Le mystère se termine pourtant avec la libération d'Orléans et ne met pas en scène le procès ni l'exécution de la pucelle. Voir *Le mystère du siège d'Orléans*, Introduction, édition bilingue, notes et index de Gérard Gros, Paris, Librairie générale française, 2002.

²⁶⁶ La source est la *Chronique de Metz, Gedenkbuch des Metzeng Bürger Philippe Von Vigneulles haus den Jahren 1471 bis 1522, nach der Handschrift des Verfassers*, Stuttgart, 1852. Voir Petit de Julleville, *Les mystères*, v. 1, pp. 52-53 et Tydeman, *The medieval stage*, p. 348.

barbier, beau comme une jeune fille, mais dont la rhétorique et le langage furent cette fois moins "aornez" que dans le mystère de sainte Barbe, le garçon ayant mué entre les 2 mystères ! Philippe de Vigneulles, auteur de la chronique, avait 15 ans à l'époque de la représentation et ressemblait beaucoup à Lyonard, pour lequel il fut pris plusieurs fois. Il nous raconte que l'acteur l'aimait d'ailleurs beaucoup et qu'il le voulait pour jouer une des compagnes de Catherine dans la pièce, mais qu'il avait dû laisser Metz pour un autre projet²⁶⁷.

En ce qui concerne le mystère de sainte Agathe, G. Runnalls²⁶⁸, éditeur des deux fragments de 270 vers qui ont survécu, considère que le texte a été conservé à Clermont et que les caractéristiques de la langue dénoncent une origine cohérente avec le lieu où il se trouvait. Il en déduit que le *Mystère de Sainte Agathe* (comme l'on reporte le nom de la sainte dans le manuscrit) a probablement été joué à Clermont ou à Montferrand à la fin du XV^e siècle. Il présente beaucoup d'éléments typiques des mystères de la fin du Moyen Âge, notamment les scènes de torture, occasion de mise en scène des *feintes* et *secrets* (les trucages de l'illusion théâtrale et les machineries).

Le martyr de sainte Apolline, quant à lui, est devenu célèbre au niveau iconographique, au moins chez les connaisseurs du théâtre médiéval, car une miniature de Jean Fouquet dans le *Livre d'Heures* d'Étienne Chevalier (XV^e siècle) montre le martyr de la sainte comme s'il faisait l'objet d'une mise en scène, joué face à un public, dans un théâtre en rond²⁶⁹. On a beaucoup écrit et argumenté sur cette image²⁷⁰, qui a été la référence pour la théorie du théâtre

²⁶⁸ Conservés dans un Ms des Archives du Puy-de-Dôme à Clermont-Ferrand, sur 6 feuillets qui appartiennent au cahier d'un manuscrit complet du mystère, dont le metteur en scène s'inspirait pour la mise en scène. Ils ont été conservés parce qu'ils couvrent un registre du chapitre de la Cathédrale de Clermont ! Voir l'édition de Runnalls, *Les fragments du mystère auvergnat de sainte Agathe*. Les deux fragments ont été édités de façon parfois fautive pour la première fois par A. Boussuat en 1946. Cf. aussi G. Runnalls, « Le théâtre en Auvergne au Moyen Age », dans *Études sur les mystères*, pp., les pp. 126-128. Les deux fragments du texte concernent la guérison miraculeuse en prison de la belle Agathe après une première série de supplices et la préparation grotesque d'une nouvelle torture, où les bourreaux se disputent, car ils n'ont pas pris les mesures du corps de la sainte pour mettre en place le *chevalet* et préparent les charbons ardents. Raphael et Gabriel se rendent en Enfer pour impartir aux diables de punir le persécuteur Quintien.

²⁶⁹ Cf. image 30.

²⁷⁰ Nous renvoyons à § 4.2. *Le corps exhibé entre supplice et voyeurisme* pour une discussion sur le sujet. Pour les principales références bibliographiques, avec des approches variées, voir : J. Beck, « Sainte Apolline : l'image d'un spectacle, le spectacle d'une image », dans *Spectacle and Image in Renaissance Europe*, dir. André Lascombes, Leiden, New York, Köln, 1993, p. 232-244; L. A., Callahm « The torture of saint Apollonia : Deconstructing Fouquet's martyrdom stage », *Studies in Iconography* 16 (1994), pp. 119-138; G. Kipling, « Theatre as subject and object in Fouquet's 'Martyrdom of St Apollonia' », dans *Medieval English Theatre*, t. 19 (1997), pp. 26-80 ; suivi de la réponse de G. A. Runnalls, « Jean Fouquet's 'Martyrdom of St Apollonia' and the medieval French stage », *ivi*, pp 81-100 ; et de celle de G. Kipling, « Fouquet, St Apollonia, and the motives of the miniaturist's art : a reply to Graham Runnalls », *ivi*, pp. 101-120; M. Carlson, « Spectator responses to an image of violence : Seeing Apollonia », *Fifteenth-Century Studies* 27, 2001 ; V. Dominguez, « La scène et l'enluminure. L'Apolline de Jean Fouquet dans le livre d'Heures d'Etienne Chevalier », *Romania*, 122 (2004), pp. 468-505.

en rond d'Henry Rey-Flaud²⁷¹. L'enluminure représente certes des éléments caractéristiques du théâtre du Moyen Âge, tels que les loges avec les spectateurs de différents rangs sociaux, le fou en attitude carnavalesque, les anges qui jouent de leurs instruments au Paradis, la Gueule d'Enfer, le meneur du jeu, les bourreaux qui s'acharnent sur la sainte etc. Mais il a aussi été souligné qu'il s'agit bien d'une illusion et que l'image ne vise pas à donner une représentation réaliste de la scène théâtrale du supplice d'Apolline, mais à rendre la fine élaboration artistique (et symbolique) du peintre. Jean Fouquet avait pourtant voyagé en Italie et à Florence, où il aurait pu assister à une *sacra rappresentazione* de sainte Apolline — bien que, comme nous l'avons montré plus haut, au-delà du texte imprimé conservé de la *Rappresentazione di Santa Apollonia*, nous n'ayons aucune information précise sur la mise en scène des représentations des martyres dans le domaine toscan. Il est plus probable que le peintre s'est inspiré — en admettant qu'il ait puisé son sujet d'une représentation dont il a été le témoin direct — d'une mise en scène d'un mystère de la sainte à Tours, d'où il était originaire. A ce propos, il est intéressant de souligner que la seule notice d'un texte lié à une représentation de sainte Apolline en France provient de la liste des textes théâtraux du libraire de Tours (XV^e siècle), qui possédait un manuscrit de son mystère, aujourd'hui perdu. Sous la rubrique *Mystères*, le libraire a enregistré un grand nombre de pièces dramatiques apparemment perdues²⁷².

Ainsi, indépendamment de la fiabilité du document iconographique (fiabilité qui n'était pas, de toute façon, recherchée par le peintre), un mystère de sainte Apolline a bien été mis en scène et a vu son texte circuler à la fin du XV^e siècle.

Conclusion

Comme nous l'avons vu, les saintes protagonistes des textes qui nous occupent s'enracinent dans des cultes très anciens, et leur hagiographie voyage à travers les siècles en prenant des formes variées et en laissant des traces dans l'iconographie sur un arc chronologique très large, qui s'étend de l'Antiquité tardive à l'aube de la modernité. Leur célébration dans les représentations médiévales trouve toujours un lien avec le contexte social et les acteurs qui

²⁷¹ H. Rey-Flaud, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen-Age*, Paris, Editions Gallimard, 1973.

²⁷² Petit de Julleville, *Les Mystères*, 2, p. 629 ; Runnalls, « The catalogue of the Tours Bookseller and late medieval french drama », pp. 409-410. Le manuscrit en question reporte la liste des 250 titres de livres en possession d'un libraire de Tours : classifiés en manuscrit/imprimé et par genre : livres ordinaires/mystères ou moralités. 52 textes de théâtre sont mentionnés. Parmi les *Livres escriptz a la main*, paraît *Autres Livres en mistaires*, après *Moralitez*. Parmi les *Livres en françois en Impression* figurent 34 *mistaires* et 18 *moralitez*.

produisent l'évènement théâtral, qui n'est pas souvent saisissable, sauf dans quelques cas que nous avons remarqués. Il ressort en tout cas du panorama tracé qu'il s'agit bien de textes ayant été en rapport plus ou moins étroit avec des performances, ce dont nous avons des attestations en nombre variable. Ces spectacles hagiographiques, qui ont eu lieu d'habitude entre la Pentecôte et la fin de l'été, dans des lieux publics des villes, laïcs ou religieux (place du marché, cour d'un couvent, cimetière d'une église etc.), sont d'habitude en rapport étroit avec les confréries des métiers qui célèbrent leur sainte patronne et leur conception, de même que leur mise en place, relève d'une collaboration heureuse entre autorités municipales laïques et clercs (ordres mendiants, clergé séculier)²⁷³.

Il nous semble intéressant de remarquer, à titre conclusif, que les martyres protagonistes des pièces que nous avons présentées dans cette première partie de l'étude, sont souvent représentées ensemble dans l'iconographie médiévale, dans les enluminures, par exemple, mais aussi dans des tableaux de la fin du Moyen Âge. En plus d'apparaître à côté de Marie-Madeleine, Catherine d'Alexandrie se trouve souvent associée aux autres martyres de la chrétienté, surtout dans les *sacre conversazioni*²⁷⁴ avec la Vierge au centre des saintes, comme le montrent le tableau déjà mentionné de l'Hôpital de Bruxelles avec le mariage mystique de Catherine d'un côté et sainte Barbe de l'autre côté de la Vierge, ou bien celui du Maître de la Légende de Sainte Lucie, *Virgo inter Virgines*, où la Vierge à l'enfant est entourée par sainte Marie-Madeleine et dix saintes martyres, dont Catherine, située à droite de la Vierge en mariage mystique avec le Christ enfant, et Barbe, à sa gauche, lui tenant la main en lui confiant une rose. On retrouve également dans ce tableau Agnès, Marguerite, Agathe, Apolline et d'autres, telles que Lucie et Cecile²⁷⁵.

Cette représentation chorale des saintes se reflète même dans des visions extatiques que nous rapportent les sources textuelles. C'est le cas de la vision d'une contemplative racontée par une des nombreuses hagiographies de sainte Barbe, les *Dicta Origenis*²⁷⁶. Comme si nous étions dans une « sainte conversation », dans un cadre totalement ultra-mondain, l'on retrouve Barbe, Catherine, Agnès et d'autres « *que effuderunt sanguinem pro amore Ihesu Christi* »

²⁷³ Bouhaik-Gironès, «Mettre en spectacle les mystères chrétiens (XVe-XVIe siècles)», surtout pp. 51-54

²⁷⁴ Les « saintes conversations » sont des représentations iconographiques où la vierge en trône avec l'enfant est entourée des saints ou des doctes, en « conversation » spirituelle avec eux. Le rôle médiateur de la Vierge entre Christ et les saints est bien évident aussi dans les textes qui nous occupent, comme nous le verrons mieux plus loin.

²⁷⁵ Image 33. On peut reconnaître les martyres protagonistes de nos textes théâtraux, avec leur attribut ou l'instrument du martyr et/ou la partie du corps frappée, représentés soit à côté soit dans les mains ou bien encore tissés dans leurs costumes élégants, comme c'est le cas de Catherine – qui porte une veste (ou manteau) rouge tapissée de roues – et de Barbe, couverte, elle, d'un manteau noir brodé avec des tours.

²⁷⁶ Les *Dicta Origines* sont transmises par trois ms belges des XV^e-XVI^e siècles, cf. De Gaiffier, « La légende de sainte Barbe », p. 9 et pp. 27-30.

entourant la Vierge, elle-même assise sur le soleil, avec sous ses pieds la lune, et portant une couronne de douze étoiles :

Accidit quod ipsa (la contemplative)...in spiritu vidit Mariam sedentem in sole, calcantem lunam sub pedibus, coronatam corona fulsita XII stellis ; et in finibus lune vidit duas virgines quarum quelibet habuit avem in manu, una aquilam, altera falconem, quelibet etiam habuit coronam in capite de stellis et floribus, et relique virgines veniebant, sedentes coram pedibus earum. Inter ceteras veniebat quedam iuvenis regina que habebat annulum in manu, que habuit sertum in capite ornatum multis floribus. Ista, hec videns, quesivit ab angelo : « Que sunt hee virgines sedentes in angulis lune ? ». Angelus respondit : « Virgo gerens aquilam in manu est Barbara. Altera cum falcone est Katherina, sponsa etiam Ihesu Christi gloriosa ». Tunc virgo quesivit quisnam esse tilla sedens coram pedibus earum. Respondit angelus quod esset Agnes. Et relique sunt vigenes que effuderunt sanguinem pro amore Ihesu Christi²⁷⁷.

Dans la prochaine partie de l'étude, nous allons retrouver l'ensemble de ces vierges martyres revivre en tant qu'héroïnes théâtrales ayant connu un grand succès sur les scènes médiévales.

²⁷⁷ De Gaffier, « Le triptyque du Maître de la légende de sainte Barbe », p. 244, citation de *Dicta Origenis*, d'après le ms. 21003 Bruxelles, fol. 97-97^v.

DEUXIEME PARTIE

LA REPRÉSENTATION D'UN PARADOXE

Introduction. La sainteté au théâtre, ou le “*male gaze*” en question

Venons-en à présent aux protagonistes de nos textes : des saintes martyres qui vivent leur foi de façon inconditionnée, toujours en surmontant des obstacles qui empêcheraient leur perfectionnement spirituel en vue de l'union avec Dieu dans le royaume céleste. Parmi les contraintes : enseignement païen, office du rituel païen, mariage ou atteinte de la part des hommes ou des créatures diaboliques. L'action qui donne corps aux drames se configure comme la parabole d'une héroïne en route, qui, après une bataille contre le monde dans toutes ses expressions, notamment *sub specie* de connaissance charnelle, soutenue parfois par un apprentissage intellectuel et spirituel à la fois, finit par l'emporter : grâce au martyre que lui infligent les bourreaux païens, la femme meurt en sainteté et, victorieuse, rejoint Dieu, laissant sur terre sa trace bienfaisante. Comme nous le verrons, les représentations qui ont pu se réaliser autour de ces textes amplifient d'une manière considérable les éléments venus de la source latine hagiographique dont elles s'inspirent, tout en dévoilant des situations dramatiques vertueuses.

I. Pourquoi des saintes ? Et, surtout, pourquoi des martyres ?

Dans cette partie, nous essayerons de répondre à l'appel lancé par Jonathan Beck dans sa contribution stimulante sur les mystères à saintes, à la fin des années quatre-vingt : celui d'explorer cette source alors « à peu près inexploitée » et pourtant si riche pour étudier la spiritualité des saintes et tenter ainsi de donner suite à son travail quantitatif — comme il le définit lui-même — sur le répertoire théâtral hagiographique des martyres, en s'aventurant sur un terrain « analytique et interprétatif »²⁷⁸.

Le traitement dramatique, tout comme narratif, du martyre féminin montre des caractéristiques particulières, absentes dans les représentations de la sainteté masculine, qui relèvent essentiellement du conflit inconciliable entre le désir érotique des personnages persécuteurs et la virginité recherchée et préservée à tout prix par la sainte, “victime” de son extraordinaire beauté corporelle. Cela se retrouve du début de l'hagiographie vernaculaire en

²⁷⁸ Beck, « Sexe et genres dans l'hagiographie médiévale », p. 21.

français, dans la *Séquence de Sainte Eulalie* déjà citée, qui célèbre la jeune martyre Eulalie, victime de sa beauté. Liée à cet enjeu, ressort la sexualisation du corps de la martyre²⁷⁹, soumis à la violence des supplices, et qui devient le champ d'une bataille que la sainte ne livre pas seulement contre une religion fausse et une conception de vie sensuelle qui ne lui correspond pas, mais aussi contre une autorité masculine dominante qui veut faire taire sa voix rebelle et réprimer sa résistance intellectuelle et spirituelle, en se réjouissant de la réduire à un corps sanglant. Ce n'est pas un hasard, en effet, si dans les représentations du martyr des femmes, les tortures se multiplient dans un crescendo d'atrocités, alors que souvent, dans la représentation du martyr masculin, on a affaire à moins de supplices, voire à un seul supplice, même s'il peut être terrible. La représentation du martyr se révèle donc genrée, à savoir marquée par les constructions culturelles liées aux sexes, comme nous le verrons²⁸⁰.

Derrière la dramatisation de l'action que la martyre mène et du procès qu'elle subit, on entrevoit donc également un conflit entre les genres, qui montre ouvertement le pouvoir et la domination d'un sexe sur l'autre : il faut éviter toute influence féminine sur la réalité et s'engager à punir le pouvoir exceptionnel dont la sainte fait preuve, et qui dépasse celui des bourreaux. Cette deuxième partie fera lumière sur ces aspects, en s'appuyant sur les répliques des personnages et leurs gestes sur scène, à partir de ce que l'on peut tirer des dramaturgies.

En outre, comme l'étude quantitative de Jonathan Beck l'a révélé, en s'appuyant sur une comparaison entre le culte des saints canonisés officiellement ou non²⁸¹ et leur représentation dans les sources écrites médiévales françaises (narratives et théâtrales), le pourcentage des martyres femmes dans les pièces de théâtre — à l'instar des vies narratives — est plus important que celui de la réalité des croyances : 23,4% de femmes dans les mystères à martyrs, contre 3,8% de femmes martyres "vraies", à savoir six fois plus de femmes dans le théâtre hagiographique que dans la dévotion populaire ! Pourquoi cet écart ? Et, comme se le demande

²⁷⁹ Nous allons nous interroger sur cet aspect et voir si effectivement le corps de la martyre à théâtre résulte sexualisé et érotisé comme il a été souligné par les chercheurs concernant surtout les représentations iconographiques médiévales du martyr féminin et masculin, cf. en particulier M. Easton, « Saint Agatha and the Sanctification of Sexual Violence », *Studies in Iconography* 16 (1994), pp. 119–138 et R. Mills, « "Whatever you do is a delight to me!" : masculinity, masochism, and queer play in representations of male martyrdom », *Exemplaria* 13 (2001), pp. 1-37.

²⁸⁰ Voir l'analyse de la chercheuse américaine Beth Crachiolo à propos des vies anglaises des saints, qui insiste beaucoup sur la visualisation des corps féminins pendant les tortures et sur la passivité des saintes par rapport aux saints, position que nous allons discuter *infra*. B. Crachiolo, « Seeing the Gendering of Violence: Female and male martyrs in the South English Legendary », in *A Great Effusion of Blood?: Interpreting Medieval Violence*, Edited by M. D. Meyerson, D. Thiery, O. Falk, Toronto, University of Toronto Press 2004, pp. 147-162.

²⁸¹ Le groupe majoritaire, composé de 1190 saints, est celui des saints vénérés au niveau populaire, local ou spontané, face aux 125 canonisés officiellement. On renvoie au tableau de J. Beck, « Sexe et genres dans l'hagiographie médiévale », p. 25 (basé sur l'étude de Deloos) pour le panorama comparatif des données du culte des saints, des versions vernaculaires des légendes et des textes théâtraux, qui met en évidence les valeurs « martyrs » et « femmes » pour chaque cas. Pour ce qui concerne le théâtre hagiographique (un quart du *corpus* religieux), on compte 55 pièces, dont la représentation est attestée et/ou dont nous possédons le texte.

aussi Jonathan Beck, pourquoi tant de violence contre les femmes ? Comme il le remarque, en effet, la perception populaire de la sainteté reflétée au théâtre, à s'en tenir aux mystères, semble montrer que la majorité des saintes étaient des vierges martyres, ayant subi une mort cruelle, des « mutilations sadiques » et des « supplices prolongés »²⁸², alors que, comme nous le suggère le chercheur, les femmes martyres constituaient, en réalité, une minorité : par rapport aux nouveaux hommes martyrs objet de culte au Moyen Âge (225), elles n'étaient que 9 !

Comme le montre le cas éclatant de sainte Barbe, dont on a le plus grand nombre de textes théâtraux et de représentations attestées, le supplice a évidemment impressionné les spectateurs : son corps subit de nombreuses et atroces tortures, des mutilations, elle est enfin condamnée à se promener nue à travers la ville, etc. Précisément dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, comme on l'a déjà anticipée dans la première partie, une journée presque entière de la pièce est consacrée à l'acharnement physique et verbal sur la protagoniste et, de plus, comme c'est le cas d'autres martyres — on songe à la légende alexandrine de sainte Apolline et à sa *sacra rappresentazione* toscane —, la persécution est procurée par le père même de la jeune fille. Nous ne pouvons donc que partager l'observation de Beck quand il dit que « la misogynie foncière du christianisme médiéval se laisse surprendre dans les mystères d'une façon éclatante » et que les *fatistes* sont particulièrement hostiles à l'égard des femmes « qu'ils ravissent et brutalisent en imagination — sur une scène d'abord imaginaire — pareils, en cela, à leurs successeurs aujourd'hui (*fatistes* modernes) chez qui on voit les fantasmes de la frustration masculine se donner libre cours dans une littérature et un cinéma porno-vengeurs »²⁸³ ! On reviendra plus loin sur cet aspect pornographique présumé.

Mais, si la misogynie des *fatistes* est indéniable — et cela pourrait ne pas surprendre s'agissant d'une époque renommée pour la place marginale généralement réservée aux femmes, dans le domaine religieux comme dans le domaine laïc, sauf exception — un aspect se révèle pourtant au même titre non négligeable : le fait que le personnage, tout au long du drame, réagisse et se rebelle contre les impositions, chantages et offenses reçues, à savoir, donc, sa parole puissante, humaine et sainte à la fois. Cette dimension de la martyre mise en scène, qui nous semble aussi, voire plus intéressant, n'a pas été suffisamment soulignée, voire a été omis par les études précédentes consacrées au martyre féminin, qui se sont concentrées davantage sur le corps supplicié de la sainte. Parmi les chercheurs qui ont remarqué l'action indépendante

²⁸² Ivi, p. 24.

²⁸³ Ivi, pp. 27-28.

et la parole forte de la vierge martyre dans l'hagiographie narrative en vernaculaire, en revanche, il faut citer sans doute Jocelyne Wogan-Browne et Maud McInerney²⁸⁴.

Dans le théâtre, nous sommes loin du sacrifice forcé et de l'impuissance passive qui caractérisent, par exemple, le premier texte de martyre féminin en ancien français, celui d'Eulalie, à laquelle aucun discours et aucune action ne sont accordés ici-bas : la martyre théâtrale choisit son sacrifice et son influence agit dans le monde ici-bas, tout comme après sa mort pour toute personne qui l'évoquera ; et, surtout, son discours n'est pas confiné au ciel, car le conflit verbal *versus* le persécuteur, comme il arrive déjà dans les *passiones* latines, innerve la représentation.

II. Entre corps impassible et parole réactive

La victimisation de la vierge martyre, en revanche, a été beaucoup soulignée dans les études qui ont été menées sur les légendes, l'iconographie et, dans une moindre mesure, sur la dramatisation des martyres femmes, dont les chercheurs ont surtout mis en évidence le corps soumis aux tortures et la sexualisation de cette violence. Ces études, en général, se concentrent sur le regard masculin lascif qui observe et se satisfait de la violence du corps torturé et mutilé — regard avant tout de l'auteur, mais aussi du lecteur ou du spectateur, si l'on se réfère à la dramatisation de ces vies saintes, comme c'est notre cas. Bien sûr, nous verrons que dans nos textes cet acharnement est dramatisé dans des séquences très longues, selon l'usage des mystères hagiographiques, mais nous allons aussi montrer le visage réactif et actif de la vierge martyre et nous concentrer moins sur la violence subie en tant que victime passive que sur la subversion de son choix transgressif : c'est à l'action, en apparence seulement silencieuse et passive de la martyre, que nous nous intéresserons davantage dans cette deuxième partie de l'étude.

Dans les contributions des chercheurs des dernières décennies (presque tous nord-américains) qui ont regardé avec une perspective culturelle et d'études de genre les histoires des vierges martyres et leur représentation — iconographique et, en moindre mesure, théâtrale, comme c'est le cas en particulier de l'intervention de Robert Potter au Colloque de la SITM du 1998²⁸⁵ — l'attention a été dévolue, en général, au corps outragé, objet passif du “*male gaze*”,

²⁸⁴ Les chercheuses se focalisent surtout sur le domaine vernaculaire anglais et anglo-normand, cf. J. Wogan-Browne, « Saints Lives and the Female Reader », *Forum for Modern Language Studies*, 27 (1991), pp. 314-332 et Maud McInerney, « Rhetoric, Power, and Integrity in the Passion of the Virgin Martyr », in K. Coyne Kelly, M. Leslie (ed. by), *Menacing Virgins: Representing Virginity in the Middle Ages and Renaissance*, Newark, University of Delaware Press, 1999, pp. 50-70.

²⁸⁵R. Potter, « Pornography and the Saints' Play », Presented at the Ninth Colloquium of the Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval, Odense, Denmark, 1998, en ligne http://www.sitm.info/history/1998-2001/SITM_files/papers/Robert_Potter.html.

c'est-à-dire à la visée à la fois érotique et esthétique, voire à la dimension d'amusement des scènes d'acharnement sur la chair de la victime féminine²⁸⁶.

Dans ces lectures, la vierge martyre apparaît, avant tout, comme victime passive offerte à un double regard masculin, celui du persécuteur de la scène et celui du public, destinataire ultime : un regard qui la voit comme proie manquée, là où la violence — selon des mécanismes psychologiques bien connus — prend la place d'une concupiscence sexuelle impossible à obtenir, à cause du refus de la jeune femme, qui veut se préserver chaste pour son époux Jésus-Christ. La représentation de la martyre en tant qu'objet du regard du spectateur homme est analysée aussi par Marla Carlson dans une contribution consacrée aux possibles réactions du public face au martyre d'Apolline de la célèbre enluminure de Jean Fouquet²⁸⁷, que la chercheuse utilise pourtant comme exemple de vierge martyrisée tout court, en généralisant ses observations aux pièces théâtrales, comme elle le déclare elle-même, citant comme seul exemple des mystères celui de sainte Barbe²⁸⁸. Cette généralisation nous semble discutable, comme nous le verrons. Sur ce point, en écho à la lecture univoque de Potter, pour Marla Carlson, le corps souffrant de la martyre comme objet d'un public masculin ne représente qu'une modalité possible de réception de la part des spectateurs parmi les six modèles qu'elle propose. La théorie du "male gaze", considérée dans son premier modèle, révèle la satisfaction d'un sens du pouvoir succédané éprouvé par l'homme dans la vue d'un corps féminin réifié et se développe au sein de la réflexion féministe sur le cinéma de Laura Mulvey dans les années

²⁸⁶Pour le domaine théâtral, outre l'étude citée de R. Potter, voir la contribution de M. Carlson (dans le même colloque SITM), « Impassive Bodies : Hrotsvit Stages Martyrdom », *Theatre Journal*, Vol. 50, No. 4 (1998), pp. 473-487, et Ead., « Spectator Responses to an Image of Violence : Seeing Apollonia », *Fifteenth-Century Studies*, Vol. 27, [A Special Issue on Violence in Fifteenth-Century Text and Image, ed. by E. E. DuBruck and Y. Even, Boydell & Brewer, Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY], 2002, pp. 7-20 ; pour les *Sacre rappresentazioni fiorentine*, en particulier, voir N. Newbiggin « Agata, Apollonia and other martyred virgins: did florentines really see these plays performed? », *European Medieval Drama*, 1 (1997), pp.77-100 ; sur les représentations iconographiques du martyre féminin, voir l'analyse approfondie de l'historienne de l'art Martha Easton, « Saint Agatha and the Sanctification of Sexual Violence », *Studies in Iconography*, 16 (1994), pp. 119-138. Toujours dans une perspective genrée du martyre féminin, en référence à la littérature hagiographique anglaise, signalons : la thèse de Harney Helen, *Sexualized and Gendered Tortures of Virgins Martyrs in Medieval English Literature*, Centre for Medieval Studies, University of Toronto, 2008 ; en relation surtout à l'importance de la visualisation de la torture dans les martyres féminine (à la différence des cas des saints) voir l'étude déjà citée de B. Crachiolo, « Seeing the Gendering of Violence: Female and male martyrs in the South English Legendary ».

²⁸⁷ Nous l'avons déjà évoquée *supra* à propos de la représentation de la sainte (§ 1.5. « Performances sans texte » : *l'intervention de quelques Sacre Rappresentazioni toscanes*), cf. image 30.

²⁸⁸ «Apollonia serves as an exemplary virgin martyr, important for a discussion of spectator responses rather than for the particulars for her vita or for analysing a specific theatrical version of her martyrdom. The same issues of response pertain to saint Barbara plays, for example», Carlson, « Spectators responses », 2002, p. 8. Dans son essai « Enduring Ecstasy », dans *Performing Bodies in Pain*, Palgrave, 2010, pp. 77-101, la chercheuse revient sur ce sujet, tout en considérant la miniature de Fouquet en tant qu'image qui reste dans l'esprit du spectateur du Moyen Âge tardif après avoir assisté à un spectacle d'un martyre théâtral. Pour une perspective qui se base également sur l'image de Fouquet, en reliant le supplice théâtral aux vrais supplices judiciaires de l'époque, cf. L. A. Callahan, « The torture of saint Apollonia : Deconstructing Fouquet's martyrdom stage », *Studies in Iconography* 16 (1994), pp. 119-138.

soixante-dix du siècle dernier²⁸⁹. La chercheuse discute à ce propos la position de Potter, qui compare la réaction de l'homme médiéval face au martyr théâtral d'une jeune vierge à celle d'un spectateur moderne face à une femme souffrante et vulnérable : « *he [Potter] sees hagiography, like pornography, as part of an oppressive patriarchal structure of representation, that provides a pattern for sexual fantasy and sexual response (for both men and women)* »²⁹⁰.

Certes, ce discours, qui relève d'une lecture contemporaine et dont nous allons vérifier la légitimité pour les performances médiévales, nous montre bien la logique de violence misogyne qui informe les représentations du martyr d'une jeune sainte vulnérable face à la force et au pouvoir de l'homme (mâle), déjà remarquée par Jonathan Beck, au demeurant, dans la première étude sur le sujet, où l'association à la pornographie avait également été esquissée. Mais qu'en est-il du caractère actif, courageux et subversif qui ressort des drames médiévaux sur cette héroïne martyr même ? Nous pensons important de souligner que toute une partie, fondamentale, de l'*iter* spirituel de la vierge persécutée la montre, en réalité, comme une femme subversive, et que cette subversion demeure dans sa parole avant tout, tandis que son corps est humilié — bien que dans l'endurance extraordinaire face aux tortures on voit quand même une sorte de réponse active et réactive au bourreau. C'est pourquoi, nous proposons d'aller au-delà de la vision de l'héroïne "réduite" au corps persécuté et martyrisé, en regardant le personnage comme porteur d'une parole et d'un esprit loin d'être vulnérable et passif. Nous montrerons que l'héroïne des pièces agit dans le monde à travers une action forte, se rebelle contre sa famille et contre la société, a une influence positive sur les autres personnages et demeure cohérente avec ses idéaux jusqu'au but de son parcours spirituel : elle n'est donc pas un corps martyrisé, mais un sujet qui agit en transformant soi-même et la réalité qui l'entoure.

Il nous semble, en effet, que les aspects liés à la conscience du martyr et à la volonté de la sainte qui sait exactement ce qui l'attend, dans une revendication résolue de son idéologie, tout comme l'ironie sarcastique comme arme même de réaction intellectuelle à l'opresseur/agresseur, et, enfin, la composante d'imitation christique, méritent également notre

²⁸⁹ Cf. Carlson, « Spectators responses », 2002, p. 8, note 12 pour les références bibliographiques. Laura Mulvey, cinéaste et critique cinématographique britannique pose la première, dans les années 1970, la question du *male gaze* comme facteur déterminant dans la culture dans L. Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », *Oxford Journals*, vol. 16, no 3, automne 1975. Nous signalons la traduction française récente dans L. Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimesis, 2017, pp. 36-66.

²⁹⁰ Carlson, « Spectators responses », p. 9. Dans cette vision des rapports entre les sexes, l'homme seul détient le rôle actif et il est le sujet, alors que la femme peut seulement s'imaginer comme objet du regard, n'ayant pas les moyens de se construire un regard propre. Cette modalité machiste ou patriarcale de pensée est également l'objet polémique de la vision philosophique de Simone de Beauvoir, qui montre bien comment la femme est toujours l'« autre », par rapport à un sujet *a priori* masculin. Nous verrons si les personnages de notre analyse sont susceptibles d'enfreindre ce paradigme ou pas.

attention. Tout en restant très succinctes et partielles, les études évoquées ne semblent pas en effet se baser sur une lecture globale des textes théâtraux auxquels elles font génériquement référence. Elles fondent ainsi leur interprétation sur un mélange aussi suggestif que risqué de spectacles médiévaux, représentations iconographiques et théories modernes, entre psychanalyse, *reception studies* et féminisme.

En outre, qu'en est-il du regard féminin face aux représentations des histoires des héroïnes de la foi ? Le public n'est pas que masculin au théâtre à la fin du Moyen Âge et cet élément nous paraît avoir une connexion avec notre discours sur le caractère actif et fort de la martyre mise en scène. Se limiter à souligner la sexualisation des tortures subies par le personnage féminin risque, en effet, de tenir pour acquis que le public de ces supplices tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la fiction théâtrale n'est que masculin (certes, si on se réfère à un horizon de binarisme hétérosexuel, comme le dirait J. Butler). Nous verrons qu'à l'intérieur de la fiction dramatique même, dans les séquences des supplices infligés à la martyre, réalisés en public, nous assistons à la réaction indignée des femmes de la communauté représentée, premier public du martyre²⁹¹. Le trouble des femmes (ou de la foule en général), parfois dupliqué au ciel dans le sentiment solidaire de la Vierge Marie, face à la brutalité des acharnements sur la sainte de la part des autorités en souligne l'inhumanité. Et l'on peut bien imaginer de telles réactions de *pietas* au sein de la communauté spectatrice, composée d'hommes tout comme de femmes, bien que, comme nous le verrons, cette réaction d'empathie puisse être tempérée par le fait que la martyre refuse cette compassion (elle sait que sa passion la conduit au ciel) et par l'invulnérabilité étonnante de sa chair : transfigurée déjà dans un état métaphysique ou ponctuellement guérie par Dieu, celle-ci n'est pas sensible à la douleur. Pourtant, la restitution théâtrale du *topos* hagiographique du saint indemne nous révèle que les signes matériels de cette violence étaient bien évidents grâce à la mise en œuvre des dispositifs illusionnistes.

Dans la perspective de la réception de ces pièces, une des rares réflexions critiques qui pose expressément la question du public féminin se trouve dans l'article de Marla Carlson sur les réponses du martyre d'Apolline de la miniature de Fouquet²⁹² déjà évoqué. Comme l'on a dit, la chercheuse introduit le problème d'un public varié et discute des différentes réactions qui peuvent être suscitées chez le spectateur par le spectacle de la violence sur une victime féminine

²⁹¹ En particulier dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées*.

²⁹² Brigitte Cazelles l'avait fait, à son tour, sur les vies en ancien français des saintes au XIII^e siècle, tout en considérant les femmes comme le public privilégié de ces récits, miroirs idéales de vertu féminine : « *Considering, however, the common subject matter of textual corpus translated in this Anthology, which focuses on female virtue, it appears that our poems conveyed a message that had particular significance for medieval women... Our textual corpus thus provides us with valuable information on what constituted proper and improper female behavior in the society of thirteen-century northern Europe* », *The Lady as Saint*, p. 15.

sainte, ne se contentant pas du galvaudé *male gaze*. Quoique reconnaissante à la chercheuse pour l'extrême richesse des réflexions et des perspectives qu'elle propose, il nous semble entrevoir un problème méthodologique à la base, qui explique aussi une certaine myopie d'autres études à cet égard, comme celle de L. Abend Callahan²⁹³ : elle superpose tout au long de la discussion l'image de l'Apolline de Fouquet, point de départ de l'étude, avec la scène théâtrale qu'elle représente et avec des représentations théâtrales sur le même sujet, dont le martyr peint d'Apolline constituerait un exemple très parlant. Ainsi, le bénéficiaire de l'image est confondu avec le spectateur du théâtre, et on ne sait si les six modèles que la chercheuse trace des possibles réactions du public concernent l'un ou l'autre. Cette superposition pourrait engendrer des malentendus : le corps de la martyre est muet et fixe dans l'impassibilité de l'enluminure et, en général, selon les cas, dans d'autres représentations iconographiques d'autres saintes, mais il ne peut pas l'être au théâtre !

Même si le corps de la martyre est un corps rigide, qui n'éprouve pas de douleur, comme si elle participait déjà au niveau extra-humain qui va l'accueillir dans sa transfiguration céleste, il faut rappeler que, dans les performances, ce même corps agit nécessairement. Ainsi, il n'aura pas la séraphique immobilité de la représentation — symbolique — de l'Apolline de l'enluminure. Si l'on se réfère à cette image, on comprend qu'un corps emprisonné aux yeux fermés pourrait ne pas susciter de participation émotionnelle particulière chez le public, et que celle-ci ne serait peut-être même pas recherchée ; car finalement ce corps, comme le remarque Carlson, n'est pas vraiment un *body in pain* : il n'exprime pas de souffrance, mais résiste et demeure intact grâce à l'aide divine. Toutefois, quoique caractérisé par une dimension visuelle prononcée, le spectacle théâtral vit d'une action vivante : si elle est une sainte imperturbable aux agressions, la martyre mise en scène est aussi "faite" de ses mots, de ses gestes et de ses déplacements et signée par les actes qui se produisent sur elle, à la différence de la martyre peinte ; et l'on sait qu'à travers les *secrets*, la pratique théâtrale médiévale renvoie au public l'illusion des souffrances corporelles dans leur évidence matérielle : la mise en place des effets spéciaux²⁹⁴ pouvait reproduire l'effusion de sang du corps meurtri, voire du sueur mêlé au

²⁹³ Callahan, « The torture of saint Apollonia ».

²⁹⁴ Voir l'édition et la traduction italienne du cahier d'un *conducteur des secrez* (fin XV^e siècle) qui dévoile les *feintes* (décors, machines) et les *secrets* (effets spéciaux) déployés lors d'une mise en scène d'une passion provençale : *Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo. Note per la messa in scena d'una Passione*, a cura di A. Vitale Brovarone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1984 ; ce dernier est l'un des rares documents qui nous informent sur la pratique du jeu et des accessoires au Moyen Âge : parmi les autres sources on compte un autre livre d'un régisseur d'une *Passion* jouée à Mons en 1501 qui nous transmet aussi les dépenses pour le spectacle (édité par G. Cohen en 1925, *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Champion, Paris) et la liste (inédite) des accessoires, décors et effets spéciaux du *Mystère des Actes des Apôtres* joué à Bourges en 1536. De plus, des contrats entre les techniciens/artistes et les organisateurs des spectacles nous donnent des renseignements sur le sujet. Pour des

sang, produire des blessures feintes, faire semblant de l'effet des dispositifs d'agression et de torture et réaliser d'autres illusions encore. De plus, pour les scènes des martyres l'acteur/actrice pouvait être remplacée par un corps feint (un mannequin), et ce n'est pas le cas de l'Apolline de Fouquet.

La question est alors bien plus articulée et nuancée que dans sa formulation habituelle, et cela nécessite des clarifications.

Si, comme l'a montré Véronique Dominguez, la dimension symbolique chrétienne du martyr d'Apolline imprègne l'enluminure « illusionniste » de Fouquet et que nous retrouvons cette dimension symbolique²⁹⁵ dans l'illusion théâtrale qu'elle représente, l'écart entre image et performance demeure dans la réalité du jeu, tout comme dans sa capacité anthropologique de susciter la compassion des spectateurs face à un personnage souffrant. On sait, de plus, que ces pièces émouvaient les gens²⁹⁶ : il est alors possible de sortir — au moins concernant ce point — de l'incertitude d'un horizon hypothétique.

Les suggestions de la critique que nous avons mentionnées plus haut demandent à être développées et revues, à la lumière de trois éléments qui ont été négligés : d'abord, la dimension spécifiquement théâtrale des représentations hagiographiques des martyres et leur altérité par rapport au code iconographique ou narratif; ensuite, le rapport avec les sources latines de ces textes, qui nous permet d'avoir une vision bien plus contextuelle, par exemple, de l'impassibilité du corps et de la joie de la martyre, deux motifs des *passiones* depuis le début de la littérature martyrielle ; enfin, la connaissance globale des dramatisations, dont l'épisode des supplices, quoique fondamental pour leur sens, ne correspond pas à la totalité de la matière des textes, qui s'avèrent très riches et variés dans leur contenu, tout comme dans leur pratique

mises au point sur la documentation variée et son interprétation voir V. Dominguez, « Entre la feinte et le rire : les supplices sur la scène des mystères (XV^e-XVI^e siècles) », dans *CAMAREN* 3, 2010, pp. 111-127; M. Bouhaik-Gironès, « Le spectacle de la mort sainte : mettre en scène la Passion et les martyres chrétiens », *Les vivants et les morts*, SHMESP, Paris, Publications de la Sorbonne, 2018, pp. 367-378 et *Ead.*, « Trois documents sur les feintes, les secrets et leurs maîtres (XV^e-XVI^e s.) », *Revue d'Histoire du Théâtre, La mécanique de la représentation. Machines et effets spéciaux sur les scènes européennes (XV^e-XVIII^e s.)*, 2018/2, p. 15-21 Nous signalons aussi le dossier HDR de la chercheuse sur les pratiques théâtrales en France (XIII^e-XVI^e siècle) qui s'appuie sur d'autres documents encore.

²⁹⁵ L'écart entre représentation visuelle et performative est mis en évidence par la contemporanéité parfaite du geste de la main des trois personnages – le roi, le meneur du jeu et Dieu – qui donnent l'ordre du martyr, accompagné par le moment musical du *Silete* (illustré par les anges qui jouent de leur instrument) : « Certes, l'enluminure emprunte au monde du théâtre médiéval son décor et ses personnages. Mais son originalité vient du signe choisi pour créer l'unité entre les trois plans spirituels du martyr qu'elle montre : terre, ciel, théâtre. Ce signe, un geste, crée entre les trois personnages un parallèle strict, dont l'exactitude est improbable dans la réalité de la représentation. Il apparaît comme un choix iconographique et non mimétique, qui souligne le sens, spirituel, du martyr de la sainte », et ce sens spirituel – christique – est signifié aussi par la figure du pélican présente dans l'image, clairement une figure christique, voir V. Dominguez, « La scène et l'enluminure. L'Apolline de Jean Fouquet dans le livre d'Heures d'Etienne Chevalier », *Romania*, 122 (2004), pp. 468-505, à p. 187.

²⁹⁶ Nous rappelons les descriptions sur la réaction émue du public au jeu efficace de l'acteur qui a interprété sainte Barbe et sainte Catherine (Lyonard) et de l'actrice qui joue sainte Catherine de Sienna à Metz, cf. *supra* § 1.3 et § 1.5.

poétique. Sous cette lumière, la martyre est-elle vraiment silencieuse et son corps est-il vraiment invulnérable et sexualisé ?

Pour répondre à cette question, nous suggérons d'aller un peu plus loin, car au théâtre les choses se passent différemment et, si l'on peut reconnaître que la sainte martyre ne montre pas un corps "en liberté" et subversif, à l'instar de l'expressivité exagérée de douleur de la mystique — de ce point de vue plus spectaculaire que la sainte mise en scène ! — elle joue pourtant sa dimension subversive sur un autre plan : dans sa voix, dans son discours, dans sa pensée. Attention, toutefois : nous sommes loin du langage sensuel et incarné de l'affectivité mystique. La martyre au théâtre — et déjà dans l'hagiographie latine — s'exprime plutôt à travers une action qui trouve sa rébellion grâce à l'intelligence de son éloquence, et, au fond, dans la fidélité aveugle à un idéal, celui du Christ, d'où le personnage tire toute sa force, sa fermeté et son indépendance. La radicalité de sa spiritualité se manifeste alors dans l'expression d'une instance à laquelle le théâtre, à la différence de l'image, peut donner voix. En cela demeure la différence substantielle avec les martyres des sources iconographiques, lesquelles me semblent avoir été prises comme référence dans les études mentionnées (de même que dans les interventions qui déclarent se référer au domaine théâtral) : les auteurs se concentrent, on l'a dit, sur la passivité de la martyre et, surtout, sur son corps silencieux. Tout en admettant que l'impassibilité du personnage puisse caractériser son corps — point dont avons pourtant déjà souligné l'ambiguïté et que nous allons vérifier — cette qualité ne fait pas partie de sa pensée, qui ne s'avère pas forcément victimaire ou passive, tout au contraire : la martyre peut se livrer à des élans spéculatifs, par exemple (comme c'est le cas de sainte Barbe ou de Sainte Catherine d'Alexandrie), elle peut mener un dialogue conflictuel avec son persécuteur, pas seulement à un niveau paritaire, mais en se plaçant dans une position supérieure au niveau intellectuel et, surtout, spirituel, si l'on songe qu'elle est capable aussi de convertir son bourreau lui-même (sainte Marguerite).

En outre, concernant le public réel, en dehors du cadre fictionnel, nous pouvons imaginer que pour une audience féminine, le personnage qui se sacrifie lui-même pour une idée supérieure de salut spirituel et qui bataille contre des hommes brutaux, peut, en réalité, assumer le rôle d'un modèle de féminité forte, qui ne se "contente" pas de montrer l'exemple de l'extraordinaire force de volonté nécessaire à une vie consacrée au Christ ou d'une liberté de choix en dehors des codes conventionnels de l'amour courtois, comme l'ont souligné les chercheuses à propos des vies vernaculaires narratives²⁹⁷ : est-il ainsi possible d'envisager un

²⁹⁷Brigitte Cazelles, *The Lady as saint*, se pose la question pour les vies en vers du XIII^e siècle. Cet argument est aussi affronté par Carlson, « Spectator Responses to an Image of Violence » (p. 12), qui l'inclut dans son troisième

modèle de féminité échappant entièrement à l'influence de la structure patriarcale, et qui se rapproche de la « femme indépendante » telle que l'invoque Simone de Beauvoir au XX^e siècle ?

Nous ne pensons pas que le succès des pièces médiévales sur les martyres — comme le soutient Robert Potter — réside essentiellement dans leur caractère pornographique, à savoir dans la mise en scène d'une violence corporelle d'ordre sexuel : nous suggérons de considérer aussi le côté constructif de ces pièces, en mettant en évidence que la sainte réagit à l'atteinte de sa famille et des persécuteurs par l'exercice d'une "violence" au niveau de la pensée et de la parole : une "cruauté" qui se manifeste dans la lucide affirmation de son vouloir, dans l'inflexibilité de sa conduite et, enfin, dans sa visée éthique. Et il nous semble que la dimension éthique au sens moderne — chrétienne, au sens médiéval — est un élément non négligeable des personnages féminins de la scène médiévale, d'autant plus si nous voulons contribuer à une réflexion sur l'intérêt de mettre en scène ces pièces aujourd'hui. La violence virtuelle de leur rhétorique soumet l'esprit des persécuteurs²⁹⁸, alors que la violence physique de ces derniers ne soumet que leur corps.

Par ailleurs, qu'en est-il du plaisir du personnage féminin même, de l'objet du regard et du supplice ? S'il est vrai, bien sûr, que les protagonistes font l'objet du regard masculin lubrique qui voit leur beauté corporelle et les désire, il est aussi vrai qu'elles expérimentent dans le sacrifice pour le Christ une sorte de plaisir de l'âme, dans une fascinante dynamique oxymorique, *topos* de l'hagiographie du martyr, où la douleur du corps ouvre la voie à la joie de l'âme, car la sainte s'approche du royaume céleste et jouit en sachant que, bientôt, elle rejoindra le Christ et savourera les joies éternelles du paradis. C'est cette certitude d'avenir saint qui autorise aussi la revendication d'une parole rebelle, parfois teintée d'ironie et de sarcasme, et produit une joie paradoxale en elle. Renversant le discours, pourrait-on dès lors affirmer que les "victimes passives" convoitées et violentées pour combler le pouvoir du vindicatif persécuteur masculin sont elles-mêmes des êtres désirants dans un horizon immatériel tout différent, qui a le privilège de l'éternité sur l'éphémère jouissance terrestre ? Et, encore, le

modèle de réaction des spectateurs, celui de l'identification du public féminin avec la sainte, se référant, à son tour, aux vies des XII^e et XIII^e siècles analysées par J. Wogan-Browne, « Saints Lives and the Female Reader », *Forum for Modern Language Studies*, 27 (1991), pp. 314-332, aux pp. 316-323. Selon ce modèle, le personnage de la martyre donne à la jeune femme l'exemple d'une vie alternative à la vie conjugale, dotée tout de même de ses propres satisfactions éthiques, au prix d'une endurance et d'une force de volonté extraordinaires.

²⁹⁸Cf. Carlson, « Spectator Responses to an Image of Violence », p. 11 qui utilise une notion de l'ouvrage de J. Enders, *Medieval Theatre of Cruelty* : le mécanisme de la rhétorique dans sa fonction originale est d'utiliser une violence virtuelle pour soumettre l'homme à une idéologie, comme instrument de pouvoir.

spectateur masculin, dans un jeu de renversement performatif,²⁹⁹ pourrait-il s'identifier avec la présumée victime qui recherche voire les « délices » martyrielles ?

Dans ce sens, les personnages féminins représenteraient, certes, un modèle positif pour tout le public, masculin et féminin. Pour autant, pourraient-ils prendre une signification toute particulière pour le public féminin, qui se trouverait ainsi racheté dans sa subordination aux figures masculines et pourrait peut-être percevoir la puissance de la conduite autonome et audacieuse des héroïnes mises en scène ? Dans cette perspective, si l'on considère que dans quelques cas en particulier la femme sainte est aussi douée d'un savoir exceptionnel, ces pièces pourraient être subversives, voire dangereuses. Et en effet, nous verrons qu'il n'est pas un cas où les martyres ne soient vues comme des sorcières dangereuses par leurs adversaires païens ! Cela amortit, si l'on veut, précisément leur côté subversif.

En rejoignant les pistes tracées par les réflexions de Joceline Wogan-Browne, Brigitte Cazelles et Larissa Tracy³⁰⁰, qui ont interrogé la réception féminine dans le domaine particulier des vies narratives anglaises et françaises (XII-XIV^e siècles) et esquissé subtilement le sujet de leur potentiel dangereux, nous allons montrer comment ces enjeux se déploient avec une évidence très forte dans le cadre théâtral des textes de notre *corpus*, où les femmes sont les personnages principaux et non secondaires des pièces³⁰¹, où leur discours est très amplifié par rapport aux sources hagiographiques et où leur assimilation à des hérétiques ou sorcières s'avère systématique.

Nous garderons également à l'esprit une perspective médiévaliste. En effet, si la conscience des rapports asymétriques de genre et la dynamique de pouvoir qu'ils cachent peut se révéler anachronique pour des spectateurs de la fin du Moyen Âge, nous croyons qu'un public contemporain pourrait certainement ressentir cet aspect dans l'expérience esthétique de telles scènes. C'est pourquoi nous pensons utile de revoir et d'intégrer les quelques lectures très partielles qui ont été faites sur la représentation médiévale de la vierge martyre, à la lumière d'une vision globale de son vécu transposé sur scène, qui ne se limite pas à considérer la mise en scène ultime du martyre — acmé du sens religieux et dramaturgique, certes — mais qui voit le personnage tel qu'il est : une femme dotée d'une volonté autonome s'exprimant dans une

²⁹⁹ Dans le sens que lui donne Judith Butler, *Genders Trouble*, 1990.

³⁰⁰ Wogan-Browne, « Saints Lives and the Female Reader »; L. Tracy, « Rending the Flesh: The Orthodoxy of Torture in Hagiography » dans Ead., *Torture and Brutality in Medieval Literature: Negotiations of National Identity*, Cambridge, Brewer, 2015, pp. 31- 69. Nous nous dialoguerons en particulier avec l'étude déjà citée de Cazelles, *The lady as Saint* sur l'hagiographie française des saintes.

³⁰¹ Nous signalons que Katie Normington s'est livrée à une analyse *gender* des drames anglais du *Corpus Christi* en se focalisant sur des personnages féminins (tels la Vierge, Marie Madeleine, la femme de Noé) qui ne correspondent pas pourtant à des héroïnes principales des pièces, comme c'est en revanche notre cas, cf. K. Normington, *Gender and Medieval Drama*, Cambridge, Brewer, 2004.

parole puissante, qui provoque des changements positifs dans la réalité, à travers le déploiement du surnaturel, et pas seulement un corps subissant des attaques de l'extérieur de la part de personnages lascifs dupliqués dans un public lascif à son tour, qui s'amuserait à regarder l'illusion d'horribles supplices. Parce qu'il faut rappeler que c'est d'illusions qu'il s'agit et que, pour les scènes des supplices plus extrêmes et de décollation, un *idole* (une poupée ou un mannequin) était d'habitude employé³⁰² !

Enfin, il faut préciser que là où les textes nous ont semblé particulièrement intéressants pour la signification ou l'efficacité poétique et dramatique, nous nous sommes livrée à un commentaire comparé plus analytique, dans le but de montrer la richesse et la singularité de ces ouvrages peu connus ou inconnus ainsi que leur originalité par rapport aux sources hagiographiques. C'est en « lectrice-metteuse-en-scène », pour utiliser une expression heureuse de Mario Longtin³⁰³, que nous nous efforcerons de montrer aussi les grandes ressources spectaculaires de ces textes, en essayant de combler l'écart entre parole écrite et performance, car, comme nous l'avons montré, il s'agit de pièces qui ont été mises en scène à l'époque et qui pourraient prendre une vie nouvelle sur les plateaux d'aujourd'hui.

Chapitre 2. Une jeunesse rebelle

2.1. La rencontre avec Dieu

La découverte de la foi en Dieu est le moteur profond de toute action de l'héroïne martyre des pièces : dans un monde païen, pour instaurer puis garder une proximité avec Jésus Christ, la protagoniste entame des actes de rébellion et c'est grâce à sa foi chrétienne qu'elle se montre en tant qu'individu doté d'une pensée propre, qu'elle se construit, en termes modernes, en tant que sujet.

Dans l'amour divin (mystique), à la différence de celui chanté par la lyrique des troubadours, la femme s'avère vraiment le sujet de l'amour, elle n'en est pas l'objet. C'est elle qui le recherche avec ardeur en poursuivant jusqu'au bout une bataille radicale pour obtenir le mariage mystique avec Dieu dans l'au-delà céleste, qu'elle atteindra grâce à sa passion. Sur

³⁰² E. Lalou, « Les tortures dans les mystères », *Medieval English theatre*, 1994, pp. 37-50 et les études plus récentes sur les dispositifs scéniques indiquées *supra* en note.

³⁰³ M. Longtin, « Conventions de lecture : l'exemple de la Pausa dans le Mystère de sainte Barbe en cinq journées », in *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre*, éd. par J-B. Bordier, Tours, 2002, pp. 83-89, p. 85.

imitation christique, elle parvient finalement à l'idéal qu'inspire l'*iter* tourmenté mis en scène dans la représentation. L'on pourrait dire que le martyr, qui donne le sens ultime aux pièces, se configure plus comme la motivation de fond de toute l'action dramatique des héroïnes que comme le moment final du drame.

Venons-en au début de cette rencontre avec Dieu. Selon les cas, les textes nous présentent un personnage qui est déjà chrétien ou qui arrive à se convertir plus ou moins graduellement à la nouvelle loi. Dans les deux cas, la rencontre avec le divin se donne au début dans l'intimité et le secret, pour trouver une révélation à l'extérieur dans le développement de l'action dramatique, en correspondance avec des tournants très conflictuels, dans la plupart des textes. Les martyres, rappelons-le, proviennent toutes d'une famille païenne et sont dans la plupart des cas les filles de rois ou de personnages éminents de la société. Comme nous le verrons mieux plus tard, la virginité est la valeur suprême et sa conservation la condition pour être fidèle à Jésus Christ.

Le jeu de sainte Agnès commence *in medias res* par rapport au récit de sa source hagiographique (la *passio* de Pseudo-Ambroise), car les premières feuilles du manuscrit sont perdues. Agnès s'avère déjà touchée par Dieu, elle est déjà chrétienne, mais nous n'assistons pas à la première tirade où elle aurait dû déclarer au jeune homme qui l'aime et veut l'épouser (le personnage d'Apodixeis) qu'elle a déjà un époux céleste, auquel Agnès adresse une louange enthousiaste dans la *passio* ; en soulignant l'incomparable supériorité de ses dons par rapport à ceux que lui a offerts le fils du Préfet. Dans ce cas, nous venons à connaissance de la foi du personnage lorsqu'elle doit refuser l'amour d'un homme ; nous y reviendrons *infra*.

Le mystère de Marguerite, plus tardif, met en scène en revanche la conversion de la protagoniste. Marguerite s'approche du Dieu chrétien grâce à deux personnages : la nourrice et Théotimus, le prêtre narrateur-témoin de son martyre. Le père, le roi Théodosien (dans la légende, un patriarche païen), fait son entrée en scène déjà contrarié à la naissance de sa fille car elle est une femme, et décide de la confier à une nourrice. La mère suit son conseil et la petite Marguerite est livrée à la nourrice, qui lui fait un « chapeau de fleurs », préfigurant déjà la couronne du martyr qu'elle recevra. Le prêtre Théotimus lui recommande de la nourrir bien, car elle en tirera grand avantage. La mère de Marguerite meurt³⁰⁴ et le père, avant de mourir à son tour, demande à la nourrice de prendre soin de sa fille. Dès qu'elle est en âge de comprendre,

³⁰⁴ L'absence de la mère s'avère un trait typique de ces légendes, le *Mystère de Barbe en cinq journées* s'ouvre aussi avec la disparition de la mère de la protagoniste. Nous y reviendrons plus tard.

la nourrice, qui l'a élevée comme une bergère³⁰⁵, lui explique l'importance de se convertir à la loi chrétienne. L'adhésion de Marguerite, à la différence de ce à quoi on assiste pour Barbe, s'avère immédiate, mais pas moins consciente, vv. 268-301 :

LA NOURRISSÉ

Et aussi, pucelle petite,
il vous faut croire en Jesus—Christ
qui les portes d'enfer rompit
après sa resurrection,
tres douce fille de renom,
son saint baptesme recevoir*
et ses sacremens, pour tout voir,
que ses apostres ont presché
et par tous les pays noncé.
Ma fille, ceux qui le croiront,
en Paradis sauvez seront !
Douce pucelle, seure et bonne,
ne croyez pas la loy felonne.
Voicy un homme d'austere vie
par qui vous serez baptisee.
Vous plaist—il bien pucelle tendre ?

MARGUERITE

Il me plaist bien, sans plus attendre,
son saint baptesme recevoir,
mieux me vaudra que nul avoir,
depuis que c'est si noble chose,
je m'y oblige et mon coeur pose
et renonce la loy payenne,
pour estre plus vraye chrestienne.
Du tout me donne à Jesus—Christ !

³⁰⁵ Nous rappelons que Jeanne d'Arc, protégée de sainte Marguerite (outre que de sainte Catherine d'Alexandrie), est aussi une bergère dans l'imaginaire qui se crée autour de l'héroïne, bien qu'elle soit en réalité une paysanne. La qualité de bergère assume aussi pour Marguerite (d'origine noble) une connotation symbolique, car les bergers sont les premiers témoins de la naissance du Christ Sauveur, d'après l'Évangile de Luc (Lc, 2, 8-20).

Elle a hâte de recevoir le baptême (« sans plus attendre »), et de renoncer au paganisme. Le rythme du drame est très rapide pour cette première étape de purification : le prêtre Théotimus, qui est déjà là (« *Voicy*³⁰⁶ un homme d'austere vie / par qui vous serez baptisee »), la baptise immédiatement selon les mouvements du rituel. La scène s'avère une nouveauté du mystère, car dans la source (Mombritius), Marguerite est baptisée seulement pendant le supplice avec l'eau, évènement auquel la dramatisation reste fidèle, en représentant ainsi deux baptêmes.

Une fois illuminée par la consécration, Marguerite, seule, recherche un dialogue direct et intime avec le Christ, secrètement, lorsqu'elle fait paître les brebis avec sa compagne Venisse, vv. 335-351 :

Touche, avant, Venisse m'amie,
afin qu'on ne nous voye mie !
Je te prie au nom de Dieu,
qu'en un privé et secret lieu,
menions toutes nos brebiettes.

*Adonc ils se mettent en quelque lieu secret
où elle fait son oraison à Dieu.*

O Jesus Christ, le Roy celeste,
je te prie de coeur parfait.
Dieu tout puissant, qui tout a fait,
pour nous donner redemption
tu souffris mort et passion.
Je le croy ainsi fermement,
donne moy vray enseignement
de maintenir ta digne loy
que tout mon vivant je croiray.
Roy glorieux, du monde Sire
à gouverner et à conduire,
mon corps vous presente et mon ame.

Dans un monde païen, la recherche d'un lieu isolé, même en présence de quelqu'un d'autre, pour vivre des moments de contact avec Dieu, s'avère un motif récurrent des pièces. Songeons, par exemple, à Barbe qui cherche le haut de la tour dès qu'elle y entre pour aller prier

³⁰⁶ Le déictique fait toujours référence à une présence concrète sur la scène (de lieu, de personne). Je souligne.

Dieu dans une tranquillité contemplative, ou encore à son désir d'un espace de solitude pour le dialogue avec Ysacar, son « confident spirituel » (que les diables ne perdent pas l'occasion de colorer de sensualité démoniaque !). Une silencieuse pause d'intimité — partagée ou non reflète, au demeurant, l'intimité amoureuse qui caractérise le rapport de la martyre avec son époux surnaturel. Marguerite se donne ainsi âme et corps à Dieu dès le début de la pièce : « Mon corps vous presente et mon ame » (v. 351).

Le parcours de connaissance divine de Barbe dans le mystère en cinq journées s'avère, quant à lui, beaucoup plus graduel et assume un caractère particulier : la rencontre de l'héroïne avec Dieu coïncide avec sa maturation intellectuelle et il s'agit, avant tout, d'un rapprochement qui trouve son origine dans le raisonnement, la connaissance et la logique. C'est ainsi en étudiant, comprenant puis critiquant les livres païens que Barbe découvre, par ses propres moyens, la nécessité d'un Dieu unique. Après cette première conclusion, à la suite de la dispute avec les maîtres Alphons et Amphoras³⁰⁷, Barbe, fatiguée, s'endort et un moment de *Silete*³⁰⁸ en Paradis annonce une séquence qui a lieu dans ce lieu, où les personnages célestes réagissent à la disposition particulière de cette jeune fille païenne.

La Vierge Marie est la première à s'apercevoir qu'il y a, dans le monde, une jeune fille, si bien éduquée et incline à la bonté qu'elle nécessite d'une prédestination pour devenir complètement bénigne. Elle nous l'explique en s'adressant à son fils, afin qu'il illumine Barbe : Barbe est déjà en route vers sa connaissance, mais elle a toutefois besoin de sa grâce, car seule, elle ne peut pas atteindre la vérité absolue. La Vierge Marie prie donc le Christ d'intervenir en enracinant en elle son amour, dans une tirade très rythmée et musicale, 1280-85 :

Plaise Vous la enluminer,
De vostre gracë affiner
Son esperit affin qu'elle soit fine.
Vueilléz en elle enraciner
Voustre amour qui ne peult finer
Affin qu'en Vous sa vie affine.

³⁰⁷ Voir l'analyse *infra* § 2.4. *L'instruction et la sagesse : un discours éloquent.*

³⁰⁸ Le *Silete* est un intermède musicale joué par une orchestre (située d'habitude dans le lieu du Paradis, cf. l'enluminure d'Apolline, où des sonneurs des buccines et des trompettes jouent à coté du Paradis, image 30), pendant des moments importants où le public doit faire silence. Il revêt aussi la fonction pratique de remplir les moments de déplacement des personnages sur la scène, cf. Cohen, *Le livre de conduite*, pp. XCV-XCVIII et O. Jodogne, « Le théâtre français du Moyen Age : recherche sur l'aspect dramatique des textes », dans S. Sticca (éd.), *The Medieval Drama*, Albany, State University of New York Press, 1972, pp. 1-21.

La figure étymologique autour du verbe *affiner* souligne efficacement le perfectionnement dont Barbe a besoin pour rejoindre la plénitude. Une autre image que la Vierge utilise en s'adressant à son Fils développe le concept, lié, de l'enracinement, 1286-89 :

Vous estes la propre racine
Sur quoy tout bon arbre se plante.
Faictes qu'elle soit bonne plante,
Si sera fruit souëf et digne.

Si Barbe, comme une bonne plante, grandit sur une bonne racine, elle donnera des fruits suaves. Dieu écoute et exauce le désir de Marie avec réticence, tout en considérant que Barbe, en tant que païenne, ne devrait pas recevoir son illumination : il ressort clairement que c'est seulement grâce à l'intercession de sa mère qu'il va la prendre sous son aile. La conversion de l'héroïne est donc voulue par la Vierge, en accord avec le rôle de médiatrice entre les plans humain et divin qu'elle recouvre dans le théâtre du Moyen Âge (du *Miracle de Théophile* aux *Miracles de Notre Dame par personnages*).

Dieu s'adresse alors à l'ange Gabriel pour l'enjoindre de faire connaître à Barbe « son saint nom », car maintenant, quoique « elle mect paine et fait engueste / De bien congnoistre verité », elle fait selon Nature et « par son cueur seullement procede ». C'est pourquoi Dieu, du haut du Paradis, indique à Gabriel qu'il doit se rendre chez la fille qui est en train de dormir « Travailleë d'estudier », (v.1338) — où le public l'avait laissée pendant le déroulement de cette scène au Paradis — pour qu'elle soit irradiée de sa « resplessissant lumiere », vv.1339-1342 :

Tu yras pour bien radier
De ma resplendissant lumiere
En la signant de ma bamniere.
C'est du vroy signe de la croix.

Une grande mobilisation céleste soutient Gabriel dans cette tâche importante, pour laquelle le *fatiste* prévoit une scène spectaculaire, sûrement soignée au niveau technique : Raphaël, Uriel, Chérubin, Séraphin, obéissant à Dieu, descendent sur terre avec Gabriel, en chantant des mélodies en signe de joie, comme nous en informe la didascalie : « *Pausa. Descendant angeli cantando et veniant ad locum in quo quiescit Barbara* ». Lorsque Barbe

dort, Gabriel lui apparaît en songe (canal privilégié de contact avec le surnaturel) et l'illumine de grâce divine³⁰⁹.

Le fond musical continue d'accompagner l'action des anges, qui s'en vont, et soutient l'éveil physique et spirituel à la fois de Barbe, qui s'adresse pour la première fois à Dieu, pleine d'admiration (« *Recedant angeli cantando et Barbara existet se a sumpno et loquatur admirative* »), vv. 1397-1402 :

Estandu as ta destre main
Desus mon pouvre corps humain,
Car ta grace m'a refulcye.
Desormais je ne me soucye,
Puis que j'ay de toy congnoissance.
Par ta merveilleuse puissance.

Son parcours vers la vérité a traversé, comme pour tout sage, des doutes, dont Barbe montre être parfaitement consciente ; mais maintenant, « refulcye » par la « merveilleuse puissance » de Dieu, aucun doute ne demeure concernant l'entité divine qui doit être adorée et elle voit clair, vv. 1404-9 :

J'estoye en grant suspicïon
Et en forte dubitacion
Quel dieu devoit estre honnoré.
Mais j'ay purificacion
Et clere desmonstracion
Que Tu doiz seul estre adouré.

Cette nouvelle conscience n'est que le point de départ. Une fois qu'elle a communiqué définitivement à ses maîtres Alphons et Amphoras qu'elle ne reconnaît pas les dieux païens (malgré les efforts diaboliques pour empêcher cette conversion), le chemin vers la connaissance (de Dieu) se poursuit, ascendant, selon des étapes principales : les enseignements d'Origène, la construction d'une troisième fenêtre dans la tour en symbole de la trinité divine et, enfin, le baptême, qui consacre officiellement Barbe au christianisme seulement à la troisième journée

³⁰⁹ « Je te repute bien eueuse, / Car il plaist a ton conducteur / D'estre de toy solliciteur. / De sa grace je t'enlumine / Affin qu'en toy plus ne domine/ Folle erreur ne folle créance. / Ceste grace as par pourvéance / Contre les maulx desordonnéz / Qui te pourroient estre donnéz / Par ton pere très inhumain », vv. 1384-93.

du mystère³¹⁰ ! La structure dramaturgique du mystère, habilement orchestrée, met en valeur les moments décisifs de la légende. Avant d'arriver à la conversion définitive du personnage, des événements en préfigurent la sainteté, en créant des conditions favorables pour que, dans le cours de la représentation, son chemin de perfectionnement s'achève.

Le cas le plus éclatant est celui de la construction d'une merveilleuse baignoire dans la tour où Dioscorus veut enfermer sa fille pour la protéger des agressions de l'extérieur (chrétiens ou hommes). L'épisode n'est pas dramatisé dans le mystère en deux journées. Avant de partir pour une bataille contre des chrétiens, Dioscorus décrit aux maçons les détails pour construire et décorer la « citerne »³¹¹ : elle devra être faite en or, et devront y être gravés le soleil et le firmament³¹². Il préfigure ainsi, sans le savoir, la destination céleste de l'héroïne et crée, en même temps, la condition matérielle pour que Barbe soit baptisée (« La dedans lavera son corps / Toutes les foiz qu'il luy plaira », vv. 4816-17). Soulignons que dans le tableau du Maître de la légende de Sainte Barbe, le toit de la construction du bassin est décoré avec le soleil, la lune et les étoiles³¹³.

Dans le *Mystère de sainte Barbe en deux journées*, la rencontre de l'héroïne avec Dieu se situe dans la première journée et correspond, en revanche, à une séquence dramatique unitaire. Quand le père laisse la fille dans la tour en compagnie de trois compagnes, qui visent à la surveiller et la faire s'amuser, et qu'il s'en va au temple, Barbe montre qu'elle n'est pas intéressée par leur jeu et, lorsqu'elles jouent aux cartes, Barbe disparaît silencieusement. C'est là que l'on découvre que la jeune fille a déjà été intimement touchée par la foi, car elle s'adresse à Dieu en lui demandant un signe de son existence, vv. 629-653 :

Vray Dieu qui as sur tous puissance,
Donne moy de Toy remembrance.
Vray Pere qui formas la terre,
Envers Toy tel vertu acquerre
Que je puisse avoir *congnoissance*
De ton saint Nom par evidence,
Et soye digne de Toy requerre

³¹⁰ Clément Saliou parle justement d'une « dramaturgie de la conversion », *Vie théâtrale dans le Nord-Ouest de la France*, p. 654.

³¹¹ L'élément du bassin est mentionné aussi dans la *Vie sainte Barbe* en octosyllabes (cf. Dénoy, vv. 73-83), où Dioscorus ordonne aux maçons de faire le sol en marbre, deux fenêtres et de ne pas épargner or et argent. La *Légende Dorée* évoque seulement la construction d'un « lavacrum », cf. « De sancta Barbara », p. 899.

³¹² « DIOSCUROS : Je veil que y entaille et esleve/ Le *solleil* tout ainsi qu'i leve / Et qu'on y face ung *firmament*/ Ou soient painctes bien vivement/ Les estoilles du ciel huytiesme / Et [les] *planectes* du neufviesme / Aussi faictes d'autre cousté. / Ne me chault qu'il aura cousté / Mais qu'il soit faict, et *fust il d'or* », vv. 4831-39. Je souligne.

³¹³ Voir image 8.

Tandis que seray sur la terre.

Lamentando

Haa, vray Dieu, oste l'oscurté

De mon pere et la dureté

De ma mere semblablement,

Qui est tout fol et ahurté

Par sa mauvaise mesurté

Qu'ilz se mectent a dampnement.

Las, povre femme toute indigne,

Demonstre moy aucun bon signe

Parquoy (je) puisse baptesme avoir,

Car jour et nuyt mon cueur ne fine,

Ma voulenté en Toy s'encline.

Baptesme je vueil recevoir,

Doulx Pere, par ta sainte grace.

Octroyë le moy, par ta grace,

De me gouverner saigement

Que l'ennemy ne me mefface

En quelque voye ne en quel place

Et ne me met a dampnement.

Elle prie Dieu avec transport (« *lamentando* », indique la régie) de lui donner sa connaissance, de libérer ses parents de leur méchanceté, car ils seront damnés, de lui donner enfin un signe afin qu'elle puisse être baptisée et ne pas être damnée : Barbe parle déjà en termes chrétiens, bien qu'elle ne soit pas encore consacrée. C'est elle qui cherche vigoureusement cette correspondance divine. Et quand elle s'aperçoit que seulement deux fenêtres étroites ont été construites dans la tour, elle décide d'en construire une troisième : le public découvre bientôt qu'elle veut ainsi rendre hommage à la trinité divine. En effet, une didascalie nous informe que, du lieu de la tour, elle retourne à sa place sur la scène pour demander à Dieu de lui donner un autre signe (« De t'amour me monstre aucun signe / Parquoy puisse ta loy tenir / Et vraye crestienne devenir », vv. 690-92), lui déclarant sa totale abnégation et implorant le salut en vertu de sa Passion : « A Toy me rens, a Toy me livre. / Doulx Dieu, de peché me delivre, / Par ta tressainte Passion » — une passion que Barbe subira également pour obtenir son salut.

Il faut rappeler qu'en général les tirades où la martyre s'adresse à Dieu dans des séquences de prière parfois très longues (dans le mystère de Barbe en cinq journées surtout), ne

correspondent jamais à des monologues du personnage, alors qu'il pourrait sembler, car Dieu n'est pas un destinataire rêvé ou imaginé, mais il est un personnage de la scène médiévale, présent d'habitude physiquement dans l'espace dramatique du Paradis³¹⁴. L'on peut imaginer alors que l'héroïne s'adresse avec son regard sinon avec tout son corps au personnage céleste, qui sur la scène, comme dans le monde, quoiqu'apparemment inaccessible, agit et laisse pourtant une trace.

Même si la réponse de Dieu ne se fait souvent entendre, les prières des saintes résultent pourtant toujours écoutées et le signe que Barbe demande arrive, vv. 711-716 :

*Tunc inclinet se et faciat impressionem crucis in lapide marmore[a] et ex illo lapide surgat
crux et dicat Barbara :*

Emmy ceste pierre si dure
M'as fait de celle croix semblance
Ou Tu fus fer[u]* de la lance.
Mon doigt a entré sans nul peine
En la pierre duré et saine.
De ta vertu, de ta puissance.

Voici le miracle (d'origine hagiographique) que le *fatiste* rend sur scène avec une parole qui dédouble l'action, selon un trait caractéristique de la poétique des mystères : Barbe trace une croix sur le marbre, d'où une « vraie » croix apparaît (l'on imagine grâce à une *feinte*), puis elle prononce sa réplique, en décrivant ce qu'il vient de se passer, tout en soulignant l'évènement miraculeux : son doigt est entré sans effort dans la pierre dure et intacte, qui lui a fait *semblance* d'une croix ! Barbe remercie Dieu pour cette épreuve (« De ta vertu, de ta puissance, / M'est apparu tel demonstrance / Dont je te rens mercy et grâce », vv. 715-717) et se rend chez un ermite sur une montagne (qui correspond à un autre lieu de la scène que Barbe indique : « en *celle* montaigne habite ») qui la baptisera, après lui avoir transmis les vérités chrétiennes (le mystère de la Trinité, le péché cause de l'esclavage de l'humanité). Nous reviendrons plus tard sur les conditions exceptionnelles du baptême que reçoit Barbe dans le

³¹⁴ X. Leroux souligne que la présence de Dieu personnage est le chiffre du théâtre médiéval par rapport à celui qui le suivra, comme la tragédie renaissante, où il disparaît de la scène. Depuis le *Jeu d'Adam* la présence concrète de Dieu sur scène ne permet pas de considérer les moments de dialogue intime comme des vrais monologues, car le personnage ne s'adresse pas à soi seulement, le créateur étant le « destinataire universel ». Ou alors dans tout monologue vrai, où Dieu n'est pas l'interlocuteur implicite, le personnage se détourne de lui et en parlant seulement à soi-même risque de se retrouver dans la solitude du chemin mauvais, en renouvelant la faute originelle. Cf. Leroux, « Implications dramaturgiques du monologue dans le théâtre édifiant du Moyen Âge », dans *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, Textes réunis par X. Leroux Paris, Champion, 2011, pp. 101-119, en particulier p. 114.

mystère en cinq journées³¹⁵. Dans le mystère dont on n'a que le rôle de Barbe, la protagoniste s'adresse aussi à un ermite, mais elle se livre à un parcours initiatique à travers la forêt, où elle subit des tentations démoniaques, que nous pouvons à peine reconstruire à cause du caractère fragmentaire du texte.

A la différence de ce qui arrive dans le mystère plus long, dans cette version dramatique en deux journées, Barbe s'avère déjà disposée sinon convertie à la fois chrétienne, sans qu'elle ait besoin de passer par le refus de la loi païenne et les enseignements d'Origène — ce dernier apparaît, en revanche, dans le fragment du rôle, donnant témoignage de l'entrelacement des variantes à la base de la mise en œuvre de ces textes.

La situation de secret caractérise aussi la rencontre avec Dieu d'Apolline, dont la *sacra rappresentazione* s'ouvre sur la révélation divine de cette jeune fille, fille de « *Tarsio Re pagano* » d'Alexandrie, comme nous l'apprend le prologue que l'ange adresse au public, selon une convention des *sacre rappresentazioni*. Un ange apparaît en songe à Apolline, lui révélant qu'elle a été illuminée de la grâce du Christ, qui souhaite qu'elle renie l'« *idolatria dove dimora tucta la tua patria* »³¹⁶ et se baptise chez un ermite. La jeune fille, de onze ans, accueille de bon gré cette nouvelle et se rend secrètement chez un *Romito*, qui lui demande de le rassurer qu'elle n'est pas une incarnation du diable, qui veuille le conduire au péché : il fait le signe de la croix « *temendo che non sia il demonio* » ! Quel fait étrange qu'une jeune femme se rende chez lui de son propre chef, en effet ! Apolline le rassure en lui disant qu'elle est envoyée par l'ange et elle est ainsi baptisée par un ange (qui apparaît avec un vase d'eau) et instruite par lui sur les vérités de la foi : c'est le début de l'action évangélisatrice de la jeune fille sur la place publique — comme nous le verrons plus tard — tandis que son père se désespère que la « *pazza smemorata* » ait disparu.

Pour ce qui est de la *Rappresentazione santa Agata*, la protagoniste s'avère d'emblée chrétienne, la première scène nous la montrant en attitude de prière à Dieu : elle est dès le début de la pièce consciente de vouloir pâtre « *martyri* », « *perché non è maggior dolceza al mondo / che morir pel tuo nome si giocondo* »³¹⁷. Cette oration s'avère une intervention originale de l'auteur par rapport au récit de la *Légende Dorée* sur lequel il devait probablement s'appuyer³¹⁸, tout comme l'indication qu'Agate vit « *occulta* », jusqu'au jour où Quintien la fait chercher, car il a entendu parler de sa grande beauté et veut la faire sienne.

³¹⁵ § 2.2. *La puissance spectaculaire du surnaturel : un masque du pouvoir "féminin" ?*

³¹⁶ *Rappresentazione di Santa Apollonia*, p. 3.

³¹⁷ *Rappresentazione di santa Agata*, p. 56.

³¹⁸ Comme le remarque Paolo Toschi, qui a veillé à la réimpression anastatique de ces *sacre rappresentazioni* florentines, cf. Toschi, « *Sacre rappresentazioni toscane dei sec. XV e XVI* », p. XI.

Le rapprochement de Catherine au divin s'avère, quant à lui, plus graduel, sa représentation toscane mettant en scène une jeune fille sage et résolue, qui refuse d'épouser tout homme, y compris le fils de l'Empereur, comme le voudrait sa famille. Les standards de Catherine sont très hauts et ses idées très claires sur le sujet : elle souhaite quelqu'un qui la surpasse en beauté, pareil à elle pour la gentillesse et endoctriné dans les sept savoirs, à savoir les arts libéraux. Un ermite lui fait le portrait d'un époux exceptionnel (« *non è intelletto humano / Che sua nobiltade comprehendesse* »³¹⁹) qui pourra être digne d'elle : cette fois, Catherine semble convaincue. Pour répondre aux questions de la jeune fille sur sa provenance, l'ermite lui donne une image qui représente la Vierge avec l'enfant Jésus, et Catherine, qui s'était rendu chez lui « *piena di tristizia* », se remplit finalement de « *letizia* ». Elle a une vision pendant la nuit que l'ermite l'aide à interpréter : comme elle a vu la Vierge couronnée, entourée des anges, avec son fils dans les bras, mais de dos (« *non so per che cagione / le reni mi volgeva et non la faccia* »³²⁰), cela signifie qu'elle n'a pas encore mérité de voir le fils en face, car elle est encore païenne. Catherine arrive à comprendre les mystères de la Trinité et de l'Incarnation que l'ermite lui montre et demande avec hâte de recevoir le baptême : « *Il gram misterio intendo tutto quanto, / Pero' il baptesimo sancto / Vo' che mi dia, ché troppo oi indugiato* »³²¹. Elle découvre aussi que sa mère, qui l'accompagne volontiers chez le saint homme, est aussi secrètement chrétienne depuis cinq ans.

Finalement, Catherine a une vision où le fils de la Vierge Marie lui montre sa « *faccia divina* » (v. 437). La Vierge lui prend la main, lui tient le doigt et Jésus lui met un anneau : voici le mariage mystique qui a tant inspiré l'iconographie de sainte Catherine à partir du XV^e siècle, représenté dans cette *fiesta* siennoise de la fin du même siècle. L'ermite donne alors à la jeune fille, à la « *mente sazia* », les livres des Evangiles afin qu'elle les étudie. Comme chez Barbe, la connaissance du divin passe pour un perfectionnement intellectuel. L'on souligne que cet élément de la *conversio* de Catherine s'avère une intégration postérieure à la *passio*, et se retrouve dans de nombreuses versions vernaculaires de la légende, alors que la *Legenda Aurea* n'en fait pas mention³²².

Bien qu'elle soit parfois médiée par d'autres personnages, l'on constate que la rencontre avec Dieu de l'héroïne n'est jamais vécue de façon passive, mais que son initiative personnelle dans la demande de la protection du Christ, dans la recherche de sa connaissance et dans la consécration totale à lui ressort particulièrement dans les pièces. Dans le cas de Barbe, en

³¹⁹ *La festa et storia di Sancta Caterina*, vv. 281-82.

³²⁰ *Ivi*, vv. 361-62.

³²¹ *Ivi*, vv. 407-8.

³²² Le motif de la *conversio* se diffuse en particulier en Italie dès le XIII^e siècle, cf. A. W. Tordi, *La festa et storia di Sancta Caterina*, pp. 6-8.

particulier, cette rencontre se donne comme le fruit d'une réflexion graduelle menée en autonomie et coïncide avec une maturation intellectuelle, qui passe aussi par des états de doute. Comme nous l'avons vu, la recherche d'un lieu isolé et intimement vécu pour s'adresser à l'époux céleste ou vivre de façon cachée la foi chrétienne s'avère nécessaire pour conduire de façon indépendante du cadre familial et social païen un choix de vie transgressif.

2.2. La beauté malgré elle : chasteté *versus* désir

La caractéristique typique des martyres est la virginité, qu'elles préservent à tout prix pour rester fidèles à Jésus-Christ. Les héroïnes des pièces sont toutes très jeunes et d'une beauté remarquable, mais l'on note que leur beauté entrave la défense de leur virginité.

L'intégrité du corps virginal reflète la pureté totale de l'âme avant la chute et après la résurrection. À partir de saint Paul, la virginité occupe la première place dans les états de la vie : Jésus, Marie, Jean Baptiste, Jean l'Évangéliste sont tous vierges³²³. Si la sexualité en dehors du mariage est un péché mortel, la chasteté est tenue pour préférable au mariage³²⁴.

La virginité s'avère la suprême forme de chasteté et elle est idéalisée dans l'âge patristique dans le modèle héroïque de la vierge martyre (nous songeons surtout à Ambroise et à son hymne à sainte Agnès). La vierge martyre qui endure le martyre et reste fidèle à son époux divin s'affirme comme héroïne de chasteté. La virginité de la sainte s'impose comme trait typique des passions épiques en tant que motif de courage dans l'accomplissement du martyre, alors qu'il ne l'est pas dans les premières *passiones* "historiques"³²⁵. L'association de la virginité et du zèle dans le témoignage de la foi devient essentielle dans l'hagiographie des martyres.

L'imaginaire masculin qui régit les manifestations écrites médiévales ne peut pas concevoir une perfection féminine différente de celle qui renie sa féminité. Une femme chaste et a-sexualisée n'est plus coupable de tenter l'homme, 'pauvre' victime de son charme depuis Eve. Dans l'Occident médiéval, l'on assiste ainsi à une féminisation de la virginité et de la chasteté, mais au même moment, il faut remarquer qu'ils s'agit bien de qualités masculines : les premiers auteurs patristiques parlent de *virilis femina* ou de *virago* pour indiquer une femme qui serait virile, précisément en vertu de sa capacité de résister aux tentations charnelles —

³²³ Jésus invite à tout quitter, y compris femmes et enfants pour le suivre (Lc, 18-29), cf. P. L'Hermitte-Leclercq, *L'Église et les femmes dans l'Occident chrétien*, pp. 28-29.

³²⁴ Première Lettre aux Corinthiens, 38 : « Celui qui mari sa fille fait bien ; et celui qui ne la marie pas, fait mieux », *Ibidem*.

³²⁵ Consolino, « Donna negli *acta martyrum* », pp. 104-105.

œuvre du démoniaque —, au même titre que l’homme. Une femme sainte, vierge et chaste, est courageuse et vertueuse car elle accède à une masculinité supérieure — celle des hommes qui renoncent au monde —, comme le remarque Didier Lett : « *viriliter* » fait référence à une qualité sexuée, mais pas sexuelle³²⁶. En effet la martyre, refusant l’union avec un homme, se soustrait à son devoir biologique de reproduction et au domaine génériquement domestique, la tâche la plus importante de la femme étant la procréation depuis les premiers exégètes de la Bible³²⁷. À ce propos, Jacqueline Murray a introduit la notion de « troisième genre »³²⁸, fondé sur la chasteté, et qui comprend les hommes aussi bien que les femmes. Les traits féminins y cohabitent avec des traits masculins : saints et saintes se situeraient dans un « sex/gender continuum », entre un pôle très masculin et un pôle très féminin. Ou plutôt, nous assisterions à des variations sur la base de deux genres qui seraient très fluides. Il est intéressant de voir comment cette notion fluide du genre rejoint la théorie *queer* de Judith Butler³²⁹ sur la performativité du genre, là où il n’y a pas de catégories binaires prédéterminées.

Revenons aux protagonistes de nos pièces. Au-delà de montrer un caractère “masculin” en vertu de leur chasteté, comme l’on a dit, elles paraissent toutes très belles et suscitent le désir des hommes, en se montrant, en cela, très féminines. Le mystère de Barbe en deux journées s’ouvre sous le signe de la beauté de la protagoniste, louée par le père, qui veut la marier, vv. 285-89 :

DIOSCORUS

Elle est belle, prudente et sage.

Nous n’avon enfant si n’est elle,

Augmenter la fault haultement.

Elle est gente de corps et belle,

Marier la fault grandement.

³²⁶ Qui diffère de la conception moderne de la virilité comme masculinité, cf. D. Lett, *Uomini e donne nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 153 [ed. or. *Hommes et femmes au Moyen Age, Histoire du genre, XII^e-XV^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013] : il donne en particulier l’exemple de Christine de Markyate, mystique anglaise (XII^e siècle), appelée « viriliter ».

³²⁷ C’est dans ce sens aussi qu’il faut voir les déguisements des saintes en moines, telles Marine et Euphrosine : l’habit d’homme sert à leur garantir de rester vierge en empêchant tout contact avec l’autre sexe. Lett introduit aussi à ce propos la figure de Sainte Wilgeforte, dont le culte se répand à partir du XIV^e siècle : il s’agit d’un cas remarquable de sainte barbue, unique sainte crucifiée, sorte de Christ au féminin. Nous y reviendrons dans § 2.2.1. *La pureté préservée ou la négation de la féminité*.

³²⁸ Citée par Lett : J. Murray, « One Flesh, Two Sexes, Three Genders? » in *Professing Gender in Medieval Europe: New Perspectives*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008, pp. 52-75.

³²⁹ Butler, *Genders Troubles*.

Comme l'avait remarqué Brigitte Cazelles³³⁰, la sainte se révèle victime de sa beauté corporelle, qui fait l'objet de l'observation des persécuteurs jusqu'à la fin de son martyre³³¹. C'est principalement la fascination de la beauté du corps sur les persécuteurs qui distingue les récits hagiographiques des vierges martyres de ceux des saints.

Certes, au Moyen Âge la beauté est aussi un signe de sainteté et perfection, selon la correspondance entre intériorité et aspect extérieur, signifié et signifiant propre à la culture médiévale. Dieu est beau, les saints sont beaux, car la beauté extérieure symbolise leur beauté intérieure qui est pureté totale, absence de tache et d'imperfection morale. C'est pourquoi les saintes doivent forcément être belles et montrer en elles l'*imago dei* de la création, la trace de leur ressemblance à Dieu. Mais, dans les récits des martyres féminins, cette beauté s'avère en même temps la cause d'une potentielle damnation, tout en jouant contre leur aspiration à l'union céleste, en constituant, ainsi, un obstacle potentiel à l'accomplissement de leur sainteté. Paradoxalement, la beauté s'avère à la fois un motif de tentation pour les hommes et un signe extérieur de sainteté³³².

Dans l'iconographie médiévale, les vierges martyres sont en effet représentées toutes belles et élégamment vêtues : Jean Wirth relève l'ambiguïté de cette beauté, parlant même de « tenues luxueuses et provocantes, au point que les prédicateurs puritains comparent leurs images à celles de filles de joie ! »³³³. L'historien souligne ce paradoxe de la culture du Moyen Âge : l'« esthétique médiévale est une érotique, les valeurs spirituelles s'incarnant elles-mêmes dans la séduction physique »³³⁴. L'on a vu, d'ailleurs, que la dévotion des héroïnes martyres « prend la forme de noces spirituelles et s'exprime dans le langage de la passion amoureuse »³³⁵.

Dans les pièces, cette dynamique ressort avec clarté, la beauté "sainte" prenant bientôt toute sa signification physique et sensuelle, car elle provoque le désir des hommes, et entrave ainsi le désir de chasteté des héroïnes, qui arrivent pourtant toujours à se garder pures³³⁶. Nous verrons mieux plus tard si cette beauté séduit aussi les spectateurs et contribue donc à la dimension plaisante que tout spectacle offre, aussi au Moyen Âge, au-delà de sa visée édifiante³³⁷.

³³⁰ Cazelles, *The Lady as Saint*, p. 28. La chercheuse se réfère en particulier au domaine narratif français et établit une comparaison entre les vies des saintes et celle de Saint Alexis.

³³¹ Nous y reviendrons dans la section § 2.4.2. *Le procès du corps exhibé entre supplice et voyeurisme*.

³³² Au demeurant, encore dans le XX^e siècle, Simone de Beauvoir remarque dans *Le Deuxième Sexe* que la virginité fascine les hommes.

³³³ J. Wirth, *L'image du corps au Moyen Âge*, Firenze, 2013, p 9.

³³⁴ *Ivi*, p. 10.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ Cfr. *infra*, § 2.2.1. *La pureté préservée ou la négation de la féminité*.

³³⁷ Sur l'importance de la beauté comme dispositif théâtral du personnage et sur sa nature ambivalente et paradoxale entre séduction et édification dans les mystères, voir V. Dominguez, « Marie Madeleine au miroir.

En vertu de l'amour inconditionnel pour Jésus-Christ, la jeune fille refuse toute rencontre avec des partenaires terrestres et cela constitue parfois le premier terrain du conflit avec son persécuteur ou sa famille, avant même la question religieuse, comme nous le verrons. Mais, dans un sens, le bourreau est aussi victime de la belle martyre, car elle a le pouvoir de le réfuter, en provoquant chez lui une folie suscitée par l'échec. C'est ce qui arrive dans les premiers textes théâtraux occidentaux conservés qui mettent en scène la perfection de la femme, sainte et chaste : les dialogues dramatiques de Hrosvita. Le personnage du Dulcitus³³⁸, dans le dialogue homonyme, est l'emblème de l'échec masculin face à la supériorité des trois jeunes vierges qui seront martyrisées. Dès que les trois sœurs Irène, Agape et Chione sont conduites en prison face à lui pour avoir réfuté l'invitation de Dioclétien à marier des nobles personnages et à renier le Christ, le gouverneur Dulcitus, frappé par leur beauté, fait des commentaires d'appréciation avec les soldats³³⁹ et fantasme sur la façon de s'emparer de force des trois "proies" :

DULCITIUS. Papae ! quam pulchrae, quam venustae, quam egregiae puellulae !

MILITES. Perfecte decorae.

DULCITIUS. Captus sum illarum specie.

MILITES. Credibile

DULCITIUS. Exaestuo illas ad mei amorem trahere.

MILITES. Diffidimus te praevalere.

DULCITIUS. Quare ?

MILITES. Quia stabiles fide.

DULCITIUS. Quid si suadebam blandimentis ?

MILITES. Contempnunt.

DULCITIUS. Quid si terream suppliciis³⁴⁰ ?

Cette dernière réplique s'avère très éloquente : il apparaît avec évidence que c'est avant tout le désir de jouir de leur corps sans leur consentement qui fait penser à Dulcitus de recourir à des moyens forts. Mais, comme nous le savons, grâce à la confusion mentale qui le saisit la

L'édification au spectacle dans *le Mystère de la Passion* de Jehan Michel (1486) », in *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, dir. F. Pomel, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 303-322.

³³⁸ Cf. § I.1. *Les trois sœurs du Dulcitus et du Sapientia*.

³³⁹ Aussi dans le *Sapientia* : dès que l'Empereur Hadrien voit les femmes chrétiennes, il s'étonne de leur beauté : « ADRIANUS. Uniusquisque pulchritudinem obstupesco... », *Sapientia*, III, 2, p. 240.

³⁴⁰ *Dulcitus*, II, 1-2, p. 78.

nuit où il essaye d'atteindre son but, il finit par embrasser des ustensiles de cuisine et se tacher de noir, en accord avec son statut "diabolique"³⁴¹.

Comme nous l'avons anticipé, dans la plupart de cas, c'est le refus des avances des hommes païens qui déclenche la persécution de la martyre (très clairement chez Marguerite), la foi chrétienne s'avérant moins une question idéologique, qu'un simple obstacle à l'accomplissement du désir du persécuteur : les martyres refusent de correspondre aux hommes car elles veulent préserver leur virginité, vouée à Dieu, leur époux, et c'est à cause de la défense à tout prix de leur état virginal qu'elles sont poursuivies. Cet élément permet de saisir en filigrane dans ces légendes hagiographiques la présence du motif narratif de la "femme persécutée", qui fait précisément l'objet d'une vengeance par l'amant repoussé. Il s'agit d'un motif diffusé universellement³⁴², l'on pense en particulier à la déclinaison qu'il prend dans la légende de sainte Uliva³⁴³ — qui inspire également une *sacra rappresentazione* — où le refus de la demande sexuelle représente le prédicat unique — pour le dire avec Avalle³⁴⁴ — à savoir la seule cause de la persécution de la jeune femme, qui la conduit enfin à la sainteté. Le thème de l'initiation de l'héroïne est central, tout comme la répétitivité du schéma (refus— persécution), que l'on trouve dans les légendes des martyres protagonistes des pièces également.

Si la martyre refuse les offres amoureuses à cause de sa fidélité à Christ, le persécuteur s'oppose à elle en premier lieu à cause de son désaccord. Et cela, chez les saints, n'arrive pas. Bien sûr, le dévoilement de la transgression religieuse renchérit la persécution et les deux raisons attisent la rage du persécuteur, en alimentant l'une par l'autre la subversivité de la sainte. Cette tension entre beauté, préservation de la virginité et désir s'avère caractéristique des martyres féminins, n'étant pas si active dans le cas des saints hommes, qui paraissent également beaux et chastes, mais qui, en général, ne sont pas l'objet du désir amoureux de leurs persécuteurs³⁴⁵.

³⁴¹ Cfr *supra*, § 1.1.

³⁴² L'on voit les traces du motif aussi dans la Bible, dans l'histoire de sainte Susanne, par exemple. Voir *supra* § I. *Regard d'ensemble sur les représentations consacrées aux figures féminines dans la France médiévale*.

³⁴³ Le motif correspond au type AT 706 « The maiden without hands » (de l'Arne-Tompson index). Cf. Avalle, « Da santa Uliva a Justine » (a. Veselovskij-Sade : *La fanciulla perseguitata* et b. La leggenda di S. Uliva nella tradizione popolare) qui montre le lien entre le roman de Sade *Justine* (en particulier dans sa première rédaction, *Les infortunes de la vertu*) et la légende hagiographique de la sainte martyre, où le *pattern* de la femme vertueuse persécutée par sa beauté est déjà présent (le paradoxe réside dans le fait que Sade désacralise la littérature pieuse à travers des modules propres au genre hagiographique !). La *Sacra rappresentazione di santa Uliva* (D'Ancona, *Sacre rappresentazioni*, pp. 235-315) montre en particulier la variante du motif, où la femme persécutée se mutile les mains pour s'opposer aux avances du père, premier persécuteur d'une série d'autres.

³⁴⁴ Avalle, « Da santa Uliva a Justine » p. 191.

³⁴⁵ L'on peut citer pourtant le cas de Pelage : un jeune martyr très beau, objet de l'amour homoérotique du calife de Cordoue, chanté dans un poème hagiographique de Hrotsvita, cf. « Passio Sancti Pelagi », dans Rosvita,

Dans le miracle provençal de sainte Agnès, comme nous l'avons indiqué plus haut, nous prenons connaissance de la foi de l'héroïne quand elle repousse l'amour d'Apodixeis, le fils du Préfet de Rome, malade d'amour pour elle. Simpronius, le père, demande à Agnès si, enfin, elle veut épouser Apodixeis, mais la réponse nette de la jeune-fille ne laisse aucun espoir, vv. 57-64 :

AGNÈS

Es ieu ai ti dih utra vez

Que lonc temps a q'ai marit pres ;

E si ieu per marit prenia

Ton [fill], so que far non poiria,

Sapchas ben ques eu n'auria dos :

E pueh tenrias mi ben per pros !

Que del redier seria putans

E del premier mollers leails.

Avec le langage très expressif qui caractérise le jeu, la sainte déclare être déjà l'épouse légitime d'un mari et que, du fils du Préfet, elle ne serait donc que la putain : elle ne peut pas en effet avoir deux maris ! Comme nous le verrons mieux plus tard, le refus donne lieu à une réaction violente de la part de l'homme réfuté et la chasteté d'Agnès s'avère toujours menacée de façon éclatante, ainsi que sa beauté toujours remarquée et utilisée par le messager comme argument pour appeler les hommes à profiter de la jeune fille quand elle est contrainte à entrer dans le lupanar : « Venes en tost e veires o / Que hanc plus bella putans non fon » (vv. 359—360).

Poemetti agiografici e storici, a cura di L. Robertini e M. Giovini, pp. 126-149. Concernant la beauté, il suffit de mentionner le cas emblématique de saint Sébastien, qui fait l'objet d'un mystère médiéval, où le saint est décrit comme beau, mais surtout comme « doux » : il est question d'une convention littéraire, où la beauté est miroir de vertu, comme nous l'avons dit, son corps n'étant pas désiré par les persécuteurs, comme c'est en revanche le cas des vierges martyres, cf. *Le mystère de saint Sébastien*, éd. par L. Mills, Genève, Droz, 1965, p. XXXVII et vv. 498-99 (« LA PREMIERE DOMOYSELLE : « Il est si bon, si beaux, si doux, / c'om ne pouroit dyre meilleur ») ou vv. 5705-6 (« MAXIMIANUS : Prenés pitié de vous, beau sire, / et de voustre grande beaulté »). La fortune iconographique du supplice où le saint, beau, torse nu, est perclus de flèches a contribué sans doute à alimenter l'imaginaire d'une figure séductrice dans les siècles suivants et jusqu'à nos jours, devenant en particulier expression d'un « masochistic and male-to-male desire », cf. R. Mills, « "Whatever you do is a delight to me!" : masculinity, masochism, and queer play in representations of male martyrdom », pp. 1-37, p. 4. Le chercheur cite aussi le cas de Pélage de Hrotsvita, où les « queer wishes » se manifestent de manière explicite (alors que pour les autres martyres masculins ils sont latents) : « *Pelagius is constituted as a virgin martyr, resisting, like his female counterparts, the advances of a lusty male heathen. Purportedly renouncing sexuality, he adopts the "third way" — virginity — thereby making his body the appropriate vehicle for divine inspiration* », p. 24-25.

La beauté de Marguerite, quant à elle, enflamme le désir du prince Olibrius lorsqu'elle se trouve au pâturage avec les brebis, dans le moment d'intime prière à Dieu en compagnie de Venisse, où nous l'avions quittée plus haut, vv. 409-417 :

Notez que Olibrius se pourmeine par le parc, et fait deux ou trois tours en regardant Marguerite.

OLIBRIUS

Si d'un seigneur ou d'une dame
ceste bergere fille estoit,
ayant le corps si beau et droit,
bien folle est de garder brebis !
La splendeur de son beau vis
fait mon corps ainsi resjouyr.
J'aurois un extreme desir
si(l) luy plaisoit d'estre m'amie,
car elle est gente et bien polie.

Olibrius est pris de passion en la voyant, et lui tourne autour « deux ou trois » fois sur l'espace central de la scène (« le parc ») : la beauté du corps et du visage de Marguerite réjouit son corps. Selon les codes sociaux, si elle est noble, il pourrait la prendre comme femme, si elle est servante, comme concubine. Il demande à ses compagnons de lui transmettre ce message. La réaction de Marguerite est d'un mépris immédiat, vv. 455-462 :

MARGUERITE

Certes, toute vostre priere
me desagree et me desplaist !
Je vous diray ce qui en est :
à Jesus-Christ je suis servante
qui me conduit et me contente ;
c'est mon espoux que Dieu le Pere
qui pour humains print mort amere ;
sur tous, à luy me suis donnee !

Comme pour Agnès, le rapport d'amour mystique est explicité clairement lorsqu'elle reçoit les avances d'un noble païen. Marguerite est consciente du danger qui menace son intégrité et adresse à Dieu une longue prière pour lui manifester son trouble intérieur, en le priant de la garder pure, vv. 530-544 :

Icy s'en vont à Olibrius qu'est en son siege et Marguerite faict son oraison à genoulx et dit :

Vueille moy ta grace donner
encontre les mauvais tyrans,
felons, pervers et mescreans,
que dessus moy n'ayent puissance
de m'occuper en ma creance ;
et si te prie, Roy tres humain,
deffens moy du peché villain,
de charnelle corruption,
par ta grace, doux roy Jesum,
n'oublie pas ta chambriere,
resjouys-la de la lumiere
et luy donne force et pouvoir,
que la victoire puisse avoir
contre ces faux tyrans pervers,
qui sont tous aux faulx diables serfs.

Dans la même logique de Hrotsvita, les hommes sont naturellement inspirés par l'action des diables, responsables de toute « charnelle corruption ». Nous constatons que la posture d'oraison des martyres est presque toujours à genoux, comme le souligne la didascalie. Marguerite demande au Christ de la préserver des attaques dangereuses de ces hommes et de lui donner constance dans la foi, « force » et « pouvoir », car elle se sent menacée. Cette longue prière s'avère une invention originale du *fatiste*, n'étant pas présente dans la *passio*. La préoccupation de la protagoniste est particulièrement développée dans le mystère, Marguerite envisageant l'inconstance de l'esprit humain et la faiblesse du corps, qui pourrait tomber en tentation sans le soutien de Dieu³⁴⁶, vv. 549-62 :

envoye moy ton divin ange,
que ma pensee ne se change,
doux Jesus-Christ, quand sera temps,
tant que je puisse avoir mon sens

³⁴⁶ L'attitude de Marguerite fait écho à la conscience de vulnérabilité de certaines héroïnes hrotsvitiennes. Nous songeons au monologue tragique de Drusiana dans le *Calimachus* où l'héroïne exprime le conflit intime qui la déchire, préférant enfin mourir plutôt que risquer de s'abandonner aux tentations « diaboliques » de l'homme, cf. Hrotsvita, *Calimachus*, IV, p. 110.

pour arguer contre ses gens,
 tres outrageux et mescreans.
 A jointes mains je vous supplie,
 qui resuscitas de mort à vie,
 que de leurs mains me mette hors,
 sans violence de mon corps ;
 delivre moy, à mon honneur,
 d'Olibrius executeur
 et des tyrans qui sont à luy,
 qui sont sans grace et sans mercy,
 delivre moy de leurs dangers !

La répétition du « delivre moy » souligne l'état d'oppression de la sainte et augmente le *pathos* de la tirade, construite avec la rhétorique d'un *planctus* adressé à Dieu. Marguerite, comme Barbe, est sans doute plus sage qu'une fille de son âge : cette conscience de la faiblesse humaine et de la possibilité d'un changement de pensée à cause d'un affaissement face aux dangers de la séduction mondaine montre le trait de *puer senex* typique des martyres. Outre la demande de protection contre la violation du corps, que nous retrouverons dans d'autres pièces, s'avère ici plus présente la conscience d'une possibilité de chute, qui confère plus d'épaisseur humaine au personnage, déjà dans la source hagiographique de Mombritius. Nous verrons que dans les autres textes, la prière à Dieu de préserver le corps pur se situe dans un moment et dans un espace de danger plus imminent et réel, nous le verrons pour Agnès et Irène dans le bordel et pour Barbe exposée après la mutilation. Ce moment d'attaque concrète se traduit, pour Marguerite, par les assauts des deux figures démoniaques ³⁴⁷.

L'opposition ferme de la jeune-fille d'Antioche à la demande amoureuse d'Olibrius déclenche sa cruelle persécution. Le prince lui renouvèle en deux tirades l'invitation à sacrifier aux Dieux païens, car il la désire, la motivation religieuse étant mêlée avec celle sexuelle, comme nous l'avons dit : « Très douce file debonnaire, / si a mes dieux veux sacrifier / et de bon cœur les adorer, tu seras m'amie parfaicte, / car ton gent corps beaucoup souhaite » (vv. 790-94), sinon une « glaive » pour « te trancher et cuir et os ! » est prête. Mais Marguerite ne craint « tourmens tant soit fort », car le Roy des roys la tiendra « ferme et stable » (vv. 804, 807). Dans la légende³⁴⁸, tout comme dans le mystère, le motif de la femme persécutée est bien reconnaissable. De plus, comme il arrive dans le mystère de sainte Barbe en cinq journées,

³⁴⁷ Nous en discuterons dans la section § 2.2.1. *La pureté préservée ou la négation de la féminité*.

³⁴⁸ Cf. l'Introduction de Lannutti, *Vita e passione di santa Margherita d'Antiochia*, pp. XI-XIII pour les correspondances entre le motif de la femme persécutée et la légende de sainte Marguerite.

l'héroïne se trouve, dès le tout début de la représentation, orpheline de mère, l'absence de la mère s'avérant un autre élément récurrent de ce motif narratif³⁴⁹.

Chez Agathe aussi, ressort avec clarté la double raison de la persécution : dans la *Sacra Rappresentazione* le gouverneur de Catane Quintien entend parler d'une belle jeune-fille chrétienne qui vit cachée, la fait chercher pour la rencontrer : il lui demande « *con piacevolezze* » de « *lasciare altra fantasia* » et de se convertir aux Dieux de façon qu'il puisse l'avoir, vu que son cœur la désire : « *e vogli a nostri dei sacrificare / e d'haver te il cuor mio assai desia / ma ti bisogna prima questo fare / i te ne prego con piacevolezze* ». Encore une fois, la « *fantasia* » chrétienne n'est qu'un empêchement à surpasser pour pouvoir l'avoir comme amante (« *ma bisogna prima questo fare* »). Agathe naturellement le comprend et, après lui avoir expliqué qu'elle a déjà donné son cœur à Jésus Christ, elle le démasque lucidement : elle ne se pliera pas à ses prières flatteuses, ses paroles étant douces en apparence, « *ma socto quelle v'è pien di veleno* ». Le gouverneur la confie alors à une marieuse, Anfredessa, pour la convertir aux plaisirs mondains (amours, fêtes et danses) et l'intimider, en lui faisant envisager le prix douloureux de son obstination ; mais Agathe demeure inébranlable dans son « *amore bruciante* » pour Jésus Christ et mérite ainsi la passion.

La beauté de Barbe s'avère, quant à elle, moins liée à la persécution d'une autorité païenne qu'à l'amour incestueux d'un père jaloux, qui peut en plus prendre la fonction de l'amant—persécuteur dans le motif de la femme persécutée³⁵⁰. Il se trouve que dans le récit rapporté par Jacopo da Varazze, la raison qui pousse Dioscorus à enfermer Barbe dans la tour est clairement sa beauté et son amour pour elle : « *quia erat corpore pulcherrima, eam pater plurimum diligebat ; quapropter reclusit eam in turris altissima...ne ab aliquo hominem videretur* »³⁵¹. Dans le mystère en cinq journées, le *fatiste* intègre une deuxième raison : Dioscorus veut aussi la protéger de la religion chrétienne — comme il arrive dans la *Vie en alexandrins* du XV^e siècle³⁵². Mais, dans le mystère, le danger du christianisme s'avère, avant tout, la raison principale avancée par le véritable meneur du jeu infernal, Lucifer, qui craint que Barbe ne se convertisse définitivement, puisqu'elle est déjà en train de nier le paganisme,

³⁴⁹ Dans la *Sacra rappresentazione di santa Uliva*, la jeune-fille est orpheline de la mère. Ce motif s'avère lié dans ce cas à la passion incestueuse du père, resté veuf, cf. Avalle « La leggenda di santa Uliva nella tradizione popolare », pp. 197-205, en particulier pp. 198-199. Nous y reviendrons pour le cas de Barbe *infra*.

³⁵⁰ Le motif est explicite dans l'histoire d'Uliva dramatisée dans la *sacra rappresentazione*, où la jeune fille refus les avances du père et se mutile les mains ; mais on le retrouve aussi dans une version de la légende de *Virgo Fortis* (la vierge barbue, cf. D. Lett, *Uomini e donne nel Medioevo*, p. 154). Nous y reviendrons *infra*, § 3.1. *La pureté préservée ou la négation de la féminité*.

³⁵¹ « De sancta Barbara », p. 898.

³⁵² « Il manda des massons avant son partement, /Si leur fist une tour ffaire legierement / Pour mectre sainte / Barbe, qu'il doubtoit grandement /Que d'aucuns ne fut deceu de foy ou autreme », *Vie de sainte Barbe*, vv. 29-32 (Williams, p. 161).

comme l'a montré l'échec éducatif des deux maîtres. C'est donc Lucifer qui suggère en songe à Dioscorus sa perverse mise en scène : faire sacrifier Barbe aux Dieux, puis l'enfermer dans une tour. Mais, influence diabolique mise à part, le motif de la beauté de la jeune-fille ressort de façon très amplifiée dans le mystère. Dioscorus, tel un vrai amant, déclame à ses barons un long éloge de sa fille, envers laquelle il fait montre d'une attitude très possessive, ayant le propos de jouir lui seul du spectacle de sa belle « facture » paradisiaque, qui lui amène tant de joie, vv. 3854-81 :

DIOSCORUS

Mais j'ay prins si parfaict plaisir
En sa belle formosité
La quelle est sans difformité.
En ce m'estoit ung paradis,
Quar elle porte tresplaissant vis,
Joyeux, riant, doux et poli,
Le corps composé et joli.
Son chef est a voys ung tresor,
Quar il reluist troplus que l'or.
Il pend par darrierë embas,
A le veoir je prens grant solas.
Quand je la voy, si belle et blonde,
Quar c'est la plus belle du monde !
Elle est grande, je vous assure,
Et tresfort creue en petit d'heure.
Son corps desja fort s'afassonne :
Totalle beaulté l'environne.
Quand je la voy si precieuse,
De maniere si gracieuse
En formosité eminante,
De nuyt et jour je me lamente
Comment je pourayë cacher
Son precieux corps que j'ay cher,
Telle ymaigë et pourtraiture
Qui est si beau don de Nature,
Affin que homme, dont Dieu la gart,
Ne mecte en elle son regart
Ne plaisir en la regardant.

La préoccupation de préserver son corps du regard d'autres hommes s'associe à celle de protéger Barbe des influences extérieures négatives, qui pourraient la persuader de s'« étranger » (s'« éloigner ») de la loi païenne, quand il se trouvera loin de Nicomédie, pour affaires ou pèlerinages, vv. 3892-3903 :

En après, si j'alloyë loings
En aulcune legacïon
Ou en peregrinacïon,
Mectre je la veulx en seureté
Qu'a son corps ne soit point heurté
Et qu'elle n'ait de mauvais conseil.
Par aulcun mauvais appareil,
Aussi par quelque exortement,
Elle pouroit bien aulcunement
Hors de noustre loy estrangier.
Je ne vueil que nul estrangier
A elle vienne flageoller.

Dans ce cas, la préservation de la virginité intéresse autant l'héroïne que son persécuteur, qui s'en prend à Barbe pour une désobéissance qui relève, clairement cette fois, d'une rébellion à l'autorité parentale liée au choix transgressif de la foi, comme nous le verrons plus tard. En même temps, la beauté, loin d'entraver le désir de la protagoniste de se garder pure, devient la raison d'une clôture, qui s'avère la condition idéale pour se maintenir vierge. En confirmation de cela, quand elle montre sa volonté de demeurer vierge au père, il en est content, mais il ignore la vraie motivation de sa décision. À la différence de Marguerite et d'Agnès, comme nous l'avons remarqué, Barbe au début de la représentation ne connaît pas encore les enseignements chrétiens (que lui transmettra Origène) et elle n'a pas encore été baptisée, mais son esprit, qui a été illuminé par Dieu à travers l'ange Gabriel, est en route vers la vérité et la conduit toujours à faire des choix cohérents avec sa future conversion officielle. Dans la première partie du mystère, tout préfigure en effet la conversion de la protagoniste. Au début de la deuxième journée de la représentation, Barbe refuse de se marier, car elle a fait vœu de chasteté à « haut Dieu ». Le public sait qu'il s'agit du Dieu chrétien, mais le *fatiste* joue sur cette ambiguïté, car pour Dioscorus ce Dieu résonne naturellement autrement et Barbe, d'ailleurs, à la différence des autres martyres, ne mentionne explicitement aucun concurrent

céleste du prétendant terrestre. S'adressant au père, qui lui transmet (à contre-cœur³⁵³) l'offre de mariage du noble prince Rifflemont, la jeune-fille répond, vv. 4657-64 :

A mariéz suys bien jeunette.
Voustre requeste n'est honneste,
Quar j'ay de volenté louee
Au hault Dieu chasteté vouee,
Pour ce que mon humanité
Est tendant a fragillité
De sa pouvre condicïon :
Elle tent a sa corrupcion,
A punaysie et a ordure³⁵⁴.

La raison de sa chasteté réside dans la conscience de la corruption de la nature humaine : la jeune Barbe sait déjà que sa nature tend à la fragilité, à l'abject (« punaysie ») et elle a fait ce vœu pour s'écarter de l'impur de sa propre condition. Les termes qu'elle utilise expriment la dégradation d'une perfection originaire qu'elle pourra rejoindre, on le sait, seulement dans l'au-delà céleste, après son martyre. Dioscorus, pour les raisons moins nobles que nous connaissons, se révèle très content qu'elle veuille préserver sa virginité, comme Diane, la déesse chaste par excellence³⁵⁵. Le roi puise à la mythologie grecque pour montrer à Barbe l'exemple vertueux de la nymphe Daphné, qui prie Diane pour ne pas être touchée par Apollon et est transformée en laurier par la déesse, vv. 4698-705 :

Lors pour sa chasteté garder
Fist sa priere a Diana.
Pour le pouair que Dÿanne a

³⁵³ Ce sont en effet ses barons qui le convainquent de marier Barbe, qu'il voudrait maintenir jalousement nubile.

³⁵⁴ Je mets en italique.

³⁵⁵ Nous soulignons que Diane est la déesse associée aux sorcières depuis la tradition du *Canon Episcopi*. Ce texte a vu sa première formulation dans un capitulaire carolingien de 876 émis par Louis II. Ensuite, il s'est répandu dans les pénitentiaires comme celui, souvent cité, du *Corrector sive medicus* de Burchard, évêque de Worms (965-1025). Le *Canon Episcopi* a fixé des traits qui deviendront propres au sabbat des sorcières à l'époque où écrit notre *fatiste*, quand le vol des sorcières n'est plus imaginé, mais devient « réalité » dans l'imaginaire ecclésiastique et populaire. Diane est toujours présente, seule ou en couple avec Hérodiade dans le stéréotype du sabbat. Voici l'*incipit* du paragraphe «Item de arte magica» du ch. V du *Corrector* : « Credidisti aut particeps fuisti illius incredulitatis, quod quaedam sceleratae mulieres retro post Satanam conversae, daemonum illusionibus et phantasmatis seductae, credunt et profitentur se nocturnis horis cum Diana paganorum dea, et cum innumera multitudine mulierum equitare super quasdam bestias, et multa terrarum spatia intempestae noctis silentio pertransire, ejusque jussionibus velut dominae obedire, et certis noctibus ad ejus servitium evocari ? », (*PL*, 140 : 963). Nous analyserons dans le § 2.4.1. *Du miraculeux au magique diabolique* le visage de sorcière que la martyre prend pour ses ennemis.

Sa virginité fut saulée
Et de vice fut préservée.
Le jolis corps de la pucelle,
Par celle déesse immortelle,
Fut mué en un vert laurier.

L'évocation du mythe de Daphné est très intéressante parce que Barbe aussi, comme les autres martyres, préserve sa pureté grâce à une intervention surnaturelle, ce qui en fait un *topos* du genre hagiographique au féminin³⁵⁶.

Dans la *Sacra Rappresentazione di Santa Barbara*, en revanche, l'on constate que la responsabilité du personnage dans la préservation de son état virginal est beaucoup plus réduite, car dès sa naissance le public apprend son destin dicté par les astres. Dioscurus s'adresse aux astrologues pour le connaître : *Malefico* (le magicien), munit d'« *astrolabio, spera e occhiali* », appelle les diables cornus. L'ancien astrologue fait son horoscope : elle est née sous le signe de la *Virgo* —comment s'en étonner ? — : elle sera prudente, pudique et « *speciosa in biondo pelo* », mais les nobles gens la désireront pour sa beauté et le père devra l'enfermer afin que sa chasteté ne soit pas violée. En même temps, Malefico ajoute la deuxième motivation, celle de la transgression religieuse, que l'on a vue également dans le mystère, tout en révélant son destin tragique : son esprit fera un « *grande errore* » envers les dieux, elle aura « *mala sorte* » et Dioscurus sera contraint de la tuer de sa propre main !

2.3. Le refus de la loi sociale et religieuse : *versus* la famille, *versus* l'Etat

La lutte pour garder la virginité et la foi chrétienne conduisent l'héroïne sainte à recouvrir un rôle féminin totalement en dehors de la norme sociale. Le théâtre exaspère la désobéissance pour exaspérer, comme nous le verrons, la punition, et crée des moments de fort conflit entre les personnages. Les textes présentent des héroïnes sans doute révoltées : la bataille de la martyre, qui se déroule, *in primis*, contre elle-même et sa propre corporéité susceptible de corruption, se tourne nécessairement vers l'extérieur, contre l'autorité publique et familiale, en déterminant une rupture radicale par rapport aux attentes sociales qui la voudraient fidèle à la *religio* d'État et placée dans le rôle traditionnel d'épouse. Il est nécessaire que l'action rebelle de la martyre agisse vers le monde extérieur — sur le double front de la famille et de la *res*

³⁵⁶ Cf. § 2.2.1. *La pureté préservée ou la négation de la féminité.*

publica — afin qu'elle atteigne la pleine victoire spirituelle et la palme du martyr, en se révélant ainsi exemplaire.

2.3.a. Le refus du mariage

En plus de ne pas répondre aux offres amoureuses directes des hommes païens, c'est aussi envers les parents que l'héroïne se rebelle quand ils envisagent pour elle le mariage : un conflit vif se déclenche, comme nous allons le voir en particulier dans le cas des mystères de sainte Barbe. Le rejet du mariage pour garder la virginité traduit aussi le refus d'une vie mondaine et sociale tout court. Comme nous l'avons vu *supra*, dans la représentation en cinq journées, Barbe n'accepte pas la proposition du prince Rifflemont, tout en déclarant à son père ne pas être intéressée par les loisirs, les fastes (« bobens ne pompes ») et les danses, depuis toujours, vv. 4640-47 :

BARBE

M'avéz vous veue en aulcun temps

Druë, saillant ne vassileuse ?

Nenny, mais simple et veregondeusse,

Qui n'ayme ne bobens ne pompes.

Combien m'avéz vous veue aux trompes

Ou aux chalumeaux dancier ?

Jamais n'y voulu commencer,

Quar je me pourroyë dolloir.

Barbe se connaît : à la différence d'une jeune-fille de son âge, elle n'a jamais été pleine d'entrain (*saillant*), inconstante (*vassileuse*), ou amoureuse (*druë*), mais elle est simple et pudique.

Dans *La Vie Sainte Barbe*, le père est triste face à son rejet du monde³⁵⁷; dans le mystère en deux journées, nous verrons une réaction furieuse de Dioscorus, alors que dans cette représentation, il accepte de bon gré la volonté de sa fille, car il cache, comme nous l'avons vu, une pulsion inchestueuse pour elle. Ici, en effet, le refus du mariage ne constitue pas une raison de vrai conflit avec le parent, tandis qu'il l'est clairement dans le mystère en deux journées. La protagoniste est toutefois consciente de contrevenir à la consuetude naturelle et sociale d'obéir

³⁵⁷ « Dyoscorus, quant ce entent / Que de marit n'avoit talent, / Moult fu doland et esbahis », *La Vie Sainte Barbe*, vv. 57-59 (Denomy).

au père et de se marier, en se posant en contradiction par rapport à la norme que le père représente, vv. 4666-73 :

Ma responce point ne vous dure,
Pere, quar, combien que je doye
Vous obeÿz en toute voye
Par la loy que Nature dite
Aussi, selon la loy escripte
toutesfois en ceste matere,
je contredy pourtant, cher Pere.
Pour cestuy cas ne vous desplaise.

Barbe a déjà prononcé un « je contredi » dans la première journée (v. 1120), lorsqu'il s'agit de réfuter la culture païenne des deux maîtres que le père appelle pour l'éduquer. Nous assistons ici à une deuxième étape de désaccord par rapport aux codes qui conviennent à une jeune femme de son époque et de sa classe sociale.

Dans le mystère en deux journées, la première scène de conflit de l'héroïne avec sa famille concerne précisément la non correspondance de Barbe au souhait des parents en matière de mariage. À la différence du mystère en cinq journées, où la mère meurt au début de la représentation (comme il arrive aussi dans le *Mystère de sainte Marguerite*), dans cette version dramatique la mère de l'héroïne représente à part entière, à côté du père, l'autorité parentale. L'on peut dire que c'est davantage le personnage de la reine qui reprend verbalement la jeune-fille rebelle.

Barbe entre en scène la première fois au v. 370, se montrant docile et obéissante au père, qui lui envoie un messenger pour la rencontrer. Comme le dit la didascalie, elle « commence » dans « une tente » : un espace intime, clos, qui contient son corps presque invisible — comme il convient à une jeune vierge — mais que nous retrouverons bientôt exposé, au fur et à mesure que l'action se poursuit. Dioscorus lui exprime son souhait, en raisonnant sur un niveau purement économique : il envisage que la belle et sage Barbe, étant sa seule héritière, épouse un homme riche pour maintenir les propriétés³⁵⁸. Mais voici la réponse résolue de sa fille, vv. 403-414 :

³⁵⁸ Nous signalons que dans le mystère de sainte Marguerite, le père est mécontent de Marguerite dès sa naissance, car, étant une femme, elle ne peut pas gouverner les terres (dans d'autres versions narratives, y compris celle de Wace, le père la hait parce qu'elle est chrétienne). La mère, qui meurt prématurément comme celle de Barbe dans le mystère plus long, au contraire l'aime beaucoup.

BARBE

Mon cher seigneur, ne vous desplaise,
Car sachés bien que pour richesse
Ne pour honneur ne pour haultesse,
Pour possession ne pour rente
Ne pour homme qui s'en demante
Ne pour vostre terre tenir
Ne voz seigneuries maintenir,
Je ne vueil copulacion
D'homme ne habitacion,
Que je vive moys ne sepmaine !
Pour ce, n'en prenés ja la peine,
Car ainsi useray ma vie.

Son propos est clair, son refus péremptoire, comme le souligne bien la répétition de la négation : elle ne veut avoir aucun rapport avec un homme ni habiter avec lui pour des raisons matérielles. Dès le début de son entrée en scène, nous avons affaire à un personnage doué d'une conscience sûre de ses projets de vie : « car ainsi useray ma vie ».

Dans le fragment du rôle de Barbe, nous retrouvons une réplique assez proche de celle-ci, qui montre la proximité des deux textes³⁵⁹, comme l'a remarqué son éditeur, Jacques Chocheyras. Barbe admet à ses parents qu'il est bien de faire la volonté de mère et père, mais qu'elle ne peut qu'écouter sa propre volonté :

Chescung doit fere vrayement
La volonté de père, et mere.
Mays cette chose m'est amere,
Car ma volonté si n'est mye
D'avoir homme par compagnie.
Car je ne veulx conjunction
D'homme ny habitacion³⁶⁰.

³⁵⁹ L'on remarque en particulier ces correspondances assez ponctuelles : « Car je ne veulx conjunction / D'homme ny habitacion », fait écho aux vv. 410-11 du mystère en deux journées, sauf que l'on trouve « copulation » à la place de « conjunction » et « De ce ne soyes pas en peine / Pour amour, et je vous en prie / Car certes je useray ma vie » avec les vv. 413-14 : « Pour ce, n'en prenés ja la peine, / Car ainsi useray ma vie ».

³⁶⁰ Chocheyras Jacques (éd.), « L'histoire de sainte Barbe. Fragment du rôle principal » p. 99.

Dans le mystère de la Maurienne également, nous retrouvons un personnage conscient d'être en contraste avec les valeurs de la société, comme nous l'avons remarqué dans la représentation en cinq journées.

Mais revenons à la scène du mystère plus bref : le père insiste avec Barbe sur la raison de l'héritage et de la conservation du patrimoine, le plus important étant la préservation de l'honneur et la puissance terrestre, bien entendu. La reine mère rappelle Barbe à l'ordre et au respect de l'autorité du père (« Obeissés a sa volenté, / Puis qu'il en est entalenté, / Car il est vostre sire et père », vv. 441-42), mais la fille réaffirme son intention de ne pas se marier, ni d'offrir sa virginité (« pucelage ») à un homme, car elle est mariée à sa « devise »³⁶¹ (selon son souhait), tout en étant consciente du prix qu'elle payera pour sa conduite transgressive, vv. 443-60 :

BARBE

Je vous diray, ma chiere mere,
Certes, ainçoys seroys destruite
Ou mise en chartre ou en soubite
Ou en tourment de maincte guise,
Marié suis a ma devise :
Jamais homme par mariage
N'aura de moy le pucelage ;
Jamais mon *cueur* ne changeray !

LA ROYNE

Ton *cueur* est moult desesperé !
Honte feras a ton lignage !
Nous te tenion [pour] la plus saige
Qui fust en tout ce pais pour vray,
Mais au contraire, bien le croy
Que tu seras paillarde et folle,
Car tu as une faulce colle
Qui par orgueil trop te nuyra
Et en la fin te détruira ;
Dont au *cueur* suis moult plaine d'ire.

Voici l'inflexible volonté de la martyre, soulignée par l'anaphore du « jamais » : Barbe a déjà pris une décision, indépendante du vouloir de ses parents et inébranlable (« Jamais mon

³⁶¹ Dmf : « Disposition établie ; plan, projet ; disposition que l'on prend, intention, souhait ».

cueur ne changeray ! », réaffirme-t-elle), sans révéler pourtant la nature de ce mystérieux époux. La reine réagit avec colère à cette position ferme et rebelle et lance à Barbe, la première, reproches et injures, tout en reprenant sa dernière réplique : le « cueur » inflexible de Barbe est « moult desespéré », elle sera source de honte pour la famille et l'héritage ; elle n'est qu'une folle, dévergondée (« paillarde ») et sa « fauce colle » (mauvaise bile jaune, à savoir la colère³⁶²) la détruira à cause de l'orgueil. La décision autonome de la fille est vue ainsi comme péché d'orgueil et colère par la mère, qui clôt sous le signe du « cueur ». Le terme revient ainsi trois fois dans la séquence, dans sa double acception, en tant que siège de la pensée et de la volonté dans les répliques de Barbe et des passions dans la réponse de la reine : « Dont au cueur suis moult plaine d'ire »³⁶³.

La martyre se soustrait, ainsi, à la vie maternelle et de foyer et à des protecteurs, tout en choisissant librement Dieu³⁶⁴. C'est la même liberté que souligne Clifford Davidson à propos du personnage de la Madeleine dans le drame anglais qui lui est dédié³⁶⁵ : retirée dans la vie ascétique, elle montre un modèle féminin pas concerné par la vie domestique, car elle a son propre but, « *a vocation — a career, if you will* »³⁶⁶, mené en dehors du contexte social et familial. Dans le cas de l'héroïne de nos pièces, ce caractère autonome ressort avec plus de force, car la sainte lutte dans le contexte social à plusieurs niveaux, en refusant sciemment son rôle traditionnel.

Il est intéressant de mentionner à ce propos un cas en dehors de la fiction, transmis par les *Vitae sororum* du monastère d'Unterlinden (fin XIII^e-début XIV^e siècle), où le refus inébranlable de se marier avec son fiancé pour garder son vœu de virginité pour le Christ, conduit une jeune noble, Edwige de Gundolsheim, à subir un véritable martyre de la part de ses parents. Une prise de position autonome n'étant pas concevable pour une jeune-fille, ceux-ci pensent que leur fille a été envoûtée : elle doit forcément être prisonnière de quelque mystérieux pouvoir qui la pousse à mal agir ! Pour ce refus de mariage, la femme est frappée, jetée dans un

³⁶² Cole : « Une des quatre humeurs cardinales de l'organisme, la bile jaune (dont l'excès pousse à la colère) », Dmf.

³⁶³ Un caractère insoumis caractérise aussi une autre jeune fille exceptionnelle protagoniste d'un texte dramatique médiéval : sainte Geneviève. Dans le III^e miracle des *Miracles de sainte Geneviève par personnages*, dans un contexte chrétien, la fervente petite Geneviève a une dispute avec sa mère, pour une raison bien plus "innocente" : elle désire aller à la messe avec sa mère, qui s'y oppose. Geneviève ose lui répliquer et la contredire, en sachant qu'elle a été élue par Dieu ; la mère la gifle et à cause de cela, elle est aveuglée ! Geneviève lui redonnera la vue. Comme chez Barbe, l'on retrouve une parole rebelle légitimée par la conscience (divine) de ce qu'il faut faire.

³⁶⁴ Comme le dirait Simone de Beauvoir, elle ne reçoit pas le « cadeau des fallacieux trésors de la féminité » en échange de sa liberté, elle n'est pas réduite à « être de travail domestique et maternel », *Le Deuxième Sexe*, p. 101.

³⁶⁵ Le Digby *Mary Magdalene* (XV^e), cf. C. Davidson, « Women and Medieval stage », *Women's Studies*, 11 (1984), pp. 93-113, pp. 105-106.

³⁶⁶ Ivi, p. 106.

tas des ronces, trainée par un cheval par un oncle (comme il arrive à Barbe aussi), pendue par les doigts, qui portent la marque de cette torture³⁶⁷.

2.3.b. Le refus de la religion

Le conflit de la protagoniste avec la famille, d'un côté, et avec l'autorité civile, de l'autre, se vérifie aussi sur un autre terrain, celui de la foi.

Nous assistons dans les textes à des scènes qui amplifient et exaspèrent ce contraste par rapport à la source hagiographique, comme dans le cas du jeu provençal de sainte Agnès, où la famille païenne de l'héroïne s'avère plus étendue par rapport à celle de la *passio*, où ne figurent que les deux parents. Le procès auquel le préfet appelle Agnès est concentré dans une seule longue séquence qui engage, outre les parents, des frères, des cousins et d'autres proches de la jeune—fille, pas précisés davantage. Dès que le préfet a connaissance de la chrétienté d'Agnès, il la convoque au tribunal avec sa famille, mais tous les membres déclarent être païens : les parents et les autres proches, loin d'être solidaires avec elle, la méprisent face à l'autorité publique pour sa position dissidente, qu'elle a embrassée de façon indépendante. Ils assument une logique qui nous fait penser au père de Barbe, selon laquelle l'honneur public dépasse largement l'affection familiale et les liens de sang, vv. 165—176 :

Alter consaguineus dicit Aineti :

Digas, Aines, es es vertaz

Qe mantengas crestiandat,

ni qess asores aquel diau

Que leveron en croz Iusieu ?

Aines respondi illi consanguineo secundo, sic dicendo :

³⁶⁷ Le récit est rapporté par L'Hermitte-Leclerc, *L'Église et les femmes*, pp. 304-305. Une sœur dominicaine d'Unterlinden a écrit les Vies de 53 religieuses qui l'ont précédée (*Vitae sororum* d'Unterlinden, éd. J. Ancelet-Hustache, dans *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, t. 5, 1930, p. 376-377). La chercheuse remarque que l'histoire d'Edwige reflète les relations familiales du temps et s'inspire de la réalité contemporaine, où le refus d'un mariage arrangé est tellement bizarre qu'il est imputé à la magie. La jeune-fille est finalement sauvée par l'Église. Voir aussi le discours de Wogan-Browne sur la vie de Christine de Markyate (XII^e), qui s'inspire aux modèles des vierges martyres des récits anglais de l'époque : ses parents sont en désaccord avec son vœu de chasteté et exercent une véritable violence pour qu'elle y renonce. La préservation de la virginité menace en effet le mariage et empêche le consentement de la femme : elle est dangereuse pour des raisons socio-économiques également, cf. Wogan-Browne, « Saints Lives and the Female readers », pp. 316-317.

Bel fraire, ben vos dic per ver
Q'ieu vuell creire e mantener
Lo Dieu que temon li crestian,
que auquel, sapchas, mi salvara.
Unus illorum fratrum dicit Aneti sic :
Com, falsa ! E qui t'a ensinada
Ques aïhas nostra lei laisada ?
Digas, as tu vist que pregem
Lo dieu dels crestians ni l'onrem ?

La scène est de grande tension. La fermeté de l'imputée — que l'on imagine au centre de la scène, seule dans l'affirmation de sa foi, entourée par les accusateurs — accompagne la souffrance qu'elle éprouve à savoir que sa famille ne partage pas avec elle l'illumination du vrai Dieu, comme elle l'aurait souhaité : elle le dit en pleurant (« *plangendo* »). Mais la réponse du neveu est une nouvelle attaque : Agnès déshonore et diffame ses proches, vv. 177-192 :

Modo respondit sibi Aines sic dicendo et plangendo :

Ben sai ques anc non sorest
Lo fil de Diau, ni lo crest;
ni non vos en pot encolpar
le cenaires, ni acusar;
mais ieu volgra ben per veritat
qe tostems l'agesses onrat,
qar qui l vol de bon cor amar
s'arma non si poira damnar.

Nepos eius dicit et sic :

Falsa ! Per que vols desonrar
Toz tos parenz ni desfamar ?
Que mala fosas tu anhc nada !
Ben sais que tus seras cremada,
E sapchas ben aizo per ver :
qe toz canz em er gran plaser,
sol nos non fossem encolpat
qe mantegessem crestiandat.

Ce qu'il leur importe, c'est de ne pas être accusés de suivre le christianisme ; quant à la triste fin de la rebelle sur le bûcher, ils pourraient même s'en réjouir.

Barbe vit également non sans trouble son étrangeté spirituelle. Dans la troisième journée du mystère, dès qu'elle reçoit le baptême, pleine de grâce, elle avoue toutefois à son interlocuteur céleste la conscience douloureuse de ne pas être née d'un homme chrétien, mais de quelqu'un qui haït ce Dieu, ce qui constitue la suprême raison de sa révolte : « pas ne suys d'un crestien nee, / dont suys en dolente pensee / mon pere Te hait comme fiel » (vv.11178-1180). Dans le rôle, Barbe est aussi inquiète pour ses parents et demande à Dieu le père de les illuminer et d'enlever la dureté de leur cœur : « obste leur cueurs d'obscurété / ou ilz sont, et de la durté / et leur donne cognition / de la vie, et salvation »³⁶⁸.

Le refus du paganisme de Barbe prend une profondeur toute particulière dans le mystère en cinq journées, où, comme nous le verrons mieux plus tard, l'on assiste à une révolte avant tout intellectuelle et philosophique envers la culture païenne dans sa totalité, qui débute dans la première journée lorsque les maîtres Alphons et Amphoras lui font la leçon, et qui se termine avec les enseignements chrétiens d'Origène à la fin de la deuxième journée. Dans ces deux moments, Barbe n'est pas encore chrétienne baptisée (elle le sera seulement au début de la troisième journée), mais le désaccord qu'elle est train de maturer envers le paganisme et qu'elle tient encore secret à son père se traduit dans le refus de sacrifier aux Dieux quand Dioscorus (manipulé en songe par Lucifer) organise essentiellement pour elle une « assemblée royale » de grande ampleur : « Est faicte principalement / Pour le bien et advancement / De Barbè et pour sa santé », explique-t-il au messager Lancevant, qui devra appeler tout le royaume d'Égypte à sacrifier, sous peine de mort. À entendre ce souhait du père de l'héroïne, comme il arrive dans d'autres scènes, l'on ressent l'imminence de la tragédie. Le public sait que Barbe a reconnu le Dieu chrétien et la tension ainsi augmente : l'on attend que Barbe refuse de sacrifier et l'on entrevoit son destin tragique. Quand Dioscorus lui dit que le moment de sacrifier aux Dieux pour poursuivre sa progression éducative est arrivé, Barbe ne se sent pas prête, vv. 2939-2948 :

BARBARA

Je ne me congnoys en telz festez :

Sacrifier je ne sçauroye.

Quant en tel fait me trouveroye,

Je seroye toute esperdue.

L'eure n'est pas encore venue

Que je sacriffië.

³⁶⁸ « Histoire de sainte Barbe. Fragment du rôle principal », p. 100.

DYOSCORUS

Pour quoy ?

BARBARA

Je n'en >sé< si ne quoy,
Ne ne congnoys ne n'ay aprins
Si la chose est de juste pris
Ne par quel bout on y commence.

Avec l'attitude sage qui lui est propre, Barbe s'interroge toujours sur les raisons profondes des choses. Ce refus, de plus, est étayé après l'échange de la jeune-fille avec Joaquin, un pèlerin chrétien, qui est stratégiquement placé par le *fatiste* pendant le sacrifice³⁶⁹. Lorsque les gens font leur offre aux Dieux, Joaquin est confus : il montre une curiosité ambiguë pour le spectacle de ce rite païen, qu'il répudie, mais qui le fascine en même temps pour son étrangeté mondaine et terrestre par rapport à sa religion. Barbe, qui est évidemment restée en arrière-plan, s'aperçoit qu'il ne sacrifie pas avec les autres et, avec une attitude curieuse, entame avec lui un dialogue. Joaquin lui explique qu'il arrive d'Alexandrie, où l'on vénère un Dieu tout-puissant et lui raconte des lieux sacrés qu'il a visités. Aux oreilles de Barbe, comme on le sait, en graduel chemin vers la vérité, ses mots résonnent délicieusement, vv. 3123-32 :

BARBARA

Telz mots me sont delicieux :
Je n'aprins oncques si avant.
Or, me [dy], Compaignon savant,
Est il donc aultre que ceste loy ?

JOSQUIN

Ouÿ, sainte Marie !

BARBARA

Tays toy !
Parle tout bas qu'on ne te escoute.
Tu m'as mise en une grant doubte :
Mon cueur de grant joyë ceutelle.

³⁶⁹ Cette rencontre de Barbe avec Joaquin semble être une intégration originale de ce mystère, car elle ne paraît pas dans les autres textes connus sur Barbe, ni narratifs ni par personnages.

L'échange, très animé et rapide, introduit un moment amusant. Barbe, bien que prise de joie, ne perd pas le contact avec la réalité et fait taire le pèlerin qu'elle a pressé de questions dès qu'elle entend « Sainte Marie », consciente de leur échange subversif ! Barbe, qui avait déjà douté et réfuté la loi païenne des maîtres, dès qu'elle entend ce nom saint, ravive davantage ses doutes, éveillés aussi par les références à Jésus dans le récit du pèlerin : elle est en grand doute, mais son cœur exulte de joie.

Son parcours de connaissance se poursuit à travers la mise en discussion de la loi préétablie de la société et de sa famille, parallèlement à une croissance en autonomie de jugement, son chemin d'initiation, comme nous l'avons vu en haut, se faisant sous le signe de la foi chrétienne. C'est Joaquim qui lui apprend l'existence du grand philosophe chrétien Origène qui pourra l'instruire. Voici alors qu'après le dialogue avec le pèlerin, le regard de Barbe sur le rituel païen en cours s'avère plus lucide et son refus d'y participer beaucoup plus motivé : dans une tirade vertueuse, jouée sur l'amplification exaspérée de sa condamnation morale, Barbe défoule toute son indignation, vv. 3756-70 :

Faiz trespervers et iniques,
Iniquité trop curieuse,
Curiosité perilleuse,
Peril qui est desh[o]nnourable !
O deshonneur abhominable,
Abhominacion honteuse,
Honte villaine et favoureuse,
Faveur mal et tresordonnee,
Ordre maudicte et forsonnee,
Et forsonnerië perverse,
Perversité forte et diverse.

L'usage remarquable de la rime enchaînée³⁷⁰ confère un effet de cohésion, presque incantatoire, à la tirade, où les redondances sémantiques et sonores de la figure étymologique expriment avec efficace l'acharnement du personnage contre ces Dieux inutiles. Le plan de communication avec son interlocuteur divin comporte une voix forte et sincère, que Barbe module et change quand elle passe au canal de la communication terrestre, en renouvelant docilement au père son insuffisance à participer au rituel, car elle ne se sent pas prête.

³⁷⁰ Le mot au début d'un vers présente la même racine que le dernier mot du vers qui le précède : il s'agit d'un emploi métrique que le *fatiste* utilise.

Ce n'est pas pourtant avec la même docilité qu'elle contredit le vouloir du père lorsqu'elle fait construire une troisième fenêtre dans la tour où elle a été enfermée — un enferment auquel elle n'a pas opposé de résistance³⁷¹. La rébellion rejoint son acmé quand Barbe, pleinement touchée de grâce, après avoir reçu les enseignements du philosophe Origène et le baptême, sent le besoin de faire construire par les maçons une troisième fenêtre dans la baignoire de la tour, désobéissant ainsi à l'ordre que le père leur avait donné de n'en construire que deux. Il s'agit d'un épisode clé de la légende : nous le retrouvons dans toutes les versions hagiographiques, latines et vulgaires³⁷². La troisième fenêtre, construite à l'Orient, où le soleil divin surgit, symbolise avec les deux autres la Trinité divine. Quand le père s'aperçoit de l'accident et en demande explication à Barbe, l'apothéose de la révolte de la martyre contre l'autorité parentale coïncide, significativement, avec la révélation ouverte de son choix de foi et de vie. Nous retrouvons la même dynamique dans la *sacra rappresentazione* d'Apolline quand elle explique au père, le Roi Tarse d'Alexandrie, la raison de sa vie cachée³⁷³.

La réaction de Dioscurus à la confession de Barbe est violente, mais la jeune-fille se permet de lui répliquer (« mon très cher Pere, je proteste / que je ne l'ay point fait pour mal! », 12122-12127), en lui expliquant qu'elle a agi pour une bonne cause : il s'agit d'un « labeur espicial », figuratif « d'un mistere suppelatif ». Mais le père ne peut pas comprendre, sourd et aveuglé par la rage et par son paganisme, blessé dans son orgueil par une fille qui transgresse ouvertement sa loi en défiant, par conséquent, son autorité. Elle n'est qu'une « fiere Serpente », une « orde puante hereticque » ! « Avéz vous donc aultre loy prinse / que d'Apolin et de Venus ? » (12144-12145), lui demande-t-il, pour se le redire à soi-même, encore incrédule, avant de la frapper (sans succès) avec l'épée. Cette désobéissance déclenche le théâtre des horreurs : Dioscorus entame la persécution de la fille, qui passe après dans les mains du prévôt Marcien.

En cohérence avec la réduction d'*agency* du personnage de Barbe à laquelle nous assistons dans la version dramatique italienne de la *sacra rappresentazione*, dans ce tournant dramatique, c'est encore le personnage du maître qui s'ingère dans l'action de la jeune fille,

³⁷¹ Loin d'être une passive acceptation de la volonté de Dioscurus, l'approbation de Barbe à vivre dans la tour s'avère en effet cohérente avec son désir de vivre une existence contemplative, loin du monde.

³⁷² Dans la *Vie de Barbe* en quatrains d'alexandrins (XV^e siècle), c'est bizarrement la sainte qui demande directement au père de construire une troisième fenêtre : « Encore une fenestre faites à celle tour / Du couste d'orient car c'est tout mon atour. / Je y prendray plus plaisance que lieu de la entour / Et souvent par esbat i feray mon retour », vv. 41-44, Williams, p. 161.

³⁷³ Apolline abandonne secrètement la maison pour aller chez un ermite, elle est baptisée par un ange et se consacre à prêcher publiquement. Quand elle revient chez le père, elle lui déclare la raison de son départ. Le roi Tarse, comme Dioscurus, ne peut pas concevoir la conversion de la fille, mais elle réplique fière, avec l'urgence du témoignage de la vérité qui caractérise le personnage : « *Non creder padre ch'io voglia tacere / la verità che Dio m'ha rivelato / anzi disposta son come dovere / quella manifestare in ogni lato* », *Rappresentazione di Apollonia*, p. 3. Avant d'être féroce persécutée, comme Barbe et Catherine, elle fera preuve de sa sagesse face à des philosophes, nous y reviendrons dans le § 2.4.4.c. *Une parole puissante*.

toujours avec un effet de dépossession de sa responsabilité individuelle : lorsque Barbe dit au constructeur d'exécuter la troisième fenêtre, le maître donne suite à sa recommandation, prenant sur soi la charge d'affronter le père, alors que dans les mystères, Barbe ne manque pas d'assumer totalement la responsabilité de la construction face au père.

Dans le mystère en deux journées, cette scène est placée stratégiquement à l'ouverture de la deuxième et dernière journée de la représentation, celle consacrée à la persécution de l'héroïne. C'est avant tout l'autonomie de décision de Barbe qui bouleverse Dioscorus : l'hardiesse d'agir secrètement sans aucun permis de la part du parent (« sans mon sceu ») est inconcevable, inconcevable qu'encore une fois la fille agisse à sa « devise », comme elle l'avait déjà fait en refusant de se marier, vv. 942-49 :

DIOSCORUS

Barbe, respons appertement.
Dont t'est venu tel hardiesse,
Auctorité ne tel prouesse,
Qui as fait faire sans faintise³⁷⁴
Une fenestre a ta devise ?
Par Jupin, moult m'en doit desplaire.
Dy moy pourquoy a tu fait faire
Ceste fenestre sans mon sceu ?

L'on verra que la même hardiesse d'aller contre le père sera en revanche un motif de louange pour le philosophe chrétien Origène dans le mystère en cinq journées³⁷⁵. Ici, la décision indépendante de Barbe ne peut que troubler Dioscorus, dans un crescendo de tension dramatique. Barbe lui montre la signification de la troisième fenêtre : « Par diverse signifiance / De la catholique créance. / Les deux que vous avez fait faire / Signifient le Filz et le Pere / Et la tierce le saint Esp(e)ritz », vv. 952-56. Mais il n'y a aucune lueur d'indulgence pour une telle désobéissance, Barbe ne mérite que d'être insultée et maudite, vv. 975-79 :

Mahomet te confondra
Ceste puante et orde garce,
De fine fouldre soit elle arce
Qui est hors de la loy tournée !

³⁷⁴ Hésitation ou ruse

³⁷⁵ Cf. § 2.4.4.b. *Une parole puissante.*

Maudit soit l'heure qu'el fut nee !

... et d'être étouffée : Dioscorus sort l'épée et essaye de la tuer, comme dans l'autre mystère, mais un événement merveilleux arrive à empêcher que le délit n'ait lieu — nous y reviendrons plus tard³⁷⁶.

De plus, dans le mystère en deux journées, l'on trouve une autre séquence de dispute entre Barbe et la mère sur le sujet de la transgression religieuse. Il nous semble que cette scène trouve une correspondance dans la scène peinte du panneau G de l'Eglise de Saint-Martin-de-Connée, qui représente Barbe discutant avec la reine³⁷⁷. À la différence de ce que soutient Pottier, nous trouvons plus cohérente avec l'image la séquence successive à celle que nous venons de montrer, où Dioscorus, après avoir retrouvé la fille échappée miraculeusement à son épée³⁷⁸, la conduit à la présence de la *Royne* sa mère. La reine, sans succès, exhorte de nouveau Barbe à obéir à son père et à revenir sur ses pas, tout en renonçant à sa folle conversion. Mais la fille répond à ses remarques avec une violence verbale inouïe, tout en déclarant davantage son amour pour Christ et châtiant la mère d'être aveuglée par le diable. Le conflit est féroce, les paroles tranchantes. Nous rapportons la conclusion, vv.1255-1262 :

Helas, mere plaine d'oultraige,
Tousjours ton cueur de mal empire !
De mal, ton cueur est tout pourry !
Et ton corps, plain de pourriture,
Du grant dyablë il est nourry.
Las, c'est tant povre nourriture.
Oste devant tes yeulx la taye,
Car pour certain tu ne vois goute.

Le mal enveloppe la mère : elle a le cœur et le corps pourris et les yeux voilés.

Après cette dispute, Barbe est envoyée en prison, et de là commence le long *iter* des tortures qui accompliront son martyre. Dans les panneaux qui suivent celui de la dispute avec la mère, il y a, en effet, la capture de Barbe par deux hommes qui la lient par le cou et la conduisent au poteau, où la sainte est ensuite représentée liée sous les coups des deux

³⁷⁶ Cfr. § 2.2. *La puissance spectaculaire du surnaturel : un masque du pouvoir "féminin" ?*

³⁷⁷ Cfr. *supra* § 1.3.d. *Les peintures de S. Martin-de-Connée* et image 18.

³⁷⁸ Il la retrouve grâce à l'indication du mauvais berger. Dans le mystère, cet épisode de la légende, que l'on fait remonter à la compilation de Jacques de Voragine, est aussi l'occasion d'un moment pastoral de détente musicale qui interrompt la tension du spectacle.

bourreaux. Ce choix de l'artiste exaspère, en outre, le tragique de la narration, car placer le supplice juste après la dispute avec la mère revient à faire d'elle, au final, la vraie responsable. Dans le mystère, les bourreaux sont toujours quatre et il n'est pas question d'une flagellation en présence du père — comme il arrive dans l'image — mais plutôt de l'Empereur Marcien (qui, dans les peintures, n'apparaît pas du tout) ; toutefois ce moment de dispute avec la mère avant les supplices peut être rapproché de la scène peinte pour la cohérence narrative que nous avons soulignée. Je ne suis pas d'accord en revanche avec l'association texte/image de Pottier, qui rapproche le panneau de la séquence dramatique à la fin du mystère, où Barbe fait retour chez ses parents après les tortures subies sur ordre de Marcien et du prévôt (vv. 3196-3290) et où une autre dispute avec la mère se vérifie. C'est cette fois la dernière, car le père, couvert de honte pour l'inébranlable obstination de la fille à ne pas revenir sur ses pas, malgré l'intervention des autorités, se décide à accomplir le geste fatal.

Le refus de la religion païenne, enfin, conduit en général la martyre à détruire et à mépriser les statues des idoles des Dieux : il s'agit d'un *topos* hagiographique que toutes les représentations reprennent³⁷⁹, occasion parfois de scènes où prévaut un registre bas, selon le typique hybridisme stylistique du théâtre médiéval, où le sublime cohabite avec le grotesque et où une sainte qui crache ne doit pas nous surprendre ! Parfois l'on trouve en effet le geste de cracher sur les idoles, sur leur visage en particulier, comme le fait Barbe « *per derisione* » dans la *sacra rappresentazione*. Nous verrons que cette attitude de dérision et mépris envers les Dieux est portée aussi à leur dévots, les persécuteurs, vers lesquels les héroïnes se tournent souvent avec une parole agressive et mordante³⁸⁰.

Nous avons déjà vu le cas du mystère de sainte Marguerite, où la désobéissance civile et religieuse se mêle au refus de l'amour du prince Olibrius.

Nous pouvons conclure que la détermination de l'héroïne dans le refus d'une vie conjugale, fidèle à la religion d'État, pour embrasser une autre vie comporte sa réalisation sainte : comme le dit Brigitte Cazelles à propos de l'archétype masculin saint Alexis, l'on trouve une équivalence entre sainteté et auto-affirmation³⁸¹.

³⁷⁹ La destruction des idoles païens est nécessaire à la conquête de la couronne du martyr, comme le souligne Saint Augustin, cf. *Le Mystère de saint Sébastien*, Intro, p. XXXVII, note 41, cit. de Sanctus Augustinus, *De correctione Donatistarum*, « Liber seu Epistola CLXXXV », PL, vol. XXXIII (1845), col. 797-798.

³⁸⁰ Cfr. § 2.4.4. a. *La témérité de la voix*.

³⁸¹ «The hero's contempt for the terrestrial world thus inspires him to act and react in a manner that implicitly posits an equivalence between sanctity and self-assertiveness», Cazelles, *The Lady as Saint*, p. 24. La chercheuse ne voit pas en revanche cette auto-affirmation chez les saintes.

2.4. L'instruction et la sagesse : un discours éloquent

Comme nous l'avons anticipé, Barbe est le personnage plus doté de sagesse avec Catherine d'Alexandrie.

Dans le mystère en cinq journées, le projet éducatif de Barbe est conçu par les diables, mais, comme nous l'avons vu³⁸², il conduit l'héroïne à une conscience inattendue pour les habitants infernaux, qui se retourne contre eux. Voici l'intention de la régie diabolique : lui faire apprendre les sept arts magiques (à la place des sept arts libéraux) pour qu'elle reste loin de la « loi de Marie » ! En ne pouvant pas connaître la vraie religion, elle sera ainsi damnée et ira peupler l'Enfer. Les diables, comme il arrive pour d'autres événements importants du mystère, suggèrent en songe aux personnages comment ils doivent agir. Astharot et Sathan apparaissent aux deux Docteurs Alphons et Amphoras (chargés par Dioscorus d'éduquer Barbe) pour leur prescrire d'endoctriner la jeune fille selon « la loi des sarrazins », dans la typique superposition entre Maures — avec la variante, très fréquente des juifs — et païens, vv. 931-933 :

Ne luy monstrer conclusions
Vroyës, mais persuasions,
Ars magicques, poëtheries,
Charmes, hesars, sorceries.

Déplacés de leur lieu infernal, qui se trouve d'habitude sur la gauche de la scène (à la droite des spectateurs), les diables y font retour *cum magno ululatu*, les diableries et l'Enfer étant caractérisés par le bruit dérangeant et cacophonique (par opposition au son harmonieux qui accompagne les présences célestes).

C'est pourquoi les maîtres soumettent à Barbe tous les écrits qui contiennent les théories fausses, les arts magiques, la littérature, les sorcelleries de la culture païenne, à savoir, vv. 953-956 :

De plussieurs traictéz rethoriques,
Elegïaques, satiriques
Et de sciences privatiques³⁸³,
Speculatives et pratiques.

³⁸² § 2.1.1. *La découverte de Dieu.*

³⁸³ Les sciences *privatiques* pourraient faire référence à l'expression latine et romaine qui indique le Droit privé (*publici privatique iuris*), la distinction entre sciences spéculatives et pratiques est classique et d'origine aristotélique.

Outre les savoirs des domaines rhétorique, juridique et philosophique, les docteurs présentent à Barbe les auteurs classiques, grecs et latins, connus au Moyen Âge, bien que le *fatiste* — de toute façon très cultivé — ajoute à la liste des noms qui se réfèrent à l'Antiquité tardive et au Moyen Âge, tels que Fulgence et Boccace toutefois non sans raison³⁸⁴ ! Toute la longue séquence dramatique, divisée en deux par une scène céleste, est calquée sur une dispute philosophique-théologique, modelée sur le style universitaire et caractérisée par le lexique typique de la dispute, comme le montrent des expressions telles que « faculté », « je concluray », « doctrine », « respondes », « science », « disputer », « meditacion », « dites contradictoires », « opposicion », « je contredictz », « signification », « prouvé », « probacion »³⁸⁵ (etc.) qui étayaient la discussion !

Les maîtres présentent à Barbe les Dieux du panthéon païen, parmi lesquels Venus reçoit beaucoup d'espace et offre aussi l'occasion pour introduire à la jeune élève quelques récits mythiques rendus célèbres par la poésie ancienne. Le *fatiste* confirme son statut d'auteur cultivé et de connaisseur de la culture antique, tout comme de la philosophie de son temps, comme il ressort des raisonnements de Barbe sur l'origine de l'homme et de Dieu en réponse aux docteurs : des réflexions qui s'inscrivent avec évidence dans le cadre philosophique scolastique, où les doctrines d'Aristote — cité ouvertement — avaient été pleinement assimilées par la théologie chrétienne. À la jeune fille, en effet, ne suffit pas une doctrine imposée de l'extérieur : elle veut réfléchir en solitude, avec sa tête, en reconsidérant le contenu que les maîtres lui ont présenté, car, dit-elle ironiquement, elle n'est ni « sote » ni « adveugle » ! Barbe dénote aussi dans l'apprentissage une grande autonomie, vv. 1102-1109 :

Laisséz moy ung peu adviséz
 En ses sciénces toute seulle.
 Si je ne suys sote ou adveugle,
 J'ayvré tantost ymaginé
 Ce que m'avéz endoctriné.
 Je veil par meditacion
 Faire une recordacion
 De ce que vous m'avéz parlé.

³⁸⁴ M. Longtin (« Dis-moi qui tu nommes et je te dirai qui tu es. De quelques notes oubliées dont il faudra faire une base de données », dans *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, dir. X. Leroux, Paris, Champion, 2011, pp., 15-36, p. 30), explique leur présence ainsi : Boccace comme Fulgence (le mythographe, fin V^e, début VI^e siècle, non l'évêque Fulgence de Ruspe) ont écrit des ouvrages sur les Dieux anciens (*De genealogia eorum gentilium* ; et les *Mitologiae* qui contient le mythe sur l'origine de l'idolâtrie que Barbe cite pendant ses spéculations).

³⁸⁵ Je remercie vivement Silvana Vecchio pour la discussion utile sur cette séquence philosophique du mystère.

*Stultus loquitur*³⁸⁶

Pausa. Barbara studeat libros et post ea dicat.

Après avoir, seule, passé au crible ce riche patrimoine de savoir antique, elle arrive à juger cette « science » fausse et s'oppose ouvertement aux deux sages, vv. 1120-26 :

et toutesfoiz je contredictz,
a ce que vous faictes mescroire.
Vous ne me pouéz faire acroire
que voustre science soit vroye,
ou il convient anczyos que j'aye
aultre sens et plus principal
que n'est voustre sens licteral.

Tout en soutenant avec conviction sa position, Barbe critique les maîtres car ils ne lui transmettent pas la base (« pié »), ni le parcours (« alle ») pour atteindre la signification allégorique, morale et anagogique de ces mots, en renonçant, ainsi, à accéder au « bon sens » et en s'arrêtant au sens littéraire³⁸⁷. Ils tirent seulement la « pâture », sans atteindre le noyau enfermé dans la coque.

Le dépassement du sens littéraire s'avère un processus indispensable à appliquer aux Dieux païens, qui ne peuvent être conçus qu'en atteignant le sens allégorique caché derrière leurs prérogatives³⁸⁸. Barbe qui n'a guère plus de dix ans dans le mystère, s'avère déjà douée d'une capacité critique remarquable et recherche la vérité profonde des choses, à laquelle la culture païenne ne peut pas arriver. Le *topos* hagiographique du *puer senex* est bien mis en scène par le *fatiste*, qui forge un personnage savant, caractéristique spécifiquement de cette version dramatique plus longue³⁸⁹. Dans le mystère en deux journées, bien que le prologue

³⁸⁶ Cette indication externe fonctionne dans le mystère pour signaler une modification de la temporalité, en accélérant le rythme dans ce cas : les heures que Barbe utilise pour étudier les livres se réduisent à quelques minutes du spectacle. Le fou est « le gardien du temps de la représentation », un « chef d'orchestre » à l'extérieur de l'action, à laquelle il donne le rythme, cf. M. Longtin, « Conventions de lecture : l'exemple de la Pausa dans le Mystère de sainte Barbe en cinq journées », p. 88.

³⁸⁷ L'auteur fait naturellement référence à la division des niveaux de signification des Écritures que le Moyen Âge hérite des Pères de l'Église, il suffit de penser au célèbre passage du *Convive* de Dante.

³⁸⁸ C'est aussi le sens de l'opération de Boccace, qui est inséré parmi les auteurs de référence mentionnés par les Docteurs mêmes, comme nous l'avons vu *supra*.

³⁸⁹ Toutefois, la scène pourrait aussi évoquer la dispute de Jésus à douze ans avec les Docteurs du temple. L'épisode (Luc, 2 :41-52) inspire une tradition iconographique, qui s'intensifie à la fin du Moyen Âge. Dans la dispute, le Christ est souvent représenté en comptant ses argumentations avec les doigts, tout comme il arrive dans les représentations iconographiques de Barbe et de Catherine qui se disputent avec les philosophes.

énonce le thème de la *scientia qui vincit maliciam*, l'éducation de Barbe ne trouve pas place dans la représentation, ni la païenne, ni la chrétienne d'Origène d'Alexandrie.

La soif de savoir du personnage l'amène à poser des questions fondamentales au niveau philosophique et doctrinaire ; loin de posséder une curiosité naïve, sa démarche se révèle scientifique : elle veut la démonstration de tout argument que les maîtres traitent, notamment sur le problème de l'origine des Dieux et sur leurs caractéristiques ontologiques. Enfin, ayant du matériel à suffisance, elle tire sa première conclusion : si le monde était déjà façonné avant la naissance de ces Dieux, vv. 1212-1215 :

Il fault que soit ung dieu qui dure
Sans fin et sans commencement,
Le quel soit eternellement
Ou hault ciel regnant et vivant.

Barbe parvient en autonomie, grâce à ses raisonnements, à « ses » vérités, qui ne sont que les vérités chrétiennes ! Ce parcours graduel vers la religion coïncide avec la découverte progressive d'une vérité qui est, avant tout, une conquête personnelle de la jeune fille, qui ignore encore Jésus Christ. Les maîtres réagissent mal à la contrariété de Barbe envers leur doctrine, au point que, très agacés, ils lui enjoignent d'arrêter de penser (« a ! n'y pencéz plus maintenant »)³⁹⁰. Mais Barbe, au contraire, « monte », souhaite remonter aux causes des choses, selon le procédé aristotélique repris par Thomas et se convainc davantage de la corruption des Dieux, après avoir interrogé les maîtres sur la façon dont les Dieux procréent³⁹¹. Galathée, sa femme de compagnie, met fin à cette première séance de spéculation : Barbe se repose et la réponse des maîtres est renvoyée au jour successif. Cela permet au *fatiste* d'insérer la séquence dramatique qui se déroule au Paradis³⁹², après laquelle Barbe se réveille rayonnante de sa nouvelle conscience divine. Les diables en sont désespérés et craignent sa conversion, c'est pourquoi ils informent en songe les deux maîtres de ce péril. Mais cela ne suffit pas à arrêter le parcours cognitif et critique de Barbe, qui écrase ses interlocuteurs experts.

Dans la deuxième scène philosophique du mystère, l'héroïne critique âprement la loi païenne, en ayant maintenant les idées très claires : « Je ne puis pas, a mon entente, / En vos

³⁹⁰ V. 1216. Nous verrons mieux plus tard le danger que peut porter une femme qui a de la sagesse et se permet aussi de l'utiliser, en conduisant les gens sur une voie mauvaise (Cf. § 2.4. *La sainte et son double*, en particulier les paragraphes 4.1. *Du miraculeux au magique diabolique* et 4.4. *La puissance des mots entre éloquence et provocation*).

³⁹¹ Selon la doctrine aristotélique du *De generatione et corruptione*.

³⁹² Cf. § 2.1. *La découverte de Dieu*.

livres bon sens puisséz » (vv. 1599-1600). Elle montre confiance dans son intelligence : elle a lu « en mainte faculté » les textes, en remarquant des vices et des ordures chez les dieux (« Ce me semble dont grant deablerie », v. 1613). Une ultérieure leçon d'Alphons et Amphoras (toujours sollicités par la curiosité de l'élève) sur l'histoire de Saturne et d'autres Dieux, confirme à Barbe qu'ils ont été acteurs de violences immondes :

Je juge que dieux ne sont point,
Quar en dieu n'a de point en point
Vicē, ordure, illusion,
Més totale perfection,
Vertüeuses haultes bontés.
Ces vices que j'ay racompter
Desroguent a la dignité
Et a la haulte deïté.
Point ne sont dieux pour briefveté.

Barbe démontre avec des argumentations de plus en plus efficaces, supportées par l'*auctoritas* d'Aristote, la nécessité d'un premier homme, qui a fondé les autres hommes, et qui a été formé à la fois par « un seul formateur » : elle démontre ainsi que Dieu est un, qu'il a tout créé et est le moteur de l'univers. Ce discours lui confère autorité et détermination, comme il ressort aussi de verbes qu'elle utilise (« je concluiray », « je juge »). Ce qui frappe le spectateur, c'est la totale insuffisance des maîtres face à leur jeune élève. Ils ne répondent jamais pour de vrai à ses remarques, désarmés par une telle éloquence. Barbe même s'en aperçoit et les sollicite à lui répondre avec une attitude de reproche : « Respondéz moy a mes obgettz ! », v. 1676). Mais les “sages” savent seulement réduire ses positions — conquises avec peine — à de vaines rêveries, tout en assimilant Barbe à une hérétique³⁹³, vv. 1716-21 :

Vos parolles sont ung nyent.
Vous avez l'engin fantastique
Et, pour ceste chose, il s'aplique
Plus a faulx qu'a verité.
Voustre sens est desherité
Et dampné avec les heretiques.

³⁹³ La référence aux hérétiques est un témoin textuel intéressante dans ce lieu : nous renvoyons toujours à § 2.4. *Du miraculeux au magique diabolique* pour une discussion sur les spectres d'hérésie et de sorcellerie qui pèsent sur le personnage.

Pour Barbe, les dieux ne sont que des « ydoles » et des « simulacres » (v. 1727) : ils sont « sourd, muets, insensibles » (1747). Cet aspect est un *topos* hagiographique et est souligné par toutes les martyres. La sainte rappelle ensuite l'origine de l'idolâtrie, selon le récit de Fulgence et revient sur la démonstration de l'existence d'un seul Dieu, à travers une triple argumentation— « par voyë d'eminance », « remotium » et « causacion »³⁹⁴— de modèle scolastique, en citant explicitement les ouvrages d'Aristote (« Métaphysique » et « Ethique »), et montrant la coïncidence entre le bien suprême et le but ultime vers lequel l'homme tend et Dieu, typique de la christianisation du philosophe grec propre à la scolastique. Aristote résulte ainsi sauvé, bien que païen.

Les docteurs font semblant de ne pas prendre au sérieux leur interlocutrice, alors qu'ils en reconnaissent, entre eux, l'extrême sagesse, qui ne peut qu'être déclarée dans des apartés, s'agissant d'une femme, transgressive, en plus, vv. 2026-28 :

MAISTRE AMPHORAS

Le cueur m'enfle trop en mon ventre,
Car je voy que Barbe trop entre
En une parfonde matiere.
Elle >a< intelligence clere,
Asséz sçavant pour nous maller.

Sa pensée en outre est très enracinée et ferme, comme le soulignent bien ces vers avec deux rimes inclusives et une figure étymologique dans une recherche d'intensité sémantique, vv. 2034-38 :

Quar je croy qu'elle est affermee
Et en une oppinion fermee
Dont ja ne se deffermera ;
De plus en plus se fermera
A sa folle créance ferme.

Les philosophes sont émerveillés et effrayés à la fois par la supériorité intellectuelle de Barbe comme ils se l'avouent entre eux-mêmes, vv. 2052-60 :

³⁹⁴ A savoir des argumentations qui prouvent l'existence de Dieu à travers les degrés de perfections (*eminance*), la soustraction de tout ce que Dieu n'est pas (*remotium*) et la cause (*causacion*).

MAITRE ALPHONS

Je m'esmerveille que pucelette
Si jeune d'age, si tendrette,
Peult sçavoir ce qu'elle comprant.
Je puy bien dire qu'elle aprent
Plus que ne luy sçavons monstrer.
C'est grant peril de rencontrer
Disciplez ainsi suffisans.
Elle n'a mye encore dix ans
Et si a (bon) si bon sentement.

Défaits par sa sagesse, ils n'ont autre choix que de la renvoyer au père, tout en lui cachant leur échec, à savoir que Barbe a épousé une autre doctrine ! Après l'avoir livrée à Dioscorus, c'est encore l'ombre du péril qui pèse sur la jeune femme sage et rebelle, dont les docteurs envisagent la honte qu'elle constituera pour le père :

MAITRE ALPHONS

Je croy qu'il n'est
Si bon philozophe ou legiste,
Tant soit en la science miste,
Qui peust contre elle disputer.

MAISTRE AMPHORAS

Nous avons agréable yssue.
croyéz que fort je la doubtoye,
quar elle vait par *perilleuse voye*:
honteusement poura finer.

MAISTRE ALPHONS

Si ainsi ce veult obstiner
en matiere touchant la loy,
je vous promectz que sans deloy
a son pere fera grant *vergongne*³⁹⁵.

³⁹⁵ Je souligne. Nous pourrions rapprocher ce moment du panneau de la voûte lambrissée peinte de l'Église de Saint-Martin-de-Conné, où deux personnages toujours en couple, correspondent aux deux docteurs païens engagés par Dioscorus pour l'éducation de la fille. Dans la scène peinte, ils se tiennent à l'écart derrière le roi, et pourraient bien se livrer à des commentaires similaires sur Barbe, entre incrédulité et déception, voir image 16, panneau B.

Dans la *Sacra rappresentazione di santa Barbara*, l'occasion d'étudier s'offre à Barbe par la réclusion dans la tour. La curiosité du personnage ressort également : elle accepte l'enfermement dans la tour, en étant « desidierosa di sapere » ; le personnage conquerra ainsi la « scienza », et se tiendra loin de l'oisiveté : « di che ne prenderò grande eccellenzia ». Les livres païens sont nommés, mais l'argument est esquissé en peu de lignes, rien à voir avec la séquence dramatique du mystère que nous venons d'analyser. L'éducation de Barbe dans la pièce toscane s'avère quasi une "excuse" pour justifier l'action d'un père jaloux et possessif : Barbe connaît le latin, elle pourrait ainsi lire les poètes et quand elle aura l'âge pour se marier, le père la fera sortir de la tour.

Pour ce qui est de l'autre représentation française, le mystère imprimé en deux journées, l'épisode de l'éducation païenne de la protagoniste ne figure pas, comme il arrive, au demeurant, dans la plupart des versions narratives de la légende de sainte Barbe : il s'agit en effet d'un trait caractéristique de la compilation latine de Jean de Wackerzeele (XIV^e siècle) — et de la *Vie* en prose du ms. BNF fr. 975 (XV^e siècle) qui la suit fidèlement — qui prouve le lien directe entre le mystère manuscrit et cette tradition, comme nous aurons occasion de le montrer à propos d'autres scènes. Absente dans les premières versions de la légende, la dispute de Barbe avec les philosophes païens s'avère donc un élément tardif, à la différence du cas de Sainte Catherine, où l'épisode caractérise dès le début son hagiographie.

Conclusion

Des passages analysés dans ce chapitre ressortent clairement le caractère rebelle et autonome de la jeune protagoniste, ainsi que son esprit critique face à la réalité : de la famille aux maîtres, en passant par des séducteurs puissants, le personnage entre en collision avec son entourage privé et se détache des conventions sociales et de l'orthodoxie religieuse pour entamer un chemin de vie indépendant, guidé par un but inspiré par sa propre conscience et par son cœur, c'est-à-dire par son rapport intime avec le divin. Ce chemin est tortueux et demande une fermeté et une endurance exceptionnelles, dont la martyre se montre pourvue dès le début des pièces. Elle lutte contre sa corporéité, tout en aspirant à l'état de pureté parfaite qui, seul, peut garantir l'union mystique avec le Christ au ciel.

Chapitre 3. La puissance spectaculaire du surnaturel : un masque du pouvoir féminin ?

Nous allons nous intéresser maintenant aux scènes où l'intervention surnaturelle permet à la protagoniste de se garder pure et intègre tant dans l'esprit que dans le corps face aux agressions de l'extérieur, qu'elles menacent à travers le canal du seul regard ou par celui d'un assaut physique d'ordre sexuel et/ou punitif (supplices). De plus, nous verrons comment la merveille du surnaturel agit dans la consécration de la martyre à travers le baptême et intervient pour irradier sa lumière miraculeuse sur les autres, en opérant une métamorphose positive dans le monde d'ici-bas.

Les représentations amplifient par rapport aux sources ces moments charismatiques qui sont fonctionnels pour augmenter l'effet émotionnel de l'action et surprendre le public. Les événements les plus merveilleux, parfois mystifiés ou esquissés seulement dans les textes hagiographiques latins, sont très développés par les auteurs des textes dramatiques, qui exploitent le potentiel spectaculaire du matériel hagiographique auquel ils puisent, selon un processus qui concerne de façon plus générale la réécriture vernaculaire de l'hagiographie latine, qui prend un caractère plus romanesque par rapport aux *passiones*³⁹⁶. Mais au théâtre, le développement de ces situations, qui pourrait sembler distraire le public du message dévotionnel, vise au contraire à exalter la puissance divine qui agit pour et à travers la sainte, tout en déployant la multimédialité propre de la performance médiévale, où effets visuels et sonores concourent à conduire les spectateurs vers une expérience mystique, et pas seulement esthétique.

Comme l'a montré Véronique Dominguez³⁹⁷ pour les mystères de la foi dans les *Passions* dramatiques, la rencontre mystique que le public peut expérimenter passe à travers la merveille esthétique, sans la médiation d'une explication rationnelle, impossible, au demeurant, pour accéder à la dimension divine. Et cette merveille esthétique relève aussi de la « merveille technique »³⁹⁸ réalisée par les *feinctes* et les *secretz*, les effets spéciaux et les trucages

³⁹⁶ Cazelles, *The Lady as Saint*, p. 19.

³⁹⁷ V. Dominguez, « Voir l'invisible » au théâtre : les mystères de la foi dans quelques Mystères de la Passion », dans *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen Age et de la Renaissance*, ENS Editions, Fontenay Saint-Cloud 1999, pp. 111-136.

³⁹⁸ V. Dominguez, « La merveille, une illusion ? Les *secretz* de la scène médiévale (XV^e-XVI^e siècles », dans *Écriture et réécriture du merveilleux féerique*, éd. par M. Morris-J.-J. Vincensini, Paris, Garnier, 2012, pp. 71-88, p. 77. Voir l'étude pour un aperçu sur les merveilles techniques et leur relation complexe avec la représentation du sacré dans le théâtre médiéval religieux, entre légitimité et condamne : c'est à l'épreuve de la scène que le succès ou l'échec de l'illusion – ainsi que sa caution idéologique – est déterminé.

convoqués sur la scène médiévale pour traduire sensiblement le miraculeux. Nous montrerons ainsi que l'intervention miraculeuse autour de l'héroïne sainte, qui enfreint les lois naturelles, devient « miracle de la scène »³⁹⁹, selon les lois propres à la représentation, à savoir la durée et le sensible, et frappe le public tant au niveau sensoriel que spirituel. Cette dynamique est fonctionnelle dans les pièces pour mettre en lumière le pouvoir « spectaculaire » de la martyre.

3.1. La pureté préservée ou la négation de la féminité

Des situations topiques où l'on assiste à une intervention considérable du surnaturel se vérifient quand la pureté spirituelle et l'intégrité corporelle de l'héroïne sont menacées et que sa pudeur est violée. Ce sont des lieux des pièces très touchants car l'aspiration à la pureté de la martyre est entravée par l'exposition de son corps nu au regard des hommes concupiscent dans des contextes très humiliants ou, encore, par des tentatives d'agression sexuelle, plus ou moins explicite, qui minent l'intégrité du corps. Plus encore que d'autres supplices atroces que les protagonistes doivent subir, la nudité forcée s'avère très violente pour elles.

Comme il a été remarqué, la honte de l'exposition du corps fait partie de la punition que l'on inflige au martyr⁴⁰⁰ ; dans les mystères de la Passion, le Christ est également exposé et crucifié nu. Mais il faut aussi rappeler que la nudité est le signe visuel de la fragilité morale de l'être humain : le Christ dans la Passion est nu, parce qu'il est homme et Dieu en même temps⁴⁰¹. Comme nous le verrons, à l'incipit de la quatrième journée du mystère de sainte Barbe, l'héroïne, dénudée, s'adresse au Christ, chair immaculée, pour demander son soutien, comme le fait Agnès, nue et vulnérable : Barbe même compare son corps dépouillé et violé au corps pur du Christ, car la communion des martyres avec leur époux divin est, avant tout, une communion du corps souffrant, mais elle en souligne aussi la différence.

Les saintes sont toujours dépouillées de leurs vêtements avant d'être torturées : d'habitude jusqu'à la taille, comme il ressort aussi des représentations iconographiques, mais elles peuvent l'être aussi entièrement dans certains supplices. La nudité, signe de vulnérabilité et d'humiliation à la fois, n'est pas genrée, car dans l'hagiographie les saints également sont privés de leurs vêtements avant d'être torturés. Toutefois, l'accent sur l'exposition de cette

³⁹⁹ Ivi, p. 126.

⁴⁰⁰ Cf. Bordier, « La violence du mystère », p. 101, qui associe les scènes des supplices théâtraux à l'exécution judiciaire publique.

⁴⁰¹ Sur le thème de la nudité du Christ dans les *Mystères de la Passion* voir Dominguez, *La scène et la croix*, 2007, pp. 120-130, en particulier p. 129.

nudité et l'association à la honte et à la menace de viol s'avèrent des traits genrés, car typiques de l'hagiographie féminine⁴⁰².

Dans des passages très significatifs du point de vue dramaturgique et aussi originaux par rapport aux sources, cette exposition de la nudité (liée ou non à l'affliction des supplices) s'avère pour l'héroïne particulièrement douloureuse à supporter : les pièces accordent une place importante à cette souffrance, spirituelle avant d'être corporelle. La honte, toute féminine, qu'elles éprouvent concerne la préoccupation de la violation de leur corps virginal : elles demandent alors le secours du ciel pour que leur corps soit couvert ou laissé intègre⁴⁰³. Il s'agit là d'une nudité différente de celle de Christ, comme nous l'apprenons aussi des paroles du personnage même de Barbe. Les scènes que nous verrons montrent que le corps féminin vierge au Moyen Âge peut être en même temps objet de louange et cible de dépravation : un paradoxe qui existe depuis l'Âge patristique⁴⁰⁴.

Mais grâce à l'intervention surnaturelle, la pureté de la martyre est protégée des regards concupiscent, à travers la couverture du corps nu exposé, et aussi des assauts physiques, par l'anéantissement de l'agresseur, qu'il soit terrestre ou diabolique. Ce motif donne lieu à des scènes tant émouvantes et pathétiques que dynamiques au niveau de l'action physique, comme il arrive dans le mystère de Marguerite, où le "mouvement" de l'âme laisse davantage la place au mouvement du corps dans la bataille de la sainte contre le dragon.

3.1. a. Regards impurs

DULCITIUS : Mando ut lascivae praesententur puellae et abstractis vestibis publicae denudentur, quo versa vice quid nostra possint ludibria experiantur

*MILITES : Frustra sudamus, in vanum laboramus : ecce vestimenta virgineis corporibus inhaerent velut coria*⁴⁰⁵.

⁴⁰² Crachiolo, « Seeing the Gendering of Violence », pp. 158-59.

⁴⁰³ L'on signale que la préoccupation de la couverture du corps s'avère un motif dès le début de l'hagiographie des martyres féminins, nous le retrouvons par exemple dans la *passio* de Perpetua. Comme le souligne F. E. Consolino, « La donna negli *Acta Martyrum* », p. 101, lorsque Perpetua fait face au tribun, dans l'arène, après avoir été blessée, se préoccupe avec « *un gesto dignitoso e femminile insieme* » que la veste déchirée couvre sa nudité.

⁴⁰⁴ M. McEnery, « Rhetoric, Power, and Integrity in the Passion of the Virgin Martyr » dans *Menacing Virgins: Representing Virginité in the Middle Ages and Renaissance*, eds. K. C. Kelly and M. Leslie, Newark, NJ, University of Delaware Press, 1999, pp. 50-70, p. 58, associe cette tension à la perfection absolue que le corps virginal féminin seul – dans son intégrité physique absolue, pas pénétrée – peut avoir et qui peut seul permettre un accès au divin – un accès que l'homme vierge ne peut pas partager totalement.

⁴⁰⁵ *Dulcitus*, VII-VIII, p. 87.

Voici la vengeance farouche de Dulcitus envers les trois sœurs chrétiennes après sa ridiculisation publique⁴⁰⁶ : il les fait déshabiller et exposer toutes nues en public. Le motif de la nudité exposée se retrouve dans les textes plus tardifs, tout comme sa couverture miraculeuse : dans ce drame de Hrotsvita, ce sont les vêtements qui se révèlent collés aux jeunes-filles comme une peau (« *velut coria* »), au regard étonné des soldats, dont les efforts et la sueur pour les dépouiller se sont révélés vains !

Une autre atteinte à la pudeur concerne en particulier la sœur cadette, Irène. Le sort qui l'attend, décidée comme elle l'est dans son apostasie du paganisme, malgré la livraison de ses deux sœurs aux « *bachantibus flammis* », est une peine encore plus horrible. Le comte Sisinnius en est bien conscient (« *Admovebo quod horrescis* ») : « *Faciam te ad lupanar duci corpusque tuum turpiter coinquinari* »⁴⁰⁷. La jeune-fille est condamnée à entrer dans un bordel et à souiller son corps⁴⁰⁸. Elle accepte d'y aller, car il vaut mieux préserver l'âme du vice des idoles, au prix d'un corps souillé :

HIRENA : Melius est ut corpus quibuscumque iniuriis maculetur, quam anima idolis polluatur.

SISINNIUS : Si socia eris meretricum, non poteris polluta ultra intra contubernium computari virginum.

*HIRENA : Voluptas parit poenam, necessitas autem coronam, nec dicitus reatus, nisi quod consentit animus*⁴⁰⁹.

Surtout, Irène précise que s'il y a une contrainte (« *necessitas* »), l'âme est victorieuse, car il n'y a pas de faute si la volonté ne consent pas⁴¹⁰. Mais Dieu empêche en tout cas la souillure de son corps, comme nous le verrons pour Agnès, et veille à maintenir l'intégrité de son adepte, à travers un événement miraculeux qui prend ici l'aspect d'une "farce angélique" : comme les soldats de Sisinnius en réfèrent, Irène a été conduite par deux « *ignoti iuvenes* », aux habits resplendissants et au visage qui inspire vénération, sur le sommet de la montagne, en disant d'agir sur ordre de Sisinnius, qui en revanche ignore complètement ce qui s'est passé ! Ce dernier veut donc le savoir : « *SISINNIUS : Quid fecerunt ? MILITES : A dextra laeva que Hirenae se locaverunt et nos huc dixerunt, quo te exitus rei non lateret* ». Les deux inconnus se

⁴⁰⁶ Cf. *supra* § 2.1.2. *La beauté malgré elle : chasteté versus désir*. Le gouverneur avait été moqué par le Ciel et était devenu tout noir comme un diable et méconnaissable pour les siens !

⁴⁰⁷ *Dulcitus*, XII, 3, p. 93.

⁴⁰⁸ Le même sort qu'Agnès, comme nous le verrons. La vierge dans le bordel est un motif hagiographique, cf. l'aperçu de L. Muir « The virgin in the brothel and others female saints », dans *Love and Conflict in Medieval Drama*, Cambridge, 1985, pp. 9-13.

⁴⁰⁹ *Dulcitus*, XII, 3

⁴¹⁰ Cette observation d'Irène garde son actualité, si l'on pense que dans des visions rétrogrades sur le sujet l'idée de la culpabilité qui tombe sur la femme violée est encore bien enracinée.

sont placés à droite et à gauche d'Irène et ont envoyé les soldats chez leur maître, qui s'aperçoit ainsi avoir été berné, comme son prédécesseur Dulcitus !

Avant même que le corps d'Irène ne se trouve exposé dans un lieu de péché, le surnaturel vient en secours, "raconté" dans le temps de l'analepse. Ce n'est pas ce qu'il arrive dans le *Jeu de sainte Agnès*, où l'action miraculeuse est réalisée sur scène, dans une longue séquence dramatique qui a lieu précisément dans un lupanar⁴¹¹. Comme on le sait, le préfet de Rome donne à Agnès un *aut aut* : soit elle vénère la déesse Vesta, puisqu'elle veut demeurer vierge, soit elle sera conduite dans un bordel. Agnès préfère préserver l'incorruptibilité de l'âme au prix de la souillure du corps, comme Irène, parce qu'elle sait que Dieu la protégera : elle est donc brutalement dénudée et liée pour être conduite dans le bordel, où des miracles incroyables se produisent. L'alternance métrique que l'auteur conçoit mérite d'être remarquée : on a une prévalence de l'octosyllabe dans la première partie du jeu jusqu'à cette scène centrale du lupanar, où l'on assiste à une prévalence de l'alexandrin, remplacé ensuite par l'octosyllabe à l'entrée d'Apodixeis, le fils du préfet, qui marque le moment impur de la tentative de viol sur Agnès. Le changement de vers souligne une partition structurelle de la dramaturgie : un déplacement de lieu (lupanar), mais aussi, à travers le décasyllabe et l'alexandrin, il exprime le passage aux moments plus solennels ou illuminés par la présence divine et angélique (les deux *planctus* de la mère et de la sœur d'Agnès, désespérées pour son triste destin, les interventions de Dieu et des anges, la purification du bordel et les conversions). Cette alternance nous montre, ainsi, une cohérence entre thématique, structure dramaturgique et variation formelle⁴¹².

Au seuil du lupanar, Agnès entonne un *planctus*⁴¹³ pour exprimer son conflit intérieur, car elle est sur le point d'être jetée — pure comme elle est — dans un lieu impur. Dans le jeu, les rubriques latines nous donnent l'*incipit* de la mélodie contrefaite des chants : il s'agit ici d'un *contrafactum* d'une lyrique profane de la tradition des troubadours, seule documentation de l'existence de ce chant⁴¹⁴, vv. 383-992 :

*Planctum beate Agnetis in sonnu EL BOSC D'ARDENA IUSTA L PALASIH AMFOS, A LA VENESTRA DE
LA PLUS AUTA TOR:*

⁴¹¹ Pour une synthèse sur cette scène du jeu de sainte Agnès et la suivante tirée du *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* cf. ma contribution S. Scavello, « Une "pureté contagieuse" : le pouvoir de la sainte martyre dans le théâtre médiéval (XIV^e-XVI^e siècles) », *Quaderni di Filologia Romanza* 27/28, à paraître.

⁴¹² Cf. Schulze Busacker (1985), pour la comparaison entre le jeu, les poèmes narratifs en ancien français et la source latine, mais aussi pour l'enquête remarquable menée sur les intermèdes musicaux et les lyriques insérés dans le drame, qui s'avère finement composé. Voir aussi l'ouvrage de Nadine Herard, *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, 1998, pp. 62-82

⁴¹³ Structuré en quatrains de décasyllabes clôturés par un quadrisyllabe.

⁴¹⁴ Qui est proche du *planctus* de la mère d'Agnès, quant à lui repris de l'aube de Guiraut de Bornelh, *Reis gloriosos* (BdT 242, 64). Cf. De Sanctis, *Il Mistero Provenzale*, p. 148.

*Rei poderos, q'as faz los elemenz,
garda mon cors d'aquestas malas genz,
que no l puscan tocar, sener plasenz,
ni oresar si[a]s mi bons defendens,
sener leails.*

*Tal dolor ai qe 'l cor mi vol partir
qar nuda sui afr'aqesta gent vil.
Per lo mieu grat ades volgra morir,
sol q'el cel fos on a tot mon desir,
a mon Seinor.*

Agnès éprouve honte et douleur (tant que son cœur veut se fendre, v. 388) pour sa nudité exposée au regard de gens vils et demande à Dieu de protéger son corps, afin que personne ne puisse le toucher ni souiller. Le Christ fait alors amener à Agnès une « veste de cheveux » (*indumentum capillorum*) à travers l'ange Gabriel, à qui il donne aussi une épée pour la protéger des assauts. Les didascalies sont très précises : « *Christus dicit arcangelo Michaeli ut tendat visitatum Ainem et portat sibi indumentum capillorum* ». L'ange s'adresse à Agnès et lui pose la veste sur la tête (« *Modo dat angelus Ainem indumentum capillorum et ponit ei in capite* »). L'on remarque que dans la source il est en revanche question d'une croissance miraculeuse de sa chevelure, qui arrive à lui couvrir entièrement le corps jusqu'aux pieds : « *tantam densitatem capillis eius divina gratias concessit, ut melius videretur eorum simbrisis quam vestibus tecta* »⁴¹⁵. Mais la mise en scène du théâtre exige évidemment plus de réalisme, que l'auteur trouve à travers le stratagème de la robe à cheveux tombée du ciel sur la tête d'Agnès par le biais de l'ange⁴¹⁶. Le corps de la sainte, “velu”, est ainsi protégé des regards harcelants.

Il est intéressant de comparer cette chevelure miraculeuse d'Agnès à l'apparition de la barbe chez une vierge martyre dont le culte se répand en Europe à partir du XIV^e siècle (époque de notre jeu), sainte Wilgefort ou *Virgo Fortis*. Selon les différentes variantes de la légende, pour se soustraire à l'union avec un homme (ou du père), la vierge invoque Dieu, qui lui fait

⁴¹⁵ AA. SS., Ian. t. II, p. 352.

⁴¹⁶ Le miracle de la croissance de la chevelure d'Agnès est maintenu aussi dans le poème de Hrotsvita, qui ajoute toutefois la particularité de cheveux qui arrivent à effleurer les plantes des pieds comme un manteau : « *ast, ubi distracto nudatur tegmine toto, / continuo bene densati crevere capilli, / qui, ductu longo lapsi de vertice summo, / descendendo pedum plantas tetigere tenellas; / corpus et omne comis tegitur ceu tegmine vestis* », je souligne, Hrotsvita, « *Passio Sancte Agnetis* », dans Ead., *Oeuvres poétiques*, éd. par M. Gouillet, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2000, pp. 296-305, à p. 300, vv. 215-219.

pousser la barbe (ou lui fait don de son visage)⁴¹⁷ ; elle reçoit enfin le martyre sur la croix, comme le Christ. Mais la veste de cheveux d'Agnès nous rappelle aussi la toison de Marie l'Égyptienne quand elle se trouve dans le désert pour se consacrer à une vie érémitique dans la pénitence. Dans l'iconographie, ce motif paraît plus tôt que dans les sources écrites vernaculaires, où il figure tardivement, alors qu'il est absent dans l'hagiographie latine (à la différence du cas d'Agnès)⁴¹⁸. Comme pour Agnès et Wilgefort, la tunique de cheveux — ou de poils — est un don de Dieu pour couvrir la féminité de Marie, jadis pécheresse dans ce cas⁴¹⁹. Il s'agit d'une virilisation cohérente avec la nouvelle vie sous le signe de la chasteté⁴²⁰, comme il arrive pour d'autres saintes ermites ou moines de l'hagiographie chrétienne, qui prennent un habit masculin précisément pour défendre leur virginité ou poursuivre leur vie chastement. La transformation extérieure marque le renoncement à la fois à leur sexe et à une vie sexuelle⁴²¹.

Agnès, cachée dans sa féminité par l'*indumentum capillorum*, est protégée ainsi des regards violeurs des hommes. Mais ce n'est pas tout, car dès qu'elle est couverte, nous assistons à la purification du bordel avant que la jeune-fille n'y entre : on fait sortir les prostituées ainsi que leurs vestes « *ore et pudent* » (immondes et puantes) et les anges nettoient, décorent et purifient la maison avec l'eau bénite, en chantant l'*Asperges me*. Seulement à ce moment-là Agnès — encore liée — y accède. La scène amplifie et intègre de façon originale le récit de la *passio*, avec des effets spectaculaires très efficaces pour mettre en place la transformation du

⁴¹⁷ La légende remonte au célèbre *Volto Santo* de Lucca (1200), un crucifix où le Christ est vêtu d'une longue robe fermée par une ceinture dorée. De telles images qui circulaient en Italie auraient été mal interprétées et la légende d'une vierge barbue crucifiée s'est diffusée et s'est répandue avec succès en Europe surtout à partir du XV^e siècle, comme en témoigne l'iconographie. Sainte Wilgefortis ou *Virgo fortis* s'appelle aussi Liberata (Italie), Kümernis (Allemagne), Ontkommers (Flandres), Uncumber (Angleterre). Sa double nature de genre incarne la totalité bisexuelle de certaines divinités anciennes. Cf. I. Friesen, «Virgo Fortis : Images of the crucified Virgin Saint in Medieval Art », dans B. MacLachlan and J. Fletcher (ed. by), *Virginité revisited: configurations of the unpossessed body*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, pp. 116-127 et Lett, *Uomini e donne nel Medioevo*, p. 154.

⁴¹⁸ Le motif de la toison des cheveux figure dans les versions vernaculaires de la légende à partir du XV^e siècle : « Ses blons cheveux furent tous blans et se alongierent, sique jusquez aux piés le couvrent », P. Dembowski, *La vie de sainte Marie l'Égyptienne*, Genève, 1977, p. 165. Je remercie Cécile Maruéjols pour m'avoir donné accès à l'aperçu de son article à paraître : « Le corps de l'Autre : la figure de Marie l'Égyptienne à travers le prisme du genre », *Questes*, issu d'une communication dans le cadre du séminaire « Le corps féminin au Moyen Âge » organisé par le Groupe des jeunes médiévistes de la Sorbonne en 2020.

⁴¹⁹ Marie l'Égyptienne était en fait une prostituée avant de se convertir à l'ascèse. Mais la chevelure luxuriante peut aussi être symbole de féminité et de beauté : nous songeons à une autre pécheresse repentie célèbre, qui paraît aussi dans les mystères de la Passion (et dont la légende se confond avec celle de Marie l'Égyptienne), Marie Madeleine.

⁴²⁰ Cfr. *supra* § 2.1.2. *La beauté malgré elle : chasteté versus désir*.

⁴²¹ Il s'agit des saintes telles Pélagie, Marine, Eugénie, Euphrosyne pour n'en citer que quelques-unes, mais l'on pense aussi à la figure de Jeanne d'Arc. Cf. M. Delcourt, « Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne », *Revue de l'histoire des religions*, tome 153, n°1, 1958. pp. 1-33 pour une analyse d'ensemble de ces vies, où la jeune femme renonce à son sexe. Brigitte Cazelles rapproche les martyres des saintes ascètes en les définissant « femmes fortes », en vertu de leur « virilisation » sous le signe de la chasteté et fait également référence à sainte Wilgeforte, cf. Cazelles, *Le corps de sainteté*, p. 144. Pour un aperçu mis à jour sur la question et une lecture nouvelle, nous signalons aussi l'ouvrage récent de C. Mailet, *Les genres fluides. De Jeanne d'Arc aux saintes trans*, Paris, Arkhé, 2020.

bordel en lieu de prière (« *interea lupanar locus orationis efficitur* »)⁴²². De nouveaux personnages paraissent — les prostituées — et la musique prend une valeur dramaturgique⁴²³, car la purification est accompagnée par un chant de purification, le chant liturgique de l'aspersion⁴²⁴.

Et ce sont bien les prostituées, rédimées précisément par ce chant, qui inspirent le deuxième secours de Dieu, qui commande à Gabriel de délier Agnès et, à la mélodie d'un autre chant (« in sonu *Al pe de la montaina* »), de couvrir son corps, nu de nouveau, avec une veste : « *Gabriel, vai desors ma fila desliar, / e viest la d'aqest drap qu'il es nuda anqar* ». Gabriel cette fois place le « *vestir resplendent* » près d'Agnes, qui s'habille elle-même (« *et Aines induit indumentum* ») et remercie Dieu pour le précieux don, en entonnant un chant sur la mélodie du *conductus* latin *Quisquis cordis et oculis*⁴²⁵, vv. 475-8 :

*Seiner, mil gracias ti rent
Qar non mi voles desnembrar,
Qe nuda era infr'esta gent,
Ar sui vestida d'un drap car.*

Voici qu'Agnès préserve encore une fois sa pudeur grâce à une deuxième couverture, cette fois une veste moins originale que la précédente, qu'elle se met en scène, tout en montrant son propre désir de demeurer immaculée, en gérant elle-même son corps. L'on remarque à ce propos que dans les premiers textes sur Agnès, la sainte montre le souci de se couvrir elle-même, mais au moment de son martyre final : dans Damase, elle le fait précisément à travers ses longs cheveux lorsqu'elle est brûlée et dans l'hymne d'Ambroise, elle se couvre avec la veste sous les coups du bourreau⁴²⁶.

⁴²²AA. SS., Ian., t. II, pp. 351-354, p. 352. L'on souligne que dans le poème hagiographique de Rhostsvita sur Agnès, dès que la jeune fille foule le seuil du triste lupanar, significativement appelé « *antrum nigrum lupanaris* », très vite elle sent la douceur des suaves odeurs : « *utque lupanaris calcavit limina tristis, / extimplo suavis sensit dulcemen odoris* », « *Passio Sanctae Agnetis* », vv 220-222 (hexamètre léonin, avec rime interne). L'on sait que le parfum est un signe sensuel de sainteté.

⁴²³ Le jeu est enrichi par 21 interludes musicaux placés stratégiquement dans les tournants dramatiques, comme celui-ci.

⁴²⁴ L'on remarque que l'*Asperges me* est le chant que Dante entend quand Béatrice l'immerge dans le Léthé, dans *Purg.* XXXI, v. 98. Le poète doit se purifier pour accéder à la vision paradisiaque finale.

⁴²⁵ Ce chant est attribué à Philippe le Chancelier (1185-1236), chancelier de l'Eglise de Paris, cf. *De Sanctis, Il mistero provenzale*, p. 152.

⁴²⁶ Cette autonomie dans la "gestion du corps" face à la mort a été rapprochée par Vincenza Milazzo de l'archétype tragique ancien de Polissène, jeune vierge sacrifiée qui, fière face à la mort, se dépouille elle-même pour que le bourreau ne le fasse pas avant de la frapper (avec un geste inverse de celui de la martyre). La chercheuse questionne la possibilité qu'il s'agisse d'un « *modello consolidato, archetipico, di fanciulla insieme eroica, fiera e pudica, assunto e superato in un rapporto emulativo dall'eroina cristiana*. Entrambe sono nell'età liminare che divide l'infanzia dall'adolescenza; entrambe affrontano la morte con fierezza; entrambe mostrano la ferma volontà di

De plus, dans la *passio*, avant l'arrivée de la « *stola candidissima* », c'est la lumière éblouissante qui entoure Agnès qui empêche de toucher et de voir son corps saint⁴²⁷. Dans le jeu, les effets de lumière ne devaient certainement pas manquer et s'ajoutent ainsi à la dimension sonore des chants : Gabriel resplendit de lumière, de même que la veste « *resplendent* », lumineuse, qu'il apporte à Agnès. Des *feintes* étaient sans doute mises en place pour créer un tel effet visuel, telles que des torches qui apparaissent et disparaissent derrière une toile, le maquillage rouge ou doré sur le visage des anges⁴²⁸, des chandelles ou des surfaces réfléchissantes. De plus, les anges pouvaient "voler" par miracle, en étant accrochés à des cordes grâce à la méthode du contrepoids⁴²⁹. Le public jouit ainsi de la pureté rayonnante d'Agnès par les moyens esthétiques propres à la scène.

La veste et la lumière ont une double fonction, comment nous allons le voir aussi dans les mystères de sainte Barbe : elles protègent le corps exposé et rendent aveugles ceux qui en jouissent, le désir passant avant tout par la vue.

Par le caractère solennel du décasyllabe, à l'ouverture de la quatrième journée du mystère — la plus sanglante — Barbe invoque l'aide de son époux céleste, en établissant une comparaison entre son corps nu et dépouillé devant Marcien avant d'être battue et la « douce chair » pure du Christ, dépouillée et battue sur ordre de Pilate, vv. 14748-14757 :

Voy mon las corps apprement pourmené,
 Nu, despoullé, pour tenir ta créance,
 Devant ung loup ravissant forcené.
 Donne moy force et bonne resistance !
 La douce chair garnie d'innocence,
 Non maculee et sans corrupcion,

'gestire' il proprio corpo; entrambe infine sono vittime immolate: l'una scelta per placare la «corruciata ombra di Achille»; l'altra *hostia* volontaria di un sacrificio che la renderà *pio sacrata sanguine* », cf. Milazzo, « Verginità e martirio. Agnese in Damaso, Ambrogio e Prudenziò », p. 405 et le § I.2. *Le jeu provençal de sainte Agnès*.

⁴²⁷ « *Ingressa autem turpitudinis locum, Angelum Domini illic praeparatum invenit, ut circumdaret eam immenso lumine, ita ut nullus posset eam prae splendore nec contingere nec videre. Fulgebat enim tota cella illa, quasi radians sol in virtute sua* », AA. SS., Ian. t. II, pp. 352.

⁴²⁸ Cf. Cohen, *Le livre de conduite*, p. XCI sur les effets des lumières et p. 411 où l'ange Raphaël est peint de rouge au visage pour la scène au Paradis (après la Resurrection du Christ).

⁴²⁹ Cf. De Santis, « Teatro e Musica nel "Mistero provenzale di Sant'Agnese", *Sinestesia* XVII (2019), pp. 159-167, p. 165. Le texte ne spécifie pas ces artefacts illusionnistes, mais l'on sait que de tels trucages étaient utilisés dans les spectacles médiévaux. En particulier, en domaine provençal, le cahier des secrets d'une *Passion*, témoigne que les déplacements des anges étaient réalisés par des mannequins qui défilent sur des cordes, en se substituant à l'acteur derrière un voile, voir Brovarone, *Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo*, p. 22-23. L'usage des cordes pour les voleries des personnages célestes est documenté aussi par le régisseur de la *Passion* de Mons, cf. Cohen, *Le livre de conduite*, p. 504 et aussi Id., *Histoire de la mise en scène*, pp. 152-154. Voir i Dominguez, « Veoir l'invisible », p. 25, qui entrevoit la nécessité d'un « système de balancier » pour traduire sur scène le déplacement du Christ d'un lieu à l'autre, lors de son Ascension spectaculaire au ciel dans le *Mystère de la Passion* de Gréban.

Ou purté gisoit par eminence,
Fut par Pilate en son habitacion
Despouillé par obstinacion,
Ton corps baptu, par rigueur fort mené⁴³⁰.

Certes, le mystère nous montre ici l'*imitatio Christi* totale de la sainte martyrisée, nue comme le Christ au moment de subir la passion⁴³¹. Mais Barbe est consciente de la différence qui l'écarte du Rédempteur : il a souffert pour le rachat de l'humanité, il n'a pas eu honte d'être violemment agressé nu, alors qu'elle s'oblige elle-même au martyre, vv. 14764-68⁴³² :

De Toy a moy, il y a difference,
Car lors tu fuz sans bonne occasion
A la mort mis par rude passion,
Més c'est pour moy si mon corps est pené.
Tu n'euz pas honté, o [Roy] couronné,
D'estre batu tout nud par violence.

Après une séries de supplices, on retrouve l'exposition de la nudité du corps vécue par l'héroïne comme la condamnation la plus terrible parce qu'elle menace sa pureté : la beauté corporelle extérieure — obstacle à l'intérieure — provoque le regard des *félons* et tache d'impureté son être. A la différence du Christ, Barbe éprouve de la honte. Avec la même demande de secours qu'Agnès et en souffrant le même conflit tragique, la jeune-fille supplie Dieu de couvrir son corps, dans le rythme d'un rondeau, lors d'une situation atroce, où elle est condamnée à se promener nue à travers la ville, après avoir été féroce­ment mutilée des seins, vv. 17508-17520 :

Soyéz mon propre deffenseur

⁴³⁰ Au début d'une journée violente, les vers font partie d'une tirade de trente-trois vers où la souffrance de Barbe s'exprime au rythme d'un rondeau complexe (enchaînement d'un rondeau simple et d'un rondeau quatrain), qui dégage un réseau de renvois sémantiques très intéressant, en soulignant le sort de commune « résistance » – mot qui revient quatre fois et clôt la séquence – de la martyre avec son modèle. Le changement métrique met en valeur ce moment dramatique et nous suggère une gestuelle rythmée du personnage en correspondance avec le texte prononcé. Dans le mystère, en effet, il nous semble que le rondeau fonctionne comme « fondement du jeu de l'acteur », selon la notion élaborée par Dominguez (*La scène et la croix*, pp. 231-248) pour les *Passions* dramatiques.

⁴³¹ Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p. 224 remarque, en effet, que les peintures de l'Église de S.-Martin-de-Connée montrent Barbe portant un costume pourpre, qui symbolise le sacrifice sanglant du Christ (image 3).

⁴³² Le concept est réaffirmé quand l'héroïne reprend la parole après qu'elle a été « fort de sang coulouree » par les bourreaux : « Que j'ay tourment a Luy pareil / Non pas du tout, mais despareil / Il fut grigneur, je m'y oblige. / Il fut batu nud, aussi suis ge. / Je veil taindre m'ame en vermoil » (vv. 14860-64).

Et de grant resplandisseur
 Couvre mon corps ja descouvert !
 Ne fay que mon corps soit hué
 Quand il sera tout desnüé
 De sa chemise et sa vesture !
 Par Toy luy soit institué !
 Aussi luy soit retribué
 Quelque petite couverture !
 Ne souffre qu'en ceste ouverture
 Les gens gectent par aventure
 Leurs yeulx sur moy et qu'ilz me lardent
 En ceste infame forfaiture.
 Clo les yeulx et la regardeure
 Des felons, qu'il ne me regardent !

La perturbation du regard impur des hommes remonte à la *Légende Dorée*, dans un passage où la sainte est pour la première fois dénommée « *martir Christi* » : « *At martir Christi videns in coelum ait : domine Deus...tege nudatum corpus meum, ne videatur ab oculis impiorum virorum* »⁴³³. Dans la vie française en prose du XV^e siècle, qui réécrit la même source latine qu'utilise le *fatiste*⁴³⁴, c'est aussi le regard des « mauvais hommes » qui bouleverse la chaste Barbe, comme elle l'avoue à Jésus Christ⁴³⁵. Ce regard devient une vraie obsession pour Barbe dans le mystère, comme le souligne la répétition de « yeulx », qui à la deuxième occurrence est dédoublé par le synonyme « regardeure », repris, quant à lui, par le « regardent » (v. 17720). L'usage figuratif du verbe *larder*⁴³⁶ pour 'percer' exprime avec efficacité le sentiment de violation qui trouble Barbe, dont la gêne émotionnelle se traduit à l'écrit par les exclamations multiples.

De plus, dans la version par personnages, la mobilisation du Ciel concerne avant tout Notre Dame, qui intercède comme d'habitude pour Barbe auprès de son Fils : elle ressent profondément l'urgence de couvrir le corps de la jeune-fille qui éprouve de la honte, car elle comprend qu'à la différence d'autres supplices terribles, cet outrage lui est particulièrement

⁴³³ « De Sancta Barbara », p. 900.

⁴³⁴ Cf. *Supra* § 1.3. *Barbe : scientia potentia est.*

⁴³⁵ « O vray Dieu, qui coeuvre le ciel des nues et les fleurs des champs de pluseurs et divers vestemens de couleur, par telle maniere que Salomon en toute sa gloire ne peut estre ainsi vestu ne couvert, je te prie que tu soies a ceste heure mon adjuteur et protecteur et qu'il te plaise couvrir mon corps desnue de la couverture de douce misericorde affin que je ne soie point veue de mauvais homme », *La Vie de sainte Barbe*, Williams, p. 174.

⁴³⁶ Littéralement « introduire un morceau de lard dans une viande », Dmf.

épouvantable. Pour persuader son fils, la Vierge fait appel précisément au corps féminin d'où il a puisé son humanité pure, vv. 17554-66 :

Voyéz sa grant neccessité
Pour l'onneur et pour les merites
Du corps feminin ou vous prinstes
Voustre humanité nette et pure,
Quand du ciel en terre venistes
Et que de femme vous nasquistes !
Preservéz la de honte dure,
De son honneur ayéz la cure !
Ne souffrés pas qu'el ait laidure
Ne honte pour voustre Nom saint !
El ne craint tourment ne arsure,
Mort, travail, blasme ne bature,
Mais tel vitupere elle craint.

Le Christ rassure sa Mère qu'il enverra à Barbe, via l'ange Gabriel, une robe céleste ⁴³⁷, comme il arrive dans le jeu de sainte Agnès. La veste est, de nouveau, la garantie de l'intégrité virginale et le moyen pour cacher le côté féminin sexualisé de la sainte, vv. 17586-89 :

Car elle aura ung vestement
De la cité celestielle
Pour sa substance corporelle
Couvrir et tenir chastement.

De plus, la peur du regard masculin sera aussi soulagée par une intervention surnaturelle qui rendra aveugles les bourreaux. Nous l'apprenons toujours par les didascalies internes dans les mots que le Christ adresse à sa mère, en nous présentant l'action à laquelle le public va assister plus tard. L'événement miraculeux débute avec une spectaculaire mobilisation des anges (Gabriel, Michel, Uriel, Cherubin et Séraphin) qui descendent du ciel vers Barbe, en « chantant fort » (17606). Lorsque les bourreaux dépouillent Barbe, voici que le ciel est prêt sur le « champ » pour y remédier, vv. 17676-80 :

⁴³⁷ Pour une comparaison de la veste blanche attribuée au Christ dans les mystères, voir Cohen, *Histoire de la mise en scène*, pp. 223-224.

GABRIEL

Barbe, de par Dieu, sera mise

Sur ton corps ceste blanche robe

A celle fin qu'on ne te robe

Ton honneur par ton honteux membre.

*Angelus ponat tunicam super eam et tiranni faciant cadere camisiam*⁴³⁸.

L'artifice théâtral crée une couverture immédiate : simultanément au dépouillement de la chemise, la robe céleste est posée sur Barbe par l'ange. Encore une fois, la pureté de la sainte est préservée.

Il est intéressant de remarquer que, dans la vie narrative en quatrains d'alexandrins⁴³⁹, ce sont les « cheveux », apportés par l'ange, qui viennent couvrir le corps de Barbe quand elle est dénudée pour la première fois avant d'être torturée, précisément comme il arrive à Agnès⁴⁴⁰ :

Et ung ange y vint qui le lieu resplendit

Et des cheveux a Barbe tretout son corps couvrit.

Ainsy Dieu exausa sa priere a son dit.

En deulx et en grant ire les tirans la menerent

Batant par la cite mais nul mal ne luy firent

Car ses cheveux la garderent dont grant deulx

demenerent⁴⁴¹.

L'on retrouve dans le poème la couverture de la veste candide après qu'elle est mutilée et condamnée à se promener nue dans les rues, comme dans le mystère.

Signalons que Christine de Pizan ne manque pas de mentionner ce supplice dans le récit sur sainte Barbe de sa *Cité des Dames* (le seul supplice de la légende qu'elle évoque précisément, d'ailleurs), en soulignant le sentiment de honte qui saisit la jeune-fille : « Mais pour ce que elle avoit honte que son corps vierge estoit veu nu, Nostre Sire envoye son ange,

⁴³⁸ Voici la version de la *Légende Dorée* : « Haec dicens descendit angelus domini operiens eam stola candida », « De sancta Barbara », p. 900.

⁴³⁹ *Vie Sainte Barbe*, Williams, pp. 161-165.

⁴⁴⁰ C'est la seule version de la vie de sainte Barbe à notre connaissance où l'on trouve la couverture de la nudité de la sainte avec des cheveux par l'intervention d'un ange. Il se peut que la légende d'Agnès ait eu une influence, en particulier dans la version plus « réaliste » que l'auteur du jeu provençal choisit (ou invente), où c'est bien une veste de cheveux portée par l'ange qui couvre le corps de la sainte, car l'on a vu que dans la *passio* il s'agit d'une croissance des cheveux. L'on remarque que cette vie de Barbe a été transmise par un manuscrit conservé à Avignon (Ms Avignon 615, Musée Calvet), à savoir dans la même région où le jeu de sainte Agnès a été conçu et joué. Il se peut que le culte particulièrement vivant d'Agnès ait produit cette contamination.

⁴⁴¹ Ivi, p. 162.

qui la sana de toutes ses playes et lui couvri le corps d'un vestement blanc »⁴⁴². Le manteau chez les saintes — à la différence des saints qui l'enlèvent pour se dépouiller de la mondanité — représente « le voile culturel qui uniformise et dissimule l'identité sexuelle »⁴⁴³, comme le relève Brigitte Cazelle. La chercheuse nous rappelle, de plus, que la cote blanche — qui est apportée à Agnès comme à Barbe — est aussi le signe de la glorification céleste qui accueille les ressuscités admis au Paradis.

Il est intéressant de noter que le *fatiste* du mystère en cinq journées enrichit la séquence dramatique avec le chœur des trois femmes de Nicomédie, placé juste après que les bourreaux réaffirment l'ordonnance de Marcien que Barbe doit « estre toute nuë menee » et appellent les gens à profiter de ce spectacle. Tel un choral tragique, elles se livrent à une plainte de compassion pour l'héroïne soumise à ce terrible outrage, qui atteint à la dignité de toutes les femmes, en amplifiant ainsi le tragique de la situation et l'inhumaine cruauté du persécuteur⁴⁴⁴. Cette réaction pathétique — comme celle de Notre-Dame — est un ajout original du *fatiste*, qui étalonne avec une certaine maîtrise les tons, car l'événement miraculeux suivant se produit en apportant un moment de légèreté comique, qui brise la tension tragique : la vision trouble des bourreaux, vv 17926-35 :

CONTREFOY

Voyéz cy grant admiracion !

Cahu ! Barbe point je ne voy !

MARPAULT

Sa grant reverberacion

M'avougle ! Comment va de toy ?

TALIFART

Voyéz cy grant admiracion !

Cahu ! Barbe point je ne voy !

CONTREFOY

Nous ne voyons ne grant ne poy,

Par elle suymes adveuglés !

⁴⁴² Christine de Pizan, « IX. Ce dit de la vierge Théodosine et de sainte Barbe et de Saint Dorothee », *La città delle dame*, a cura di P. Caraffi, Roma, Carocci, 1997, pp. 456-461, p. 456.

⁴⁴³ Cazelles, *Le corps de sainteté*, p. 163. Cf. en générale le ch. « Du saint découvert » pour un aperçu sur la question dans l'hagiographie.

⁴⁴⁴ Sur la pitié des femmes de Nicomédie pour la nudité forcée de Barbe et la fonction chorale de leurs interventions, miroir de l'empathie suscitée chez les spectateurs, cf. M. Longtin, « Chœur à chœur : le Mystère de sainte Barbe en cinq journées et le roman médiéval », dans *De l'Oral à l'écrit, le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, études réunies par C. Denoyelle, Orléans, Paradigme, 2015, pp. 301-326. Nous y reviendrons dans § 2.3.4.c. *Une compassion amortie ?*

Son visaige fust afublés
Du plus ort cul qui droit cy hante !

Alors qu'ils goûtent par avance les endroits de la ville où faire faire à Barbe la « procession », soudainement, à cause de la lumière qui émane d'elle (« reverberacion ») après avoir été revêtue de la veste blanche ils ne la voient plus ! « Cahu »⁴⁴⁵ est en effet une forme normande pour 'Chat-huant', la hulotte, qui a une mauvaise vision le jour⁴⁴⁶ et indique métaphoriquement le voilement de l'esprit des bourreaux que l'aveuglement symbolise⁴⁴⁷. Si l'éblouissement permet, encore une fois, de protéger le corps candide de Barbe de regards indignes et suscite l'« admiracion » des spectateurs internes (les tyrans) et externes (le public) à la fiction, ses conséquences sur les tyrans ont aussi l'effet d'amuser le public avec un moment carnavalesque : les trois « cahus » se frappent entre eux, se marchent dessus et ils se désorientent, tant qu'ils finissent par se faire guider par leur victime même — la seule qui voie — quand ils décident de la ramener à Marcien. Les rôles s'inversent et Barbe apparaît au prévôt complètement assainie⁴⁴⁸.

Dans le mystère en deux journées, l'exposition exemplairement punitive du corps nu de Barbe à travers la ville s'avère le dernier supplice à lui être infligé et comporte qu'elle soit en même temps battue et bafouée par les tyrans. A la différence du mystère précédent, toutefois, la peine se révèle légèrement moins avilissante, car elle n'est pas enchaînée à la mutilation des seins, mais à l'exorcisme d'une prostituée réalisé par Barbe. La couverture de la nudité que l'héroïne réclame à son époux céleste — « couvre la nature de femme / sur moy, s'il te plaist et agree », (vv. 3028-29), en faisant appel à l'amour de sa mère vierge et à la défense de l'« honneur de femme »⁴⁴⁹ — déclenche ici un effet de lumière encore plus puissant, car la veste que Dieu fait porter à Barbe par l'archange Michel est brodée avec des lettres d'or et apparaît ainsi comme une « robe doree ». L'intervention surnaturelle, beaucoup plus concentrée, ne se réalise que par une action physique, comme le décrit la didascalie : « Adonc saint Michel

⁴⁴⁵ Cahu : « Region. (Normandie) « chat-huant », Dmf.

⁴⁴⁶ Chat-huant : « Hulotte. Par allusion à la mauvaise vision de jour des nocturnes ; dans un empl. métaph. pour exprimer la perte de jugement », Atilf.

⁴⁴⁷ Nous rappelons l'aveuglement mental qui saisit Dulcinius lorsqu'il embrasse les poêles de la cuisine, convaincu de jouir des trois jeunes chrétiennes.

⁴⁴⁸ Nous nous pencherons mieux plus tard sur la guérison du corps de la martyre, au § 2.2.3.b. *Le corps guéri*.

⁴⁴⁹ « Couvre la nature de femme / Sur moy, s'il te plaist et agree / Par ta sainte bonté louee / C'est pour garder l'honneur de femme / Que ses tirans ainsi diffâme ; / Et me font mourir a vilté. / Aigneau, tout plain d'humilité / Ne seuffre pas tel vitupere / Pour l'amour de ta douce mere / Qui te porta vierge et pucelle / Et t'alleta de sa mamelle », vv. 3029-39. Nous rappelons qu'il s'agit de l'argument qui porte Notre Dame même à convaincre son fils de couvrir Barbe, qui craint ce « vitupere », dans le mystère en cinq journées, où, à nouveau, l'honneur des femmes violé s'avère le principal objet des plaintes des femmes de Nicomédie, comme nous le verrons mieux au § 4.2. b. *Le spectacle d'un beau corps supplicié : une spécificité du martyre féminin ?*

descent et luy baile⁴⁵⁰ une robe doree. Et les tirans cheent a terre comme mors, et l'hermite vient et list les lectres ». Les bourreaux s'évanouissent à l'éclat de la veste, qu'ils ne peuvent pas soutenir, alors que l'ermite⁴⁵¹ raconte à Barbe ce qu'il vient de voir, en redoublant par la parole les actions conduites sur scène⁴⁵², et dévoile le contenu des lettres du Paradis brodées sur la robe, à savoir que son martyr s'approche, vv. 3064-68 :

De paradis ilz sont venus,
Et sont aux vestemens cousus,
Et die[nt] que n'avez pas long terme.

Le spectacle de lumière qui entoure Barbe est ultérieurement évoqué du point de vue des tyrans quand ils transmettent, « plains d'ire », au prévôt leur échec : ils se sont évanouis de peur à cause d'un événement inouï, vv. 3098-3109 :

Si ne sçavons par quel manier
Il est venu si grant lumiere
Sur Barbe que nous batïon
Regarder ne la pouÿon.
Et si luy vint ung vestement
Plus blanc que nef certainement,
Dont elle est toute revestue
Et si est forte, saine et drue,
Dont pas ne sommes esjouÿs.
Nous fusmes tous esvanouÿs
De la grant paour que nous en eusmes.
Oncques si esbahys ne fusmes.

L'émerveillement des bourreaux pour la couverture éblouissante et guérisseuse du corps de Barbe intensifie et reflète à la fois celui des spectateurs, ébahis comme eux, mais à la juste distance pour méditer sur la puissance de la sainte et rire de l'anéantissement de ses tortionnaires.

⁴⁵⁰ « Bailler » (*BACULUM*) porte l'idée de la barrière, de la fermeture, cfr. Atilf, *FEW*.

⁴⁵¹ L'on rappelle que dans ce mystère Barbe est baptisée par un ermite, qui retourne ici sur scène.

⁴⁵² Selon une procédure typique des mystères : « L'HERMITE : Hee, tresdoulce fille et [amye],/ Bien devez est[r]e resjouÿe, /Car j'ay veu de la celle lande / Venir une clarté si grande. / Bien sçay qu'ange du ciel estoit. / Qui doucement vous revestoit », vv. 3059-63. Cf. Longtin, « La parole doublant l'action : maladresse ou choix esthétique ? La critique et ses présupposés », 2010.

3.1. b. Agresseurs démoniaques

Si dans les scènes que nous venons de voir le spectacle du surnaturel vise à couvrir le corps saint des héroïnes et à cacher leur « nature de femme », en les protégeant ainsi des regards violeurs, l'on assiste aussi à des actions très dynamiques, qui empêchent les agresseurs de violer physiquement ce corps, en le gardant intègre.

Comme nous l'avons anticipé, une fois qu'Agnès se retrouve dans le bordel sanctifié par sa présence, elle demeure toutefois exposée aux ribauds qui y font visite, les compagnons d'Apodixeis, et le fils du préfet même. Alors que les compagnons subissent l'éclat purificateur de la sainte et n'arrivent pas à atteindre leur but, Apodixeis défie l'aura sacrée d'Agnès, décidé dans son propos impie, à savoir coucher avec elle, malgré elle : « *Fora, putan ? Anz ti penrai / es am tu malgra tieu ihairai* » (vv. 555-56). L'intégrité virginale d'Agnès s'avère alors concrètement menacée face à cette autre épreuve. Mais l'intervention du surnaturel — cette fois diabolique, en cohérence avec le personnage sur lequel on intervient — bouleverse les projets du jeune-homme, comme indiqué précisément par la didascalie :

*Modo venit versus lectum et credit ipsam accipere, et diabolus accipit ipsum ad gulam et stinxit eum et cadit in solum, et omnes diaboli veniunt et portant animam in Infernum sibilando*⁴⁵³ .

Lorsqu'Apodixeis croit arriver à saisir la jeune-fille, un diable le saisit par la gorge et l'étrangle⁴⁵⁴. Il tombe à terre, mort, et les diables prennent son âme pour l'amener en Enfer, comme il arrive à Judas dans les *Passions*. Selon un *topos* du théâtre médiéval, l'âme des personnages — représentée concrètement sur scène par un *idole* (un mannequin) ou par un acteur enfant⁴⁵⁵ — est conduite dans le royaume de l'au-delà qu'ils méritent. Naturellement,

⁴⁵³ Ap., v. 558

⁴⁵⁴ Il nous semble intéressant de remarquer à ce propos que dans l'hymne de Prudence à sainte Agnès, c'est encore le regard impudent (« *lumine lubrico* ») du seul homme qui ose scruter la beauté sacrée (« *sacram formam* ») de la jeune-fille, qui est frappé par la puissance divine : un rayon de feu affecte le canal sensoriel qui inspire en lui le désir et l'aveugle, « *Intendit unus forte procaciter / os in puellam nec trepidat sacram / spectare formam lumine lubrico. / En ales ignis fulminis in modum / vibratur ardens atque oculos ferit. / Caecus corusco lumine corrui / atque in plateae pulvere palpitat* », Prudenzius, *Le corone*, pp. 318-319, vv. 43-50. L'identité de l'homme n'est pas précisée dans le *Peristephanon* (il s'agit d'un passant), alors qu'elle se définit dans la tradition hagiographique qui s'établit ensuite, notamment dans la *passio* source de notre jeu, où l'homme devient le fils du Préfet de Rome, tente de toucher Agnès, insouciant de l'éclat divin qu'elle dégage, et est étranglé par le diable : « *Et videns tantum lumen circa eam, non dedit honorem Deo : sed irruens in ipsum lumen, prusquam vel manu eam contigeret, cecidit in faciem suam, et praefocatus a diabolo, expiravit* », AA.SS., *Ian.*, p. 352.

⁴⁵⁵ La séparation de l'âme et du corps respecte la loi théologique, que l'iconographie médiévale traduit conventionnellement avec un petit enfant qui sort de la bouche de la personne qui *expellit siritus* au moment de mourir. Le théâtre donne également un corps à l'âme, soit feint (en papier), soit vivant, quand l'âme a des répliques

celle de l'agresseur d'une vierge sainte ne peut que finir en Enfer, où les diables la portent, tout en émettant les bruits cacophoniques qui accompagnent leur présence sur scène («*sibilando*»)⁴⁵⁶, à l'opposé des chants harmonieux des présences angéliques.

La mort mystérieuse du personnage d'Apodixeis ne se contente pas de sauver la pureté d'Agnès, mais constitue un nœud dramatique important pour une autre raison ; nous le comprenons grâce à la musique, qui accroit, comme ailleurs, la portée émotionnelle de la scène : la réaction de compassion de ses proches s'exprime à travers des *planctus* originaux sur le corps du jeune-homme, qui introduisent un changement métrique (de l'octosyllabe l'on passe à l'heptasyllabe dans le *planctus* du père⁴⁵⁷ et au décasyllabe dans celui de la mère et de la sœur)⁴⁵⁸ et amplifient l'intensité dramatique. Les personnages païens, quoique auteurs d'actes ignobles envers la sainte, se montrent également dans leur humanité.

Dans le *mystère de sainte Marguerite*, nous assistons également à une défaite de l'agresseur qui tente de corrompre l'intégrité du corps de la jeune-fille, mais cette fois c'est la victime même qui se retrouve engagée dans un corps à corps avec lui, qui n'est pas un homme à la "nature diabolique", comme Apodixeis, mais une véritable créature démoniaque : un effrayant dragon infernal ! Le théâtre souillé de cette bataille contre le mal incarné est ici la prison obscure et « qui est pleine de grand ordure » (1352), où Olibrius a enfermé Marguerite⁴⁵⁹, après qu'elle a de nouveau refusé ses avances, bien qu'ayant subi le supplice d'être pendue par les cheveux au gibet et battue au sang.

(d'habitude elle est jouée par un enfant, mais elle peut l'être aussi par le corps même du personnage vivant), dans tous les cas ce corps singulier obéit plus aux exigences de la scène qu'à une cohérence théologique, comme le montre Dominguez, *La scène et la croix*, pp.181-198. Dans le cahier provençal des secrets l'âme est réalisée soit par une *arma contrafacha* (une âme feinte, celle de Judas) soit par des enfants (pour les deux larrons), cf. Brovarone, *Quaderno di segreti*, pp. 10-11. L'âme du Christ au moment de la Résurrection dans la *Passion de Semur* est représentée par un « enfant qui vole », à savoir par un acteur enfant, voir Dominguez, « Veoir l'invisible ». D'autres documents sur les accessoires théâtraux confirment l'usage d'« âme feinte », voir Bouhaik-Gironès, « Trois documents sur les feintes, les secrets et leurs maîtres (XV^e-XVI^e s.) », pp. 15-21, en particulier p. 19 et Cohen, *Le livre de conduite*, p. 413, où l'on mentionne que dans le *Mystère de la Résurrection* les âmes des patriarches attachés à la robe du Christ qui monte au Paradis sont faites de papier ou de parchemin.

⁴⁵⁶ Cf. G. Parussa, « Paroles de diables. Essai d'une typologie du discours diabolique dans les mystères religieux du XV^e siècle », dans M. Colombo Timelli e P. Cifarelli (dir.), *Pour acquérir honneur et pris, Mélanges Giuseppe Di Stefano*, Montréal, CERES, 2004, pp. 409-422.

⁴⁵⁷ « PREFECTUS : Ai ! Que fara le pecaires / pos sos bons cars filz es mortz ? / Ieu non cre qu' Anc mais cenaires / preses tan granz desconorz / com ieu [faz] en aquest dia / e mon car fil ques es morz ! / Per mon grata des moria », vv. 686-692.

⁴⁵⁸ De Santis souligne un détail performatif intéressant du *planctus* de Simpronius, remarqué par Gérold (qui a veillé à l'étude des mélodies du jeu dans l'édition de Jeanroy du 1931) : « A la fin du second et du quatrième vers...le scribe a mis trois fois la même note. Il a apparemment songé à la *tristropa*, figure de trois notes sur la même hauteur, dont chacune est pourvue d'un léger accent ou inflexion de la voix. L'intention était évidemment de dépendre l'émotion du Préfet, se manifestant dans le manque de stabilité du son », *Il mistero provenzale*, p. 154.

⁴⁵⁹ Brigitte Cazelles identifie l'enfermement en prison comme un trait typique des légendes des martyres et des saintes ermites : à la différence des saints hommes, l'emprisonnement de la sainte souligne l'intimité et le danger de la rencontre avec le persécuteur et donne lieu à une exposition du corps, en fonctionnant comme « *narrative device that amplifies the erotic element in these stories* », *The Lady as Saint*, p. 63.

Comme nous l'avons remarqué plus haut, l'héroïne de cette pièce est obsédée, dès sa première rencontre avec Olibrius, par les fantômes tentateurs du malin, et demande à Dieu de la défendre « des tous mes ennemis visibles / et de ceux qui sont invisibles » (vv. 1251-52) avant même de se retrouver dans une situation de menace réelle dans la prison : la menace du persécuteur terrestre — Olibrius — se dédouble ainsi dans celle des créatures de l'au-delà infernal. Dès que Marguerite entre dans la « chartre », sa première action est de faire le signe de la croix, son « armure » solide, comme elle l'annonce à son interlocuteur intime, pour le remercier de ce don (« car c'est la precieuse enseigne / qui faict aux ennemis vergogne / je suis armee seurement », vv. 1369-71). Toutefois, elle demande à son Créateur de l'aider à battre le « faux dragon » qui ne cesse de la diminuer (« despriser ») et qu'elle veut voir en face pour mieux l'éviter, vv. 1387-90 :

Et que le voye face à face
Pour mieux entendre sa menasse
Et d'obvier à sa cautelle⁴⁶⁰
Qui est moult diverse et cruelle.

C'est Marguerite qui veut donc l'affronter, mais pour éviter d'être « homicide » de son propre corps, elle a besoin que Dieu la soutienne dans la bataille. Le *fatiste* crée un effet de suspense en intégrant au récit de la source (qu'il suit en général fidèlement) cette prière de Marguerite, qui anticipe ce qu'il arrivera sur scène peu après et montre à la fois l'initiative personnelle de l'héroïne dans le combat contre le diabolique, pour le dépasser.

Dès que Théotimus et la nourrice, qui s'étaient rendus à la prison pour reconforter Barbe, s'en vont, voici que le dragon fait tout d'un coup son entrée en scène : « Adonc ils s'en retournent et le dragon vient » (ap. v. 1429). La terrible bête — qui devait être réalisée par une machine animée et la voix d'un acteur, vu qu'elle est dotée de parole⁴⁶¹ — s'auto-présente à Marguerite : elle est Ruffon, frère du diable Berith (un diable que l'on retrouve dans les mystères). Le dragon décrit son propre aspect et son fonctionnement de façon très détaillée, selon les *topoi* du dragon infernal médiéval : dents aigues, yeux pénétrants et ardents de feu d'Enfer, narines qui émettent un feu puant, langue venimeuse. Le *fatiste* suit la version de

⁴⁶⁰ « Cautelle : ruse, tromperie », Dmf.

⁴⁶¹ M. Bouahik-Gironès mentionne le dragon du *Mystère de sainte Marguerite* parmi les *feintes* utilisées dans les représentations des martyres et suggère qu'il s'agit d'un « dragon animé sur la scène », d'une « machine qui vient compléter l'arsenal d'effets spéciaux nécessaires à la visualisation des martyres », cf. « Le spectacle de la mort sainte : mettre en scène la Passion et les martyres chrétiens », p. 373. Nous y reviendrons *infra*.

Mombritius⁴⁶², en la réinterprétant de façon originale pour rendre la créature encore plus spectaculaire. Dans la source, sa langue halète sur le cou, comme un serpent (« *Lingua eius anelabat super collum eius, velud serpens* »), et il semble qu’il ait une épée enflammée dans la main (« *et gladius candens in manu eius videbatur* »)⁴⁶³. Dans le mystère, une image très vertueuse est recréée : c’est l’épée ardente (et non la langue) qui est assimilée à un serpent “poinctu” (« aspic »), planté dans son cou, qui reverse dans la gorge le feu, dont le dragon est ainsi refourni ! vv. 1449-54 :

sur mon col ay enfoncement
d’un ardant glaive et d’un serpent
qui siffle par dedans ma gueule
et est plus aspic qu’une meulle;
le feu en sault parmy mon estre
dont je m’en tiens à plus grand maistre.

Il se peut que cette description corresponde au fonctionnement de la machine construite pour la scène que la didascalie ne spécifie pas, mais que les professionnels convoqués pour la mise en scène du mystère devaient bien connaître. L’on sait que les maîtres à secrets (les spécialistes des effets spéciaux) employaient des techniques pour créer le feu, notamment pour les personnages infernaux et que des dragons similaires pouvaient faire partie de l’équipement scénique des mystères⁴⁶⁴. Lynette Muir remarque que ce dragon rassemble à la bête qui fait partie des créatures scéniques du *Mystère de sainte Barbe* joué à Laval⁴⁶⁵, telle que la décrit la

⁴⁶²« Et ecce subito de angulo carceris exivit draco horribilis totus variis coloribus deauratus, et barbae eius aureae videbantur, dentes ut ferrum ignitum, oculi eius velut margarite splendebant, et de naribus eius ignis et fumus exiebat. Lingua eius anelabat super collum eius, velud serpens, et gladius candens in manu eius videbatur », *Passio sanctae Margaritae*, Mombritius, p. 192.

⁴⁶³ Dans le poème de Wace sur sainte Marguerite (qui suit aussi de façon originale la version Mombritius) le dragon est noir, ses yeux reluisent comme des serpents, porte au cou un collier de fer et a dans la main une épée : « Noirs ert et d’orable façon, / Fu ardant de son nés jetoit, / Fer noir entor son col avoit, / Barbe avoit d’or, de fer les dens / Les ioex ot vairs comme a serpens / Pour faisoit entor lui grant / Glaive avoit en sa main trancant », « Vie de Sainte Marguerite », dans Wace, *Vie de sainte Marguerite; Conception Notre Dame; Vie de saint Nicolas*, Édition bilingue par F. Laurent, F. Le Saux et N. Bragantini-Maillard, Paris, Champion, 2019, pp. 99-172, vv. 308-314.

⁴⁶⁴ Cf. Brovarone, *Il quaderno di segreti*, p. 36 et pp. 50-51, concernant la mise en place d’un diable enflammé et d’un masque diabolique pour jeter le feu – avec des processus chimiques – et aussi Bouhaik-Girones, « Trois documents sur les feintes », p. 16. Dans la liste des décors du conducteur des feintes du *Mystère des Actes de Apôtres* joué à Bourges (1536) figurent « deux dragons merveilleux crachant du feu par les yeux, le nez, la gueule et les oreilles », Ivi, p. 20. Pour la *Passion* jouée à Mons des dragons qui jettent le feu à travers des canons pour défendre l’Enfer font aussi partie du spectacle, cf. Cohen, *Le livre de conduite*, p. 498. Pour un aperçu sur les machines illusionnistes du théâtre médiéval – passibles d’échec – et leur permanence dans le théâtre des siècles suivants cf. V. Dominguez, « Les machines du théâtre français : de la technique à l’illusion (XIV^e-XVII^e s) », in *Engines et machines*, sous la dir. de F. Pomel, Rennes, 2015.

⁴⁶⁵ Muir, « The Saint Play in medieval France », p. 48. L’on rappelle que celle de Laval (1492) est l’une des représentations les plus documentées qu’on a du mystère de sainte Barbe, cf. *supra* § 1.3.d. *Les peintures de S. Martin-de-Connée*.

Chronique de Guillaume Le Doyen parmi les autres accessoires et dispositifs scéniques du spectacle : une bête énorme, horrible, composée par un certain Jean Hennier, qui jette le feu en sept directions par ses narines et par ses yeux et qui a été jouée par un avocat « pour dire amen »⁴⁶⁶.

Ce monstre « merveilleux et terrible », éffrayant pour homme et femme « et fust-elle contemplative », comme il se décrit-lui-même, terrorise le corps de Marguerite, comme elle l'énonce à Dieu, en le priant de l'aider à « pugnir contre son malice, son art et son vice », lorsqu'elle est en train d'être avalée dans sa « grande gueulle » : « hélas ! Que mon pauvre corps est / vain et maté de grande peur » (vv. 1662-63) , « celle ville beste sauvage / mon pauvre corps fait tout fremir » (vv. 1480-81). Marguerite exprime sa peur d'être avalée complètement dans la « gueulle abominable » du dragon, alors que l'engloutissement se vérifie :

MARGUERITE

Deffens moy de lui, Jesus Christ.
J'ay peur qu'il ne me transgloutist
En sa grant gueulle abhominable
Qui est si tres espouventable
Que c'est grand ydeur de la voir.

LE DRAGON

Maintenant es à mon pouvoir.
Happer te veux soudainement,
entre en ma gueulle apertement;
moult t'a desiré mon ventre !
Adonc la transgloutist en sa gueulle et jette le feu bien fort et forte tempeste est en enfer.

La scène est stupéfiante, au niveau visuel, auditif voire olfactif : lorsque le dragon engloutit Marguerite, il jette le feu puant et en Enfer se déclenche une tempête, avec les tonnerres qui étaient typiquement produits dans ces occasions dans les mystères. Le dragon avale complètement Marguerite, mais un fait prodigieux sauve son corps et le redonne à la vie : le signe de la croix que la sainte fait dans le ventre du dragon prend la substance matérielle

⁴⁶⁶Nous l'avons déjà évoquée à propos de la représentation de Laval (§ 1.3.e. *Représentations attestées*) : « Puis il y avait une beste aultre / Qui estait de faczon orrible / De grandeur et grosseur terrible/ Et par Jean Hennier compousée/ Elle jectait le feu par sept lieux / Par ses nazeaulx et par ses yeulx / Qu'elle avait fort espouventables / Ses gestes estoient merveillables / Et fust jouée, pour dire amen, / Par maistre Pierre le Maignen », Nous citons de Pottier, « La vie et histoire de madame sainte Barbe », p. 20, qui rapporte la description du chroniqueur.

d'une arme perforatrice, d'une flèche qui le déchire en deux parties (Marguerite était consciente de posséder cette seule arme, comme nous l'avons vu plus haut). Sûr d'avoir piégé le corps de la jeune-fille, le monstre s'aperçoit en même temps que son propre corps est sur le point de se déchirer en deux, comme souligné par l'avversative, vv. 1500-1508:

Je t'y sens ja, ton corps entre,
tu es desconfite et matee.
A ceste foy es demouree,
jamais ne me peux eschapper.
Mais je sens sur toy remuer
une enseigne qui trop me presse,
au coeur me point plus qu'une flesche.
Crever me faut, je le sens bien,
trestou[t] mon fait n'a valu rien!

Adonc se part par la moytié et s'escrie fort et Marguerite est à genoulx au milieu, les yeux regardant vers Paradis.

La seule mais efficace « armure » de Marguerite triomphe sur l'agresseur démoniaque : la sainte réapparaît victorieuse sur scène, en attitude de prière, tournée vers le Paradis avec le corps indemne, au milieu du ventre écartelé de son adversaire. L'on imagine que l'acteur/actrice qui joue Barbe était substitué.e par un mannequin lors de l'avalément, qui venait ensuite remplacé par le personnage en chair et en os au moment de la résurgence de Barbe, selon une pratique de jeu typique des mystères lors des martyrs des personnages⁴⁶⁷.

L'esprit triomphe sur la chair et ses appétits, que le ventre du dragon défait symbolise⁴⁶⁸. Ne nous étonnons pas que le fatiste ait choisit la version de la légende où le corps de Marguerite est entièrement avalé par le monstre⁴⁶⁹, beaucoup plus spectaculaire, une version que Jacques

⁴⁶⁷ Bouhaik-Girones, « Trois documents sur les feintes », p. 19.

⁴⁶⁸ L'on signale que le drame *Ordo Virtutum* de la théologienne et mystique Hildegarde de Bingen (XII^e siècle) met en scène l'*iter* salvifique de l'héroïne "Anima", qui combat contre "Diabolus", supportée par seize vertus. Le drame se clôt sur la soumission du diable aux vertus, défait et enchaîné : Chasteté insiste en particulier sur la défaite de son ventre, Cf. Hildegardis Bingensis, « Ordo Virtutum », in Ead., *Opera minora*, ed. P. Dronke, Tourhout, Brepols, 2007, pp. 481- . Pour une perspective *gender* cf. S. Aronson-Lehavi, «Sexuality and Gender», dans J. Enders, *A cultural history of the theatre in The Middle Ages*, 2017, pp. 59-76.

⁴⁶⁹ Voici le récit de la version Mombricitius : «draco ore aperto posuit super caput beatissimae Margarite, et linguam porrexit super calcaneum eius et suspirans degluttivit eam in ventrem suum. Sed crux Christi quam sibi fecerat beatissima Margarita, ipsa crux crevit in ore draconis et in duas partes eum divisit. Beata autem Margareta exivit de ore draconis, dolorem nullum habebat in se», *op. cit.*, p.192.

de Voragine réfute explicitement dans la *Légende Dorée*, tout en la rapportant (« *ut alibi dicitur* ») pour dire qu'elle est apocryphe et frivole⁴⁷⁰ !

La bataille de Marguerite pour la défense de son intégrité spirituelle et corporelle se déploie vers un deuxième adversaire, Belzébuth, le mandant de l'agression de Ruffon⁴⁷¹, qui explicite à l'héroïne et au public la valeur (symboliquement) sexuelle de l'agression du dragon. Cette fois, c'est Marguerite qui voit la créature infernale — assise sur la fenêtre de la prison — et la décrit au public dans sa *facies* horrible et laide. La séquence est très riche en intervenants surnaturels et traduit le merveilleux de la légende avec tous les moyens propres à la scène médiévale : une colombe (une autre *feinte*) descend du lieu du Paradis pour annoncer à Marguerite sa gloire au ciel, parmi « tous les saints et les saintes ». Forte de sa « seigneurie » sur le dragon et de cette révélation du ciel, Marguerite n'épargne en rien son nouvel adversaire et le bat avec un courage et une énergie remarquables, surtout après qu'elle a connu la raison profonde de l'assaut du dragon, vv. 1601-1604; 1612-1623 :

BELZEBUTH

Je cuidoye bien que Ruffon
Te mist tost a destruction
Et t'ostast la virginité,
ton innocence et pureté.

...

MARGUERITE

haa, faux traistre et fausse beste,
trahir me veux et decevoir!
Par ton grand chef qui est si noir,
t'abbatray tres felonne beste,
mon pied je mettray sur ta teste.
Faux enemy desesperé,
tu as trop contre moy plaidé;
faire me vouloye corrompre
ma virginité, et desrompre.
Faux diable traistre et meurtrier,
je ne seray en ton danger,

⁴⁷⁰ « Istud autem quod dicitur de draconis devoratione et ipsius crepatione, apocryphum et frivolum reputatur », Iacopo da Varazze, « De sancta Margarita », *Legenda Aurea*, p. 692. Pour une comparaison des versions latines de la légende de sainte Marguerite concernant en particulier cet épisode, voir. Barillari « Vergini e draghi: alterità in contrappunto nella Passio di santa Margherita ».

⁴⁷¹ Ruffon avait parlé de Berith avant, mais il s'agit du même personnage.

car je suis servante de Dieu.

Dans la lutte contre le deuxième ennemi diabolique, le rapport victime-bourreau se renverse clairement, si bien que le diable se voit contraint à supplier la sainte d'être libéré de l'énergique oppression qu'elle exerce sur son corps, écrasé, comme il est, sous ses pieds, en signe d'humiliation extrême, vv1628-1632 :

Je te supply sans nul respit,
servant de Dieu, que tu lieves
ton dextre pied, car trop me greves
à ma teste et ma poictrine.
Delivre moy, je te supplie.

Marguerite le livre, à condition qu'il lui dévoile l'action des diables et leur origine.⁴⁷² La martyre domine avec courage ses antagonistes⁴⁷³, comme le fait Barbe, sur le plan intellectuel, avec les maîtres païens, qui, incapables de gérer son discours éloquent, se retrouvent "écrasés" par sa sagesse. Et c'est précisément la domination subversive d'une jeune-fille sur une figure puissante tel un être infernal qui indigne Belzébuth qui, blessé dans son orgueil, exprime à Marguerite sa rage pour avoir été vaincu par une pucelle — selon la même dynamique que nous verrons chez les persécuteurs terriens⁴⁷⁴ — tout en admettant qu'il n'aurait pas été si humilié si, à défaire lui et son frère Ruffont, ç'avait été un homme⁴⁷⁵.

Et pourtant, le courage et la force extraordinaires de Marguerite dans le combat s'avèrent des attitudes cohérentes avec la "virilité" que la chasteté des héroïnes martyres leur confère, le courage étant au Moyen Âge une valeur typiquement masculine : comme nous l'avons déjà souligné, la sainte s'éloigne de la féminité pécheresse d'Eve, tentée par le Malin, pour conquérir au fur et au mesure un état de perfection, qui ne peut que coïncider avec la négation de cette

⁴⁷² Il s'agit d'un motif de la légende. Le discours du diable s'avère ici très ample par rapport aux vies françaises (sauf celle de Wace) et suit la version Mombritius. Pour une comparaison avec les versions narratives et le mystère on renvoie à l'aperçu de Hamblin, « From Many Lives a Single Play », surtout p. 43 sur l'histoire de Lucifer et des autres anges déchus, enfermés par Salomon dans un navire.

⁴⁷³ M. McInerney souligne que la pose de Marguerite qui écrase la tête du démon l'associe iconographiquement à Diane/Artémis, qui partage aussi avec la sainte la prérogative de protéger les femmes en couche. Cf. Mc Inerney, « Rhetoric, Power, and Integrity in the Passion of the Virgin Martyr », p. 55.

⁴⁷⁴ § 2.3.4. *La temerité de la voix*.

⁴⁷⁵ « Si un homme l'eust desconfit / je n'eusse pas tant de despit, / mais tu n'es qu'une pucelle / et m'as vaincu de ma querelle / dont je suis fâché tant qu'enrage » vv. 1663-67. Pour une synthèse sur l'attitude de révolte de la martyre dans les mystères, qui intègre cette séquence dramatique de la lutte de Marguerite contre le dragon, cf. ma contribution, S. Scavello, « Et toutesfoiz je contredictz ! La celebrazione delle martiri nei mystères di S. Barbara e di S. Margherita », dans *Rivolta : miti e pratiche dell'essere contro*, a cura di M.S. Barillari e M. Di Febo, Aircuzio, Virtuosa-mente, pp. 189-213.

féminité, comme les couvertures miraculeuses de son corps en témoignent⁴⁷⁶. Il est intéressant de remarquer que dans une des premières *passiones* romanes féminines, celle, déjà citée, de Perpetue, dans la vision qui annonce à la martyre son imminente passion, Perpetue se voit transformée en homme pour lutter contre le démon. Comme le suggère Franca Ela Consolino, sur le plan de l'imaginaire la masculinité est encore une fois symbole de force et de perfection⁴⁷⁷. Et de la romanité tardive à la fin du Moyen Âge, cet imaginaire semble encore actif.

Comme nous l'avons vu, les pièces mettent en scène les événements miraculeux qui couvrent la féminité de la jeune-fille et empêchent toute corruption, de façon très spectaculaire, que ce soit au niveau visuel, ou au niveau sonore, pour attirer l'attention des spectateurs sur des moments fondamentaux des légendes, toujours en réécrivant ou innovant de façon originale le récit hagiographique sur la préservation du corps d'une héroïne en route vers la pureté divine.

3.2. Initiation à une nouvelle vie et illumination des impurs

D'autres situations dramatiques où l'on constate un déploiement important du miraculeux concernent la régénération de l'héroïne dans l'eau baptismale et la transmission de sa vertu aux autres personnages. Nous allons nous pencher pour commencer sur la mise en scène du processus de purification et de consécration, à travers le baptême, auquel nous assistons en particulier dans les mystères de sainte Barbe et de sainte Marguerite, et nous intéresser ensuite à l'action bénéfique et rédemptrice de la sainte sur les persécuteurs païens ou d'autres malades de l'âme ou du corps. Une fois que la jeune-fille promise au martyre est pleinement purifiée et remplie de grâce, elle transmet sa pureté aux autres dans le monde d'ici-bas, en devenant la protagoniste des conversions et des guérisons. Nous verrons que son *aura* sainte rayonne à l'extérieur et frappe les impurs avant tout à travers les canaux sensoriels (visuel, auditif, tactile), soit de façon instantanée, soit à travers des démonstrations concrètes plus graduelles : la merveille dont les personnages font l'expérience provoque l'illumination

⁴⁷⁶ Martha Easton voit dans l'amputation des seins de sainte Agathe – une scène de martyre qui a très fortune dans l'iconographie médiévale – un aspect de ce proces de masculinisation de la femme en route vers la sainteté, qui gaigne la grâce spirituelle en supprimant le féminin (Easton, « Saint Agatha and the sanctification of sexual violence », pp. 102-103). Toutefois pour la chercheuse Agathe est surtout le symbole de la martyre victime d'une violence sexuelle justifiée par la religion, nous y reviendrons *infra*.

⁴⁷⁷ Consolino, « La donna negli *Acta Martyrum* », p. 102. Brigitte Cazelles rejoint cette interprétation à propos de Marguerite qui terrasse le dragon, en soulignant que l'imaginaire masculin sacralise « le féminin à sa propre ressemblance », *Le corps Sainteté*, p. 144.

miraculeuse de leur esprit et le public en bénéficie à son tour. A nouveau, entre prodiges techniques et interventions surnaturelles, la scène terrestre devient spectacle du miracle.

3.2. a. L'eau régénérante

Descendat in piscinam.

BARBE

En toy sans hesitacion

Feray la benediccion

De mon dextre pié sur le fons

De se lavouer tresparfons,

En foy et en bonne fiance,

Que Dieu me donra pourvéance

De liqueur en cestuy repaire.

Véz cy la croix en nom du Pere

Du Filz et du Saint Esprit bon.

Fiat signum crucis cum pede. Et veniat aqua in lavatorum et dicat admirando.

O vray Dieu, Sanctus sanctorum,

Véz cy divine demonstrance,

Véz cy de eau tresgrant habundance,

Véz cy liqueur bon entre mil,

Qui m'ataint ja juc'au nombril ;

Car des *quartiers* tresbeaulx

De la croix sont *quatre russeaulx*

De eau *clere* sours et sailliz,

Qui jamais ne sauroint faillir.

Se sont *fontaines impuisibles*

Quatre sources tressusistans

Sourdent du fons du lavouer.

Autrè eau je ne veil avoir !

Veze cy ouvraige *merveilleuse*,

A *merveille miraculeuse* ;

Veze cy *miracle* inestimable⁴⁷⁸

(vv. 10908-10937)

⁴⁷⁸ Je souligne.

Dans la troisième journée du mystère, après que Barbe a reçu les enseignements chrétiens d'Origène et a fait construire la troisième fenêtre vers l'Orient dans la baignoire de la tour, comme nous l'avons vu plus haut, elle se rend voir l'œuvre des maçons. Des événements prodigieux se vérifient. Le signe de la croix qu'elle trace sur une colonne avec le pouce de la main reste miraculeusement imprimé dans le marbre et ensuite un autre *signum*, cette fois du pied, sur le fond de la baignoire produit un jaillissement miraculeux d'eau. Comme on l'avait anticipé, la réalisation du bassin que le père avait fait décorer soigneusement du firmament, préfigure, sans qu'il le sache, la consécration de sa fille à la nouvelle loi. Le beau bassin est vide, mais Barbe se dépouille et y entre (« *Exuat vestimenta sua* » ; « *Descendat in piscina* »). Et là, on assiste à une action de la parole et du corps du personnage qui performant le miracle : la sainte lève la voix vers son interlocuteur intime pour lui demander d'approvisionner l'endroit en eau (« Que Dieu me donra pourvéance / De liqueur en cestuy repaire ») ; elle fait un *signum* de la croix avec le pied pour bénir le lieu « et veniat aqua in lavatorium » ! Le mouvement est accompagné par une parole performative, qui se fait elle-même action créatrice : la sainte déplace son corps en faisant le geste avec le pied, l'eau arrive et Barbe chante la merveille du jaillissement miraculeux (« *et dicat admirando* »). La triple anaphore du déictique « véz cy » souligne l'arrivée extraordinaire de l'eau dans la piscine, auparavant vide, et exprime l'émerveillement qui en dérive.

La simultanéité des actions nous frappe par sa spectacularité : l'eau coule des quatre coins du bassin correspondant aux quatre branches de la croix que Barbe a signées sur le fond du bassin avec le pied : « car des quartïers tres beaulx / de la croix sont quatre russeaulx / de eau clere sours et sailliz ». La tirade nous montre, de plus, la puissance génératrice de la performance théâtrale, qui prend au Moyen Âge une connotation divine, car l'on assiste à une coïncidence entre création artistique et création divine, où l'« ouvrage merveilleuse » et le « miracle inestimable » deviennent une seule chose : merveille miraculeuse (« Vez cy ouvrage merveilleuse, / A merveille miraculeuse ; / Vez cy miracle inestimable », vv. 1035-37). Le personnage — tout comme le public — sait qu'il s'agit bien d'une « action supernaturelle », en dehors des lois de la nature : « Ce n'est pas cy eau naturelle : / El est de par sus le pouvoir / De nature et de son sçavoir » (vv. 10944-46).

L'eau couvre Barbe jusqu'au nombril et prépare le baptême par immersion⁴⁷⁹ du corps dans l'élément primordial : on a ici une nudité « positive », qui pourrait évoquer celle des ancêtres

⁴⁷⁹ Dans les premiers siècles du christianisme, le baptême se célèbre par immersion et cela encore au Moyen Âge, bien qu'à partir du XV^e siècle le baptême par infusion et aspersion devienne plus commun. Le baptême par immersion dans l'eau est représenté dans l'iconographie : la tapisserie de la Cathédrale de Mons (1509) sur l'histoire des martyres S. Gervais et S. Protais (étudiée par L. Weigert), en offre un bel exemple.

encore purs d'avant la chute⁴⁸⁰. A la différence des cas montrés plus haut, il s'agit d'une nudité volontaire de la part du personnage, pour recevoir le sacrement aux seuls yeux de Dieu. Si le beau corps nu de Barbe touché par l'eau peut tout de même dégager une certaine sensualité, nous sommes loin de la nudité honteuse qui porte la menace de l'impur quand la sainte est contrainte de force à l'exhiber face aux regards externes. Ici ce n'est qu'un corps totalement racheté en harmonie avec une âme libérée.

Des sources inépuisables surgissent par miracle (et par un "miracle technique" que nous ne pouvons que deviner)⁴⁸¹ du fond du bassin, engendrant un triomphe d'eau spectaculaire qui jaillit et monte dans un mouvement vertical, de bas en haut, et simultanément horizontal, depuis les quatre coins vers le centre : l'on imagine le corps de la sainte entouré de « quatre fleuves plaisans », comme ceux qui coulent au Paradis terrestre⁴⁸². La scène de l'immersion de la sainte est pétrie de symbolisme chrétien : Barbe, au centre du bassin, est inondée par les fleuves et, en même temps, évoque l'iconographie du Christ/bois sacré de la croix, qui donne naissance aux quatre fleuves du Paradis terrestre.

Le baptême de Barbe évoque celui, archétypal, de Christ dans le Jourdain par saint Jean Baptiste, qui est justement appelé par Dieu à baptiser Barbe, après l'intercession de la Vierge⁴⁸³ ! Un « changement de point de vue »⁴⁸⁴ nous amène au Paradis, où Christ s'adresse à son « beau cousin » pour accomplir un haut geste d'amour envers son « amoureuse » : « Vous feréz ceste oeuvre joyeuse !/ Reputer se doit bienheureuse, /Si elle sens et advis a, / Quand celuy qui me baptiza / Baptizera mon amoureuse » (vv. 11040-44). L'eau du bassin est bénie par Dieu, qui lui transmet la grâce à travers la parole de l'ange Gabriel. S'ensuit la représentation du rituel exécuté avec la gestuelle typique et le verbe performatif « je te baptise ». Grâce à ce rite, qui en même temps libère des impuretés et amène le salut, en permettant une nouvelle vie, Barbe est finalement purifiée dans sa totalité et complète son parcours vers la nouvelle loi.

⁴⁸⁰ Il faut à ce propos rappeler que la nudité représente aussi le signe visuel de la fragilité morale de l'être humain et de l'humanité du Christ incarné.

⁴⁸¹ L'on imagine un engin hydraulique. L'on sait que des "machines hydrauliques" assez élaborées étaient conçues pour produire d'autres jaillissements sur la scène médiévale, tels l'écoulement de sang des blessures de Christ pendant sa passion, cf. Brovarone, *Quaderno di segreti*, pp. 39-42.

⁴⁸² S'inscrit dans la traditionnelle vision médiévale du Paradis Terrestre la présence des quatre fleuves, qui remonte à l'antiquité tardive. Voir comme exemple iconographique la belle mosaïque absidale de la Basilique de S. Vitale à Ravenne (VI^e siècle). En confirmation de la longévité de cette image, il suffit de penser que la présence de *cuatro ríos principales* fait annoncer à Christophe Colomb avoir vu le *Paraiso Terrenal* dans la relation de ses voyages aux souverains d'Espagne, cf. L. Quartino, Quartino, « Presupposti iconografici al Paradiso Terrestre di Cristoforo Colombo », *Columbeis* 2, 1987, pp. 401-402.

⁴⁸³ Selon les différentes versions du récit hagiographique, l'on peut trouver le prêtre Valentinus, un ermite, un ange, voire Dieu. La présence de saint Jean-Baptiste est un trait caractéristique de la version de Jean de Wackerzeele qui introduit le Baptiste dans la légende et qu'on trouve aussi dans la *Vie de sainte Barbe* en prose plus tardive, tout comme dans le tableau du Maître de la Légende de sainte Barbe (XV^e siècle), image 8.

⁴⁸⁴ Selon l'acception de M. Longtin, à savoir « chaque fois que l'action se déplace d'un univers à l'autre, mais sans la médiation d'un personnage », cf. « Convention de lecture », p. 88.

Dans la *Légende Dorée*, c'est le prêtre Valentinus, envoyé par Origène chez Barbe, qui la baptise dans la tour⁴⁸⁵. La *Sacra rappresentazione di santa Barbara* suit cette version ; pour ce qui est des vies françaises en vers, en revanche, l'épisode de la piscine est mentionné avec des variantes : dans la *Vie* en octosyllabes⁴⁸⁶, on parle seulement d'une « fontaine » et de la présence de Jean Baptiste ; dans celle en alexandrins, Barbe voit la *cisterne* déjà pleine d'eau et elle prie Dieu de la bénir : la voix de Dieu se lève et la baptise⁴⁸⁷ !

D'après le bollandiste De Gaiffier⁴⁸⁸, l'élément du baptême lié à l'eau qui jaillit de la baignoire remonterait à la *passio* de Pierre Diacre et se fixerait dans la version tardive de Jean de Vackerzele (XIV^e siècle), que tant notre mystère que la vie en prose du même siècle suivent. La scène nous confirme en fait clairement que la *Vie de sainte Barbe* en prose présente des correspondances ponctuelles avec cette version par personnages manuscrite : nous y retrouvons le geste du pied, le jaillissement miraculeux de l'eau en quatre ruisseaux, le parallèle avec le Paradis terrestre, la présence de Jean Baptiste, ainsi que la référence explicite à Jésus Christ dans le Jourdain⁴⁸⁹. *Le fatiste*, s'appuyant sur la tradition du récit latin de Jean de Wackerzeele, dont cette vie représente une vulgarisation, accentue dans sa réécriture dramatique la simultanéité du geste du pied et du jaillissement de l'eau, qui devait être procuré sur l'échafaudage à travers la mise en place d'un *secret*.

L'on peut aussi comparer la scène du mystère à celle peinte par le Maître de la Légende de S. Barbe dans le panneau central du triptyque flamand consacré à la légende de la sainte (XV^e siècle)⁴⁹⁰ : on y retrouve Barbe faisant le signe de croix à la fois de la main, sur la colonne, et du pied, sur le fond de la piscine décorée avec le firmament, ainsi que le baptême par saint Jean Baptiste ; cependant, il manque dans le tableau la représentation des quatre jets d'eau.

⁴⁸⁵ « De Sancta Barbara », Graesse, p. 898.

⁴⁸⁶ *Vie sainte Barbe*, Denomy, vv. 137-145.

⁴⁸⁷ *Vie de sainte Barbe*, Williams, 18-19, p. 161.

⁴⁸⁸ P. 19.

⁴⁸⁹ « Puis la tres devote vierge vould entrer dedans la cisterne et au fons d'icelle en laquelle n'avoit point d'eaue. Pour laquelle eaue avoir et impetrer, la glorieuse vierge fist adoncques humble priere a Dieu et en ce mesme lieu impressa de con destre pie en faisant le signe de la croix, laquelle est permanable jusques aujourd'uy. Et ce fait, incontinant commença a sourdre tant grande quantite [8b] et habundance d'eaue que la dicte vierge se trouva en l'eaue jusques a la boutine. Laquelle eaue yssoit par quatre ruisseaux du dit lieu, procedens comme les quatre fleuves de paradis terrestre. Chose de plus grant merveille et digne de plus grant loenge presentement s'en suyt. Si comme le fleuve Jourdan fu sanctifie du tres precieux corps de Jhesu Crist pareillement l'eaue de la dicte cisterne fut sanctifiee par l'atouchement du tres heureux corps de la digne creature, par telle maniere que tous humblement et devotement entrans en icelle eaue rekoyvent garison de pluseurs et diverses maladies, a la louenge de Dieu et a l'onneur et a la reverence de la glorieuse vierge. En la cisterne dessus dicte, par la disposicion de Dieu, la bienheureuse vierge receut sur son saint chief le saint sacrement de baptesme par la main du glorieux precurseur de nostre Seigneur, mon seigneur saint Jehan baptiste », ivi, pp. 170-171.

⁴⁹⁰ Cf. § 1.3 et De Gaiffier, « Le triptyque du Maître de la légende de sainte Barbe ». La provenance du peintre et de l'hagiographe de la vie latine tardive est la même (Brabant).

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que dans le bref récit sur sainte Barbe que Christine de Pizan inclut au troisième livre de sa *Cité des dames* (celui des sommets de la ville, où résident les martyres, les « superlatives » de la cité), Barbe est totalement autonome et n'a pas besoin d'intermédiaires : elle se baptise elle-même ! Une fois ressentie sa vocation en Dieu, « elle-même prist de l'eau et se baptisa ou nom du Père et du Filz et du Saint Esperit »⁴⁹¹.

Revenant à notre mystère, il faut noter que Jean Baptiste révèle à Barbe qu'elle est officiellement devenue «chevaliere» de Christ et pourra ainsi endurer maintes peines pour atteindre le «port de sainteté» et garder en salut le signe et les armes de son Seigneur-amant. L'importance de cette révélation est soulignée par l'intermède musical évoqué par le *Silete*, vv. 11105-11114 :

JOHANNES BAPTISTA

Lavat se et induat vestimenta sua et fiat silentium in paradiso.

Tu es maintenant chevaliere
de Jesus Crist et familiere,
puisque tu as crestienté.
Ne te tire jamais arriere
des assaulx: il fault que tu quiere
par paines port de sainteté.
Tu doiz porter en seureté
le signe et armes de ton roy,
lesquelles sont, comme je croy,
humilité, foy, pouvreté.

Dans le mystère en deux journées, tout comme dans le rôle de Barbe, l'héroïne est baptisée en revanche par un ermite, après avoir traversé un lieu de passage : elle monte sur une montagne dans le premier cas et elle passe par une forêt où elle est tentée par des entités démoniaques dans le deuxième. Les *fatistes* de ces deux mystères — qui sont liés entre eux — suivent donc une autre version hagiographique, qui ne correspond ni à la tradition de la *Légende Dorée*, ni à celle de Jean de Wackerzele utilisée par le *fatiste* du mystère manuscrit.

« Prenez la moy et la lyez / et par les bras et par les piedz, / et quant elle sera liée, mettez la moy, sans demouree, en un vaisseau d'eau tout fin plain » (vv. 2145-49) : ainsi Olibrius au

⁴⁹¹ « Celle ot inspiracion de foy de Dieu, et pour ce que par autre ne pavoit estre baptisiee, elle mesmes prist de l'eau et se baptisa ou nom du Père et du Filz et du Saint Esperit », Christine de Pizan, « IX. Ce dit de la vierge Théodosine et de sainte Barbe et de Saint Dorothée », p. 458. La légende de Barbe ne reçoit pas beaucoup d'espace dans l'œuvre, comme c'est le cas d'autres vierges martyres telle sainte Christine.

milieu du *Mystère de sainte Marguerite* condamne la jeune-fille à un supplice dans l'eau, en croyant « qu'elle mourra demain ! ». Les tyrans exécutent l'ordre, en se prenant au jeu de leur victime, selon une coutume typique des mystères, mais la réplique de l'un d'entre eux, qui se veut ironique, anticipe l'événement exceptionnel qui arrivera d'ici peu à Marguerite : « VIVANT : Entrez dedans, pucelle tendre, / si serez un peu rafraichie. / En ce vaisseau serez benie, / pour vous oster la grand douleur ». L'eau du supplice devient en effet une eau régénérante et douce avec laquelle Marguerite désire se baptiser, déliée une fois pour toutes des liens (concrets et métaphoriques) qui retiennent son corps, comme le demande à son amant céleste, vv. 2185-2196 :

MARGUERITE

Vueilles moy mes liens lascher
Et le faire rompre et casser,
Afin que je te sacrifie,
Mon Dieu, mon soulas et ma vie,
De ceste eau qui est moult saine,
Moult savoureuse et souveraine ;
Je la trouve douce a mon corps,
Elle ne me faict point de remors,
Mais je m'en fais régénérer
Pour ceste eau et baptiser,
Qui m'a tout mon corps arrousee
Et de tous mes maux allegee.

A nouveau, la parole de l'héroïne se fait acte performatif et produit la transformation de l'élément aquatique en un élément sauveur : l'eau du tourment devient savoureuse et plaisante car c'est l'eau qui la régénère à travers le baptême. Nous retrouvons la sainte invoquant le sacrement, mais aussi l'auto-célébrant, simplement grâce à l'immersion dans cette eau sanctifiée par sa seule prière. L'intervention des puissances surnaturelles toutefois ne manque pas : dans un rapide déplacement de l'action au Paradis, le spectateur assiste à la délibération de Dieu, qui délivre à la colombe une « couronne fort luisante » à donner à Marguerite pour soulager son tourment et la remplir de gloire. La colombe descend sur le plan terrestre et livre la couronne dorée (« de fin or ») à Marguerite, définitivement illuminée par la grâce, déliée concrètement et spirituellement et dressée, comme Barbe, pour le martyre :

MARGUERITE

Mon Createur, je te remercie
Que là sus en Paradis mains,
Qui m'as desliee mes mains.
Souverain Roy celestiel,
Yssir m'en vueil de ce vaissel
Où je me suis reconclavee
Et de tous mes maux allegee ;
Les angoisses dont j'ay eu maintes,
A ceste fois me sont estaintes.
Dieu tout puissant qui vit et regne,
Tu m'as deslié des liens
Où mon corps estoit attaché.

COULOMBE

La glorieuse Trinité
En son royaume te desire
Pour la bataille et le martire
Où tu t'es si bien portee,
Car es cieux seras couronnee.

Marguerite, un personnage angoissé dès le début de la pièce par les contraintes corporelles et les séductions démoniaques — contre lesquelles elle a combattu en sortant victorieuse — s'avère finalement libérée de toutes ses inquiétudes (« Les angoisses dont j'ay eu maintes, / A ceste fois me sont estaintes »), grâce à sa purification définitive à travers l'eau régénérante, qui la rend prête à la vraie vie. Ses mains étant déliées miraculeusement des cordes qui la tenaient coincée dans la vasque, c'est sous un nouveau statut qu'elle s'y « reconclave » (elle s'enclave à nouveau) pour ensuite en sortir (« yssir m'en vueil de ce vaissel / où je me suis reconclavee⁴⁹² ») : le statut d'un corps totalement libéré des attaches terrestres (« tu m'as deslié des liens / où mon corps estoit attaché »).

Rappelons que Marguerite, en réalité, avait déjà été baptisée par Théotimus (le narrateur-témoin de sa vie) au début de la représentation⁴⁹³. Son rapprochement de Dieu est en fait moins graduel que celui de Barbe. Ici, l'on assiste donc à une deuxième consécration, que le fatiste adapte fidèlement de sa source latine, alors que le premier baptême est un ajout

⁴⁹² Part. passé en empl. adj. « enclavé », Dmf.

⁴⁹³ Cf. § 2.1.1. *La découverte de Dieu*.

original. Dans Mombritius, la métamorphose de l'eau et son apport régénérateur sur Marguerite ressortent clairement : Marguerite prie Dieu de la délier et de transformer l'eau en « *aqua sanitatis, fons baptismatis indeficiens* » (inépuisable) ; de transformer l'étouffement en illumination, « *fiat mihi suffocatio haec illuminatio salutis* » et son être en un nouvel être : « *expolia me veterem hominem et indue me aquam instam in vitam externam* ». Suit un tremblement de terre (que l'on retrouve dans le mystère⁴⁹⁴), la colombe arrive avec la couronne dans sa bouche et la met sur le chef de Marguerite, qui, déliée, sort de l'eau en louant Dieu : « *Tunc solutae sunt manus et pedes eius : et exivit de aqua collaudans dominum* ». Comme il l'avait fait pour la scène du dragon, le fatiste exploite la composante visionnaire et déjà en soi spectaculaire de cette version hagiographique, qui s'avère potentiellement adaptable à une mise en spectacle, grâce aux dialogues et aux descriptions réalistes et picturales des actions et des mouvements des personnages. Le théâtre adapte donc facilement le récit de la *passio*, selon les cas.

La délectation qui saisit Marguerite, renouvelée et transfigurée dans le corps et dans l'âme, remue les sens et l'esprit des huit personnes qui assistent au miracle, comme nous allons le voir.

3.2.b. Conversions et guérisons

La transmission de la sainteté aux autres est la caractéristique typique des textes théâtraux médiévaux français consacrés à des saintes, comme on l'avait vu au début de cette étude⁴⁹⁵ : sainte Geneviève opère des miracles, tout comme Madeleine dans la vie par personnages, qui dramatise le miracle de Marseille, ou comme Véronique, qui inspire à Justinien la conversion au christianisme. Les pièces des martyres ne manquent pas de montrer cet aspect, bien que dans l'économie générale, il soit plus limité — mais non moins fondamental — par rapport au développement du parcours souffrant et purificateur de l'héroïne même, qui la conduit à la sainte passion. « Ressuscitée » dans un corps racheté, l'âme déliée des contraintes terrestres, déjà dans la vie d'ici-bas, la sainte peut racheter d'autres humains en vie et par-delà sa mort, à l'instar de son modèle christique.

⁴⁹⁴ Le tremblement de terre était mis en scène au Moyen Âge, car il est documenté comme effet spécial, cf. en particulier Brovarone, *Quaderno di segreti*, pp. 44-45. Pour cette *Passion* provençale il est réalisé à travers l'usage d'une scène double : en bas on lance des pierres et on tire des canons pour produire le bruit, alors que sur la scène principale des toiles défilent.

⁴⁹⁵ Cf. § I. *Regard d'ensemble*.

Comme nous l'avons anticipé, une fois Marguerite régénérée dans l'eau, huit personnages du mystère, les « convertis », en voyant son état de joie pendant une situation de tourment — un motif sur lequel nous nous pencherons mieux plus tard⁴⁹⁶ — sont saisis d'émerveillement et échangent entre eux sur ces prodiges, qui déclenchent en eux une conversion à la loi de la jeune-fille chrétienne, capable d'endurer les supplices avec une résistance étonnante, sans se plaindre, vv. 2242-70 :

LE I. CONVERTY

Frere, mais qu'il ne vous ennuye,
que dictes-vous de Marguerite ?
Regardez comment elle se delecte
et quel plaisir si prent en elle ;
elle ne murmure ne rebelle,
elle prent tout en patience.

Je ne sçay en ma conscience
comme elle peut estre si forte.

LE II. CONVERTY

Si celuy Dieu ne la conforte,
en qui elle croit fermament,
je suis bien esbahy comment
elle peut ainsi comporter
des tourmens que luy voy porter.

Je m'esbahys de sa maniere,
elle n'en fait ja pire chere,
aussi tost que son Dieu reclame,
tout le tourment et la grand flame
en un moment est toute estaincte.

Je ne luy vy onc faire plaincte
pour martire qu'elle souffrit.

LE III. CONVERTY

Il apert bien que Jesus-Christ
est en ses oeuvres merueilleux,
que de tourmens si perilleux
a delivré la marguerite.

⁴⁹⁶ Voir *infra* § 2.3.3. *Joie et/ou douleur*.

Pas ne m'esbahys s'elle despice
Mahom, Jupin et tous les autres,
qui sont ainsi peautre des peautres,
qui ne valent chose du monde.

Frappés tous les huit par l'action « merveilleuse » de Dieu sur Barbe, ils renoncent à la « loy mahomme » (à savoir au paganisme⁴⁹⁷) car « elle ne vaut pas une pomme »⁴⁹⁸ ! Dans une séquence chorale très amplifiée par rapport à la source, les convertis se repentent de leur vie précédente et ils ont hâte de se rendre chez Marguerite, en reconnaissant en elle la raison de leur illumination, pour lui demander d'être baptisés. La sainte dirige le rituel, comme nous le verrons aussi pour Catherine et Agnès, vv. 2448-68 :

LE VII. CONVERTY

Veritablement, c'est elle
qui nous a tous encouragez.
Allons y tost, sus depeschez,
sans arrester en nulle place !

Adonc ils s'en vont tous ensemble parler à Marguerite et disent :

TOUS ENSEMBLE

Noble dame pleine de grace,
de dons et benedictions,
à jointes mains te supplions,
d'autant qu'à ton Dieu voulons croire,
sans fainte, de bonne memoire.
Par tes bonnes et saintes parolles,
nous renonçons à tous ydolles
et avons en Jesus fiance.
Et pour ce, tous d'une alliance,
nous desirons baptesme avoir.

MARGUERITE

Vous faites bien vostre devoir
de delaisser la loy payenne
pour recevoir la loy chrestienne.

⁴⁹⁷ « Mahomme » signifie, en général, 'idolâtre'.

⁴⁹⁸ Il s'agit d'une locution qui renforce la négation : le sens est donc ici « ne valoir rien du tout », cf. Spacagno, *Édition critique du mystère de sainte Marguerite*, p. 115.

Agenouillez vous, baissez la teste,
car voicy de l'eau toute preste.
Je vous signes et vous benis
en disant in nomine Patris et Filij
et Spiritus Sancti. Amen.
Elle les baptise.

Le corps exhibé de Marguerite, renouvelé par sa purification, devient ainsi un miraculeux encouragement à la conversion des spectateurs internes à la fiction, qui subissent le martyre par décollation avant elle. Cette longue macro-séquence du mystère, en plus de montrer l'exemplarité de l'héroïne, a l'effet d'augmenter le *pathos* de la représentation et l'émotion du public : chacun des convertis, une fois monté sur l'« eschauffaut », fait un discours à Dieu, puis est décollé. Il est bien question de cinq séquences⁴⁹⁹. De plus, c'est l'occasion de dynamiser l'action à travers des déplacements de point de vue très rapides et efficaces d'un univers surnaturel à l'autre : au Paradis, Dieu appelle les anges à chanter « un chant tout plein de melodie » (v. 3334), car des chrétiens sont morts en témoignant leur foi ; dès que Michel et Gabriel descendent en chantant *Veni Creator*, le cadre de l'action passe directement en Enfer, où Lucifer hurle pour convoquer les siens à récupérer les âmes des convertis et emplir son royaume. Sur le lieu des décollés, anges et diables se disputent les âmes, mais Gabriel et Michel l'emporteront sur Satan et Léviathan.

Dans le jeu de sainte Agnès, le pouvoir rédempteur de l'héroïne rayonne avant tout sur les personnages impurs qui fréquentent le lupanar. Rappelons qu'une fois son corps couvert de cheveux et laissé pudique, l'on assiste à la transformation du bordel en lieu saint. Cela produit la conversion des prostituées, qui entendent le chant des anges, qu'elles croient des oiseaux, et qui demandent à Agnès d'être baptisées. Ensuite, de l'ange à l'épée qui garde Agnès (qui resplendit elle aussi dans sa veste blanche), émane une lumière qui éblouit et épouvante à la fois les soldats romains malveillants, en produisant leur conversion immédiate à Dieu, par le biais de la parole d'Agnès ; la didascalie s'avère très précise, vv. 497-500 :

Modo intrant scortunt, et quando sunt intus ispectant ihnc et illinc et vident angelum inhacentem iuxta eam, et cum vident angelum inuit unus alteri et demonstrant angelum cum digigitis, qui facit magnam lucem et tinent et veniunt ad eam flexis genibus sic dicendo:

⁴⁹⁹ Cf. Hamblin, « From Many Lives a Single Play », p. 37 pour une comparaison avec les versions narratives de la légende de Marguerite. La chercheuse souligne la grande amplification que le *fatiste* réalise sur cet élément de la *passio* à des fins spectaculaires.

MILES

*Ai, verge sant'Aines, vullas nos perdonar,
que nos sa siam intrat per tu a deisonrar.*

Aines respondit eis, sic dicendo:

*Baron, ieu vos perdon am que vos bateies
e cresas en cel Dieu qu'est angel m'a trames.*

Secundus miles dicit Agneti sic quod bene credent omnia que Deus fecit :

Domna, e nos creirem tot so que vos direz.

Dès qu'ils voient l'ange, les soldats se prosternent, repentis, vers Agnès : par le biais de la lumière, les personnages, tout comme les spectateurs, saisissent visuellement la puissance rédemptrice de la sainte et lui demandent pardon. La jeune-fille, appelée maintenant par les hommes rachetés « *verge sainte* » et « *domna* » — et non plus « *femna* » (ou « *putain* ») — leur pardonne, à condition qu'ils se baptisent.

L'influence miraculeuse d'Agnès atteint son apogée quand elle fait ressusciter Apodixeis⁵⁰⁰, à travers une gestualité qui se base cette fois sur le toucher, en plus de la vue. Les deux sens deviennent canaux de transmission de la pureté et de la régénération spirituelle :

Modo recedunt omnes et tendunt seorsum in medio campi et postea Agnes tendit ad lectum mortui, et respicit ipsum et tangit ei faciem et manus, et postea facit planctum in sonu IHAM NON TI QUIER QUE MI FASAS PERDO D'AQUEST PECAT, SEYNER, QU'IEU HANC FESES, et, facto planctum, ponit se iusta lectum in oratione flexis genibus.

L'on assiste à un déplacement des personnages vers le centre de la scène (« *in medio campi* ») à la demande d'Agnès (« *moves vos, tut quant est, d'aqui* », v. 751), ainsi qu'à une focalisation successive sur la place du lit d'Apodixeis, que l'héroïne rejoint depuis sa propre place dans le lupanar : la dialectique entre centre et périphérie de la scène — qui s'influencent réciproquement — donne « le rythme des succès répétés de Dieu et d'Agnès »⁵⁰¹. La vierge regarde le corps du jeune-homme, touche son visage et sa main, et entonne un *planctus* en décasyllabes sur la mélodie d'un chant de pénitence, qui dynamise ultérieurement l'action spectaculaire grâce au changement métrique : la purification est ainsi "performée" à travers le

⁵⁰⁰ Qui avait été étranglé par le diable, cf. *supra* § 2.2.1.b. *Agresseurs démoniaques*.

⁵⁰¹ J. M. Piemme, « L'espace scénique dans le jeu provençal de sainte Agnès », dans *Melanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, I, pp. 233-245. Cf. aussi Bonafin, « Alcune considerazioni sul Miracolo di Sant'Agnese in occitano », p. 279.

chant et le toucher⁵⁰². Les mouvements des personnages sont à nouveau détaillés de façon précise par la didascalie⁵⁰³ : une fois l'action de contact physique avec le corps d'Apodixeis terminée, Agnès se met à genoux près du lit, en attitude de prière, et demande à Dieu de le ressusciter.

Le déplacement du point de vue au Paradis et en Enfer augmente, encore, la vivacité de la scène et multiplie les effets spectaculaires, comme nous avons pu le constater dans d'autres tournants dramatiques du jeu, où la variation métrique soutient toujours la dynamique de l'action : le Christ, s'exprimant en alexandrins, envoie l'ange Raphaël en Enfer récupérer l'âme d'Apodixeis, qui se trouve dans le chaudron bouillant, tourmentée par les diables : (« *Modo vadit angelus in Infernum et invenit animam in codam cacobo / ferventi, quem flagellant diaboli. Et angelus facit planctum in sonu VENI CREATOR SPIRITUS* »). En chantant en octosyllabes sur la mélodie d'un des chants liturgiques les plus célèbres — celui de la Pentecôte — l'ange ordonne aux diables de laisser l'âme, « *que Dieu vol que sia recitaz / le cors d'est'arma e sanaz* » (vv. 771-772). Les diables s'enfuient en sifflant, alors que l'ange ramène l'âme dans le corps mort d'Apodixeis et le ressuscite⁵⁰⁴ : l'on imagine là que l'acteur reprend son rôle, alors que le corps feint utilisé lors de l'étranglement est rapidement enlevé.

La scène de la résurrection du jeune-homme est habilement construite à travers la répétition de mouvements du corps des personnages (y compris le regard) sur l'axe vertical (comme souligné au niveau verbal par la répétition de « *vai sus* », 'lève-toi') et, bien sûr, par le choix musical. Agnès qui était à genoux est invitée par l'ange à se dresser, car elle doit faire parler le revenant ; à son tour, elle invite Apodixeis à se lever, vv. 773-80 :

Postea dicit angelus Agneti in eodem sonu (Veni creator Spiritus) :

Aines, vai sus, qu'entenduz es

⁵⁰² Le toucher du visage comme canal de transmission de guérison se trouve aussi dans le III^e miracle des *Miracles de Sainte Geneviève par personnages*, celui, déjà évoqué, où la mère de Geneviève est aveuglée, pour avoir giflé la fille. La mère demande à la fille d'aller prendre de l'eau au puits, Geneviève y pleure et prie Dieu de lui restituer la vue perdue à cause de son « mechief ». La mère demande pardon à Dieu pour sa folie et à Geneviève de faire le signe de la croix au-dessus de l'eau, qui reçoit ainsi la bénédiction de Dieu, après une prière de la sainte. La mère « *Lors moulle ses dois en l'yaue et touche ses yeux et die : "Je vy l. pou ; loé soit Dieux ! Item face secondement comme devant, et die : "Mercy Dieu! encor voy je mielx" »*, *Miracles de Sainte Geneviève*, éd. Sennewaldt, vv. 238-39). À travers le toucher des yeux avec l'eau bénite, la vue est guérie. Le sens s'avère véhicule de sainteté comme dans le jeu provençal, où le contact des yeux et du visage d'Apodixeis avec la main sainte d'Agnès ouvre la voie à la résurrection du personnage.

⁵⁰³ Bonafin définit les didascalies du jeu comme des « *veri e propri meta-testi drammaturgici* » en vertu de leur richesse dans les indications de direction de scène, cf. Bonafin, *op. cit.*, p. 278.

⁵⁰⁴ Une technique utilisée aussi dans les mystères de la Passion, où le ressuscité par excellence est le Christ, mais où l'on trouve aussi Lazare. Une didascalie de la *Passion de Semur* nous donne une indication qui pourrait s'avérer utile pour imaginer notre scène : l'« *anima* » de Lazare est réalisée par un petit corps feint qui descend le long d'un fil au-dessus de son sépulcre, cf. Dominguez, *La scène et la croix*, p. 193.

*Le tieus precis davant Dieu e pres,
E fai aquest homen parlar,
Que Dieus l'a volgut recitar.*

*Modo recedit angelus et Aignes surgit dicennzs :
Apodixeis, vai sus, per lo poter de Dieu,
Non ihagas plus aqui, qu'aici t'o comant ieu,
E vai grasir a Dieu que t'a fah gran onor,
Que t'a trah dinz d'Enfern hon sufrias gran dolor.*

Aussitôt, Apodixeis se lève, regardant le ciel et la terre, et tend les mains vers Dieu ; puis il se jette sur le sol, les bras étendus en croix, et ensuite se relève en chantant un cantique sur un air d'amour profane, vv. 780-90 :

Modo surgit Apodixexs respiciendo celum et terram, et iungit manus versus Deum et proicit se in terram in cruce, et postea surgit et facit planctum in sonu VEIN, AURA DOUZA QUE VENS D'OUTRA LA MAR :

*Solamentz uns Dieus es que pot ben e mal fer,
cel qu'a fah cel e tera e l fuec, sapchas, e l mar,
so es le Dieus que voun li crestian asorar,
que m'a volgut del poz d'Enfern gitar,
on sufria gran dolor.
A sant'Aines grasisc mon resitar,
quar per son prec m'a volgut Dieus gitar
del poz d'Enfern, on non vuel maih tornar,
anz vuel am lui lo fill de Dieu lausar,
par guasainar s'amor.*

Le retour du personnage à la vie correspond à sa renaissance sous le signe de Dieu. L'homme jadis impie entonne un chant de gratitude à Agnès, parce que grâce à son action, il a été sauvé et que, désormais pur, il peut finalement mériter l'amour de Dieu. Le modèle mélodique du *planctus* — évoqué par l'*incipit* d'une chanson perdue, *VEIN, AURA DOUZA QUE VENS D'OUTRA LA MAR* — appartient à une tradition de lyriques centrées sur le motif du vent provenant

du pays de l'amant, une invocation au vent et aux vagues de la mer⁵⁰⁵. L'on pourrait voir dans cette référence implicite à l'eau, l'évocation du canal privilégié d'un amour qui s'avère maintenant complètement racheté et élevé à la dimension spirituelle.

La propagation de la sainteté d'Agnès aux autres personnages impurs passe aussi à travers l'élément purificateur de l'eau. La résurrection d'Apodixeis constitue l'épreuve de la puissance d'Agnès et de son Dieu face à sa famille païenne, qui se convertit : dès ce moment de la représentation s'enchaînent des baptêmes célébrés par la sainte même : celui, naturellement, de son agresseur ressuscité et tout juste converti, et celui de son persécuteur, Sempronius, ainsi que de sa famille. L'on remarque que ces derniers baptêmes, comme celui des prostituées, sont une invention originale de l'auteur, car ils ne sont pas présents dans la *passio* : ils multiplient l'effet de la "puissance spectaculaire" de l'héroïne sur la scène et confèrent plus d'humaine complexité aux personnages. Le préfet se repent d'avoir fait tourmenter Agnès (« *Sancta verge de Diau, vullas mi perdonar, / Quar ieu a gran peccat t'ai facha tormentar* », vv. 801-2), en reconnaissant que c'est bien son Dieu qui a créé le monde, si elle est arrivée à faire ressusciter son fils⁵⁰⁶ ; et il lui demande le baptême.

L'illumination des personnages païens joue un rôle important dans la *sacra rappresentazione* de sainte Catherine, également, en se faisant ici occasion d'instruction pour le public. L'héroïne converti et baptise la femme de l'Empereur et deux serviteurs, après avoir converti, à travers une dispute célèbre, les sages que l'Empereur a appelés pour réfuter sa position rebelle⁵⁰⁷. L'Impératrice rend visite à Catherine au début de la troisième « *fiesta* » (journée) et une grande lueur l'accueille dans la prison où la jeune-fille a été enfermée : l'*Emperatrice* veut en connaître la raison et Catherine promet de la révéler, à condition qu'elle accepte d'être baptisée. La jeune—fille savante entame un sermon, alors qu'elle fait assoir ses visiteurs, qui deviennent les spectateurs de sa performance humaine et angélique à la fois, vv. 1143-44 :

CATERINA

Ora state a ssedere, Et

Udirete mio dolce sermone.

⁵⁰⁵ Il faut dire que l'interprétation de ce morceau lyrique *contrafactum* a fait l'objet de débats entre les chercheurs : Schulze-Busacher (pp. 189-190) voit son modèle dans le poème « *Altas undas que venez suz la mar* », attribué à Reimbaut de Vaqueiras, mais Henrard (p. 500) n'est pas d'accord et voit son origine dans la *cantiga de amigo* d'une femme qui demande aux vagues les nouvelles de son amant et son haleine, propre à la lyrique galégo-portugaise, dont le jeu documenterait la présence aussi en Provence. A. Roncaglia, quant à lui, voit l'origine du thème dans la production lyrique arabo-andalouse, cf. De Santis, *Il mistero provenzale*, p. 160.

⁵⁰⁶ Rappelons que dans *La vie de Marie Madeleine par personnages*, la résurrection fait partie des miracles opérés par l'héroïne protagoniste qui ressuscite la femme du duc de Marseille abandonnée sur le rocher ainsi que son fils.

⁵⁰⁷ Nous analyserons la séquence plus tard, cf. § 4.4. *Une parole puissante.*

Decti questi due versi, si pone a ssedere la 'mperadrice co' suoi seguaci. In questa stanza predica loro Sancta Caterina et mostra loro l'amor di Dio con quegli acti humani come uno angelo et come si conviene.

Catherine leur dévoile tous les mystères de la foi chrétienne (la faute d'Adam, le rachat de l'homme à travers la Passion du Christ, l'immaculée conception), alors que son public montre des réactions continues d'émerveillement. Surtout le dernier point sur l'intégrité de la Vierge pose des problèmes à Porfilius, qui ne le comprend pas : Catherine « *vedendo...che gl'intelletti loro non erano capaci a intendere e' misteri della fede* » poursuit alors son explication « *con acti humani et parlare humano et angelico come si debba istimare che dallo Spirito Sancto era ammaestrato* ». Son discours humain et angélique, instruit par le Saint Esprit, aura son effet.

L'on imagine là que le ton de Catherine se fait plus inspiré et enthousiaste, car il porte le signe du surnaturel. L'héroïne montre alors le mystère de la Trinité, celui de l'Incarnation et de la Résurrection, tout en résolvant les doutes de son auditoire. Finalement, l'Impératrice « *meza stupefacta* » par ces paroles angéliques, se rend à son Dieu : « *Al tuo Idio m'arrendo / Et vogliomi battezzare* » (vv. 1245-46) ; la même chose arrive à Porfirio et Valentiniano, qui répondent à Catherine, qui veut s'assurer qu'ils agissent avec le cœur, en criant enthousiastes en chœur leur volonté (« *et tutti insieme gridano et dicono di sì* »). Catherine se fait metteuse en scène du rite du baptême — comme Marguerite dans son mystère — (« *ora state tutti in ginocchioni* ») et prie Dieu pour qu'il lui donne de l'eau. Voici le ciel qui se mobilise :

Fornita che à Sancta Caterina la stanza, apparisce subito uno angelo et arrega l'acqua a Sancta Caterina. Et finita che à la stanza si sparisce et coloro che sono alla presentia l'uno coll'altro forte si meravigliano.

Un ange descend du Paradis et apporte de l'eau à Catherine, en préfigurant le martyre des convertis : c'est encore l'émerveillement des présents qui est souligné, reflet, comme on l'a vu pour les mystères, de celui du public de la représentation, qui fait une expérience mystique, et pas seulement ludique.

Dans les mystères de sainte Barbe, l'influence bénéfique de la protagoniste se déploie différemment selon les représentations, les scènes concernant plutôt des guérisons : si dans la représentation en deux journées, l'héroïne exorcise et guérit une «folle femme» (une prostituée), dans le mystère en cinq journées, son action miraculeuse agit *post mortem*, avec des guérisons

et des résurrections. Le prodige du surnaturel se traduit sur le *hourdement* dans une action qui offre l'occasion de déployer les effets spéciaux de la pratique théâtrale de l'époque, et de construire une action très dynamique, comme nous l'avons vu pour les scènes de combat de Marguerite contre les deux créatures démoniaques. L'exorcisme de la femme de joie dans le mystère en deux journées, qui s'avère un ajout original du fatiste par rapport à la tradition hagiographique latine, montre bien cet enjeu, où le spectaculaire est mis au service de l'exemplarité de l'héroïne. Cette séquence, en outre, intègre des éléments tout à fait profanes dans la représentation religieuse, témoignant de la fluidité des codes et des registres propre au théâtre médiéval.

La décision de tenter Barbe vers une vie de luxure et de péché, par le biais d'une prostituée, ne peut qu'être le fruit de la stratégie diabolique, transmise en songe à Marcien. Ce n'est que là que le public comprend le sens de la présence bizarre du personnage de la folle femme, qui avait fait son entrée en scène au tout début du mystère, après le prologue, accompagnant son chant de mouvements obscènes (« *signa amoris illicite* »). La voici qui réapparaît dans la deuxième journée, après des séquences sanglantes, encore en attitude lubrique : « La femme de joye chante aulcune chanson et le dyable est avec elle » ! Sa chanson est un hymne aux joies terrestres et aux valeurs mondaines : à l'opposé de Barbe, la folle femme vie dans les plaisirs de ce monde, dans l'argent et la luxure. L'on imagine un personnage à l'attitude corporelle décontractée et débraillée, la bouteille à la main, car « elle chant et puis boit ». Cette joyeuse prostituée, participant du « bas corporel » carnavalesque⁵⁰⁸, est envoyée à Barbe, afin de la convaincre « par beau langaige » de « Luy tourner trestout son courage / A faire fornication » (vv. 2547-48).

Dans l'intimité d'une chambre, la femme séduit la jeune-fille, en décrivant sa beauté corporelle, en morcellant les parties du corps (*chair, mains, cuiysses, rains, visage*)⁵⁰⁹; mais nous savons que cette beauté naturelle reflète sa sainteté : la femme note, en effet, que le visage de Barbe n'a pas besoin de maquillage et que sa peau resplendit : « Le cuir de vous si reluisaye / de clarté com ung drap de soye » (vv. 2608-9). La prostituée invite donc Barbe à jouir de cette beauté et envisage un futur professionnel rentable pour toutes deux ! Mais la réponse de la martyre ne laisse aucun doute sur ses intentions, vv. 2615-23 :

BARBE

⁵⁰⁸ Nous nous référons à la catégorie de Bakhtin élaborée dans son célèbre ouvrage, M. Bakhtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, Carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [1965], Torino, Einaudi, 2001.

⁵⁰⁹ Une modalité typique du *male gaze* dans la visualisation du corps féminin (encore aujourd'hui). Nous renvoyons au § 4.2. *Le corps exhibé entre supplice et voyeurisme* pour une discussion sur cet aspect.

A, femme tant tu es perdue!
Tant tu dois bien avoir grant yre
Au cueur quant chascun te desire!
Le grant dyable t'a bien lÿee;
De tout honneur es desliée.
Tu as une povre charongne
Plaine de gros poux et de rongne
Que les vers mengeront en terre!
En enfer tu auras grant guerre.

L'image utilisée nous frappe par son cru réalisme : la femme est putride, liée, comme elle l'est, au diable. L'interjection initiale «A» et les deux exclamatives traduisent l'énergique voix du personnage, qui résonne de sa force spirituelle : comme le remarque Barbe elle-même, en priant la femme perdue d'épouser la loi chrétienne, ses paroles sont toujours vraies, vv. 2695-2756 :

BARBE

E te pry par intencion
Que tu croyes au roy Jesus,
Le Roy des roys qui est lassus.
Je te feray par evidence
Yssir le dyable, en presence
De ton corps, devant tout le monde⁵¹⁰.

LA FOLLE FEMME

Mahom et Jupin me confonde
Se je ne suis en merencolie!
Mais je ne sçay si c'est folie
De m'acorder a ses parolles.

BARBE

Fille, se ne sont pas frivolles,
Quant que je dy c'est chose vray.

La force de la vérité, supportée par une force physique — telle que nous l'avons vu chez Marguerite — démasque la possession démoniaque de la femme, 2708-2722 :

⁵¹⁰ Un spectacle d'exorcisme public se produit chez la Papesse Jeanne du jeu allemand *Ein Schön Spiel von Frau Jutten*.

LA FOLLE FEMME

Or sus tantost et que je voye
La puissance de ton grant dieu!

BARBE

Dyable, saillez tost de cest lieu
Et ne faces nulle grevance
A hom qui soit en la créance
De Dieu : dyable, je te conjure.

Notez que la folle femme doit vuyder ung dyable et aura grant paour et se mettra derriere Barbe.

LE DYABLE

Haro, je suis tout deslogé!
Maudit soit Barbe, la pucelle,
Tout hors du sens et enragé.
Voyez cy pour moy froide nouvelle.
Venez tous, dyables, a mon ayde,
Car Barbe me tient a la gorge.
Je ne puis trouver nul remede,
Sans ayde, que je luy estorge.
Venez a moy me secourir,
Je suis lyé de maux lyen.

La scène était sans doute savoureuse pour le public : à travers un *secret*, le diable sort du corps de la folle femme (qui « doit vuyder ung diable »), probablement remplacée à ce moment-là par un corps feint d'où sort l'acteur jouant le diable, l'acteur/actrice jouant la prostituée se substituant dans la foulée à son *idole*⁵¹¹. Barbe prend par la gorge le diable, qui, “délogé”, appelle tout de suite ses compagnons à l'aide. Comme nous l'avons vu dans le *Mystère de sainte Marguerite*, la jeune-fille domine une créature démoniaque (Satan), humiliée et ridiculisée, dans un combat physique plutôt violent (elle le bat aussi), où elle a sur son adversaire la totale suprémacie, 2735-44 :

⁵¹¹ D'après le *feintier* du *Mystère des Actes des Apôtres* joué à Bourges en 1536, c'est à travers cette technique que des exorcismes sont décrits : Astarot (un diable) sort d'un corps d'un *demoniacle* (un possédé du démon) puis retour à son *idole* ; ou, dans une autre feinte le même diable sort de son idole et le casse. cf. Bouhaik-Gironès, « Trois documents sur les feintes », p. 19. Le corps feint (l'idole) est un mannequin creux que l'on imagine réalisé en cuir ou en papier pour de telles scènes (il peut être aussi en bois), voir aussi Dominguez, « La merveille, une illusion ? », p. 77.

BARBE

Nulle maistrise sus moy n'as

Seigneurië në avantaige.

Tu m'as fait faire mains tormens

Par ta faulse tentacion

Et batre de mains batemens

Sans y avoir occasiön.

Elle le bat.

Mais je t'en rendray la desserte!

Avant que jamais tu m'eschappes,

Sur toy en tournera la perte:

Je t'estandray comme on fait grapes!

Pour ne pas finir écrasé comme du raisin (« Sathan : Lasche moy de ceste grant paine / Qui si asprement me demaine »), le diable accorde à Barbe sa requête, à savoir que toutes personnes qui l'invoqueront, n'auront de lui aucun mal.

La femme de joie, quant à elle — qui était ivre de « grant venin » et pas de vin, comme le lui révèle Barbe ! — s'avère ainsi prête pour la métamorphose rédemptrice : une fois vidée du diable, elle se rend complètement à la sainte et tombe à terre, en raison du bouleversement dû à son nouveau statut, mais aussi en attitude de prostration : « LA FOLLE FEMME : A ! Barbe, ma treschiere amyë / A toy me rens sans nul ressort / Ou toy seray jusq'a la mort. / Jamais peché je ne feray. [*Elle*] chet a terre » (vv. 2780-83).

Par ailleurs, l'action rédemptrice de Barbe dans le mystère en cinq journées agit à travers des guérisons, mais cette fois *post mortem* : son influence bénéfique continue à se propager dans le monde d'ici-bas après que son corps a été enseveli par saint Valentin et placé par le Maire de Nicomédie dans le temple. Sa présence sainte produit des effets de guérison miraculeuse chez les gens qui s'approchent du lieu : un aveugle, un sourd et un fou retrouvent leur santé physique et psychique, lors d'une véritable « farce » intégrée au mystère, comme l'a montré Mario Longtin⁵¹². Une deuxième manifestation du pouvoir de Barbe se vérifie à la fin de la bataille entre l'armée chrétienne du Roi de Chypre et la païenne Nicomédie : non

⁵¹² Sur cette partie de guérison “farcesque” et sur son importance dans la fonction de célébration de la sainte mise en place dans le mystère, on renvoie à M. Longtin, « Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées et sa farce », dans *Mainte belle oeuvre faicte. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, éd. D. Hüe, M. Longtin et L. Muir, Orléans, Paradigme, 2005, pp. 339-354.

seulement deux soldats chrétiens morts ressuscitent dès qu'on les approche du tombeau de la sainte⁵¹³, mais aussi des païens sont convertis⁵¹⁴.

Autrice de sa propre purification à travers le baptême, la martyre l'est aussi de la purification des autres personnages : elle baptise, convertit, ressuscite, exorcise, tout en déployant un pouvoir extraordinaire qui se transmet sensiblement sur la scène à travers la lumière, le chant, le toucher, et qui agit à travers sa parole transformatrice.

3.3. La résistance aux supplices : la témérité du corps

En plus de garder le corps de la sainte pudique et intègre et de soutenir son influence bénéfique vers l'extérieur, l'action du surnaturel permet aussi de traduire sur scène le *topos* hagiographique du saint indemne. L'héroïne martyre protège ainsi son corps des assauts horribles qu'elle subit tout le long des pièces, dès que la persécution du bourreau se déclenche : elle se montre invincible face aux éléments naturels et ressort toujours vivante des supplices. À l'exception du jeu de sainte Agnès, où, à la différence de la *passio*, le supplice fatal est le feu, l'héroïne des pièces ne trouve la fin des tourments multiples que dans la décollation, en cohérence avec l'hagiographie des martyrs.

Si l'on suit le récit hagiographique, il peut arriver que des supplices n'exercent pas l'effet souhaité sur le corps de la martyre, car ils sont annulés avant de pouvoir être dangereux ; ou bien, quand ils marchent et produisent des traces sanglantes, la sainte peut ne pas ressentir de douleur voire s'en réjouir, selon un motif paradoxal présent dès les premières narrations⁵¹⁵. Mais l'intervention du surnaturel agit aussi pour guérir et reconstituer dans son intégrité le corps blessé, après qu'il a subi des tortures ou des mutilations.

Ce n'est qu'ainsi que la sainte peut résister et endurer avec un courage exceptionnel l'atroce bataille qui lui vaut la couronne du martyr. Elle ne renonce jamais à son projet de mariage mystique, elle ne renonce jamais à sa foi, et elle ne cède jamais aux propositions du bourreau de se convertir ou de se marier avec lui, au prix d'une agonie intermittente, où la torture alterne avec l'apaisement de la guérison. À chaque réponse négative qu'elle avance à

⁵¹³ Il s'agit de Herault et Bruysart. La scène est l'une des épreuves de la prétendue influence du mystère sur les peintures du cycle de sainte Barbe dans l'église de Saint-Martin-de-Connée et, donc, sur la représentation jouée à Laval en 1493. Voir Pottier, « La vie et histoire de madame sainte Barbe », pp. 66-68 et Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p. 122.

⁵¹⁴ Cf. vv. 23146-51.

⁵¹⁵ Nous nous pencherons mieux plus tard sur cet aspect, § 2.3.3. *Joie et/ou douleur*.

son persécuteur, l'héroïne est soumise à un supplice différent, dont elle sort finalement guérie : ainsi se prolonge l'acharnement contre son corps. Dans les représentations les conflits avec le bourreau, tout comme les supplices qui en dérivent s'avèrent très amplifiées, dans un crescendo de violence qui ne se conclut qu'avec la décapitation, comme nous l'avons dit. Mais avant d'y arriver, la sainte résiste, car elle est sûre de sa victoire : comme nous le verrons, grâce au secours du ciel qu'elle-même sollicite par ses prières, elle passe d'une ordalie à l'autre, endurant les souffrances, souvent sans se plaindre.

Comment se produit sur scène le miracle du corps indemne ou guéri ? À nouveau, c'est le prodige des moyens scéniques qui est convoqué et l'admiration des spectateurs qui est recherchée.

3.3.a. Le corps indemne

Un élément naturel face auquel la martyre résiste est sans doute le feu. La scène la plus remarquable à l'intérieur de notre *corpus*, concernant l'annulation du supplice du feu, se présente dans le *Jeu de sainte Agnès*, qui reprend la source, tout en apportant des variations et des innovations cohérentes avec la mise en spectacle de la matière narrative. Après avoir ressuscité son agresseur Apodixeis et converti sa famille, y compris le préfet Simpronius, comme nous l'avons vu, Agnès demeure très suspecte pour le peuple romain⁵¹⁶, et le préfet qui prend la place de Simpronius dans la persécution de la jeune chrétienne condamne Agnès à un premier bûcher. Dans la *passio*, l'on raconte que les flammes se divisent en deux et atteignent le peuple romain, sans toucher la victime :

*Quod cum fluisset impletum, statim in duas partes divisae sunt flammae et hinc atque illinc seditiosos populus exurebant, ipsam autem B. Agnen, penitus in nullo contingebat incendium*⁵¹⁷.

La compilation de Jacques de Voragine suit la *passio*, presque à l'identique, en étant légèrement plus rationaliste dans le « *minime* » qui remplace « *in nullo* » : « *sed in duas partes flamma diuisa seditiosum populum exurebat et eam minime contingebat* »⁵¹⁸.

L'adaptation qu'en fait le jeu provençal présente un cadre moins vague, plus adapté à la vraisemblance requise par la scène, comme nous l'avons constaté aussi pour le miracle des cheveux : les romains aménagent le bûcher, en entourant de ronces le corps d'Agnès dépouillé et lié au poteau, puis l'allument. Mais le feu est détourné de la jeune-fille par quatre anges, qui

⁵¹⁶ Agnès est accusée de sorcellerie, cf. *infra* § 2.3.1. *Du miraculeux au magique diabolique*.

⁵¹⁷ AA. SS., *Ian*, p. 352.

⁵¹⁸ Iacopo da Varazze, « XXIV. De sancta Agnete », *Legenda Aurea*, p. 204.

redirigent les flammes sur les romains qui s'enfuient — à la différence de ce qui se passe dans la *passio*, où il sont brûlés :

Et IIIIor angeli veniunt et defendunt eam ab igne et proiciunt ignem super Romanos et omnes fugiunt versus cenatorem.

Nous ne savons pas comment, mais le miracle des flammes réparties en deux est réalisé à travers les quatre personnages célestes qui descendent du Paradis et dirigent la scène. Mais ce n'est pas tout, car l'auteur en profite pour célébrer à nouveau la puissance rédemptrice de la sainte : quatre Romains, restés sur place, étourdis mais saufs, chantent le prodige et décident d'adorer le Dieu que « *veut Agnès tant fort guardar* » (v. 1035), après que les trompettes du Paradis et le « *Silete* » des anges ont fêté l'action de la grâce divine chez ces hommes jadis perdus, vv. 1030-32 :

Et stinto igne surgit IIIIs ex istis IIIItor dicenz, et ante tube sonuerint et angeli dixiunt
«*CILETE*»,
Baron aves vist la vertut
Ques a fah Dieus per la salut
D'Aines, ques ahm pauc non em cremat.

Agnès demeure indemne du feu, comme Marguerite de l'eau qui devait la noyer et qui devient eau sainte et douce.

Chez Hrotsvita, ce motif est fréquent. Dans le *Sapientia*, *Spes* (Espérance), une des trois filles de Sagesse, reste indemne quand Hadrien la jette dans un vase de bronze plein de matériaux gras brûlants. La jeune chrétienne sait que le Christ peut miraculeusement adoucir la flamme (« *Haec virtus Christo non est insolita ut ignem faciat mitescere mutata natura* »)⁵¹⁹. Comme il arrive aux Romains qui assistent au bûcher d'Agnès, le feu brûle les serviteurs d'Hadrien alors que, comme le constate Antiochus, « *illa malefica illaesa comparuit* », Espérance demeure intègre.

Mais même quand le feu n'est pas éteint par la puissance divine et arrive à martyriser les saintes, leur corps demeure miraculeusement intègre, sans porter aucune trace de brûlure : c'est ce à quoi nous assistons dans le *Dulcitiis*, où Agape et Chionia, livrées aux « *bachantibus flammis* », demandent à Dieu précisément de ne pas diminuer la violence et les effets du feu,

⁵¹⁹ *Sapientia*, V, 24, p. 265.

car elles désirent au plus tôt que leur chair soit détruite et que leurs esprits gagnent les régions célestes. Les soldats de Sisinnius assistent admiratifs au miracle :

*MILITES : O novum, o stupendum miraculum ! Ecce animae egressae sunt corpora et nulla laesionis repperiuntur vestigia, sed nec capilli nec vestimenta ab igne sunt ambusta, quo minus corpora*⁵²⁰.

Leurs corps, cheveux et vêtements ne sont pas consumés par le feu, bien que leur âme ait quitté ces corps. Nous retrouvons le même phénomène dans la scène du martyr des sages que Catherine convertit au christianisme dans la *sacra rappresentazione* siennoise. Carmasso, le bourreau acolyte de l'Empereur, y assiste stupéfié (« *forte si meraviglia* ») et raconte la merveille à son maître : « *color son morti e non arso pelo* » (v. 1062).

Par ailleurs, la suspension des lois naturelles pour sauver l'héroïne intervient ici dans la rupture des roues dentelées de la machine de torture qui doit martyriser Catherine⁵²¹. À nouveau, le miracle insaisissable de la *passio* est mis en scène à travers l'action concrète des personnages célestes qui interviennent en changeant le cours des événements. Cette fois, la représentation suit fidèlement l'hagiographie :

*Et intanto che e' manigoldi l'acconciano et acconciano le ruote et ella fa oratione a Dio et dice "O sposo mie dilecto". Et finito che à decto Sancta Caterina, in un subito viene uno angelo, con gram furia spezza le ruote et amaza molti huomini*⁵²².

Comme « *segno da ccielo* » demandé par Catherine, un ange descend du Paradis et casse bruyamment les roues. Carmasso rapporte « *stupefacto* » à l'Empereur la violente destruction, dont il perçoit le bruit provenant du ciel, vv.1337-42 :

CARMASSO

Or non hai tu sentito

El romper delle ruote tanto forte

Che da cielo è venuto,

che l'à spezate et tanti huomini a morti ?

IMPERADORE

Or non vi sete accorti

⁵²⁰ *Dulcitius*, XI, 5, p. 91.

⁵²¹ Les roues sont l'attribut typique de sainte Catherine d'Alexandrie dans l'iconographie.

⁵²² Ap., v. 1320.

Che l' à facto con i suoi incantamenti ?

Les personnages païens, aveuglés dans leur erreur, ne voient pas, à la différence des spectateurs, les intervenants célestes et interprètent comme des enchantements mystérieux à l'œuvre des chrétiennes ces phénomènes — nous le verrons mieux plus tard.

Par ailleurs, c'est une faille miraculeuse dans le mur de la tour où Barbe demeure qui lui permet d'échapper à la mort lors du vif conflit qui l'oppose au père, quand elle lui avoue ouvertement sa foi chrétienne⁵²³. Nous avons vu que cette vérité intolérable engendre chez Dioscorus une impulsion très violente : il essaye de frapper Barbe de son épée, mais la jeune-fille disparaît dans la pierre ! Ce miracle remonte à la tradition hagiographique⁵²⁴ et on le retrouve dans les deux représentations françaises par personnages, alors que dans la *sacra rappresentazione*, il n'est pas présent. Dans le mystère en cinq journées, c'est l'analogie avec la cire qui fonde l'évidence matérielle du miracle de la disparition, qui bouleverse la rationalité cruelle de Dioscorus, vv. 12300-12309 :

Hic sumit angelus crucem faciat et Dyoscorus percutere fingat et Barbara de turri exeat et recedat.

Qu'est cy ? Véz cy grant deablerie,

Véz cy fantosme, véz cy raige :

Oncques je ne vy tel oupvraige.

Ainsi que la cuydoye occire,

Elle est remise comme cire

En ceste pierre que véz cy.

Comment deable c'est fait ce cy ?

Véz cy fairie et mauldit crime !

El est fondue en abisme,

Deables la puissent emporter⁵²⁵ !

Comme il ressort des termes qu'il utilise (*deablerie, fantosme, raige, fairie, mauldit crime*) et de la répétition du déictique *véz-cy*, Dioscorus est très troublé par cette « chose extraordinaire », fruit sans doute du Malin ! Il se peut que l'image de la cire soit cohérente avec la modalité de réalisation sur scène de cette feinte, qui permet au personnage de disparaître dans la pierre “vidée” (« elle est fondue en abisme ») et de sortir de la tour (« de turri exeat et

⁵²³ L'occasion arrive quand le père découvre la construction de la troisième fenêtre dans la tour, voir *supra*, § 2.1.3.b. *Le refus de la religion*.

⁵²⁴ Voir aussi la scène sur le tableau du Maître de la Légende de Sainte Barbe, image 8.

⁵²⁵ Je souligne.

recedat »), en se gardant indemne. Dioscorus décide alors d'envoyer les siens chasser Barbe pour la tuer : l'occasion s'avère précieuse pour le talent créatif du fatiste, qui insère un commentaire de Galathée, une des femmes de Nicomédie. La voix pathétique de Galathée porte plainte contre l'inhumanité et l'innaturalité d'une telle action dans une tirade très expressive — baroque, si l'on s'accorde l'anachronisme — où la rime enchaînée, les allitérations de sons durs qui en découlent et le rythme agité expriment de façon remarquable la dureté du père, de même qu'ils accentuent le crescendo de la tension tragique⁵²⁶, vv. 12383-93 :

GALATHEE (finit)
 O ferocité faulce et ville,
 Si villaine paternité,
 Paternelle crudelité,
 Trescrudelle imperacion,
 Imperative mocion,
 Motive et fiere iniquité,
 O inique inhumanité,
 Inhumaine derision,
 De risible condicion,
 Condicion desnaturelle,
 Nature je voy moult cruelle.

Les interrogatives et les anaphores, quant à elles, soulignent davantage l'émerveillement pour un geste si horrible (« merveilleuse rigueur »), 12394-12404 :

Je la voy moult abhominable,
 Deste[s]table, vituperable,
 Quand hom par nature inhumaine
 Veult tuer sa fille germaine.
 Comment peult tel homme duréz ?
 Comment peult Nature enduréz
 Telle merveilleuse rigueur ?
 Comment peult duréz si dur cueur
 Qu'il ne se fent en deux coustéz
 Quand il pence telz cruaultéz ?

⁵²⁶ Il s'agit d'un chiffre stylistique du mystère, car l'on retrouve de telles constructions formelles ailleurs. Il suffit de penser à la tirade de Barbe évoquée plus haut à propos de son refus indigné de la loi païenne, cf. § 2.1.3.b. *Le refus de la religion*.

Quand est a moy, je m'émerville.

L'admiration du public interne à la scène pour les merveilles d'œuvre divine ou humaine, amplifie celle des spectateurs du mystère, selon un procédé que nous avons déjà rencontré.

3.3.b. Le corps guéri

Si la martyre peut échapper aux supplices des éléments naturels, tel le feu, ou aux machines de torture ou bien aux armes, en gardant son corps indemne, quand son corps subit et porte les traces des agressions, il peut tout de même se rétablir dans son intégrité. La beauté extérieure de la sainte doit se maintenir, car elle reflète, comme on le sait, une pureté intérieure. Une scène topique de la guérison miraculeuse du corps blessé de la martyre se passe d'habitude la nuit, dans la prison où l'héroïne est enfermée après avoir subi une série de tortures. Outre les anges ou de saints personnages, c'est Dieu en personne qui écoute les prières de son épouse et intervient pour la soulager.

L'un des deux fragments qui nous restent (le fragment A) du Mystère auvergnat de sainte Agathe⁵²⁷ montre précisément cet épisode. Après une première séance de supplices (flagellation), les bourreaux réfèrent au persécuteur de la jeune chrétienne, le proconsul Quintien, qu'Agathe, en prison, a été guérie des blessures et qu'ils ont vu un ange entouré de lumière. Les hommes de Quintien vont vérifier et en effet ils constatent qu'« Ell'est saine, en bon point et belle » (v. 52). Il s'agit d'une scène que l'on retrouve similaire dans la *sacra rappresentazione* de sainte Catherine qui, comme Agathe, réapparaît dans sa beauté après avoir été laissée douze jours en prison sans nourriture, comme le révèle Carmasso à l'Empereur, vv. 1305-12 :

CARMASSO

O signor mie perfectò,

Vedi ch'ell'è più bella ch'ella fusse mai.

Egli e' stato difecto

Di color che a guardia vi lassai.

CATERINA

Tu nnon mi crederai,

Ma io non ò mangiato cibo humano.

Lo sposo moi sovrano,

⁵²⁷ *Les fragments du Mystère auvergnat de sainte Agathe*, éd. Runnalls.

Giesù, m' à facto vivere in prigione.

La nourriture céleste a pourvu au salut de l'héroïne. Comme Agathe, son illumination divine revient briller dans sa beauté extérieure.

Dans la *Rappresentazione di santa Agata*, dont nous pouvons lire l'ensemble du texte, nous assistons aussi à la reconstitution de son corps, après qu'il a été mutilé aux seins, selon le martyre qui caractérise la sainte, comme en témoigne largement l'iconographie.

Lorsqu'Agathe est renfermée en prison, la nuit, elle reçoit une visite dans des conditions initialement mystérieuses, non sans une certaine gêne : la didascalie nous informe que c'est saint Pierre en personne qui se présente chez elle en habit de médecin, accompagné d'un garçon, mais pour Agathe et le public, son identité reste cachée, et ce n'est qu'en tant que « *medico perfetto* » que le personnage explique à la sainte avoir assisté à son tourment et vouloir la guérir. La *rappresentazione* exploite l'effet de suspense qui était déjà propre au récit de la *Légende Dorée*⁵²⁸. Agathe hésite par honte (« *e mi parrebbe far molto dispetto* »), car elle n'a jamais été soignée par un homme et remet son salut en Dieu, qui, seul, peut lui guérir la poitrine : « *e pero' sola in Dio tucta mi mecto / che puo in un punto sanarmi del pecto* ». C'est alors que le médecin lui révèle son identité (« *io son Piero suo apostolo* ») et avoir été envoyé précisément par Dieu.

Une didascalie externe (« *Sancta Agata essendo guarita rende gratie a Dio* ») et une interne, dans les paroles qu'elle adresse à Dieu, rallumée dans sa ferveur, pour son corps guéri (« *e or sanato m'hai el corpo necto / e le mammelle rappicchate al pecto* »⁵²⁹), nous laissent envisager la réalisation d'un trucage : Saint Pierre colle, de toute évidence, des seins feints à sa poitrine, sans que le public s'en aperçoit (par exemple derrière un voile) et Agathe retrouve ainsi son entièreté.

De plus, la scène ne manque pas d'autres éléments extraordinaires, qui marquent la présence surnaturelle, notamment en termes de lumière. Un « *birro* » (flic) qui accompagne le chevalier pour récupérer la prisonnière voit « *un gran chiarore* », l'atmosphère merveilleuse ressort clairement dans le récit qu'*el cavaliere* fait à Quintien :

*Hor lampeggia proprio come stella
sanata e necta questa e cosa certa
rappiccato ha l'una e l'altra mammella
di splendor la prigione era coperta*

⁵²⁸ Iacopo da Varazze, « De Sancta Agata », *Legenda Aurea*, pp. 296-301.

⁵²⁹ *Rappresentazione di santa Agata*, p. 61.

*e era l'uscio aperto alla bandita
ella poteva e non è fuggita⁵³⁰.*

La prison abrite une grande lueur, sa porte est ouverte et Agathe rayonne comme une étoile, comme Agnès dans le lupanar. En effet, la noblesse de son âme a bien le droit d'éclater : elle aurait pu fuir, mais elle ne l'a pas fait, en gardant ainsi une autre fois cette intégrité intérieure que son corps guéri, à nouveau intègre, reflète. L'héroïne va à la rencontre de son destin, parfaitement consciente que si elle s'était enfuie de prison, les gardiens auraient été mis en danger : en causant leur punition, elle aurait évité, certes, le martyre, mais ainsi perdu son honneur face au Sauveur. Elle l'explique elle-même à un voyageur passé par là et qui, ayant vu une clarté sortir de la porte ouverte de la prison, lui avait suggéré la possibilité d'une évasion : « *non piaccia a Dio ch'i sia tanto ingrata / ch'i perda la corona el mio honore / le guardie in gran pericol mecterei / e la santa victoria perdere* »⁵³¹. Loin de recevoir passivement l'aide divine, Agathe montre en être digne grâce à son comportement vertueux.

La guérison de l'amputation des seins fait aussi l'objet d'une scène très animée dans le mystère de sainte Barbe en cinq journées, qui mérite d'être mentionnée. Dès que les bourreaux qui ont promenée Barbe à travers la ville, recouverte de la veste céleste, arrivent chez Marcien, tous s'aperçoivent de l'incroyable merveille et ne peuvent pas y croire. Voici la réaction chorale du prévôt et des siens à la vue du corps de Barbe, à nouveau intact, vv.18000-18017 :

MARCĪAN

Harau ! que voi gë ?

ALIMODES

Quoy ?

MARCĪAN

Merveille,

A peu que tout vif je n'enraige !

ALIMODES

Apaisés vous, je le conseille.

Harau !

MARCĪAN

Que voi ge ?

PERSËUS

Quoy ? Merveille !

⁵³⁰ *Ibidem.*

⁵³¹ *Ibidem.*

MARCĪAN

Si j'eusse eu aussi grant oreille
Q'une anesse qui est saulvaige,
Je n'eusse pas tout mon viaige
En admiracion pareille !
Harau ! Que voi ge ?

ALIMODES

Quoy ?

MARCĪAN

Mervoille,
A peu que tout vif je n'enraige !
J'aperczoy le plus grant oultraige
Qui fut oncques souzbz l'emperiere !
Je voy que ceste pautonniere
Si est saine totalement
Et est vestue noblement
Sans humaine provision.
Elle n'a playe ne lesion
Dont je suis confus et dolant !

La variation des vers et le langage reflètent bien l'état émotionnel des personnages, en évoquant des postures vocales et corporelles très expressives et en exprimant ainsi des éléments extralinguistiques, selon un procédé typique des mystères⁵³². Les questions courtes, averbales, et les répétitions témoignent de la forte tension dramatique procurée par cet événement extraordinaire, qui échappe à la raison humaine des bourreaux païens et les trouble profondément : malgré la féroce mutilation, le corps de Barbe ne présente pas de plaies, mais est complètement assaini ; et elle est « vestue noblement » de la veste céleste que nous connaissons. L'interjection « harau » exprime typiquement la rage et la souffrance des locuteurs, et offre un exemple de « geste vocal »⁵³³, avec lequel le texte écrit reflète la pratique de la performance.

Mais la plupart des guérisons miraculeuses de Barbe se produisent la nuit, quand l'héroïne se trouve en prison après avoir subi des supplices, comme nous l'avons vu pour Agathe et Catherine. Dans les mystères de sainte Barbe, toutefois, c'est aussi Dieu que nous voyons en action. Dans la représentation en deux journées, après une deuxième confrontation

⁵³² Voir G. Parussa, « La représentation des émotions dans le théâtre médiéval ».

⁵³³ Ivi, p. 206.

avec Marcien, Barbe est enfermée dans un cachot obscur et laid et prie Dieu de surtout garder saine son âme (« Dieu, ayde moy par ta puissance. / Du corps, ne doute pas la paine, / Fors que l'ame soit nette et saine. / Doulx Dieu, garde vous en prenez », vv.1769-72), rappelant les craintes de Marguerite. Elle reçoit alors la visite de Dieu en personne accompagné par ses anges et archanges, dans une séquence très chantée. Les anges chantent en Paradis à l'appel de Dieu et chantent dans la prison dès qu'ils y entrent :

Tunc Deus cum angelis suis descendat et intrent in carcerem cantando antiphonam videlicet :
Amica mea Barbara
Tecum veni cum cithara
Succurrere in agonia
Tecum ero presentia. Alleluya !

Gabriel préannonce à Barbe qu'elle devra encore endurer maintes peines, mais qu'elle conquerra la couronne et vivra « La sus, en la joye pardurable / Et en gloire tresdelectable » (vv. 1795-1796). La parole est à nouveau entrecoupée par un chant angélique, répliqué par celui de Barbe, « Confortee et resjouye », car elle ne ressent plus la douleur et se découvre toute saine, vv. 1799-1810 :

Ilz chantent en la prison:
Virgo singularis.
Et Barbe respond:
Vitam presta puram.

BARBE

He, tresdoux Dieu, je Te salue.
Je Te doy bien remercier
Et de bon cueur Te mercier.
Je ne sens ne douleur ne paine,
De mes playës suis toute saine.
Marcien, le chien enragé,
Mon corps a moult endommagé.
Or luy pourra assez desplaire
Que mon Dieu et souverain Pere
M'a si tresdoulcement garie,
Confortee et resjouye,

Luy et ses anges doucement.

Pause. Elle est garie de tous ses maux

Dans les fragments du rôle de Barbe, nous assistons à une tirade presque identique, qui documente encore une fois la proximité du mystère de la Maurienne perdu avec ce mystère imprimé. Dans le rôle, toutefois, le compte rendu que Barbe fait à son persécuteur de la visite de Dieu qu'elle a reçue présente des détails propres à cette version, qui augmentent le caractère mystique de la rencontre de l'héroïne avec le divin : Barbe a vu la grâce de Dieu en regardant son visage (« Bien scay qu'ilz est tout plain de grace, / car je l'ay huy veu en sa face ») ; et la guérison de son corps par Dieu ainsi que le chant mélodieux des anges lui ont procuré un état d'extase :

Avecques luy vindrent les anges
de Paradix, et les archanges,
qui chanterent moult hautement
ung chant mellodieusement,
donc mon cueur fust mys hors de sens⁵³⁴.

La vue de la beauté qui émane du visage de Dieu et l'écoute de la beauté que dégage l'harmonie du chant des anges ont amené Barbe à participer d'une dimension suprasensible, à laquelle seuls les sens peuvent, paradoxalement, conduire. L'on constate à ce propos que dans la *Vie Sainte Barbe*, quand Dieu va reconforter la jeune-fille en prison et la guérit, sa présence dégage un parfum⁵³⁵. Nous avons vu que les sens s'avèrent également fondamentaux pour la transmission de la sainteté de l'héroïne aux autres personnages⁵³⁶.

Revenons au mystère en deux journées. Les anges retournent guérir miraculeusement Barbe deux fois encore, selon la structure répétitive que le mystère acquiert de la légende, en l'exacerbant : à chaque refus d'apostasier sa foi et d'épouser Marcien, Barbe subit de nouveaux supplices et est ensuite guérie en prison. Une première fois, après sa flagellation, pendue par

⁵³⁴ « Histoire de sainte Barbe. Rôle », p. 107.

⁵³⁵ *Vie Sainte Barbe*, Dénoy, vv. 272-292. Le parfum est signe de sainteté, car la chair des saints est incorruptible et pure, alors que la puanteur (comme nous l'avons vu dans la scène du dragon du mystère de Marguerite), caractérise les créatures démoniaques et corrompues. Un exemple éclatant d'une telle association est offert par le dialogue *Thaïs* de Hrotsvita, où la femme pécheresse doit purger sa peine dans une cellule sale et puante.

⁵³⁶ § 2.2.2.b. *Conversions et guérisons*.

les pieds au gibet, et la brûlure des lampes à huile brûlantes ; et une autre fois, après qu'elle a été frappée de coups de maillets sur la tête⁵³⁷.

Dans la représentation en cinq journées, les supplices s'avèrent encore plus nombreux et le fatiste prend soin de les diversifier de façon détaillée. Nous y retrouvons les guérisons miraculeuses, œuvre de Dieu ou des anges, à la demande de Barbe d'être soulagée de ses tourments. Au début de la quatrième journée, Barbe est livrée au prévôt Marcien, qui face à sa position ferme en termes de religion et à son attitude audacieuse et méprisante envers lui, renchérit de plus en plus sa violence contre elle⁵³⁸. Sous ses ordres, en une seule première séance d'horreur, les tyrans la fouettent, déchirent sa chair au nerf de taureau, la fouettent au cilice, parsèment de sel ses plaies et même la trêve de l'enfermement en prison n'en est pas une, car Marcien la fait équiper de cailloux pointus afin que Barbe ne trouve pas de paix, même endormie !

C'est là que l'on assiste à une situation dramatique originale, qui se déroule entre ciel et terre, où le fatiste réécrit et intègre la source, notamment des interventions des personnages surnaturels. Barbe prie Dieu de la secourir (« Allegéz moy de ceste oppresse ! », v. 15451) et la Vierge Marie d'intercéder auprès du Christ pour qu'il exauce sa demande. Dans une scène en Paradis, nous assistons à un échange de la Vierge avec son fils, qui montre la sensibilité de l'auteur pour les sentiments humains auxquels ces personnages célestes pareillement participent. Vu que Barbe souffre au nom de Dieu, la Vierge lui fait remarquer que (15496-15504) :

Ce n'est pas droit qu'elle demeure
Sans voz secours une seulle heure.
Vous la debvéz resconforter,
Solaciéz et supporter,
Visiter et puis enhorter,
Qu'elle soit en Vous tousjours ferme.
Ne la lesséz desconforter
Seulle, mais pour la conforter,

⁵³⁷ Dans la *Légende Dorée*, le récit sur sainte Barbe – qui n'est pas de la main de Jacques de Voragine comme nous le savons – mentionne trois tortures (flagellation, torches brûlantes et amputation des seins) et l'on ne voit l'intervention guérisseuse du Christ (en termes de « lux ») qu'après le premier supplice : « Media nocte circumfulsit eam lux de coelo, in qua apparuit ei Christus dicens : confortare, filia, quoniam copiosum fit gaudium in coelo et in terra super passione tua. Non ergo metuas minas tyranni, ego enim sum tecum, ut eruam te ab omnis plagis, quae inferuntur tibi, et statim nusquam apparuerunt. Gaudebat autem et exultabat beata Barbara super exhortatione domini », « De sancta Barbara », p. 900.

⁵³⁸ Il n'est pas question de refuser le mariage avec le persécuteur dans le cas de Barbe, comme nous l'avons vu. Nous reviendrons *infra* sur la parole audacieuse des héroïnes (§ 2.3.4.a. *La témérité de la voix*).

Visitez la dedans brief terme.

Notre Dame voit l'assistance assidue et totale de Dieu à son adepte nécessaire, aussi pour que la sainte demeure ferme dans sa foi. Elle pourrait se décourager si l'objet de son "amour", à savoir la raison de sa souffrance, ne restait pas à son côté ! Dans une tirade de louange à sa mère très belle, le Christ montre d'écouter la « Damme très celeste et divine, / Douce simplese coulombine, / Trespitèable et feminine » (vv. 15510-12) et décide d'intervenir auprès de Barbe, « D'aller enluminer la place / Ou el est et la visiter » (vv. 1524-25).

Le ciel se mobilise et descend dans la prison obscure qui va s'éclaircir, comme le demande Barbe dans une prière où elle verbalise pour la première et unique fois la souffrance corporelle qu'elle éprouve : elle le fait ici face à Dieu, alors qu'elle n'avait montré aucune vulnérabilité lors de l'exécution des tortures par les tyrans. Dans une tirade au rythme rapide, en vers pentasyllabiques, une parole fragmentée semble refléter le morcellement de son corps par les cailloux, vv. 15598-15603 :

De deul je lermie,
La char me fremie,
Le tourment m'est grief !
Helas, quel meschief !
Ses esclatz pour brief
Entrent en mon corps.

La prière de Barbe est double : elle invoque le soulagement physique (« Vroy Dieu qui es chef / Du ciel, maine a chef / Tous ses tourmens fors», vv.15604-6) et l'illumination du lieu, qui devra dignement l'accueillir dans son intégrité retrouvée : « Souleil de justice, / Esclardis ce lieu ! » (v. 15613). Selon la même dialectique entre sombre et lumière que l'on a rencontrée dans les autres textes — qu'il s'agisse du lupanar ou de la prison — le lieu sombre s'éclaircit quand la présence divine se manifeste et garantit ainsi l'intégrité corporelle de la martyre, à savoir sa pureté spirituelle. Cette fois, la transmission de la guérison est esquissée à travers l'indication du geste du Christ, vv.15665-70 :

Du signe de ma sainte [Croix]
Droit Je te signe. . .
Faciat signum crucis super eam.

Cestuy signe est la medicine
De mort amere,
Ma belle Fille, et persevere
En ta bonté.

Barbe se voit instantanément assainie et reconnaît qu'il s'agit bien d'une « grâce supernaturelle » (comme le remplissage d'eau du bassin), et pas de l'action des puissances mondaines et magiques, comme si le *fatiste* voulait rassurer le public, à une époque où de tels phénomènes pouvaient être interprétés de façon ambiguë⁵³⁹, vv. 15695-15702 :

Ta victorieuse presence
Donne [a] ma pouvre adolescence
Sancté soudaine.
Ce n'est pas puissance mondaine,
Nigromance, phisque humaine
Ne naturelle,
C'est grace supernaturelle.
Je suys forte, ligere, ignelle,
Comme d'avant !

Barbe se retrouve donc forte, mais dotée de la vive légèreté propre à un esprit qui s'élève. Cette belle image exprime l'essence du personnage, où la vigueur cohabite avec la recherche de la liberté.

Conclusion

Comme nous l'avons montré, le comportement exceptionnel de l'héroïne inspire des situations dramatiques marquées par l'émerveillement, où la puissance surnaturelle qui agit sur et à travers la martyre se traduit en puissance spectaculaire sur la scène, entre ciel, enfer et terre : couverture et guérison miraculeuse du corps, aveuglement, élimination et résurrection des agresseurs, affrontement physique de créatures démoniaques, apparition d'eau bénite, célébration de baptêmes, conversions prodigieuses, endurance exceptionnelle aux tourments.

⁵³⁹ C'est précisément cette ambiguïté qui justifie l'attribution au personnage de l'identité de sorcière/magicienne aux yeux de ses adversaires païens : voir le prochain chapitre.

Un tel pouvoir féminin doit trouver une justification surnaturelle qui provienne de Dieu ou du Diable : comme il a été constaté par Brigitte Cazelles pour les vies françaises des saintes, « the shadow of witchcraft is looming »⁵⁴⁰. Nous allons montrer dans le chapitre suivant comment le miraculeux qui agit autour de la martyre est détourné et interprété par les personnages païens ou diaboliques comme une action magique qui relève du Malin : l'héroïne forte porte ainsi le “masque” de la sorcière en plus de celui de la sainte.

CHAPITRE 4. La sainte et son double

Introduction

Nous allons nous tourner maintenant vers les réactions qui suscitent les comportements exceptionnels de la martyre chez les personnages des infidèles, les bourreaux, et chez leur double dans l'au-delà là, les diables.

Le pouvoir miraculeux qui émane du personnage saint se transforme, dans un jeu d'inversion des perspectives, en *magicus* diabolique⁵⁴¹, la magicienne/sorcière prenant la place de la sainte illuminant : tout est une question de regard. Quand l'Ancienne loi romaine est regardée au miroir de la chrétienté médiévale, une dynamique paradoxale de reflets se produit, qui montre d'intéressants processus culturels et idéologiques. Nous allons nous pencher sur les répliques des adversaires humains et infernales de nos héroïnes protagonistes : c'est selon le regard de l'Autre (païen/diabolique)⁵⁴² sur l'autre (féminin)⁵⁴³ que l'héroïne apparaît dans son double négatif. Et la dualité du personnage est particulièrement nette dans les transpositions théâtrales des légendes hagiographiques.

Nous constatons ainsi que la réaction des personnages de la classe dominante masculine (païenne) face au comportement rebelle — en plus d'être “merveilleux” — de la martyre, que nous avons remarquée jusqu'ici, reflète celle des hommes de l'époque des pièces face à des manifestations spirituelles et religieuses féminines hors norme (celles des mystiques ou des hérétiques) et a fortiori face aux prétendues sorcières diaboliques. Cela justifie une

⁵⁴⁰ Cazelles, *The Lady as saint*, p. 56.

⁵⁴¹ Cf. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, pp. 17-23. Cf. aussi Di Febo, *Mirabilia e meraviglie*, pp. 41-49 pour une précision ultérieure concernant les *praestigia* o *prodigia*.

⁵⁴² Cf. Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen Age*, p. 27. L'Autre que le théâtre représente sur scène comprend tous ce qui « ne répondent pas à la norme des citadins ».

⁵⁴³ D'après l'ouvrage pionnier de S. De Beauvoir sur la condition féminine, la femme est, avant tout, l'“autre” de la société (phallogocentrique), cf. *Le deuxième sexe*.

stigmatisation et un usage injuste de la violence sur la femme tant dans la représentation que dans l'Histoire. Ce mécanisme commun de persécution «*at the stake*» (au piquet) avait été aperçu par Brigitte Cazelles concernant les poèmes français des martyres à une époque — le XIII^e siècle — où il n'y a pas pourtant de connexion historique entre la martyre “forte” célébrée dans cette littérature (telle la sage Catherine d'Alexandrine) et la sorcière douée d'un pouvoir inquiétant⁵⁴⁴ ou une figure comme Jeanne D'Arc : « *It is not necessary to wait until the trial of Joan of Arc to see how “a male dominated society” could “associate ‘unfeminine’ behavior with heresy and witchcraft” and how even the most banal kinds of female self-assertion could be interpreted as social defiance* »⁵⁴⁵.

Nous avons vu, en effet, que l'autodétermination et le courage de l'héroïne, voire sa force physique dans les affrontements avec le Malin relèvent des valeurs masculines (en principe positifs) dans l'imaginaire médiéval, tout comme la renonciation à une vie sexuelle. Nous verrons, de plus, que le savoir et l'éloquence dont l'héroïne se pare sont aussi des prérogatives typiquement masculines. Mais qu'est ce qui se passe quand la femme forte même n'est plus inspirée par Dieu, mais par le Malin ? Quand elle devienne ennemie de la société car elle ne respecte pas ses lois ? Quand elle défie l'autorité avec une parole trop audace ? Et quand le pouvoir extraordinaire dont elle capable est attribué à des arts magiques ?

Dans le théâtre de la fin du Moyen Âge la « *self-assertion* » de l'héroïne sainte déclenche une répression exacerbée de la part de ses persécuteurs, qui vise à anéantir son beau corps — humilié et exhibé — d'autant plus qu'elle lève une parole forte.

Le pouvoir de la martyre ne se manifeste pas uniquement dans les vertus miraculeuses que l'aide divine lui confère. Il demeure aussi dans sa connaissance intellectuelle et spirituelle, qui s'exprime à travers un discours sage et une parole audacieuse qui, au même titre, intervient dans la réalité de façon active. Ce pouvoir féminin déstabilisant est précisément ce qui justifie la persécution de la martyre représentée dans le théâtre de la fin du Moyen Âge et celle de la sorcière à une époque où de la croyance l'on passe à une tangibilité inquiétante. L'association perçue par Brigitte Cazelles, et revue à la lumière de nos textes « par personnages », perd ainsi son caractère anachronique : « *Indeed, just as power is at the center of the accusations made against the “strong” women martyrs (Catherine of Alexandria, Juliana, Margaret of Antioch) celebrated in this Anthology, power is also the central argument that justified the prosecution and condemnation of women accused of sorcery during the late Middle Ages* »⁵⁴⁶.

⁵⁴⁴ «There is of course no question of a direct historical connection between, on the one hand, the “strong” female martyrs celebrated in this Anthology and, on the other, the usually poor, old, and solitary omen accused of sorcery in the late Middle Ages», Cazelles, *The Lady as Saint*, p. 56.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ *Ibid.*

Face à cet Autre dangereux, la « femme indépendante »⁵⁴⁷, les distinctions religieuses sautent, l'Autre (païen) de la fiction théâtrale apparaît paradoxalement proche de ses créateurs, aux dépenses d'un « ennemi commun » qui traverse les époques et les frontières : la célébration de la sainte dans les représentations révèle toute son ambiguïté, car elle nous semble se mêler à d'autres intentions, de façon plus ou moins consciente chez les auteurs.

En même temps, nous allons interroger la pertinence du statut de victime passive que l'héroïne martyre semblerait incarner, soumise et exposée, comme elle est, aux féroces agressions et humiliations et, finalement, anéantie⁵⁴⁸. Nous verrons comment sa parole, ses réactions aux supplices, entre joie et douleur et sa volonté de ne pas être à plaindre, nuancent une telle vision, en ouvrant des nouvelles perspectives, si l'on tient surtout compte de la réalisation performative des objets qui nous occupent.

Peut-on aller au-delà de l'interprétation qu'une certaine critique moderne a donné sur la figure d'une sainte martyre dont le corps, sexualisé, ferait l'objet passif des regards et des violences masculines ? Que n'est-il de la réception féminine des pièces ? Si la violence misogyne qui ressort des textes est indéniable, comme nous avons déjà pu le voir, une réflexion sur la signification et la pratique propres à la performance médiévale semble entraver ou du moins réduire la validité d'une telle construction idéologique/mentale.

Quel autre visage entrevoit-on entre la victime réduite au silence et la sorcière dangereuse ?

4.1. Du miraculeux au magique diabolique

L'identification de la martyre avec une *malefica* par les persécuteurs païens s'avère déjà présente dans le *Dulcitius* de Hrotsvita : Sisinnius interprète les paroles d'Irène tels des faux présages d'une sacrilège quand elle lui annonce que Dieu l'aurait aidée à empêcher sa réclusion dans le lupanar : « *SISINNIUS : Ne terreamini, milites, fallacibus huius blasphemiae praesagiis* »⁵⁴⁹. Mais nous savons que ses « divinations » ne se révèlent guère fallacieuses car Irène est conduite sur une montagne par deux anges. A la fin du drame, c'est précisément au moment de la recherche vaine de ces « jeunes gens » que Sisinnius et ses soldats sont confondus

⁵⁴⁷ Nous nous référons à la notion de S. De Beauvoir, *Le deuxième sexe* avec un anachronisme voulu.

⁵⁴⁸ Brigitte Cazelles même constate que dans les vies narratives, le procès par exhibition publique que la martyre subit vise à la désarmer et à l'anéantir complètement : pour la chercheuse la martyre est une victime, un objet du jugement masculin et d'un « *victimizing treatment* », *The Lady as Saint*, p.57.

⁵⁴⁹ *Dulcitius*, XII, 5, p. 95.

et croient d'être victime d'une illusion, car ils n'arrivent plus à s'orienter, piégés dans une boucle :

SISINNIUS : Hem ! ignoro quid agam. Pessumdati sum maleficiis christicolorum : en montem circumeo et, semitam aliquoties repperiens, nec ascensum comprehendere nec reditum quo repetere.

MILITES : Miris modis omnes illudimur nimiaque lassitudine fatigamur et, si insanum caput diutius vivere sustines, te ipsum et nos perdes.

SISINNIUS : Quisquis es meorum, strenue extende arcum, iace sagittam, perfode hanc maleficam⁵⁵⁰ !

La faute est attribuée à l'ensorcellement procuré par les maléfices des chrétiennes. Irène est définie comme une folle (« *insanum caput* ») et ensuite comme « *maleficam* », en se méritant le destin que l'on connaît. Voici en œuvre la magie d'origine diabolique, reflet déformé du prodige miraculeux dont le seul auteur ne peut être que Dieu.

D'ailleurs, dans le *Jeu de sainte Agnès*, la mort du fils du Préfet provoquée par l'intervention surnaturelle du diable et sa résurrection par la main de la sainte, dont on vient de parler, représentent pour les Romains des épreuves éclatantes des arts magiques (« *malas artz* ») d'une sorcière (« *fachriera* »), qui aurait enchanté le jeune homme, en lui faisant croire qu'il était mort, pour le réveiller ensuite⁵⁵¹. Déjà dans la source latine, les prêtres païens, bouleversés par la puissance de la sainte, incitent le peuple contre elle : « *Tolle magam, tolle maleficam, quae et mentes immutat et animos alienat* »⁵⁵².

Mais le jeu amplifie les appellatives de la *passio* —*malefica* et *maga*—qui relèvent, comme chez Hrotsvita, d'une idée de maléfice ancien, et les traduit avec des termes actuels et marqués au niveau diatopique — tels *fachriera* et *vaudesa* — en ajoutant d'autres éléments (la nécromancie et le secours diabolique), qui relèvent d'une idée de sorcellerie contemporaine à la production du texte. Voici les commentaires des Romains qui ont écouté le *planctus* désespéré des compagnons d'Apodixeis à sa mort (vv. 594 ; 600-603 ; 608 ; 616-17) :

Primus romanus dicit :

A! De sa puta fachuriera

...

⁵⁵⁰ Ivi, XIV, 1-2, p. 99. Je souligne.

⁵⁵¹ Koopmans, *Le théâtre des exclus*, p. 134, en fait brièvement mention : « Sainte Barbe est accusée de tricherie et d'«enchanterie» par ses ennemis, et «Certes le diable la gouverne». Même genre d'accusation dans le *Jeu de sainte Agnès* du XIV^e siècle ».

⁵⁵² AA. SS., Ian, p. 352.

Secundus Romanus dicit :
Sapchas qu'il sap nigraumacia
e l'art que parla de bausia,
es ambe lla art sainta a obrat,
per que li a so coll pesat.
 ...
Tercius Romanus dicit:
Il es vaudeusa, so mi par
 ...
Cartus Romanus dicit :
Baron, sapchas qu'ill a obrat
*Am lo diable que li a aiudat*⁵⁵³.

L' « *art sainta* » se réfère à des pratiques magiques et divinatoires réalisées par des livres sacrés (les *sortes sanctorum*)⁵⁵⁴.

L'on constate que Catherine dans la *sacra rappresentazione* est également nommée “enchanteresse” et accusée par l'Empereur d'avoir tué des gens et son épouse, à cause de ses enchantements : « *Imperadore : Viem qua, incantatrice / che ai facto morire cotanta gente, / et la mia imperatrice / morir per le tuoi incantamenti* » (v.1577-1580). Le meurtre de l'Impératrice est attribué à la magie déjà dans la *Légende Dorée* (« *Quamvis arte magica reginam mori feceris, si tamen resipueris prima in palatio meo eris* »)⁵⁵⁵. Nous savons très bien que ces “enchantements” relèvent de la transmission de la doctrine chrétienne à l'Impératrice et de sa conversion, comment nous l'avons vu. Les autres gens mentionnées sont les païens tués par la rupture de la roue par l'ange, ainsi que les autres convertis martyrisés (les sages, les serviteurs de l'Impératrice). Mais dans le texte dramatique nous retrouvons aussi l'association à la nécromancie, comme dans le jeu provençal, alors que Jacopo da Varazze n'y fait pas mention : quand Catherine est décapitée, à la place du sang coule du lait de la blessure, comme le constate Carmasso, perdu, vv. 1627-1632 :

CARMASSO :
Io sono tutto smarrito,
Giamai vidi maggior cos ache questa :
Sangue non n'è uscito,

⁵⁵³ Je souligne.

⁵⁵⁴ Cf. De Santis, *Il mistero provenzale*, la note au v. 615.

⁵⁵⁵ « De sancta Katharina », *Legenda Aurea*, p. 1356.

del busto l'esce lacte et della testa.

IMPERADORE

Parti gran cosa questa?

Non vedi che l'à facto per incanti?

Tu sai ch'e' negromanti

Cavan le cose fuor di lor ragione.

A cause de ce détournement des lois naturelles, Catherine, comme Agnès, a agi de *negromante*.

Le *topos* s'avère donc transversal à la production dramatique gallo-romaine et toscane. Apolline également est définie enchanteresse et folle dans la *sacra rappresentazione* quand elle continue à parler malgré les bourreaux les ont rompus les dents : « *Tarso : che questa pazzarella incantatrice / habbi saputo si bene acchonciarti / che senza denti cio ch'ell vuol dice* »⁵⁵⁶. Et quand elle détruit un idole, à travers l'exorcisme d'un démon qui sort de la statue, c'est encore question d'« *incanti* » : « *Tarso : O me misero a me chi son conducto / a tal disgratia : che tucto m'acchoro / poi che costei con i suoi incanti m'ha ropto / el nostro grande Dio el quale adoro* »⁵⁵⁷.

Mais revenons à la représentation provençale d'Agnès, où l'on constate, en plus, comme nous le verrons pour les mystères français plus tardifs, une superposition de la sorcière à l'hérétique, alors que dans les textes italiens le terme qui recourt est *incantatrice*, de façon assez stéréotypée.

C'est en particulier l'injure « *vaudesa* » (v. 608) qui attire notre attention. *Vaudois* est un terme actuel de l'époque de la représentation du jeu, qui renvoie à la secte hérétique des vaudois, diffusée encore aux XIII-XIV^e siècles dans la région où le texte a été conçu et représenté, la Provence⁵⁵⁸. Agnès, outre à être vue comme sorcière est aussi accusé de valdéisme. Les vaudois, nombreux dans ces zones, étaient considérés à l'instar des hérétiques

⁵⁵⁶ *Sacra Rappresentazione di Santa Apollonia*, Toschi, p. 9. Voir la xylographie correspondante (image 31), où la sainte subit le supplice dans une posture différente par rapport à l'Apolline de Fouquet (où elle est en position horizontale) : elle est debout, liée au poteau.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ Sur la superposition d'Agnès avec une vaudoise dans le « *processo di riattualizzazione del testo* » par rapport à la *passio*, voir De Santis, « *Tolle maga, tolle maleficam* », surtout pp. 65-67. La chercheuse montre que le manuscrit qui transmet le jeu est un manuscrit de scène, comme le témoignent les interpolations qu'il contient : la scène du procès et les choix lexicaux telles « *vaudeisa* » reflètent précisément l'actualité du texte par rapport aux attentes du public de la mise en scène. L'on signale que le théâtre religieux provençal fonctionne aussi comme moyen anti-vaudois aux XV-XVI^e siècles dans les vallées alpines franco-italiennes où les communautés vaudois survivantes s'étaient concentrées, cf. J. Chocheyras, « *Le théâtre religieux provençal et la propagande anti-vaudoise : personnages en quêtes d'auteurs* », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 44 (1997), pp. 49-54.

par l'Église catholique et regardés avec suspicion dès leur diffusion⁵⁵⁹. Attribuant à la *malefica* Agnès l'étiquette de *vaudeisa*, le texte témoigne ainsi du processus de superposition entre le stéréotype de l'hérétique et celui du sabbat des sorcières⁵⁶⁰, qui verra sa cristallisation définitive au cours du XV^e siècle, aussi au niveau linguistique, quand les accusés de sorcellerie sont appelés aussi "vaudois". Le terme est un indice de la sorcellerie moderne, qui assimile les deux constructions de l'imaginaire clérical sur la base commune de l'alliance avec le diable : sorcières et hérétiques constituent l'impur diabolique qui doit être expulsé de la société⁵⁶¹. Un personnage romain du jeu avertit justement de l'alliance d'Agnès avec le diable : « *Baron, sapchas qu'ill a obrat / am lo diable que li [a] aiudat* » (vv. 616-617).

Il est intéressant de noter que la résurrection miraculeuse d'Apodixeis est une ultérieure épreuve des arts magiques d'Agnès aux yeux brouillés des romains : ce sont les « *malas artz* » de la femme qui ont endormi le jeune homme, en lui faisant croire qu'il était mort, pour le réveiller ensuite. Apodixeis, désormais chrétien, se trompe, il est un « *mesquin* » : sa morte n'a été qu'une mise en scène illusoire (comme elle l'est dans le spectacle !), qu'un romain rationaliste démasque face à la foule, vv. 919-927 :

*Mas sapchas be c'anc non fom res,
 Ans l'avia tant fort adormit
 E de sas malas artz guarnit,
 Que nos creziam que fos mortz et aunitz,*

⁵⁵⁹ Rappelons que le Midi français a été aussi le théâtre de la plus violente répression de l'hérésie cathare pendant le XIII^e siècle, qui laisse une trace de peur dans les siècles suivants.

⁵⁶⁰ Cette hybridation s'avère déjà présente au XIII^e siècle si l'on songe à la célèbre histoire de la Dame du Château de l'Esparvier racontée par Gervaise de Tyllbury parmi les *mirabilia* de ses *Otia Imperialia*, placée précisément en terre provençale. La femme a l'habitude de quitter la messe avant que le prêtre consacre l'hostie : quand elle est contrainte de rester par force par le mari, dès que l'hostie est consacrée pour l'eucharistie elle s'envole ! La dame est une hérétique comme le témoigne le refus de l'incarnation du Christ et donc de l'eucharistie et s'envole comme une sorcière. Pour d'autres récits similaires qui montrent aussi l'association des femmes vaudois à des "femmes démoniaques" du type mélusinien cf. M. Di Febo, *Mirabilia e meraviglie : le trasformazioni del meraviglioso nei secoli XII-XV*, Macerata, Eum, 2015, pp. 90-101. Sur la polyvalence du terme "vaudois" et son association précoce au sabbat, cf. Koopmans, *Le théâtre des exclus*, pp. 62-63.

⁵⁶¹ La première description du sabbat dans tous ses détails provient en effet des procès des vallées vaudoises françaises au XV^e siècle. Mais nous songeons aussi à l'un de plus célèbres procès de masse pour sorcellerie survenu à Arras en 1460, où les imputés sont appelés vaudois et accusés d'avoir pris part à une terrible vauderie. Sur la superposition des deux stéréotypes cf. Cohn, *I demoni dentro*, pp. 235-244, qui montre très bien comme la vraie chasse aux sorcières dépende surtout de l'association établie par les accusateurs savants – évêques et juges laïcs – entre le stéréotype de la secte hérétique adepte de Satan et la croyance sur le déplacement nocturne en vol, qui avaient en commun l'élément de l'infanticide cannibalesque. L'attribution du phénomène de la sorcellerie surtout aux femmes est influencée, quant à elle, par les accusations des *maleficia* dans les contextes populaires : un élément fondamental qui se soude avec l'interprétation démonologique des juges, en donnant naissance à une « fantaisie collective » meurtrière. Je reprends dans ce chapitre des observations développées dans S. Scavello, « Santa/malefica », pp. 367-370. Sur la question très complexe du phénomène de la sorcellerie on renvoie aussi à l'étude célèbre de C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989. Voir aussi la synthèse plus récente de M. Montesano, *Caccia alle streghe*, Roma, Ed. Salerno, 2012.

*Tant era fort par las artz adormitz.
E domens qu'el dormia tant fort,
Pantaizava qu'el era mmort.
Quant reissidet et le pantais fom fatz,
Semblant li fom fos de mort recitatz.*

Il a cru être mort et une fois éveillé il lui semblait être ressuscité, « *que, si fos mortz, mais non fora tornatz* » ! Les spectateurs pourraient-ils partager la même méfiance envers cette admirable œuvre de Dieu ? Et pourtant nous avons vu que le diable et l'âme du jeune homme sont bien présents sur scène : ce qui est invisible pour les personnages païens, ne l'est pas pour le public, tout fait partie du jeu illusoire du spectacle, auquel il faut croire comme il faut croire aux miracles.

Nous retrouvons chez Agnès la capacité à manipuler l'esprit — rencontrée comme *maleficium* des martyres de Hrotsvita — associée à la capacité de simuler une mort et une résurrection et de déterminer les songes : des ultérieurs éléments cohérents à l'imaginaire autour des *malefici* et, puis, des sorcières, que maintes sources littéraires médiévales témoignent, bien avant que les procès des sorcières réelles surviennent dans l'Histoire⁵⁶².

Nous observons, de plus, que seuls les personnages qui demeurent aveugles à l'action bénéfique d'Agnès continuent de l'appeler “*femna*” (ou “*putain*”) et de la voir sorcière, alors que les autres, une fois illuminés — tel Apodixeis et son père — s'adressent à elle avec les attributs “*domna*” ou “*santa*”.

Les mystères français plus tardifs confirment la présence d'épithètes qui marquent l'assimilation de la martyre à une figure de sorcière ou d'hérétique. Leur occurrence s'avère plus stéréotypée et peu fréquent dans le *Mystère de sainte Marguerite*, alors qu'elle est plus prégnante dans le mystère de sainte Barbe, surtout dans celui en cinq journées.

Quand Olibrius entend que Marguerite croit en Christ (« Sa puissance a mon corps gardé / jusques cy en virginité, / pourtant le loue et le gracie », vv. 639-641), le faux prophète et enchanteur par excellence (v. 645), lui attribue l'identité d'enchanteuse, en ajoutant une autre

⁵⁶² Cf. l'ouvrage de M. S. Barillari, *Protostoria della strega*, en particulier pp. 66-67, où l'on compare la définition des *magi/malefici* d'Isidore de Séville dans les *Etymologiae* et celle de Jean de Salisbury dans le *Policraticus* (XII^e siècle). Les expressions « *elementia concutiunt* », « *turbant mente hominum* » sont partagés par les deux textes. Jean de Salisbury ajoute aussi la provocation des songes et la capacité de tuer avec les enchantements (« *immittunt somnia, hominesque violentia carminis dumtaxat occidunt* »). Parmi les exemples littéraires romans on peut citer celui de trois sorcières du roman d'*Amadas et Ydoine* (XII^e siècle) qui connaissent la nécromancie, ressuscitent les morts, font endormir et influencent les songes et sont capable d'autres *impossibilia*. Pour d'autres sorcières et magiciennes “romanes”, cf. *ivi*, pp. 93-102.

injure (« faulce gloute », ‘ivrogne’), qui accentue la marginalisation de la jeune rebelle, selon une modalité typique des pièces, vv. 664-668 :

OLIBRIUS

Oyez qu’a dit la *faulce gloute* !

Menez la hors de devant moy,

car je cuide, par ma grand foy,

que ce soit une *enchanteresse*,

noz dieux annulle et abaisse⁵⁶³ !

Affaiblie dans sa capacité de porter un avis différent, elle ne peut qu’être vague et trompeuse.

Dans la version latine de Mombritius la sainte n’est jamais définie comme “*malefica*” par le persécuteur, on lui assigne pourtant un caractère démoniaque, tout en la dégradant au domaine animal : « *Tu facis opera patris Sathanae, o audax canis et impudens* »⁵⁶⁴. Comme il arrive pour Barbe, l’association explicite à la figure de la sorcière/enchanteresse et à ses arts magiques s’avère en revanche toujours présente dans les dramatisations. Selon le renversement que nous observons, dans l’actualisation médiévale de l’époque romane, Marguerite est voire accusée par le “diabolique” Olibrius d’être un diable, à un deuxième refus d’apostasier sa foi auquel le persécuteur répond avec un nouvel acte de violence, vv 808-12 :

OLIBRIUS

Tirans, voyez icy *un diable* !

Jettez le hors de devant moy !

Vien ça, Vivant, depesche toy !

me soit par les cheveux pendue

et de verges bien fort battue.

Désespéré face à son mépris des Dieux païens et à sa désobéissance, Olibrius s’adresse au bourreau Malchus pour que le geste fatal soit accompli et la stigmatisation revient : « OLIBRIUS : Haro ! Mahom, que pourray faire de ceste garse enchanteresse ? / Noz dieux annulle et abaisse / comme s’ils n’avoient puissance ! » (vv. 3591-92).

⁵⁶³ Je souligne.

⁵⁶⁴ Le baissement au statut animal est aussi typique des injures lancées à la martyre, nous y reviendrons plus tard.

Dans le *Mystère de sainte Barbe en deux journées*, apparaît une dynamique semblable à celle que l'on a rencontrée dans le *Jeu de sainte Agnès* : le miraculeux devient *magicus*, comme quand les tyrans perdent les sens lorsque les anges visitent Barbe dans la chartre pour la première fois. Les bourreaux, tournés en ridicule comme d'habitude, attribuent cela à une enchanterie et à une « dyablerie » de la jeune fille et nous rappellent la désorientation comique qui saisit Sisinnius dans le *Dulcitius*, vv. 1710-17 :

LE II TIRANT

Il m'est advis que tout bestourne
Que je ne sçay plus que je face!
Plus ne seray en ceste place.
La garce joue d'enchanterie !

LE III TIRANT

Oncques ne vy tel dyablerie !
Il ne seroit en ma puissance
De faire nulle diligence
De me tenir sur pied que j'aye.

Et, à nouveau, l'Empereur n'a pas de doutes sur l'origine de l'inspiration de Barbe : « Le grant dyable plus noir que meure / Luy a bien donné tel vertu », vv. 1726-1727. De plus, l'incroyable endurance de la « paillarde destravee » ('débauchée déréglée') à tout supplice s'avère une preuve manifeste de l'art du Malin, comme le déclarent les tyrans à l'Empereur, en lui délivrant Barbe face à leur échec final, vv. 3156-63 :

LE II TIRANT

Sire, nous avons ramenee
Ceste paillarde destravee.
Saichez qu'el est trestant subtile,
Qu'oncques ne fut veu telle fille
De *mal art* ne d'*enchantement*,
Car mourir ne peut nullement.

L'empereur, à son tour, constate son impuissance face à l'«enchanterie» de Barbe⁵⁶⁵ et la ramène au père, son premier et dernier bourreau, vv. 3172-78 :

L'EMPEREUR

Il la me convient faire rendre
A son pere qui l'engendra.
Parmy son col il la pendra
Ou luy fera le col trencher.
Il n'y a tirant ne boucher
Qui s'en pourroit estre chevy.
Oncques en ce monde ne vy
Tel fait ne tel enchanterie !

Dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* la stigmatisation de l'héroïne s'avère encore plus systématique la sainte étant définie sorcière et hérétique par plusieurs catégories des personnages païens (Dioscorus, ses chevaliers, Marcien, les tyrans) et par les diables⁵⁶⁶ : la superposition de sorcellerie et d'hérésie que nous avons remarquée dans le jeu provençal d'Agnès, se retrouve. L'on remarque qu'en revanche dans les versions narratives de la légende de sainte Barbe, latines (*Légende Dorée*) et françaises (les deux vies en vers et la vie en prose), la sainte n'est jamais définie "malefica", "sorcière", "enchanteresse" ou "hérétique".

Dans la première journée du mystère nous rappelons que c'est précisément en raison du rejet des fondements théoriques du paganisme que les deux précepteurs de Barbe considèrent sa pensée comme « fantastique » (v. 1717) et hérétique : « MAITRE AMPHORAS : Voustre sens est desherité / Et dampné avec les heretiques » (vv.1720-21). La jeune fille qui a vaincu la sagesse des Docteurs et les a confondus jusqu'à les rendre muets apparaît aux yeux de Sathan comme une « püant sorciere » (v. 2250). Quand Barbe disparaît de la tour pour échapper à la tentative d'assassinat du père, Dioscorus utilise la même expression, en substituant à "sorcière" "hereticque" : « Elle est de ceste tour yssue, / L'orde puante hereticque » (vv. 12341-42). Et

⁵⁶⁵ L'on signale que dans le *Mystère de saint Sébastien*, quand Sébastien sort indemne du supplice des flèches, il est aussi appelé « enchanteur » (v. 6269) par l'Empereur, et un tyran lui reproche de jouer d'« enchantement » (v. 6292). De même, saint Christophe, dans son mystère, est défini comme « enchanteur » par le messager qui informe le roi Dagus qu'il a converti plusieurs personnes, cf. *Le mystère de saint Christofle*, éd. par G. Runnalls, University of Exeter, 1973, v. 481. Mais l'on constate que, dans les deux cas, il s'agit de la seule occurrence dans le texte et on ne fait pas référence à un lien avec le diable, comme c'est en revanche le cas de la stigmatisation des martyres, où l'assimilation de la sainte à une figure d'enchanteresse/sorcière/hérétique s'avère beaucoup plus fréquente et convoque un trait démoniaque, comme nous sommes en train de le montrer.

⁵⁶⁶ Les termes qui recourent sont : *sorciere* (une dizaine d'occurrences), *enchanteresse* (quatre occurrences), *heretique* (deux occurrences), *divineresse* (une occurrence). Ils s'associent volontiers à des adjectifs ou noms péjoratifs (*malle, paillard, puant, orde, garce, mauldite, laide*).

Lucifer ainsi commente, depuis sa demeure infernale, l'immédiate disparition de la « faulce enchanteresse » : « Mais la sorciere divineresse /A esté de luy invisible, / Car de la mort estoit craintible » (vv. 12569-12571). Nous retrouvons dans le mystère en deux journées l'accusation d'enchanterie par Dioscorus lorsqu'il arrive le même miracle : « Jouez bien d'echanterie / Qui parmy les parois passez ! / Votre faint n'est menterie » (vv. 1135-37), comme la *feinte* réalisée pour la mise en scène, au demeurant. L'on sait que l'une des caractéristiques des sorcières est la capacité de passer à travers portes et fenêtres !

La résistance aux supplices et la guérison miraculeuse de la sainte après chaque torture sont vues comme des confirmations des enchantements de la sorcière “bestiale”⁵⁶⁷, par-delà l'infidélité et le rejet de la culture païenne. Face à son impuissance par rapport à l'endurance de Barbe, voire à la joie qu'elle ressent, en sachant conquérir le ciel grâce à la souffrance, Dioscorus finit par dire « elle n'est pas femme sans plus / Par ma loy, c'est une deablesse » (vv. 12902-3). Et lui coupera la tête sur la montagne « Ou l'on pugnist les malfacteurs, / Les sorcieres, les enchanteurs » (vv. 189775-76). La jeune-fille non seulement s'avère une sorcière aux yeux du père, mais perd sa connotation féminine et humaine pour se transformer dans une incarnation du diable même. Nous avons vu qu'aussi Marguerite est assimilé à un diable par Olibrius.

L'animalisation par laquelle la martyre est rabaissée à travers d'autres injures va dans la même direction. Comme nous l'avons anticipé, les appellations de l'héroïne dans les mystères se réfèrent souvent au domaine de la bestialité, en la faisant régresser à un statut non humain, participant d'une animalité démoniaque liée aux pulsions basses et au monde chthonien, comme il arrive à la sorcière dans les représentations cléricales du sabbat. Il n'est pas étonnant que dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* la sainte soit rapprochée du serpent et du dragon⁵⁶⁸, animaux diaboliques par excellence.

Les dramatisations exaspèrent par rapport aux *passiones* narratives la stigmatisation négative de la martyre aux yeux des païens, en amplifiant l'acharnement verbal qui dédouble, dans sa brutalité, celui physique des supplices⁵⁶⁹. Le mélange misogynne de sorcellerie et animalité qui relève de insultes (outre que des assaut) des personnages païens, l'on retrouve

⁵⁶⁷ Comme il arrive à Marguerite, souvent les injures qui lui sont apportées dans les deux mystères se réfèrent au domaine de la bestialité, nous y reviendrons.

⁵⁶⁸ Barbe est définie « serpentine lodiere » (lodièrre : ‘garce’), (v. 11726) par Berith, « serpentine » (v. 15279) par Marcien, « serpente » (v. 12147) et « dragonne » (v. 13150) par Dioscorus. Elle est en outre appelée « beste » (six occurrences) et l'insulte « chienne » recourt quatre fois.

⁵⁶⁹ Comme le remarque M. Spacagno à propos du *Mystère de sainte Marguerite*, les insultes que l'héroïne reçoit marquent des « actes de langage perlocutoires » (selon l'acception de Austin), car ils ont l'objectif d'influer sur son comportement : ils intimident et persuadent le personnage de son infériorité, comme le font les attaques physiques. cf. Spacagno, « L'expression de la violence verbale dans la *Vie de Sainte Marguerite*, mystère hagiographique du XV^e siècle », in *Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français*, pp. 253-268, à p. 362-363.

pourtant dans le poème hagiographique que Hrotsvita consacre à Agnès et qui nous semble digne d'être mentionné à ce propos. Voici comme le préfet réagit à la mort de son fils, qu'il croit procurée par Agnès :

*O mulier mala, crudelis cui non muliebris
cordis inest feritas nimiunque cruenta voluntas,
corpore sub tenero frendescens more ferino
...
Hinc patet ergo tuam mentem nimium vitiosam
de rivulis magicæ fraudis bibulam satis esse*⁵⁷⁰.

Outre l'accusation typique de magie noire, le père souligne la cruauté sauvage d'Agnès peu convenable chez une femme, faisant écho à la réplique de Dioscorus (« elle n'est pas femme sans plus / Par ma loy, c'est une deablesse ») : le corps tendre d'Agnès abrite un caractère bestial, qui la confine à la sphère animale. L'on constate que ce dernier aspect constitue un trait d'originalité de Hrotsvita qui n'apparaît pas dans la tradition hagiographique de la sainte.

L'association de la femme « puissante et mauvaise » à la bestialité s'avère en effet un *topos* de longue durée qui, en plus de nous faire songer aux êtres hybrides et ambivalents du Moyen Âge (comme la fée Mélusine), nous semble résonner dans des personnages célèbres du théâtre shakespearien tels que Sycorax, la sorcière de la *Tempête*, mère du bestial Caliban, ou même la Lady de *Macbeth*, qui n'est pas une sorcière, mais dénote une certaine familiarité avec les entités démoniaques et désire réprimer son humanité féminine pour mener à bien son projet odieux⁵⁷¹.

4.1.a. La peur de la contamination

La sainte martyre est ainsi perçue comme un instrument de contamination par ses ennemis terriens et infernaux, qui se sentent menacés par son pouvoir exceptionnel et par la

⁵⁷⁰ Hrotsvita, *Passio S. Agnetis*, vv. 274-282. Je souligne.

⁵⁷¹ Nous songeons au célèbre monologue de l'acte I, scène V, quand la Lady demande aux esprits infernaux d'être « unsex », libérée de son genre de femme, et d'être remplie de férocité (« Lady Macbeth : ...Come, you Spirits / That tend on mortal thoughts, unsex me here, / And fill me, from the crown to the toe, top-full / Of direst cruelty! Make thick my blood, / Stop up th'access and passage to remorse.../...Come to my woman's breasts, / And take my milk for gall, you murth'ring ministers», *Macbeth*, a cura di G. Baldini, p. 94). Par de là du désir d'extirper de soi la presomptueuse docilité féminine, il y a aussi celui d'atteindre un état de deshumanisation, donc de régression à la bestialité, pour empêcher que tout sentiment de compassion entrave le projet du crime du roi Duncan. Nous rappelons que dans la tragédie figurent aussi trois véritables sorcières qui prononcent les tristes prophéties.

capacité qu'elle a d'"infecter" les autres — ou de les guérir, cela dépend du point de vue⁵⁷² ! La chrétienne rebelle, appelée et regardée en tant que sorcière hérétique, comme nous venons de le voir, constitue un danger pour la communauté païenne, qui risque d'être contaminée par sa contagion.

Le *Sapientia* de Hrotsvita s'ouvre sous le signe de la menace que Sagesse et ses filles peuvent constituer pour l'ordre public : Antiochus montre à Hadrien que l'arrivée de ces femmes étrangères est dangereuse, car elles persuadent leurs compatriotes à embrasser la religion chrétienne :

ANTIOCHUS : Hoc igitur femina cuius mentionem facio hortatur, nostrates auitos ritus deserere et christianae religioni se dedere.

ADRIANUS : Num praeualet hortamentum ?

ANTIOCHIUS : Nimium, nam nostrae coniuges fastidiendo nos contempnunt, adeo ut dedignantur nobiscum comedere, quanto minus dormire.

*ADRIANUS: Fateor periculum*⁵⁷³.

Leur influence a particulièrement du succès chez les femmes, qui délaissent et méprisent les époux, en dédaignant de partager avec eux le repas et davantage le lit : c'est un vrai danger !

Dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* la même crainte saisit les diables tout le long de la pièce : dès le début Lucifer, roi de l'Enfer, est désespéré parce qu'une « fausse chienne » est en train de se convertir et pourra donc causer des maux infinis à l'Enfer, à travers la contagion de ses familiers et d'autres gens qui, une fois convertis, échapperaient à la damnation infernale. Les Docteurs païens doivent empêcher cela, mais ils n'y arriveront pas. Barbe devient ainsi dangereuse aussi bien dans le monde ici-bas, qu'en Enfer ; une fois qu'elle a refusé la loi païenne des maîtres, utilisant sa sagesse et sa capacité critique, elle constitue une vraie menace, vv. 2211-19 ; 2233-42 :

LUCIFER

La folle ne sera plus noustre,

Car elle veult ja lesser la loy.

Je le sçay de vray, car je voy

Ou elle desprise et regnye

⁵⁷² Pour une synthèse sur la vision ambiguë de la martyre, à la fois véhicule de pureté et de contamination, je me permets de renvoyer à S. Scavello, « Une "pureté contagieuse" : le pouvoir de la sainte martyre dans le théâtre médiéval (XIV^e-XVI^e siècles) », *Quaderni di Filologia romanza*, à paraître.

⁵⁷³ *Sapientia*, I, 5-6, p. 238.

Touz les dieux de payennerie.
Cecy est tresbien a noter,
Quar, si une foiz ce peult ouster,
Nous y perdrons des crestiens
Plus dix foiz qu'il n'en a cÿens.

[...]

Mains maulx nous en pouront venir,
Quar il n'y a clerc qui soustienne
L'opposite ne qui la reprenne
De ses erreurs. Premiers tenuz,
Ses docteurs ont mal soustenuz
Les majours et leurs consequences.
Par faiz et par expericences
Ilz ne luy sçavoient que respondre
Elle les a voulu confondre
En son erreur entretenant.

Comme nous le savons, Barbe devient ensuite officiellement chrétienne et sa persécution se déclenche. La première séance des supplices qui lui sont infligés par Marcien n'ayant pas sorti l'effet espéré, à savoir sa reconversion, dans la cinquième journée du mystère les diables persévèrent dans leurs propos malins, en suggérant au prévôt des tortures encore plus cruelles, car la crainte de l'action venimeuse de Barbe est toujours là, comme le remarque Berith à son maître : « Ce Marcian ne nous delivre / De sa garce *de venin yvre*, / Tout le pais sera converty » (vv. 15830-32). Tout au long du mystère, Barbe représente un danger pour la préservation du royaume infernal.

Dans le monde ici-bas les choses ne se passent pas différemment. Dans le mystère en deux journées c'est la mère de Barbe qui entrevoit, la première, le danger que la fille détourne les autres avec ses enchantements : « ROYNE : Tu ferois les gens bestourner/ Par ton barat et tricherie. / Je te conseille te retourner, / Et ne joue plus d'enchanterie » (vv. 1246-49). Il n'en est pas différent pour les chevaliers du prévôt, qui ont entendu le récit des tyrans sur les événements merveilleux qui ont eu lieu lors de la couverture de la nudité de Barbe que nous connaissons. Son pouvoir magique pourra menacer l'ordre de la ville entière : « LE II CHEVALIER : Car tous noz gens enchantera / Tant qu'a sa loy convertira ; / Tous les gens de ceste cité ! » (vv. 2941-43).

Par ailleurs, dans le *Jeu de S. Agnès*, nous assistons en effet au passage de la puissance à l'acte : l'effective contagion aux autres se vérifie sur scène. Comme nous le savons, Agnès se rend "coupable" de plusieurs conversions et, pour cette raison, elle est aussi considérée comme perturbatrice du droit chemin. On remarquera l'usage des verbes qui, comme "confondre" et "bestourner", insistent sur l'idée de détournement. Pour les Romains non encore convertis, Agnès demeure une mauvaise putain dangereuse car elle a réussi à convertir le Préfet et son fils, exactement grâce à la transmission de son impureté, vv. 851-53:

*A! De sa malvaisa putan,
com los a giraz a sa man!
Sapchas qu'il es demoniada
per qu'a aquesta gent torbada*⁵⁷⁴.

La sorcière pourrait souiller les esprits d'autres victimes comme elle l'a déjà fait avec les deux convertis, en les tirant de son côté. Un autre romain met en garde contre le danger d'égarement, souligné par les verbes *torbar* ('égarer'), *girar* et *confondre*, vv.862-67 :

*Sapchas que toz nos confundria;
com ques illi vos a fah dir
que l sieu dieu voles ubesir
ben senbla que tost giraria
nos autres e far o poiria
pueh que vos a aici torbat*⁵⁷⁵.

Dans le *Mystère de sainte Marguerite* quand les convertis doivent être exécutés, Olibrius avoue au tyran Marcus son désespoir pour la responsabilité de Marguerite dans leur apostasie du paganisme : « J'ai le cœur fort triste et marry / de ceste gent desesperee / que Marguerite a *destournee* / à croire à la loy ancienne »⁵⁷⁶ (vv. 2936-39). Voici l'idée de détournement qui revient.

Force est de constater que dès la première œuvre théâtrale vernaculaire française que nous conservons, le *Jeu d'Adam* (XII^e sec.), Adam maudit Ève à cause de l'égarement qu'elle lui a procuré jusqu'à lui faire goûter le fruit interdit. Il lui reproche précisément d'être une « desvée » ('insensée'), qui lui a fait perdre la raison, tout en regrettant que la côte dont elle fut

⁵⁷⁴ Je souligne.

⁵⁷⁵ Je souligne.

⁵⁷⁶ Je souligne.

engendrée n'ait pas brûlé au moment de sa création : « car fust la coste en fu brudlee / qui m'ad basti si grant meslee !/ ... / La coste ad tut le cors tra[i] / e afole e mal bailli » (vv. 359-60 ; 365-66)⁵⁷⁷. L'on retrouve l'action de la contagion féminine au premier homme, à l'intérieur même de son corps : la côte a trahi, ruiné et déraisonné tout le corps d'Adam, en le conduisant à pécher ! De plus, l'invocation du feu nous évoque les bûchers d'Agnès et ceux des sorcières. La misogynie d'origine biblique travers les siècles, en imprégnant la scène médiévale française de son aube jusqu'aux représentations tardives, où déflagre dans le mépris des païens envers la martyre.

Selon une dynamique métaphorique qui met en relation l'infirmité physique et les vices de l'esprit, l'hérésie (à savoir la Nouvelle Loi !) de l'héroïne des pièces agit comme une maladie contagieuse qui contamine et empoisonne⁵⁷⁸ : remède guérisseur pour qui s'en aperçoit, la sainte s'avère au contraire une source de contamination dangereuse pour les ennemis du christianisme. À la différence de la femme hérétique réelle, elle s'avère encore plus perturbatrice, car elle place sa parole et son action aussi en dehors des structures qui lui sont d'habitude assignées, à savoir la famille et, en générale, la sphère privée : elle agit en autonomie, voire en rébellion, comme on a pu le constater, par rapport aux institutions, son action n'étant pas domestique, mais sociale⁵⁷⁹. Comme nous le verrons mieux plus tard, la martyre transgresse complètement l'idée paulinienne selon laquelle les femmes ne peuvent pas parler en public, en devenant aussi prédicatrice⁵⁸⁰.

Dans l'autonomie de son choix radical, la martyre rejoint aussi la mystique, autre femme exceptionnelle en dehors de l'univers fictionnel, qui suscite parfois une stigmatisation sociale

⁵⁷⁷ *Adamo ed Eva. Le Jeu d'Adam : alle origini del teatro sacro*, ed. a cura di M. S. Barillari, Roma, Carocci, 2010 ; cf. aussi *Le Jeu d'Adam*, éd. et trad. par V. Dominguez, Paris, Champion, 2012 pour une traduction légèrement différente.

⁵⁷⁸ L'infirmité du corps peut correspondre au Moyen Âge aux vices de l'âme, il suffit de penser que la lèpre est vue aussi comme maladie de l'âme et elle est associée précisément à l'hérésie, en tant que maladie contagieuse, cf. Le Goff, *Il corpo nel Medioevo*, pp. 92-93 et L'Hermitte-Leclercq, *L'Église et les femmes* p. 337. Le corps féminin en particulier est vu comme impur : un prédicateur dominicain du XV^e siècle tel Antonin de Florence écrit dans ses *Summae* que la femme est méchante et les impuretés corporelles, surtout féminines, symbolisent la souillure de l'âme, *ibid.*

⁵⁷⁹ Voir Lett, *Uomini e donne nel Medioevo*, p. 148. En se référant en particulier aux Lollards, le chercheur souligne que la parole de la femme hérétique demeure en tout cas confinée dans la sphère privée et contamine au niveau domestique. La femme peut avoir un certain pouvoir, car elle s'insère dans les structures de parentèle. Par ailleurs, Larissa Tracy entrevoit un lien (de collision) entre la diffusion des récits anglais des vierges martyres, où la représentation des tortures se fait de plus en plus vivide, et l'émergence de l'hérésie de Lollards, chez qui non seulement les femmes jouissaient d'une condition égale aux hommes, mais l'on encourageait les adhérents à résister aux tyrans chrétiens, selon la même dynamique du martyr : « The Church attempted to circumscribe the public roles for women, but even as social strictures became tighter, the production of hagiographies increased as did the graphic portrayals of torture. These attempts were further thwarted by the rise of heterodox sects like the Lollards in the fourteenth century who promoted women as equals and repeated the rhetoric of martyrdom, urging their adherents to withstand persecution like earlier Christian saints and prevail in the face of Church tyranny », Tracy, *Torture and Brutality in Medieval Literature*, p. 66.

⁵⁸⁰ Cf. § 4.4.b. *Une parole puissante*.

au Moyen Âge. La mystique fait usage de son corps pour vivre Dieu dans la souffrance, en se soustrayant au domaine domestique — on pense à la nourriture — tout en l'utilisant pour devenir actrice de ses actions à travers le jeûne et l'ascèse du corps. Elle manipule ainsi l'ambiance propre à son sexe, sans en être victime⁵⁸¹.

Nous soulignons, à ce propos, que les réactions aux manifestations spectaculaires d'une mystique du XV^e siècle comme Margery Kempe, au sein de sa communauté, ne sont guère différentes des réprobations sociales suscitées par les "hérétiques/sorcières" que nous avons constaté chez les personnages païens et diaboliques de nos pièces. À cause de ses excès émotifs et spirituels, Marie est considérée une folle, une possédée du Démon, qui menace la société. De plus, « Elle déclenche l'agressivité, verbale (insultes, moqueries) ou physico-symbolique (crachats) », que nous retrouvons aussi chez les héroïnes martyres⁵⁸². Parmi les accusations qui sont portées contre elle figurent l'ivresse et l'hérésie : Marie est menacée du feu, en cohérence à la répression de lollards par les bûcher, et on la voudrait enfermer ou noyer⁵⁸³. Comme le dit Paulette L'Hermite Leclerq, « l'écart du comportement par rapport à la norme est en tout cas mal supporté ; les réserves de la compréhension et de la charité vite épuisées. Et pourtant la même femme est considérée par bien d'autres comme une sainte »⁵⁸⁴. C'est une question de regard.

Conclusion

Nous avons vu qu'aux yeux des adversaires l'action rebelle et puissante de la sainte reçoit la stigmatisation de la sorcellerie et de l'hérésie et offre l'occasion de représenter une figure d'exclue⁵⁸⁵, en plus de celle d'élue, à une époque où la répression de la sorcellerie commence à devenir systématique et prend modèle « sur la démonisation générale »⁵⁸⁶.

Ce processus se montre transversal à la production dramatique hagiographique des martyres, mais en dépasse les frontières, s'avérant un *topos* qui touche, plus largement, la représentation de la "femme exceptionnelle" tout court. Dans le V^e miracle de sainte Geneviève

⁵⁸¹ C'est la perspective de l'ouvrage de C. W. Bynum *Holy Feast and Holy Fast*, Berkeley, University of California Press, 1985 ; voir aussi Lett, *op. cit.*, p. 145.

⁵⁸² Cf. § 4.4.a *La temerité de la voix*. Les martyres crashent sur les idoles païens en signe de mépris.

⁵⁸³ Voir l'Hermite-Leclerq, *Les femmes et l'Eglise*, pp. 398-399, qui rapporte et analyse des passages tirés du Livre de Margery Kempe (XV^e siècle), source de sa vie, que la mystique (analphabète) aurait dicté à ses confesseurs.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ L'hérétique et la sorcière sont deux exclus par excellence pour le Moyen Âge Occidental, dont le théâtre porte témoignage à travers ses fictions de l'Autre, cf. Koopmans, *Le théâtre des exclus*, surtout pp. 60-71 et pp. 127-137 pour un aperçu sur les personnages de "vraies" sorcières et leurs avatars (diablasses etc.) dans le théâtre européen de la fin du Moyen Âge.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 130.

par personnages⁵⁸⁷ où la sainte, exaucée par Dieu dans ses prières pour sauver Paris de l'assaut des Hongres, exhorte les habitants à résister dans la ville, leur réaction première fait écho à celle des persécuteurs de la martyre. La prise de parole publique d'une simple jeune fille, qui lance des prophéties et s'oppose aux décisions de la citoyenneté ne peut qu'être reçue avec soupçon : Geneviève est accusée d'être une sorcière et menacée d'être anéantie avec des supplices qui font écho à ceux des martyres.

L'auteur amplifie la vie latine, où Geneviève est accusée d'être une « *pseudo-prophetessa* » et menacée d'être lapidée ou jetée dans un gouffre⁵⁸⁸, en ajoutant des termes qui renvoient au cadre de la sorcellerie et en amplifiant les types de supplices que le peuple envisage pour elle. De plus, il souligne la contradiction patente d'une femme illettrée (« qui de clergie ne scet la letre ») « qui dit les choses a venir » : comment peut-elle prophétiser si elle ne peut recevoir aucune inspiration divine en étant une femme, donc par définition exclue de « science », qui peut au plus avoir entendu reciter « La vie Sainte Marguerite »⁵⁸⁹ ? Cela est un point important. La parole de Geneviève perd avant tout sa légitimité car elle est une femme illettrée et ne peut donc accéder à la connaissance divine. Les martyres de nos pièces brisent cette conception, car elles possèdent un discours savant (théologique)⁵⁹⁰.

Le chœur des romains méprisants qui se lancent sur Agnès résonne dans celui des bourgeois parisiens face à Geneviève, dans un contexte où les accusateurs et l'accusée sont tous les deux chrétiens, mais la stigmatisation et la fantaisie meurtrière sur la jeune-fille s'avère la même :

LE PREMIER BOURGOYS

Biaulz seigneurs, nous sommes trâis,

Il est venu en ceste pais

Une *sorciere*, une *beguine*,

Qui *prophetise*, qui *devine*,

Qui dit que Paris n'ara garde.

LE SECOND

⁵⁸⁷ « Comment par sez prières Nostre Seigneur garda la cité de Paris que lez Hondres venoient destruire etc. », *Les Miracles de Sainte Genevieve*, éd. Sennevaldt, pp. 72-88.

⁵⁸⁸ La vie de Geneviève a été écrite vers 520, moins de vingt ans après sa mort, voir Hermitte-Lecklercq, *op. cit.*, pp. 103-104, pour le commentaire et la traduction des passages de la vie tirée des *Monumenta Germaniae historica* [MGH], *Scriptorum rerum merovingicarum* [SRM], t. III, pp. 219-220.

⁵⁸⁹ Nous retrouvons un témoignage intéressant pour nous : les vies des saintes martyres, comme Marguerite, étaient adressées surtout à l'édification des femmes, en constituant ainsi une partie de leur bagage culturel. Nous ne pouvons pas manquer de penser à une autre vierge prophétesse, qui aussi libère une ville et est inspirée concrètement par sainte Marguerite : Jeanne d'Arc.

⁵⁹⁰ C'est en particulier le cas de Barbe, comme nous l'avons vu, de Catherine d'Alexandrie et d'Apollonie, cf. *infra* § 4.4.b. *Une parole puissante*.

Et qui est pre ceste oustarde
Qui dit lez choses a venir ?
...
De quoy se va elle entremetre
Qui de clergie ne scet letre,
Ou se lez letres lit et conte,
Sy ne scet elle a quoy ce monte ?
S'un frere cordier ly a dite
La vie Sainte Marguerite,
Scet el(le) pourtant toute science ?
Je vous en diray ma sentence :
Soit jetee et noiee en Saine !
LE TIERS
Ce seroit trop legiere paine ;
Soit lapidee a grosses pierres ;
...
Je conseille que la soit mise
Trestoute nue en la chemise,
Lие a cordes fort et ferme,
Puis boutons sans metre autre terme
Le feu enotour et environ.
LE PREMIER
...
Vecy, faisons faire une fosse
En my un champ de pois en cosse,
Puis par aucun blandissement
La menon la tut coyement :
Sy l'enfouirons toute vive⁵⁹¹.

La dramatisation intègre aux peines envisagées la noyade, le bûcher et l'enterrement du corps vif. À côté de « sorcière » nous remarquons l'épithète « beguine », lequel désigne une femme qui vit une religiosité fervente, mais de façon assez libre, en dehors d'une règle monastique institutionnelle et regardée pour cette raison avec méfiance.

Le passage cité nous confirme la cohérence d'un cadre culturel partagé par les représentations théâtrales de la sainte à la fin du Moyen Âge, tel que nous l'avons remarqué

⁵⁹¹ *Les Miracles de Sainte Genevieve*, vv. 816-856. Je souligne.

pour les pièces des martyres : une femme dotée d'un pouvoir surnaturel (ici la prédiction), qui fait entendre sa parole en dehors de la sphère privée, en s'opposant à la communauté, est dangereuse, comme l'hérétique et la sorcière, Dieu seul peut la sauver. Et seule l'intervention d'un intermédiaire masculin, L'Archediacre, qui porte le témoignage de saint Germain d'Auxerre comme caution de la véritable sainteté de Geneviève, conduit les parisiens à écouter les paroles de la prophétesse, autrement bafouée et conduite au bûcher : « Sire, nous ly obëiron / Et son vouloir acompliron / Puisque *vous* le nous conseilliez »⁵⁹² (vv. 936-38).

Dans le *Jeu de sainte Agnès*, à la différence de ce qui se passe dans la *passio* (où elle est tuée par égorgement) la sainte est précisément martyrisée par un bûcher. Le sénateur Aspasius, incité par les romains, de plus en plus inquiets face au pouvoir d'Agnès, la condamne à un deuxième bucher qui cette fois lui sera fatale⁵⁹³. Sûrement plus spectaculaire, mais, surtout, plus cohérent avec la représentation de la jeune-fille en tant que vaudoise et magicienne et plus familier au public dans un contexte de persécution hérétique, où les procès inquisitoriaux se terminaient souvent avec le bûcher des condamnés⁵⁹⁴.

Le théâtre actualise ainsi les récits hagiographiques car il doit atteindre la conscience des spectateurs, en mettant en scène une héroïne de la foi à l'identité paradoxalement ambiguë et instable.

4.2. Le corps exhibé entre supplice et voyeurisme

Leur principe [des mystères] est de ne jamais cacher une exécution dans les coulisses, mais de représenter le fait dans toute son horreur, dans toute sa crudité, les bourreaux dussent-ils même se livrer sur une femme à des actes ignobles⁵⁹⁵.

Gustave Cohen souligne ici la grande différence qui existe entre, d'un côté, les mystères médiévaux et, de l'autre, le théâtre ancien et la théorie des classiques, qui ne prévoient « ni meurtre ni exécution sur la scène »⁵⁹⁶. Parmi ces horreurs que le théâtre médiéval au contraire exhibe à son public, le chercheur mentionne même « des actes ignobles » sur une femme, en ne se référant pas à n'importe quelle femme : en note, il cite la célèbre miniature de sainte Apolline

⁵⁹² Je souligne.

⁵⁹³ Nous rappelons que le premier avait été annulé grâce à une intervention prodigieuse, cf. *supra* § 3.3.a. *Le corps indemne*.

⁵⁹⁴ Cf. De Santis, « Tolle Maga, tolle malefica », p. 62.

⁵⁹⁵ Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p. 148.

⁵⁹⁶ Ivi, p. 149.

de Jean Fouquet⁵⁹⁷, l'image qui a cristallisé la représentation moderne que l'on s'est faite, pendant un certain temps, d'un martyr de sainte au théâtre. L'allusion que le chercheur fait au « bourreau qui rattache ses braies » fait entendre que l'acte ignoble en question correspond à une agression sexuelle sur la sainte. Mais, comme le souligne Jonathan Beck⁵⁹⁸, d'après Henri Rey-Flaud (et d'autres après lui), il s'agit en réalité d'un fou qui montre son derrière dans un acte de dérision carnavalesque !

Et pourtant, l'interprétation de Gustave Cohen est significative, car elle anticipe, si l'on veut, une certaine tendance du lecteur moderne à voir dans les représentations médiévales, littéraires et iconographiques, du martyr des saintes, l'exercice d'une violence, plus ou moins sexualisée, de la part des bourreaux, sur une victime passive et vulnérable.

Nous allons vérifier dans nos textes comment cette violence agit sur l'héroïne, tout en essayant de nous interroger sur les apports de la spécificité théâtrale à la représentation du martyr féminin.

Comme nous venons de le voir, le pouvoir inquiétant de la jeune rebelle chrétienne nécessite une répression violente qui vienne la désarmer. Les assauts sur son corps sont exposés au public, car ils doivent être exemplaires : la honte de l'exhibition du corps humilié en public fait aussi partie du supplice. Aussi, il ne faut pas oublier que le martyr possède en soi une connotation spectaculaire, en étant une mort donnée à voir pour témoigner de la vérité du Christ — comme le suggère l'étymologie même du mot⁵⁹⁹ — et en ayant donc, comme le théâtre, une dimension publique et ritualisée. Le supplice théâtral possède ainsi une forte connotation métathéâtrale, si l'on veut, s'agissant d'un *reenactment* d'un événement qui prend son sens et se déroule, par définition, devant des spectateurs. La dimension spectaculaire du martyr s'intègre donc naturellement dans la performance médiévale du martyr⁶⁰⁰.

La violence sur le corps de l'héroïne fait avant tout l'objet du regard des hommes, premièrement de celui de son persécuteur. Les tentatives infructueuses de rappel à l'ordre de la

⁵⁹⁷ Cfr. *supra* Introduction à la deuxième partie, image 30.

⁵⁹⁸ Beck, « Sainte Apolline : l'image d'un spectacle », p. 233.

⁵⁹⁹ Du grec μάρτυς-υρος qui signifie « témoin ».

⁶⁰⁰ Il est intéressant de noter qu'Erica Fisher Lichte fonde son esthétique du performatif précisément sur le concept du spectacle en tant qu'« *esecuzione pubblica e ritualizzata* », où les spectateurs et les acteurs participent à un événement unique et irrepétible, en étant présents dans le même lieu et dans le même moment et en subissant, les deux, une transformation corporelle, autrement impossible, au de là de l'*hic et nunc* de la situation performative. La chercheuse analyse à titre d'exemple une performance de *body art* de Marina Abramovich (*Lips of Thomas*, 1975), où la performer s'auto-inflige précisément un vrai martyr, qui devient l'objet d'une performance jusqu'au but, où l'artiste ne joue pas, mais expérimente une vraie mutation corporelle sous le signe de la souffrance face au public, tout comme la martyre chrétienne célébrée dans l'univers fictionnel du théâtre, *mutatis mutandis*. Cf. Fischer- Lichte, *Estetica del performativo*, trad. T. Gusman e S. Paparelli, Carocci, Roma, 2014 (ed. or. 2004), surtout pp. 21-31 et 50-66. M. Carlson établit précisément une comparaison entre une représentation de cette même performance de la body artiste en 2005 à laquelle elle a assisté et l'enluminure de l'Apolline de Fouquet dans son essai « Enduring Ecstasy », dans *Performing Bodies in Pain*, Palgrave, 2010, pp. 77-101.

rebelle, qui endure les tortures et continue à refuser d'abjurer sa foi, conduisent à un acharnement sur son corps, dans un crescendo de brutalité.

Comme nous l'avons vu, la martyre subit une double attaque : physique et verbale. Quand la violence verbale accompagne les gestes, elle construit un corps réifié, qui devient matière passive face aux assauts, comme en témoignent les métaphores animales et alimentaires qui sont convoquées dans les répliques salaces des bourreaux, selon une modalité typique des mystères, qui intègre à la tragédie du supplice un rire grotesque.

Mais ce que l'on constate dans les scènes des tortures, c'est aussi l'insistance sur la visualisation complaisante d'une horreur aux dépens d'un corps féminin jeune et beau qui, dans la plupart des pièces, avant d'être la cible de violences a été l'objet du désir du persécuteur et continue de l'être jusqu'au moment où la jeune-fille gagne le martyre final. L'exposition forcée de la nudité s'avère, en effet, très présente, tout comme le supplice de la mutilation des seins, qui frappe la jeune-fille dans sa féminité. Le spectacle de cette nudité violée et la complaisance des bourreaux dans la perpétration de cette violence sur le corps de la sainte donnent lieu à un crescendo de sadisme au fur et à mesure que la pièce avance, en correspondance avec les multiples refus de la martyre d'apostasier sa foi et de céder aux demandes de ses persécuteurs. Si, au tout début, ces derniers utilisent des flatteries, la manière douce pour la convaincre laisse bientôt place à des mesures brutales.

Dans toutes les représentations, la martyre est dépouillée de ses vêtements avant chaque supplice⁶⁰¹, son beau corps pouvant se trouver exposé dans des lieux dévolus aux rencontres charnelles (comme le bordel) et, comme nous l'avons largement vu *supra*, elle subit aussi des tentatives d'assaut à sa virginité : comme le remarquent les critiques, tel Potter, « *what distinguishes the legends of most female martyrs from those of their male counterparts is a preoccupation with gender and sexuality. Almost all virgin martyr legends dramatize some threat to the saint's virginity* ».

Pour cette raison, la critique a souvent interprété la violence sur la martyre comme une violence d'ordre sexuel et le spectacle de cette violence comme un fait de voyeurisme de la part du public interne au cadre fictionnel (les bourreaux), aussi bien qu'externe (le public). Si l'on remonte à la conception de ces objets culturels, on découvre le fantasme voyeuriste des auteurs, qui s'avèrent complaisants dans la représentation d'un tel acharnement, où, comme le dit

⁶⁰¹ Cela arrive aussi pour les saints : saint Sébastien est dévêtu avant d'être flagellé et avant d'être frappé des flèches, cf. *Le mystère de saint Sébastien*, vv. 4253-55 (« IMPERATOR : Sça, mes tyrans, avansés vous. / Despouliés le moy trestout nu, / et le me liés fort et just ») ; vv. 5796-5802 (« MAXIMIANUS : qu'on le fit despouillier tout nu/ et puis le lier fort et just / a my du chan en ung pillier ; / et tous archiers y arbalestriers / soient emsemble amassés, / pour tirer droit encontre ly »). Mais dans ce cas, la beauté de son corps ne fait pas l'objet d'appréciations ni de désir de la part des persécuteurs et des bourreaux.

Jonathan Beck, « la misogynie foncière du christianisme médiéval se laisse surprendre de façon éclatante »⁶⁰².

Pour autant, il ne faut pas oublier que, dans l'horizon du christianisme médiéval, le martyr de la sainte se modèle sur celui du Christ, et que les atteintes à son corps ont pour fonction de montrer sa persévérance dans la foi, laquelle fait accéder au statut de sainteté, une fois rejoint le martyr. C'est même en cela que réside la visée édifiante de de ces spectacles, dont les atrocités commises sur les corps des héros et des héroïnes sont aussi le moyen de remettre les péchés de l'homme, par imitation du Christ. Dans les *Passions* dramatiques, selon la logique de la passion rédemptrice du Christ, la violence de la torture s'avère alors une nécessité théologique et le supplice devient paradoxalement un acte positif : la souffrance du corps du Christ doit frapper les spectateurs pour les faire méditer sur le salut, la cruauté trouvant ainsi une « justification théologique »⁶⁰³.

Mais laissons parler les textes.

4.2.a. Une cruauté sadique

L'insistance sur la visualisation du corps féminin torturé fait partie de l'expression d'un sadisme plus général que tous les personnages païens appliquent contre l'accusée, à plusieurs niveaux. Dans les mystères, les fidèles serviteurs ou conseillers des persécuteurs sont souvent convoqués pour suggérer les mesures à appliquer contre la dissidente. Leur soif de violence ressort dans les fantaisies des supplices qu'ils envisagent, que le persécuteur ordonne et que les bourreaux réalisent dans la pratique, non sans élan. Dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, cette fantaisie sadique relève avant tout des diables, les vrais meneurs de l'action, qui envisagent toutes les typologies de supplices et qui les suggèrent en songe à leur double terrien, le prévôt Marcien, vv. 15808-15 :

LUCIFER

Il luy fault donner remembrance

De divers tourmens importables

Et de paines intollerables,

Affin que par forte grevance

El puisse avoir impacience.

Et aussi par austerité,

⁶⁰² Beck, « Sexe et genres dans l'hagiographie médiévale : les mystères à saintes », pp. 27-28. Pour un aperçu sur les chercheurs qui insistent sur cet aspect, on renvoie à l'Introduction de cette partie.

⁶⁰³ Dominguez, *La scène et la croix*, pp. 77-83.

S'il fait impetüosité
Contre ellë en sa corpulance,
Il pervertira sa créance
Et sera en noustre lien.

Pour pervertir Barbe, Satan suggère à Marcien de frapper « la femelle » avec des marteaux sur la tête, de lui brûler le thorax et de lui couper les seins, déclenchant ainsi la deuxième séance atroce de torture.

L'acharnement complaisant sur le corps de la sainte apparaît avec évidence dans le *Mystère de sainte Marguerite*, où l'on propose de lier Marguerite au gibet par les cheveux pour la battre, vv. 818-23 :

MALAQUIS

Passe avant orde, ville garce,
qui vous fist droict, vous fussiez arce !
A ce gibet serez pendue,
presentement et toute nue ;
je vous prendray par vostre chef,
pour vous donner plus de mechef.
Adonc, ilz la despouillent et la pendent par les cheveux au gibet.

La flagellation est décrite avec des détails cruels, qui révèlent l'inhumanité des tyrans : la veste d'un bourreau se tache de sang, tout comme l'herbe. Ils frappent aussi la « trongne », le visage (indiqué par un terme péjoratif)⁶⁰⁴, vv. 848-58 :

MALAQUIS

Ha, l'orde garce deshonneste,
battons luy bien et corps et teste,
car je n'ay point d'elle pitié !

VIVANT

Je suis tres fort entalenté
de charger sur son corps fringant.
Or tien ! voila pour toy, Vivant,
qui es si joly compaignon.

⁶⁰⁴ FEW, *trugna.

Encores, aurez-vous cest oignon !
C'est pour l'amour de Malaquis,
car il est homme de haut pris.
Avant, ribaudeaux, frappez fort !

Le corps de Marguerite est décrit sarcastiquement comme « *fringant* », à savoir pimpant, “dansant” sous les coups de fouet⁶⁰⁵. Les didascalies internes nous montrent les gestes des coups qui la frappent (« Or tien ! »). Les bourreaux prennent goût à agresser la jeune-fille et incitent les autres à frapper plus fort : voici l'explicitation du plaisir sadique dans des actes de violence contre une victime faible. L'humiliation d'un corps vulnérable est-elle la réaction de l'homme (mâle) vil et impuissant face à une femme qui ne cède pas à son contrôle, en plus d'être le péché de l'homme aveugle à la vérité chrétienne ? Les tyrans sont complètement déshumanisés, frappent sans aucune conscience, de façon complaisante, vv. 883-90 :

II. TYRANT

A ce coup cy, vous l'avez belle !
Frappons, rouillons et combatons !
Tuons, tuons et attrapons !
Nous ne faisons plus rien qui soit.

BRANDIN

Frappons legierement et tost,
pour en venir à nostre honneur.
Or sus tost, frappez sans demeure,
chascun charge de son costé !

Marguerite est frappée simultanément par tous les bourreaux !

De même, la flagellation que Barbe reçoit, liée au poteau, dans le mystère en deux journées, s'avère un rituel punitif qui se transforme en “fête” : son corps devient le corps qui chante et danse au rythme des coups des bourreaux, qui deviennent des instruments musicaux. Comme dans une litanie, les répliques des tyrans se font écho autour de ce motif musical : « Vous chant[er]ez la haulte game ! » (‘à haute voix’), répètent-ils, en alternant coups et moqueries, vv. 1588-93 :

⁶⁰⁵ Le verbe renvoie à un contexte ludique et vital, cfr. Atilf, *Dmf* : « *fringuer* : folâtrer, gambader ».

Vous dancerez au pié passé⁶⁰⁶

Et au son de ceste musette !

De dancer ne suis pas lassé

LE III TIRANT

Vous dancerez au pié passé !

Dans un sarcasme extrême, les tyrans invitent leur victime à répondre à la danse et à la chanson avec eux (« LE III TIRANT : Je danse bien selon la notte, / Sans en faillir ung tout seul point. / Vous dancerez mauvaise sotte ! » ; « Le I TIRANT : Respondez ceste chansonnette ; /Chantez ou cest beau compaignon !» (vv. 1605-6), alors que Barbe se teint de rouge à cause du sang, comme ils le constatent eux-mêmes : « Vous avez couleur vermeillette / Et rouge estes comme ung oignon » (vv. 1609-10). Marguerite avait elle aussi été comparée à un oignon (v. 855), selon une métaphore alimentaire typique des supplices des mystères. La scène est inquiétante et grotesque, l'humiliation de Barbe totale, d'autant qu'elle se fait sous les yeux du roi : « LE I TIRANT : Le roy te fait ung grant honneur / De te daigner cy regarder ». Le ton de raillerie accompagne tous les supplices des martyres, et n'épargne même pas les trajets pour conduire Barbe aux instruments de torture : pendant qu'elle est menée pour être pendue au gibet, les tyrans se moquent d'elle : « D'icy serez dame et maistresse / Et vostre corps y sechera », (vv. 1924-25)⁶⁰⁷.

Dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, la préparation de la suspension du corps de Barbe tête en bas est particulièrement soignée : les gestes et les commentaires des bourreaux sont décrits précisément par les didascalies (« *Pausa. Suspendant eam./ Talifart sustinendo eam dicat, / et ligant eam. / Ligant eam simul manus et sustinent a ceteris. /Habeant pectines eum sceleritate*»). Le corps de la sainte est cette fois déchiré avec des peignes de fer, alors que Barbe insulte et méprise avec témérité son persécuteur⁶⁰⁸, qui recommande aux bourreaux de (vv. 16140-44) :

Garder qu'il n'y puisse aparoir

Ung seul loppin de peau entiere.

Faictes courir comme ripviere

Son sang aval jusque a la terre,

⁶⁰⁶ « Première attestation de cette danse : « passepiéd ». *Le Trésor de la langue française* indique 1532. », note de l'éditeur.

⁶⁰⁷ Ce rire noir des bourreaux sert à favoriser la méditation du public sur la souffrance du saint, cf. Dominguez, « Entre la feinte et le rire ».

⁶⁰⁸ Cfr. *infra* § 4.4.a. *La témérité de la voix*.

et de brûler son corps avec des torches ardentes puis de le percer avec des barres de fer incandescentes : « Qui son corps tout en tour cuyront / Et aussi il en durciront / Le sang qui d'elle coulera », vv. 16152-54). Voici la métaphore du corps cuisiné comme une nourriture, un corps devenu celui d'un animal à bien cuire, selon un *topos* des mystères hagiographiques, cohérent avec l'animalisation que subit la martyre dans les injures que nous avons déjà vues⁶⁰⁹. Barbe même s'offre en effet aux bourreaux en tant que viande bien rôtie, prête à être consommée comme un plat : « Mes membres sont sus et jus / Roustiz, et sans plus de debat, / Fay les mectre dedans ung plat », vv. 16169-71⁶¹⁰.

Outre qu'elle montre la trivialité propre à certaines situations basses et comiques du théâtre médiéval, entre macabre et carnavalesque, il faut aussi dire que cette métaphore alimentaire-animale du corps de la sainte peut s'éclaircir à la lumière de la Passion sanglante du Christ, pour un double aspect. D'un côté, nous y voyons l'écho de la réification et de l'humiliation du Christ aux outrages, objet de dérision⁶¹¹ ; de l'autre, l'image de l'agneau sacrificiel et sa signification mystique. À ce propos, il est intéressant que le Christ sur la croix se transforme en « *cremium* », à savoir ce qui reste d'une viande purifiée de la graisse et du sang à travers le feu, dans les Sermons de Carême de Jacques de Voragine⁶¹². En plus, en vertu du côté percé, le Christ est même comparé à un poulet à la broche dans un *exemplum* franciscain⁶¹³ ! La martyre suppliciée par le feu, transformée métaphoriquement en viande animale bien cuite et vidée de son sang, évoque alors le Christ et son sacrifice sanglant pour l'humanité, de même qu'elle fonctionne comme élément macabre et comique à la fois, selon l'esthétique propre aux mystères. Au demeurant, le corps du Christ même fait l'objet de cette animalisation dans les *Passions* dramatiques⁶¹⁴.

⁶⁰⁹ Cf. *supra* § 4.1. *Du miraculeux au magique diabolique*.

⁶¹⁰ Cette image évoque le supplice de saint Laurent, qui fait l'objet d'un mystère à la fin du Moyen Âge : « Le martyr efface la distinction entre corps humain et corps animal : saint Laurent est martyrisé sur un gril tandis qu'en enfer quelques damnés sont rôtis ou bouillis », écrit Jean-Pierre Bordier (« La violence du mystère », p. 105), en soulignant que le franchissement des seuils est typique de la violence des mystères, tant des martyres des saints que des supplices infernaux.

⁶¹¹ A la fin du Moyen Âge la dérision du Christ s'avère un thème iconographique de succès, où les gestes infamants de raillerie des juifs et des bourreaux résultent de plus en plus exaspérés et comiques, cf. J. Cl., Schmitt : « Les images de la dérision », dans E. Crouzet-Pavan, *La Dérision au Moyen Âge. De la pratique sociale au rituel politique*, 2007, pp. 263-274, en particulier pp. 271-273.

⁶¹² Le sacrifice du Christ pour la rédemption de l'homme sur lequel la Nouvelle Loi se fonde et la symbolologie christique de l'animal sacrifié empruntent à l'holocauste de l'Ancienne Loi, le sacrifice offert à Dieu pour expier un péché, où la victime est totalement brûlée et vidée de la graisse et du sang, qui nourrissent Dieu. Cf. M. A. Polo De Beaulieu, « La passion du Christ comme cuisine sacrificielle dans les sermons de Jacques de Voragine », dans J.-P. Bordier, *Littérature et révélation au Moyen Âge. III. Ancienne Loi, nouvelle Loi*, Nanterre, 2009, pp. 39-58, en particulier pp. 46-48.

⁶¹³ Dans la *Tabula exemplorum*, écrite par un franciscain français anonyme au XIII^e siècle. Cette image s'avère liée au motif du coq cuit ressuscité, cf. *ivi*, p. 53.

⁶¹⁴ Dominguez, *La scène et la croix*, p. 96.

4.2.b. Le spectacle d'un beau corps supplicié : la spécificité du martyr féminin

L'on remarque que l'appréciation de la beauté corporelle de la sainte ne s'arrête pas entre un supplice et l'autre, ou lorsque les tortures mêmes sont infligées : la sainte demeure un corps, objet du désir et du regard tout le long des pièces. De plus, selon le récit hagiographique, elle est toujours dévêtue avant chaque supplice, comme nous le savons. Il se peut que, sur scène, ses vêtements soient défaits et réduits à une chemise, mais il n'est pas certain qu'elle ait pu être totalement nue, nous y reviendrons.

Dans le *Mystère de Sainte Marguerite*, après la scène que nous avons vue, tant la réaction des spectateurs pleins de pitié que celle des conseillers d'Olibrius font écho à la chair détruite du beau corps de Marguerite, dans le premier cas en évoquant la pureté polluée (Le I PITEUX : « et vostre chair ensanglantee / qui est si blanche et si tendre ; / moult est pollu vostre corps tendre », vv. 1037-39), dans le deuxième, en rappelant une fascination sensuelle dégradée pour sa difformité (ALEXANDRE : « Ta beauté perds par grand folie, / car fort laide es et pallie / par tout ton corps et par ta face », 1064-6 ; « Le noble prince d'excellence / prenoit un grand plaisir en toy ; / donne luy de ton corps l'octroy », vv. 1072-74).

Quand Barbe est guérie après la première longue séquence de tortures de la quatrième journée, Marcien commente : « Tu as beau corps et chere lie / Plus que tu n'euz en ton vivant » (vv. 16004).

Cet aspect ressort avec une évidence particulière dans la *Sacra Rappresentazione* d'Agathe : Quintien, qui veut la conquérir dès le début de la pièce, ne cesse d'insister sur la beauté ruinée de la sainte (« *Quintiano : tu se giovane ornata e molto bella / vuo tu lasciar guastarti da martori* » ; « *Io farò il corpo tuo parere un mostro / per l'aspre bactiture e gra martire* »)⁶¹⁵. Agathe continue à être visualisée en tant que corps désiré et abîmé à la fois, lors des tortures qui lui sont infligées, telle l'amputation des seins, comme nous le verrons mieux plus tard. Rappelons que Quintien veut la conquérir dès le début de la pièce.

De plus, dans toutes les représentations, le corps torturé de la jeune-fille est offert en spectacle public : il s'agit d'un motif de honte pour la martyre, qui vise à nier précisément sa corporéité et à se soustraire aux regards dangereux, comme nous l'avons largement vu⁶¹⁶. Les compagnes de la marieuse *Anfrodessa* le savent bien, qui essaient en vain de convertir Agathe à une vie mondaine, tout en envisageant son triste destin si elle ne change pas d'avis : « *Se poi*

⁶¹⁵ *Rappresentazione di Santa Agata*, p. 59 et p. 61.

⁶¹⁶ Cf. § 3.1. *La pureté préservée*.

il corpo tuo tanto si stratia / pubblicamente in tanta diligione / rinegherai per duolo e per vergogna / per fallo Agata or che ti bisogna »⁶¹⁷.

La jouissance de ce spectacle est avant tout celle du persécuteur, le premier spectateur. Voici la demande de Marcien aux bourreaux, après que Barbe, à leur première rencontre, lui a dit de se taire et a refusé de changer d'avis sur sa foi, dans le mystère en deux journées, vv. 1487-98 :

Liez la tost, cy devant moy
Estroitement, que je la voye,
A ce poteau la que je voy.
Sur son corps faictes mainte playe.

L'insistance sur la vue est évidente, comme cela arrive aussi à l'occasion d'un autre supplice : quand Barbe est pendue au gibet par les pieds, Marcien précise qu'il doit être fait sous ses yeux, car il sera plus satisfait (« Faictes lay tost et devant moy / Et mon cueur en sera plus aise », vv. 1912-13). L'expression « plus aise » revient, associée au regard du persécuteur, dans le mot d'un tyran, lors d'une autre exposition du corps nu de Barbe avant un assaut : « Je te lieray de ceste corde / Tout au travers de ceste affiche / Vous serez cy tout vis-à-vis / Devant le roy pour veoir plus aise » (vv. 1543-46).

Les supplices infligés sur le corps de la martyre et leur visualisation de la part des bourreaux concernent aussi des zones corporelles marquées d'un sens sexuel (tels les seins ou les jambes) et qui caractérisent donc la féminité de la jeune fille, en créant ainsi un contraste encore plus aigu entre l'aspiration de la vierge à une intégrité pure et le morcèlement visuel et physique de son corps. Dans le mystère de Barbe en deux journées, voici un commentaire d'un tyran quand la sainte est battue, pendue au gibet : « Je luy donray sus la mamelle / Tant que mon courget en fauldra » (vv. 1984-85). Et l'on remarque que dans la scène du supplice des torches ardentes de la fresque de Lotto, les torches frappent le corps de Barbe au niveau des seins et du ventre.

Les seins, de plus, font l'objet d'une mutilation particulièrement brutale, qui frappe une partie du corps, qui non seulement au Moyen Âge est érotisée, comme aujourd'hui⁶¹⁸, mais qui marque aussi la prérogative maternelle de la femme. C'est ce qui arrive à Agathe, dont c'est la

⁶¹⁷ Ivi, p. 58.

⁶¹⁸ Le corps féminin avant le XII^e siècle résulte coupé en deux, une moitié supérieure maternelle (les seins) et une moitié inférieure sexualisée (sexe et jambes). Mais à partir du XIII^e siècle l'on assiste à une érotisation des seins, qui dérive aussi des représentations religieuses de la Vierge à l'enfant, cf. J. Wirth, *L'image du corps au Moyen Âge*, pp. 73-94.

principale caractérisation dans l'iconographie, comme à Barbe, dont certaines représentations laissent apparaître le supplice de la mastectomie⁶¹⁹, quoique pour elle l'iconographie privilégie l'élément de la tour⁶²⁰. Le supplice des seins remonte pour les deux saintes à la tradition hagiographique et reçoit une amplification particulière dans les pièces, surtout dans le cas de sainte Barbe.

Dans le *Mystère de sainte Barbe en deux journées*, Marcien, après la quatrième guérison du corps de Barbe par les anges et sa déclaration de ne pas avoir peur de lui, renchérit sur sa brutalité en décidant de la mutiler des seins, en ajoutant un détail terrifiant, qui dégrade encore plus le corps de la sainte à un état animal : « Et jetter és chiens ses mamelles ! » (v. 2281). Les bourreaux, faisant la course pour mieux achever leur tâche, s'efforcent d'apaiser la soif du tyran : son plaisir est fait. Le II^e tyran tire « la mamelle bien jolie », en prenant mieux la cible, 2317-2332 :

Le II TIRANT

Este cy bien arracheray

Et mon devoir tresbien feray.

Or regardez se je suis maistre!

LE I TIRANT

J'auray donc la mamelle destre !

O mon croq la deschireray.

Present la luy arracheray,

Icy, devant la compaignie.

Il tire la mamelle et la donne aux chiens.

Voyez la mamelle bien jolye.

J'ay mieulx tiré que tu n'as fait.

L'EMPEREUR

Vostre service bien me plaist.

Vous avez bien fait mon plaisir.

Batez la moy tout a loysir

Et qu'el me soit bien ambourree.

Barbe répond à cette violence horrible avec la violence des invectives qui caractérisent sa parole tranchante, comme nous le verrons plus tard.

⁶¹⁹ C'est par exemple le cas du retable de Wilhelm Kalteysen conservé au Wroslav National Museum (1447), voir image 20 ; ou de celui de Meister Franck, conservé au Musée d'Helsinki, où plusieurs supplices sont concentrés dans une seule séquence, comme les fouettées et la mutilation de sein, voir image 21.

⁶²⁰ Cfr. § I.3.

La visualisation de cette humiliation ressort avec évidence dans la *Sacra Rappresentazione di Santa Barbara*. Quand le préfet réalise que d'autres supplices (tels que celui avec les torches) n'ont pas été efficaces, il ordonne d'amputer les seins (le crescendo des tortures est le même que celui des *mystères*), tout en précisant que cela doit être fait sous son regard : « *Prefetto : Tagliategli dal petto le mammelle / In mia presenza, con la acuta spada* »⁶²¹. Le spectacle de la torture est fondamental, et il compense l'impuissance du persécuteur. Le détail sadique que l'on trouve dans cette version dramatique est que la plaie aille jusqu'au cœur : « *non sia levata sol di fuor la pelle, / Ma dentro infino al cuor la piaga vada* »⁶²². La profondeur de la blessure peut évoquer métaphoriquement une autre blessure, celle de la défloration, selon une image que l'on retrouve dans d'autres lieux littéraires, telle la mort de la Camille virgilienne (une autre vierge guerrière). Marie Delcourt rapproche cette dernière des violences subies par les saintes de l'hagiographie (avec les femmes-moines ou la barbue Wilgerfort) précisément pour l'« étrange cruauté » qui révèle l'inconscient des auteurs⁶²³.

Dans le mystère en cinq journées, Marcien explicite verbalement sa volonté d'offenser Barbe dans sa féminité : « Tranché ses memelles du corps / Comme chose très diffamable / Et en femme vituperable ! » (vv. 16621-23). Et nous retrouvons le détail sadique d'utiliser des « cousteaux esbrecher »⁶²⁴ « Affin que la longue trencheure / Et la tardive desrompeure / Plus de mal luy face et douleur, vv. 16627-28). Le bourreau Talifart souligne, de plus, que la beauté physique de Barbe sera ainsi ruinée en sa « plus belle forme », vv. 16647-51 :

TALIFART

Voustre corps de beaulté paré

Tantoust sera lait et difforme !

Vous perdéz la plus belle forme

Qui soit en beaulté feminine⁶²⁵.

⁶²¹ *Sacra Rappresentazione di Santa Barbara*, p. 89.

⁶²² *Ibidem*.

⁶²³ « Les histoires si bien agencées mettent leur héroïne au-dessus de tout reproche. Mais l'inconscient des conteurs, plus souvent qu'ils ne le pensaient, allait dans le même sens que le conscient des juges de Rouen. C'est pourquoi ils décrivent sans déplaisir les épreuves par lesquelles la femme-moine achète son triomphe final et les tortures qui précèdent la libération de la barbue crucifiée. Et une étrange cruauté affleure dans le passage où Aruns, *sterneret ut subita turbatam morte Camillam*, perce la guerrière d'un trait qui s'enfonce profondément dans le sein nu et fait couler le sang virginal. Le double sens de la blessure y est évident », M. Delcourt, « Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne », p. 33. Pour l'image virgilienne, cf. *Aen*, XI, vv. 803-804 : « *hasta sub exsertam donec perlata papillam / haesit virgineumque alte bibit acta cruorem* ».

⁶²⁴ « Cassés », Dmf.

⁶²⁵ Et un autre, Marpault, parle du sein de Barbe comme « Gentille Ymaigerie formelle / En beaulté parfaicte et formee », vv. 1660-61

Le corps dont on remarque la beauté est toujours objet du regard masculin, comme nous l'avons déjà remarqué.

Martha Easton, en s'appuyant en particulier sur les représentations iconographiques du martyr de sainte Agathe, insiste sur la violence sexuelle qu'un tel supplice signifie et "sanctifie", si l'on porte l'attention moins à la signification théologique, qu'à la « *visual response* » du spectateur face à ces images, à leur « *visual effect* »⁶²⁶. Tout en admettant la polysémie symbolique du sein féminin (maternelle et sexuelle), elle soutient que les représentations médiévales de l'amputation de la sainte sont bien des « *images of sexual violence justified in the name of religion* »⁶²⁷. Dans le mystère de sainte Barbe en cinq journées, toutefois, comme nous l'apprenons dans les répliques de l'héroïne, c'est clairement le côté maternel et nourrissant que l'on viole, comme elle le reproche à Marcien, alors qu'il incite les bourreaux à scier davantage, vv. 1667-79 :

MARCĪAN

Saiéz ! Sayéz ! El[le] ne dit
Mot ne demy. El ne sent rien !

BARBARA

Que dirai ge, très felon Chien,
Tirant crüel très depiteulx ?
N'es tu point confus ne honteux
De faire a pucelle transcher
Ce que tu as voulu succéz
En ta mere ou temps d'enfance ?
Tu as prins jadis ta substance
Et pasture maternelle
De ta memelle naturelle
De quoy véz cy les deux pareilles.
Tu es criminel a merveilles !

L'image ne peut manquer d'évoquer la substance humaine que le Christ a prise de la Vierge Marie, à laquelle la Vierge même, en tant que personnage du mystère, fera précisément référence quand elle demandera à son fils d'aller couvrir Barbe, honteusement exposée, après avoir été mutilée⁶²⁸. La référence à l'allaitement maternel se retrouve dans les répliques

⁶²⁶ Easton, « Saint Agatha and the Sanctification of Sexual Violence », p. 83, 85. Nous signalons aussi la thèse de Helen Harney, *Sexualized and Gendered Tortures of Virgins Martyrs in Medieval English Literature*, 2008.

⁶²⁷ Easton, *op. cit.*, p. 106.

⁶²⁸ Cf. *supra* § 3.1. *La pureté préservée*, le commentaire aux vv. 17554-66.

d'Agathe, dans la version florentine, lorsqu'elle subit le même supplice : « *O perfido crudel tristo tyranno / che non ti se ribaldo vergognato / d'aver tagliato quel che più d'un hanno / alla tua madre havesti già poppato* »⁶²⁹. Clément Saliou, quant à lui, ne fait aucune mention d'une implication sexuelle, voyant exclusivement « dans cette torture spécifique un outrage indirect dirigé contre la Vierge Marie puisqu'une des caractéristiques de ces personnages est d'être vierge et de vouloir le rester, à l'image de Marie. En les mutilant de la sorte, il s'agit d'empêcher toute possibilité symbolique d'une nouvelle Incarnation et de manière générale d'éliminer toute possibilité de vie »⁶³⁰. Je pense, en tout cas, qu'il faut envisager la violation à la fois du côté maternel et du côté sexuel de la femme, si l'on considère l'appréciation dont fait l'objet la beauté du corps de la martyre et, en particulier, la partie du corps mutilé, comme nous l'avons vu⁶³¹.

Barbe parle le langage de l'esprit et transfère le discours des bourreaux sur un plan spirituel, en déclarant avoir les seins de l'âme, qu'elle a consacrés à Dieu dès son enfance, bien entiers et nourrissant sa vertu spirituelle et intellectuelle, vv. 1685-89 :

Mais j'ay mes memelles entieres
 Dedans mon ame qui nourrissent
 Trestouz les sens qui d'icelle yssent,
 Lesquelz j'ay a Dieu consacré
 Dés enfance !

La même constatation revient dans les mots qu'Agathe adresse à Quintien, avec le même procédé syntactique de l'adversative, qui marque la conscience réconfortante d'une nourriture intime : « *ma sappi ch'io non ho di questo affanno / ch'io n'ho mille nell'anima appicato / con la qual mi nutrisco e nutrirai / quando sposa a Giesu mi consacrerai* »⁶³².

Tant la référence à l'allaitement maternel, que la référence aux seins de l'âme dérivent de l'hagiographie de sainte Agathe, comme en témoigne la *Légende Dorée*⁶³³, alors que dans le

⁶²⁹ *Rapresentazione di Santa Agata*, p. 60.

⁶³⁰ C. Saliou, « Disloquer pour renaître : la torture et ses effets dans les vies de saints dramatisées des XV^e et XVI^e siècles », dans *Corps béants, corps morcelés : altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, J. Postel, M. Garré Nicoarã (dir.), Louvain-la-Neuve, EME éditions, 2018, pp. 175-186, pp. 180-81.

⁶³¹ Comme le remarque J. Wirth, les deux aspects s'avèrent liés entre eux : « La beauté des seins est un des indicateurs de la jeunesse et de la santé d'une femme. Or la jeunesse et la santé sont dans toutes les sociétés partie intégrante de la beauté, laquelle est étroitement liée au pouvoir reproducteur et à l'espoir de faire de beaux enfants », *L'image du corps au Moyen Age*, p. 75.

⁶³² *Rapresentazione di Santa Agata*, p. 60.

⁶³³ « Tunc iratus Quintianus iussit eius mamillam torqueri et tortam diutissime iussit abscidi. Cui Agatha: "Impie crudelis et dire tyranne, non es confusus amputare in femina quod ipse in matre suxisti? Ego habeo mamillas integras intus in anima mea ex quibus nutrio omnes sensus meos quas ab infantia domino consecraui"», Iacopo da Varazze, « XXXIX, De sancta Agatha », *Legenda Aurea*, p. 298.

cas de Barbe, ce motif n'est pas présent⁶³⁴. En effet, dans la vie française en prose de sainte Barbe, quand la martyre prie Dieu après avoir subi l'amputation, elle utilise une image très réaliste (« Le inique tirant a mis ses mains sur mes mamelles et me sont pour toy osteez »), qui semblerait expliciter l'agression du bourreau plutôt en terme sexuels (vu qu'elle parle aussi des choses « inhonestes »), alors qu'il n'y a aucune référence au côté maternel, à la différence de ce que l'on trouve dans le texte par personnages⁶³⁵. De cette violence outrageuse, Barbe connaît pourtant la raison : c'est Jésus-Christ qui a plaisir à lui faire endurer des peines de plus en plus terribles en son nom. Le passage dit toute l'ambiguïté de ce mécanisme de souffrance-plaisir-joie, une joie qui, dans cette version narrative, s'avère moins jouissive pour la martyre, que pour son époux céleste, à la différence de ce qu'il arrive dans les dramatisations⁶³⁶.

Comme on le sait, Barbe est ensuite contrainte de subir l'offense atroce de défiler le corps nu à travers toute la ville, son corps étant ainsi de plus en plus visible aux regards qui peuvent violer l'innocence que la sainte recherche. À l'occasion de cet autre supplice, dans le mystère en deux journées, la partie de son corps mise en relief par le regard de son deuxième tyran/spectateur, le Prévôt, ce sont les cuisses⁶³⁷, qu'il demande aux bourreaux de bien couvrir de sang à force de coups : outre qu'il est réduit en morceaux à travers les assauts, le corps de la martyre est aussi visualisé et morcelé, vv. 2946-52 :

LE PREVOST

Et la me mettez toute nue.

Ou bons corgetz me soit batue

Qui soient aspres et bien tranchantes

Tant que ses cuisses soyent sanglantes.

Pendant cette exhibition, qui doit être exemplaire, Barbe est en plus battue et continuellement insultée et animalisée : « Je te menray aval la rue, / Battant comme une vache morte ! », répètent en chœur les tyrans.

Dans le mystère en cinq journées, l'humiliation s'avère encore plus forte, car la martyre est dénudée juste après avoir été amputée des seins, et le cadre de l'exposition publique dépasse

⁶³⁴ « Tunc iussit impius praeses gladius abscidi mammillas eius. Quae aspiciens in cielo ait : ne proicias me a facie tua, domine, et spiritum sanctum ne auferas a me », « De sancta Barbara » p. 900.

⁶³⁵ « Le inique tirant a mis ses mains sur mes mamelles et me sont pour toy osteez. Je congnois que c'est ton plaisir affin que je soye plus abile a souffrir de nouvel payne et tourment pour toy et pour ton nom. Mais aussi je croy fermement que tu me rendras le loyer des dictes paynnes en icelluy parfait repos auquel aucune chose n'est inhoneste mes parfaicte », *Vie de sainte Barbe*, Williams, p. 174.

⁶³⁶ Nous reviendrons sur ce thème dans § 2.4.3. *Joie et/ou douleur*.

⁶³⁷ Comme le remarque Brigitte Cazelles le portrait de la sainteté féminine se révèle « *anatomized through male perception* », *The Lady as Saint*, p. 53.

la ville pour inclure « ...la province totale / Et par la terre generale / De son pere Trop deshontee » (vv. 17010-13). C'est à cette occasion que Barbe est recouverte par la veste, comme nous l'avons vu. La même séquence narrative (amputation-exposition) se retrouve dans la peinture de Lotto, où la sainte apparaît complètement nue, les seins arrachés, avant de recevoir la veste par l'ange⁶³⁸, vv. 1705-24 :

MARCIAN

Je le vous compteré.
Je la feray par euvre ville
Mener nue par toute la ville
Davant chascun, publicquement.
Non par la ville seullement,
Mais par la province totale
Et par la terre generale
De son pere. Trop deshontee
Elle sera, trop aveuglee,
Bien obstinee et effrontee,
C'elle n'est par ce point domptee ;
Car je cuyde moy qu'el aura
Honte en soy quand elle saura
Que tout le monde a mal inclin
Vaira son sexe feminin
Et son membre vituperable !
Ou elle sera dampnable,
Testue et inverecondeuse,
Si non je sçay paine hydeuse
Par quoy je la vouldray retraire.

Marcien manifeste, à nouveau, le désir de lui procurer de la honte, cette fois à travers la dénudation déshonorante de son sexe féminin. Le climax des offenses est ainsi atteint : il s'agit en effet du dernier supplice auquel Barbe est soumise, avant de recevoir le coup fatal.

Dans cette version théâtrale plus étendue, comme nous l'avons déjà dit, le *fatiste* intègre à la scène la réaction émue des trois femmes de Nicomédie — Cassandra, Thamaris et Athalanta

⁶³⁸ Cf. image 13.

— à la honte que doit subir Barbe pendant ce terrible supplice. Cette cohorte⁶³⁹, où les femmes prennent la parole à tour de rôle, nous semble faire écho aux plaintes des trois Marie pour le Christ en croix de l'aube du drame liturgique médiéval⁶⁴⁰ : la correspondance du modèle du Christ avec la martyre qui meurt pour lui ressort ainsi davantage. Ce "chorale" nous donne une autre perspective sur ce qui se passe sur scène, celle du public des femmes, qui contraste avec la vision complaisante des bourreaux. Cassandra dénonce le scandale de montrer un beau corps nu féminin vierge « par les rues et par carrefours » et l'infamie d'un tel traitement, qui satisfait évidemment le ventre de Marcien, auquel elle souhaite de brûler, 17763-69 :

Tu n'as honte de descouvriz
Membres segretz qu'on doit couvriz
Et n'est celle tant effrenee
Qui n'eust honte d'estre menee
Ainsi qu'on maine celle vierge !
Que tu eussez ou ventre ung cierge
Tout ardant de cent et demy !

Thamaris, quant à elle, souligne l'abus d'une telle violence gratuite :

Tu veulx pour n'ayant honnouréz
Les femmes quant en bailles une
Sans cause et sans offence aucune
A quatre tyrans et meurtriers,
Paillars infammes et houlliers,
Pour la mener nue en tout lieu !

et invoque même une vengeance solidaire féminine à l'offense qu'il fait à toutes les femmes, « en la personne d'une seule », en envisageant un geste (l'étranglement par les dents) qui fait quasiment écho à une dévoration bachique⁶⁴¹, vv. 17791-803 :

⁶³⁹ Les trois personnages ne s'expriment pas proprement en chœur, « ces voix prennent la parole à tour de rôle, comme si elles étaient mandatées par toutes les femmes de Nicomédie et, plus largement, par l'ensemble de ses habitants...Elles forment en somme une cohorte » ; « nous nommons cohortes les regroupements de personnages effectués par le fatiste afin d'organiser le personnel dramatique de son mystère. Cette pratique est décrite dans l'*Instructif de la seconde rhétorique* », Longtin, « Chœur à chœur », p. 302 et note 2.

⁶⁴⁰ Nous songeons bien sûr à la *Visitatio Sepulcri* du monastère de St. Benoit à Fleury (X^e siècle), l'office dramatique qui se développe de la liturgie des Pâques, cf. parmi d'autres études, l'aperçu et le texte dramatique dans Doglio, *Il teatro in Europa*, pp. 78-89.

⁶⁴¹ Le cortège des Bacchantes dévore et lacère le corps de Penthée dans la tragédie homonyme d'Euripide.

Que, si les femmes me croyaint,
O les dens el t'etrangleroint
Presentement sans plus de delaiz
Pour la honte que tu leur faiz
En la personne d'une seulle.
Si ce n'estoit, Tirant aveugle,
Que pour celle qui te porta,
Qui te consceut et t'enfanta
Et nourit neuf moys en son ventre,
Si deusses tu couvriz la centre
De toute femme soit publicque
Ou parcialle ou hereticque
Quand tu la faiz tiranniséz !

Comme le fait l'héroïne, on fait appel à la gestation et à la nourriture maternelle et, de façon très démocratique, à la dignité universelle de toutes les femmes, qui doit être respectée même si elles sont des marginales, telles la prostituée ou l'hérétique, à laquelle Barbe est assimilée, comme nous le savons.

Le commentaire des trois femmes qui regardent l'humiliation de l'héroïne augmente l'effet de *pathos* de la scène et oriente le public à condamner cette violence, en se faisant miroir des réactions des spectateurs réels de la représentation : un miroir différent de celui des personnages masculins.

Mais quelles sont les réactions du public à un tel spectacle ? Et comment le lecteur moderne peut-il répondre à tout cela ?

Nevertheless, it seems to me that what has transpired in the theatrical assault on the body of Saint Barbara is deeply pornographic. The audience has been invited to participate, voyeuristically, in the defilement of a virgin; simultaneously, they have been provided with the edifying illusion that they are witnessing not something degrading, but something inspiring — the triumph of a holy martyr-in-the-making. This seems to my eye to be a highly compromised aesthetic and moral transaction, but certainly one with built-in popular appeal⁶⁴².

⁶⁴² Potter, « Pornography and the Saints' Play ». Je souligne.

Voici comment un critique tel Robert Potter interprète ces scènes⁶⁴³. Le même concept du “compromis” est aussi utilisé par Massimo Bonafin à propos de l’exposition d’Agnès dans le bordel dans le jeu provençal, où le regard masculin complaisant se mêle à l’intention édifiante du texte⁶⁴⁴. Et rappelons que Jonathan Beck, comme Potter, avait convoqué le concept de pornographie, en rapprochant les *fatistes* médiévaux « de leurs successeurs aujourd’hui (*fatistes* modernes) chez qui on voit les fantasmes de la frustration masculine se donner libre cours dans une littérature et un cinéma porno-vengeurs »⁶⁴⁵.

Il est vrai que l’on va vers une visibilité du corps de la sainte de plus en plus large : du regard du persécuteur et des tyrans, le corps de Barbe passe au spectacle public. C’est la même procédure que l’on observe dans le *Jeu de Sainte Agnès*, où la jeune-fille, précédemment objet du regard du fils du Préfet qui la désire, une fois dépouillée devient l’objet du désir du messenger Rabat et des ribauds qu’il appelle au lupanar puis, une fois exposée à l’intérieur du lieu, de celui des compagnons d’Apodixeis et d’Apodixeis à nouveau, qui se rendent chez elle pour la violer (sans succès, comme nous le savons). Puis Agnès devient la cible de toute la foule de Romains qui invoquent son exécution au bûcher. La jeune-fille subit une tentative de viol par le fils du préfet, comme Marguerite, métaphoriquement, par le dragon, qui l’agresse avec l’intention de violer sa virginité, comme nous l’explique Belzebuth⁶⁴⁶.

Brigitte Cazelles insiste beaucoup sur le contraste entre la visibilité progressive dont le corps de la martyre est l’objet et l’anéantissement qu’elle subit en parallèle en tant qu’individu : aller au centre du plateau signifie, en réalité, disparaître : « *become visible is, in effect, a sacrificial process in the course of which the heroine is transformed into a mute and passive victim* »⁶⁴⁷. Mais nous verrons que, dans les textes par personnages, l’héroïne ne devient jamais à proprement parler une victime muette et passive. Pour la chercheuse, l’épisode d’Agnès dépouillée et exposée dans le lupanar est l’emblème du voyeurisme — le terme est utilisé aussi

⁶⁴³ Voir aussi Easton à propos de la réception des images du martyre de sainte Agathe : « *For some medieval male viewers respect and esteem for St. Agatha and her suffering probably vied with an interest in her body and the sadistic, voyeuristic potential of her torture scene. Agatha becomes a conflation of sacrificial victim and sexual woman. Centuries after martyrdom essentially ended in the orthodox Christian West, texts and images such as those of the “Golden Legend” fulfilled the popular interest in women’s bodies with their graphic depictions of the semi-nude or fully nude bodies of female martyrs and the myriad ways in which they were tortured. Margaret Miles terms this obsessive interest in female anatomy “religious pornography”* », Easton, « Saint Agatha and the sanctification of sexual violence », p. 98.

⁶⁴⁴ Pour apprécier les qualités de ces textes il faut compter le « sottinteso compromesso morale che accetta di assistere e in parte di compiacersi di circostanze in cui è esibito, e violentato, il corpo femminile, perché il messaggio e il contesto dell’operazione sono comunque di natura religiosa ed edificante », Bonafin, « Alcune considerazioni sul Miracolo di Sant’Agnese », p. 278.

⁶⁴⁵ Beck, « Sexe et genre dans l’hagiographie médiévale », p. 25. Les chercheurs hommes remarqueraient-ils les premiers ce trait de la représentation du martyre féminin ?

⁶⁴⁶ Cf. *supra* § 3.1.a. *Regards impures* ; 3.1.b. *Agresseurs démoniaques*.

⁶⁴⁷ Cazelles, *The lady as Saint*, p. 44.

par Potter et Easton — et la sainte l'est de la victime vulnérable : « *voyeurism entails that the victim be seen without her knowledge or consent. It is the latter condition that predominates in the story of Agnes, an indication that her tormentor has sadistic impulses* »⁶⁴⁸.

Voyons dans le jeu comment ce plaisir sadique se transmet d'un personnage à l'autre. Quand Agnès, placée face à l'alternative du bordel, refuse de vénérer les Dieux, le Préfet, avec un air de défi et de mépris, se félicite pour l'humiliation qu'elle subira : elle sera « *putans del ribauz / e de toz los autres marpauz* », (vv. 287-288). Sempronius incite explicitement le messenger Rabaut à la dépouiller, à la lier et à en profiter « *soz so mantel* » (v. 338, 'sous le manteau'). Rabaut à son tour appelle les hommes à s'amuser avec elle et voir « *que hanc plus bella putans non fon* » (v. 360, 'qu'aucune putain n'a jamais été si belle'). « *Circumdant eam* » : voici le mouvement des ribauds indiqué par la régie, qui montre bien qu'Agnès se retrouve encerclée sur la scène par les yeux et les corps des hommes. Au centre, elle est exposée à leurs injures et à leurs appétits.

Nous avons déjà vu que la diversité par rapport aux martyres masculins qui a été soulignée par la critique, concernant le récit hagiographique, demeure dans le caractère sexuel (ou érotique) des tortures réservées à la femme⁶⁴⁹, comme le remarque Brigitte Cazelles :

*While men and women were beaten and burned, women saints were also sexually humiliated and assaulted, stripped naked, taken to brothels, and subjected to tortures such as the mauling of their breasts. Since male saints were spared corresponding tortures, it is "difficult to avoid the conclusion that such passages were experienced as erotic"*⁶⁵⁰.

Elle est rejointe, plus récemment, par Larissa Tracy :

*Uncomfortably for modern audiences (and many critics) the young female virgin saints are most frequently abused and tortured in a manner specific to their gender: their breasts are cut off, their tongues are ripped out (which for women represents the prohibition on female speech often expounded by Church authorities, derived from Pauline doctrine), they are threatened with brutal rape, or in a rare and extremely shocking instances, their genitalia are mutilated*⁶⁵¹.

⁶⁴⁸ Ivi, p. 51.

⁶⁴⁹ À ce propos, concernant la représentation hagiographique et surtout iconographique du martyr masculin, voir Mills, « "Whatever you do is a delight to me!" : masculinity, masochism, and queer play in representations of male martyrdom », pp. 1-37. Le chercheur propose une lecture *queer* du martyr masculin, tout en montrant que les scènes des tortures des saint hommes ont également un contenu (omo) érotique latent, précisément en vertu du fait que la posture passive et réifiée du corps du saint torturé reflèterait son émasculatation (en étant la charnalité associée à la féminité au Moyen Âge). Le spectateur éprouverait un plaisir masochiste en s'identifiant avec la victime "émasculée".

⁶⁵⁰ Cazelles, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁵¹ Tracy, *Torture and Brutality*, p. 55.

Nerida Newbiggin, quant à elle, souligne le même aspect pour les *sacre rappresentazioni* florentines du Moyen Âge tardif qui dramatisent les légendes des martyrs, où les saints hommes, bien qu'ils soient dévêtus pour être suppliciés, ne font pas l'objet de commentaires sur leur beauté, ne suscitent pas les appétits des persécuteurs et ne subissent pas des mutilations sexuelles⁶⁵². De plus, comme le remarque aussi Beth Crachiolo pour les narrations anglaises, les tortures des femmes sont toujours multiples, alors que le saint peut en subir une seule. Newbiggin mentionne en particulier l'exemple éclatant de la *rappresentazione di San Valentino et Sancta Juliana* : alors que dans l'histoire du saint, le supplice n'intervient qu'à la fin, avec sa décapitation, les tortures de la sainte occupent les trois-quarts du récit la concernant.

4.2.c. Peut-on vraiment parler de pornographie ?

Nous avons vu que les personnages de toutes nos pièces sont toujours regardés avec ce que la critique féministe a appelé *male gaze*⁶⁵³ : leur beauté est soulignée aussi pendant les tortures et cela ferait en effet penser à un plaisir sadique du persécuteur dans le harcèlement du jeune et beau corps féminin qui s'est soustrait à son désir, en plus de refuser sa loi. C'est la répulsion des avances sexuelles du persécuteur, à savoir le refus du contrôle de l'homme sur son propre corps, qui engendre, dans la perspective de Leslie A. Callahan, la « *gendered specificity* » de beaucoup des tortures infligées à la sainte⁶⁵⁴. Nerida Newbiggin, quant à elle, explique la mutilation du corps féminin, en particulier des seins, avec « *a profound terror and hatred of female sexuality, that pervades the Judeo-Christian tradition, and a denial of female intellect* »⁶⁵⁵. Le plaisir du persécuteur, qui éprouverait aussi un sens du pouvoir succédané sur ce corps dompté, serait le miroir de celui de l'auteur des pièces — complaisant — et, en dernière instance, de celui du public, selon Robert Potter⁶⁵⁶ et aussi Marla Carlson⁶⁵⁷, quand elle discute

⁶⁵² « *Although men too are stripped naked, there is no comment on the beauty of the males, and their persecutors do no lust after them. The tortures are principally beating and clawing, molten lead and fire (Santi' Ignazio, San Lorenzo). We do not find erotic arousal accompanying the order to torture, and no sexual mutilation* », Newbiggin, « *Agata, Apollonia and other martyred virgins* », p. 88.

⁶⁵³ A partir de l'article de L. Mulvey déjà cité concernant le cinéma.

⁶⁵⁴ « *Much of the violence directed toward female saints and the gendered specificity of many of the tortures inflicted on them is, I believe, due to this renunciation of sexual activity, which is, in fact, a rejection of the society of men and of male control* », L. A. Callahan, « *The torture of Saint Apollonia* », p. 130.

⁶⁵⁵ Newbiggin, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁵⁶ Potter, *op. cit.*, qui base son interprétation sur l'analyse de Diane Taylor, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, 1997, où l'on souligne la double violation de la victime féminine : l'agression et l'exposition.

⁶⁵⁷ Carlson, « *Spectator Responses to an Image of Violence : Seeing Apollonia* », pp. 8-11.

son premier modèle de réception des représentations des martyres féminins, tel celui d'Apolline (« *The saint as an object of male spectator* »).

Mais le public n'est pas que masculin au Moyen Âge, ni à l'intérieur de la fiction, ni en dehors : il faut donc aussi convoquer un autre regard, féminin, comme le fait à juste titre Marla Carlson dans d'autres modèles de réception de ces pièces.

En outre, nous ne voyons pas dans les dramatisations médiévales la composante "amusante" qui peut accompagner le harcèlement des corps féminins à laquelle Beth Crachiolo impute le succès de ces légendes et l'*appeal* auprès de l'audience⁶⁵⁸. Nerida Newbiggin aussi convoque le « *delight* » de la violence des martyres féminins des *sacre rappresentazioni*, la « *source of delight* » demeurant aussi dans l'invraisemblable résistance à la douleur des saints et dans la naïveté des techniques scéniques et des acteurs⁶⁵⁹. Mais, à nos yeux, c'est de spectateurs-lecteurs d'aujourd'hui que ces éléments peuvent, si jamais, susciter l'hilarité !

Par ailleurs, que les auteurs (hagiographes ou *fatistes*) se soient livrés à un plaisir sadique en décrivant ces scènes, et que le public ait éprouvé le même plaisir en les regardant ou en les lisant, relève, à nouveau, d'une lecture médiévaliste de spectateurs modernes⁶⁶⁰. Certes, une telle lecture peut venir interroger *a posteriori* les pulsions de l'inconscient, comme le fait de façon très stimulante Marla Carlson ; mais elle ne permet pas, pour autant, de distinguer la réception de l'image de l'Apolline de Fouquet de celle d'une pièce de théâtre hagiographique à proprement parler.

Quand il ne s'agit pas explicitement d'une violence sexuelle, comme dans le cas d'Agnès, les tortures visent à frapper l'intégrité du corps de l'héroïne, qui devient morcelé et mutilé⁶⁶¹, alors que la martyre veut le maintenir virginal et intègre. Mais peut-on vraiment convoquer pour ces scènes ce que la modernité appelle pornographie, comme le soutient Rober Potter ? Il ne faut pas oublier que cette violence prend un sens tout particulier dans

⁶⁵⁸ Crachiolo, « Seeing the Gendering of Violence », p. 149, 153, 161.

⁶⁵⁹ Newbiggin, *op. cit.*, p. 92 : « *but the courage and the resilience of the saint, beyond all natural plausibility, together with the ingenuity of the actors and technicians, is a source of delight* ».

⁶⁶⁰ Dans la perspective critique de d'Arco Silvio Avalle, Sade même dans *Justine (Les infortunes de la vertu, 1791)*, reprend le motif de la femme persécutée qui informe aussi les légendes des martyres, comme nous l'avons vu plus haut (la vie de Justine est « *la vita di una santa, martirizzata, come tante vergini cristiane dei primi secoli, a causa della sua fede nel tabù sessuale, e, last but not least, della sua bellezza* »), en montrant une attitude ambiguë envers sa création littéraire, entre identification avec la victime pure et identification avec le bourreau, entre édification et goût pour la profanation de l'innocence : « *Luciferino sdoppiamento, questo, di Sade, proprio per la sua capacità di immedesimarsi, senza pentimenti né residui, sia col punto di vista della vittima laddove ne tesse l'elogio (e Sade non dimentichiamolo fu una vittima !), sia con quello del carnefice, come quando nelle due successive redazioni del racconto esalterà le leggi di natura e farà l'elogio della violenza (Sade fu anche un carnefice !). Intenzione edificante e, nello stesso tempo, gusto amaro e delittuoso per la profanazione dell'innocenza in lacrime !* », Avalle, « Da Justine a santa Uliva », p. 186. Mais bien des siècles séparent les *fatistes* médiévaux de Sade !

⁶⁶¹ Cf. Bordier, « La violence du mystère », 2010, p. 104 et la récente intervention de Saliou, « Disloquer pour renaître », en particulier p. 182.

l'anthropologie chrétienne de l'époque où les pièces étaient représentées face à un public, de façon à faire ressortir la sainteté du personnage.

S'il est indéniable qu'une violence s'exerce — admettons d'ordre sexuel aussi à travers les supplices —, il faut rappeler que, comme on l'a vu, le corps de la martyre demeure vierge même quand il se trouve dans un bordel, car toute tentative d'agression sexuelle est arrêtée avant de pouvoir s'accomplir. La martyre maintient donc toujours son intégrité spirituelle. Une tension se crée alors entre l'état d'intégrité virginal d'un corps qui demeure pur, et la lacération qu'il subit pendant les supplices, qui fragmente de l'extérieur cette entièresité, d'où une juxtaposition paradoxale « *of violence and virginal impermeability* »⁶⁶².

De plus, comme nous l'avons montré⁶⁶³, le corps de la sainte est aussi régulièrement réparé dans son intégrité grâce aux guérisons miraculeuses où il est rendu indemne grâce à d'autres interventions du ciel et, comme nous le verrons mieux plus tard, il est aussi un corps invulnérable à la douleur : « Le morcellement des corps est régulièrement mis au centre du théâtre religieux mais pour mieux en démontrer leur future intégrité »⁶⁶⁴. À la différence de celui du Christ, le corps de la sainte, comme celui du saint, subit des mutilations⁶⁶⁵, mais vit aussi d'une chair rédimée, atteinte par des hommes, comme celle du Christ incarné en homme qui subit la passion. La martyre devient sainte car sa chair pure et virginale se fait métaphore de la rémission des péchés de l'homme, à travers la passion qu'elle subit, et la rend prête pour renaître à nouveau dans le ciel. Mais l'amputation des seins d'Agathe ou Barbe, les bras liées au poteau, établie aussi une association visuelle avec la Crucifixion du Christ, qui est dénudé jusqu'à la ceinte, blessé au côté et cloué sur la croix⁶⁶⁶.

Les assauts contre le corps de l'héroïne que les pièces mettent en scène, vus dans l'horizon chrétien de la Passion et de la Résurrection, s'avèrent donc nécessaires et, quoique très amplifiés, selon l'*usus* des dramatisations de la fin du Moyen Âge, ils dérivent des sources hagiographiques et pas de la fantaisie "sadique" des *fatistes*. Dans les mystères de la *Passion* la violence des bourreaux est fonctionnelle au sens allégorique de la passion, car ce sont eux qui permettent, sans le savoir, le rachat de l'homme, en martyrisant le Christ. Le bourreau s'avère

⁶⁶² Tracy, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁶³ Cf. § 3.3. *La résistance aux supplices*.

⁶⁶⁴ Saliou, *op. cit.*, p. 183.

⁶⁶⁵ Dans le *Mystère de saint Laurent*, le saint est amputé de la partie inférieure du visage, pour symboliser l'empêchement de l'évangélisation de sa mission de saint, cf. Saliou, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁶⁶ Cf. Easton, « Saint Agatha », p. 94. En outre, le flanc blessé et sanglant du Christ a été interprété au Moyen Âge comme un sein qui allait l'Église et les fidèles avec le sang eucharistique (nous avons vu que le sein des martyres prend également une connotation de nourriture spirituelle), cf. Bynum, *Fragmentation and Redemption*, pp. 181-238 et Ead., *Holy Feast and Holy Fast*, pp. 165-80. Voir aussi l'image 24 du *Retable de sainte Marguerite*, où la posture de la sainte liée évoque également celle de Jésus Christ sur la croix. L'on rappelle qu'à partir du XV^e siècle on assiste à la diffusion en Europe de représentations iconographiques de la Vierge barbue au crucifix (Virgo fortis), cf. *supra* note 416.

ainsi une « marionnette de Dieu », car il accomplit sans le savoir la sentence céleste⁶⁶⁷ ! Cela est un fait qui n'a peut-être pas été suffisamment mis en relief par les études citées, et qui dit tout le caractère bouleversant et paradoxal de ce théâtre religieux, où, en effet, l'acharnement contre le corps féminin se justifie à la lumière de la nécessité d'une souffrance qui fait gagner le salut éternel. L'exposition du corps humilié de la martyre doit aussi être vue à la lumière de la Passion du Christ.

Il demeure toutefois indéniable que la connotation de honte que prend l'exhibition du corps de la sainte s'avère genrée, à savoir spécifique de la représentation des martyres féminins. C'est Barbe même qui relève la différence qui l'écarte de son modèle, le Christ, malgré la communion de leurs corps souffrants lors de la passion⁶⁶⁸. Aussi l'insistance sur la beauté du corps, objet du désir, tout comme la multiplication et la variété des supplices s'avèrent des aspects typiques des dramatisations au féminin.

Mais, si l'on observe les textes de près, l'on s'aperçoit qu'un autre regard, compatissant et indigné, sur ces violences, est présent à l'intérieur même de la fiction (comme celui de la Vierge ou des trois femmes de Nicomédie du *Mystère de sainte Barbe en cinq journées*) et que les agresseurs d'Agnès reconnaissent et se repentent de leur faute quand ils se convertissent. Concernant la mutilation des seins, nous avons vu que les héroïnes dénoncent plus une violation de la fonction maternelle et nourrissante de la femme (et de son archétype céleste, la Vierge) qu'une violation d'ordre sexuel.

La question s'avère ainsi complexe. De plus, en considérant les particularités de la performance médiévale, sur la base de ce que la recherche a pu reconstruire, puisqu'il s'agit, on le sait, d'objets éphémères, nous espérons éclaircir davantage l'effet que de telles scènes, si perturbantes à nos yeux, pouvaient avoir sur le public de l'époque. Et certes, nous ne pouvons pas déclarer avec la même certitude que certains chercheurs⁶⁶⁹ que le corps de la martyre s'incarne sur la scène médiévale comme un véritable corps érotisé ou sexualisé.

4.2.d. Que se passe-t-il sur la scène médiévale ?

Il est difficile de répondre à cette question à cause de la nature performative qui, par définition, rend inaccessibles les mystérieux objets théâtraux que nous tentons de dévoiler, mais une audace optimiste nous semble plus féconde qu'une acceptation de la frustration.

⁶⁶⁷ Cf. Dominguez, *La scène et la croix*, surtout pp. 84-91, cit. p. 91. L'autrice montre la nécessité théologique de la représentation sanglante de la souffrance du corps du Christ et du paradoxe de la « mort heureuse ».

⁶⁶⁸ Cf. *Supra* § 3.1. *La pureté préservée*.

⁶⁶⁹ R. Potter, J. Beck.

Avant tout, il faudrait se demander si ces rôles féminins étaient interprétés par des femmes ou par des hommes. Cette question convoque sans doute un problème d'ordre historiographique. L'absence présumée des femmes actrices dans le théâtre médiéval trouverait son origine dans la méfiance de l'Église envers la femme, de façon cohérente avec la misogynie des théologiens et des moralistes, et elle serait liée à l'interdiction pour la femme de participer à la liturgie et aux rites de façon active, la femme étant considérée impure par définition, comme nous le savons. G. Cohen explique en effet cette absence féminine de la scène médiévale des mystères par le lien originaire du théâtre religieux avec la liturgie, tout en montrant une exception d'interprétation au féminin⁶⁷⁰. De plus, la stigmatisation cléricale sur le jeu de l'acteur qui caractérise la période couvrant le Moyen Âge jusqu'au XIII^e siècle pèse particulièrement pour les femmes, qui sont considérées comme des prostituées : “*meretrix*” et “*joculatrix*” sont deux catégories superposées⁶⁷¹.

Selon un préjugé répandu, nous sommes donc portés à croire que la participation d'individus du sexe féminin a été inexistante ou très rare et que les actrices professionnelles n'apparaissent effectivement au théâtre qu'avec la *Commedia dell'Arte* en Italie, dans la seconde moitié du XVI^e siècle et qu'elles s'affirment en France le siècle suivant⁶⁷². Pourtant, les témoignages dont on dispose montrent que les rôles féminins principaux comme celui des saintes pouvaient être joués tant par des femmes que par des hommes et que l'absence ou l'interdiction des femmes sur la scène médiévale relève d'une mythologie, tout comme l'absence même du théâtre au Moyen Âge⁶⁷³ !

Comme nous l'avons vu, pour les mystères de sainte Barbe et de sainte Catherine, représentés à Metz respectivement en 1485 et 1486, le rôle de la protagoniste est confié à un jeune homme, le barbier Lyonard⁶⁷⁴. Comme nous le montrent les réactions à ces spectacles, l'acteur fascine par son habileté tant le public féminin (une veuve fait de lui son héritier), que

⁶⁷⁰ Cohen, *Le livre de conduite*, p. CII.

⁶⁷¹ W. Prevenier, « Quand un honorable bourgeois de Malines, “marié avec une bonne et honnête femme”, s'encanaille dans une compagnie de théâtre en marge de la bonne société (1475) », dans M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans, K. Lavéant (dir.), *La Permission et la Sanction. Théories légales et pratiques du théâtre (XIV^e-XVII^e siècle)*, 2017, pp. 141-163, en particulier p. 151 : « Cette critique cléricale contre les femmes au théâtre existait comme thème idéologique depuis bien longtemps, et tout au long du Moyen Âge, où l'on mélangeait allègrement les deux catégories de “*meretrix*” et “*joculatrix*”. Le phénomène est lié à l'antiféminisme omniprésent chez les théologiens et les moralistes médiévaux ».

⁶⁷² *Ibid.* En général c'est à cette période qu'on fait remonter l'apparition d'acteurs professionnels, un autre préjugé qui a été démenti par la critique récente. Pour un aperçu sur l'apparition des actrices en France voir aussi l'étude d'A. Evain, « France : le pouvoir de faire rire ou les nouveaux risques de transgression » dans *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 51-75 qui, bien qu'elle s'appuie sur l'étude pionnière de Muir (1985), relègue la présence des femmes sur la scène médiévale à un phénomène exceptionnel, qui ne concerne que des rôles marginaux, la norme étant la proscription des individus féminins des mystères, comme l'énonce Petit de Julleville qui a fait école en la matière.

⁶⁷³ Bouhaïk-Gironès, « Mettre en spectacle les mystères chrétiens (XV^e-XVI^e siècles) », pp. 46-48.

⁶⁷⁴ Cf. *supra* § I.3e. *Représentations attestées*.

le masculin (un chanoine le fait étudier). Certes, un homme, bien qu'il ressemble à une jeune fille, était probablement moins attirant qu'une femme pour ce rôle, et son corps forcément non sexualisé au plan féminin⁶⁷⁵.

Mais nous avons aussi l'attestation d'une jeune actrice qui joue le rôle de sainte Catherine de Sienne dans un mystère représenté toujours à Metz en 1468, dont l'interprétation émouvante frappe tout le public, au point qu'un homme noble tombe amoureux d'elle et l'épouse. De plus, c'est une femme noble de la ville qui a été mécène du spectacle⁶⁷⁶. Lynette Muir essaye d'expliquer la raison du choix d'une jeune actrice pour le rôle de sainte Catherine de Sienne, en suggérant une différence par rapport aux rôles des martyres : « *It seems possible that the nature of the life of Catherine of Siena, with her role as intermediary between warring popes and princes, her life of ascetic simplicity, and her death in the odor of sanctity, made the choice of a girl less surprising than it would have been in, for exemple, a martyrdom play* ». Toutefois, les personnages des martyres partagent avec la mystique de Sienne la même odeur de sainteté. En outre, d'après la chercheuse, il faut sûrement envisager le cas d'une interprétation entièrement féminine lors de la *sacra rappresentazione* florentine de sainte Théodora⁶⁷⁷, qui est jouée par les « *giovanette* », à savoir les nonnes du couvent où la pièce est montée, qui s'adressent au public dans le prologue et dans l'épilogue de la représentation. Mais il ne s'agit pas d'une sainte martyre dans les deux cas que nous venons de citer et il n'est donc pas question d'une fascination inspirée par un beau corps dénudé et supplicié.

⁶⁷⁵ Dans une perspective *queer*, si l'on sort d'un cadre hétéronormé, la jeune sainte jouée par un jeune homme pourrait séduire tant un public masculin que féminin. J. Enders, « Lusting after saint and Queer attraction », dans *Death by Drama*, pp. 29-30, fait aussi référence au jeu de Lyonard. Pour un cas inverse, plus proche de notre époque, l'on songe à l'interprétation féminine du rôle de saint Sébastien dans le drame musical de Debussy basé sur le livret de Gabriele D'Annunzio, *Le martyre de saint Sébastien* (mis en scène pour la première fois au Théâtre du Châtelet à Paris en 1911). C'est la danseuse Ida Rubinstein, maîtresse de D'Annunzio, qui jouait le saint : son travestissement fut dénoncé par l'Église.

⁶⁷⁶ « Portoit le personnage de sainte Catherine une jonne fillette, aigée de environ 18 ans, laquelle ... fist merveilleusement bien son devoir, au gré et plaisir d'un chacun. Toutes fois avoit ladite fille 2300 vers de personnage et neantmoins elle les scavoit tous sur le doigt; et parla cette fille si vivement et piteusement qu'elle provoqua plusieurs gens a pleurer, et estoit agreable a toutes gens. A l'occasion de ce, fut celle fille richement mariée à un gentilhomme soldoieur de Metz, appelé Henry de Latour qui d'elle senamoura par le grant plaisir qu'il y prit », Petit de Julleville, *Les mystères*, 2, p. 32 : le texte est tiré de la *Chronique de Philippe de Vigneulles*, éditée par Ch. Bruneau, 4 vols, Besançon-Metz, 1927-1933, 2, p. 394. Voir aussi Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p. 206 ; Lalou, « Les tortures des mystères », p. 43 ; Muir, « The Saint Play in Medieval France », p. 142 et Ead., « Women on the Medieval stage », pp. 113-114. Sur la participation féminine à la vie théâtrale de Metz nous signalons l'ouvrage récente de S. Crowder, *Performing Women: Gender, Self, and Representation in Late Medieval Metz*, Manchester, Manchester University Press, 2018, dont l'accès a été difficile en Italie comme en France.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 116. La pièce survit dans un imprimé de 1554, Cf. D'Ancona, *Sacre Rappresentazioni*, 2, pp. 323-347. Sur les *sacre rappresentazioni* dans les contextes des couvents féminins voir aussi Newbiggin, « Agata, Apollonia and other martyred virgins », p. 96 qui souligne l'absence de martyre et l'influence de la *commedia erudita*.

Nous avons pourtant la notice d'une représentation de sainte Barbe mise en scène à Nancy en 1506, où le rôle est attribué à une jeune-fille également⁶⁷⁸ : cela nous confirme que les personnages des martyres pouvaient être joués aussi par des femmes qui, au demeurant, interprétaient d'autres rôles féminins importants dans les pièces, comme l'a montré avec force Gabriella Parussa⁶⁷⁹. Certes, les sources documentaires qui nous informent sur les actrices demeurent rares, tout comme il arrive, du reste, pour ce qui est des acteurs⁶⁸⁰.

En outre, la nudité de l'héroïne est-elle véritablement montrée dans les scènes des supplices ? Il nous semble difficile de l'imaginer si le rôle est interprété par un homme, comme dans le cas de sainte Barbe à Laval, que nous avons évoqué⁶⁸¹. Si l'on s'adresse à l'iconographie contemporaine, les martyres torturées sont nues jusqu'à la ceinture, en général⁶⁸². Il est aussi vrai que sainte Barbe, dans la légende peinte par Lotto, est entièrement nue dans le supplice des torches et après la mutilation, comme nous l'avons déjà remarqué.

Plus que la présence d'un acteur masculin ou non, montré complètement dans sa nudité ou non, un autre aspect typique du théâtre médiéval s'avère alors important à souligner et peut davantage nous aider à vérifier l'idée courante d'une martyre "victime sexuelle" : la pratique des *feintes* et des *secrets* pour les scènes de martyres. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, lors des événements merveilleux, y compris les supplices ou les décollations, les corps des personnages sont souvent des corps feints, des mannequins et, si ces corps sont ceux des acteurs, les parties mutilées puis réattachées sont réalisées par des *feintes*, et toute blessure et effet sanglant est produit avec des effets spéciaux (couleurs, contrefaction de la chair, armes feintes etc.). L'artifice des agressions est donc patent, quoique on recherche une certaine illusion. Rappelons ainsi que, pour le miracle de guérison des seins d'Agathe dans la *sacra rappresentazione*, saint Pierre attache les seins feints au corps de la sainte en prison. Nerida

⁶⁷⁸ «An unfortunately brief entry in the accounts of the 'receveur general' de Lorraine for 1505/6 mentions a 'femme' who played the Vie de Sainte Barbe 'par mistere' before the Duke of Burgundy in Nancy», Muir, «Women on the Medieval stage », p. 116.

⁶⁷⁹ Parussa, « Le théâtre des femmes au Moyen Âge », pp. 307-313 fait une mise à point bien documentée des attestations de performances féminines et de la participation des individus féminins à la mise en place des spectacles en France aux XIV^e-XVI^e siècles. Du cadre tracé ressort que les femmes pouvaient bien jouer des rôles importants tels celui de la Vierge Marie et de Marie-Madeleine ou, précisément, celui des saintes héroïnes protagonistes des pièces, comme c'est notre cas. En outre, nous avons l'attestation d'un contrat d'une actrice professionnelle qui a travaillé dans une troupe itinérante et "bohémienne" dans les Pays Bas à la fin du XV^e siècle : Marie van der Hoeven, une ex prostituée séduisante, impliquée dans une affaire judiciaire passionnelle et romanesque. La source judiciaire nous ne renseigne pas pourtant sur le répertoire de cette troupe, cf. Prevenier, « Quand un honorable bourgeois de Malines, "marié avec une bonne et honnête femme..." », p. 154.

⁶⁸⁰ Le silence des sources concernant plus particulièrement les femmes peut s'expliquer par le fait qu'elles ne signaient pas de contrats, étant soumises à l'autorité du père, du mari ou du chef de l'activité professionnelle à laquelle elle participaient pourtant, cf. encore Parussa, cit., pp. 312-313.

⁶⁸¹ Une dénudation difficile selon Cohen, *Histoire de la mise en scène*, p.232.

⁶⁸² Cf. les miniatures de l'Histoire de S. Catherine du *Livre de Belles Heures du Duc de Berry* (chef-d'œuvre de code enluminé du début du XV^e siècle), et le commentaire de la nudité de la sainte en prison dans M. Easton, « Feminism », p. 103.

Newbigin met à juste titre l'accent sur le caractère fictionnel de ces martyres féminins sur scène, par-delà le sexe de l'acteur qui joue :

*Whether she (the virgin saint) is played by a boy (the dolci canti or 'sweet songs' of the Santa Barbara play may suggest child actors), or by a young man, or by a woman in an all-female context, the audience will not see lust-inspiring female flesh; they will see body-suits; they will not see real breasts, they will see stage breast that can be hacked off and miraculously restored. The incitement to lust is accompanied by a repudiation of all sexuality*⁶⁸³.

Le spectacle d'un corps feint ou contrefait avec des *feintes* ne devait pas être très excitant, pas plus pour le public du Moyen Âge que pour nous, l'on imagine !

De plus, pour ce qui est des mystères, il faut aussi dire que montrer les parties du corps s'avère un trait typique des scènes des tortures, en relevant d'une marque stylistique propre à ce genre. Dans la perspective montrée par Jelle Koopmans, non seulement ces spectacles violents offraient l'occasion de mettre en œuvre le progrès du savoir-faire des maîtres *es secrets* pour « montrer des martyres de plus en plus détaillés »⁶⁸⁴, car « l'homme de théâtre est un technicien et le théâtre montre ce que peut réaliser le théâtre »⁶⁸⁵ — mais aussi ils pouvaient transmettre un autre savoir en développement dans le contexte de production : le savoir anatomique. Les scènes des martyres pouvaient-elles servir d'enseignement aussi bien au niveau scientifique, qu'en matière de foi ?

L'on peut toutefois se dire que l'usage de ces trucages, de même que les conventions du jeu médiéval, produisent avec peine une vision érotisée d'un beau corps nu objet de violence. Le spectacle de la fin du Moyen Âge n'est pas si facilement comparable à la vision cinématographique — le cinéma étant réaliste et illusionniste par définition — à laquelle pourtant l'on a fait référence, en s'appuyant sur la théorie de Laura Mulvey, pour expliquer le *male gaze* également à l'œuvre dans la représentation médiévale du martyr féminin.

Mais alors, est-il encore judicieux de parler d'un contenu pornographique ?

Robert Potter souligne, en effet, la distance entre l'objet représenté et le public, en vertu du traitement fictif, et c'est dans cet aspect que réside, pour le chercheur, la clé du succès des pièces médiévales comme des films :

And both, for whatever that is worth, are intrinsically imaginary. The fakeness of a medieval Saints Play, or of a pseudo-spiritual erotic melodrama like Breaking the Waves, is the key to its

⁶⁸³ Newbigin, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁸⁴ Koopmans, « L'équarrissage pour tous », 2010, p. 119.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

*dramatic success. However “realistic” the violence, it necessarily occurs in a distanced and artificial environment far afield from everyday life. Subliminally reassured, the audience is permitted to indulge its worst imaginings, to enjoy the gratuitous sexual degradations rather than be disgusted by them*⁶⁸⁶.

Comme le remarque le chercheur, ce sont naturellement des acteurs qui subissent ce traitement, et c’est cela qui rassure le public « *with a certainty that the unfortunate victims are indeed quite safe, merely “faking” the terror and anguish they seem to be experiencing. They are certainly actors, not real female victims* »⁶⁸⁷. Mais nous avons précisé que, pour la performance médiévale, il n’est même pas toujours question d’acteurs, car il se peut que ce soient des mannequins qui soient frappés ou mutilés sur scène pour les supplices les plus extrêmes. Aussi la dimension pornographique est-elle en partie désamorcée par la distance qu’introduit l’artifice.

4.2.e. La possibilité cathartique de la violence sur scène

Nous sommes dans le cadre d’une *mimesis*, bien sûr. Ce discours nous conduit à déplacer notre perspective sur la portée cathartique inhérente au théâtre, qui n’a pas été convoquée par la critique concernant le sujet du martyr féminin : la représentation d’une violence contre un corps féminin est-elle alors totalement négative ? Si nous songeons à la signification de la catharsis d’après Aristote, nous pouvons envisager une libération de l’impulsion obtenue par une telle violence. Sans comparer aussi facilement que le fait Potter un film de Lars von Trier avec un drame hagiographique du Moyen Âge⁶⁸⁸, nous sommes toutefois convaincue du pouvoir cathartique que le théâtre médiéval pouvait aussi exercer sur le public, parce qu’il était « *subliminally reassured* » que les corps meurtris sur scène ne subissent pas une violence réelle, que le sang était feint ou qu’il s’agissait aussi des corps feints !

L’élément cathartique de la violence en scène n’a pas reçu pour ces pièces suffisamment d’attention, alors qu’il permettrait de nuancer (ou au moins de problématiser) la lecture parfois univoque (négative et machiste) qui a été proposée des représentations médiévales des martyres

⁶⁸⁶ Potter, « Pornography and the Saint’s Play ».

⁶⁸⁷ *Ibidem*.

⁶⁸⁸ « *The violence and sexual exploitation of contemporary films, however deplorable, is nothing new. Nor is the fascination with excruciating special effects, nor indeed the redeeming social context in which these exploitative events are couched. Breaking the Waves is akin to medieval drama, and medieval drama is akin to Breaking the Waves* », Ivi.

féminins. En utilisant la notion d'« empathie négative »⁶⁸⁹, que Massimo Fusillo a récemment proposée, et qui convoque la fonction de purification, on pourrait même, d'une certaine manière, discerner dans la mise en scène des parties les plus terrifiantes par leur violence et leur misogynie une certaine utilité. Il s'agirait d'entrevoir dans nos pièces la possibilité de la sublimation esthétique d'une *libido* violente, précisément avec la finalité (positive) d'éviter une pratique réelle d'une telle violence, et assurant donc une fonction de contrôle social des instincts les plus bas. Bien entendu, si nous sommes d'accord pour voir dans le harcèlement exercé sur le corps de la martyre une certaine forme d'assaut sexuel. Mais ce n'est que dans ces termes, en nous référant à la fonction de contrôle social que la pornographie assume, que nous pourrions accepter la comparaison avec la pornographie qui a été formulée par les chercheurs. Reste cependant le fait qu'ils n'explicitent jamais le côté constructif d'une telle représentation, en n'y voyant qu'un divertissement machiste.

Enfin, il faudrait se demander dans quelle mesure les supplices sont vraiment subis par les martyres, et s'il s'agit bien d'une représentation des corps souffrants ou pas : voici l'autre aspect de la question qui mérite d'être interrogé davantage pour mieux éclaircir la signification de telles scènes.

4.3. Joie et/ou douleur

Nous avons vu que la martyre est aidée par des interventions surnaturelles qui lui permettent, parmi d'autres prérogatives, d'endurer les tortures⁶⁹⁰. Dans les sources hagiographiques, la souffrance n'est pas vraiment subie et cela fonctionne comme diminution de l'effet de violence infligée : le saint est indemne, sa foi le rend invincible. De même, dans le théâtre, dans les représentations des saints comme dans celles des saintes, non seulement le corps s'avère insensible aux assauts physiques⁶⁹¹, mais, par un mécanisme paradoxal, la douleur (ressentie ?) se transforme en joie, en plaisir (ressenti ?)⁶⁹² : l'effet recherché par les bourreaux procure, en réalité, l'opposé chez leurs victimes. Nous verrons que dans les représentations théâtrales, cette dynamique engendre un paradoxe aussi au niveau de la mise en scène.

⁶⁸⁹ M. Fusillo, « Guardare il male a distanza : empatia negativa, paura catarsi », *Psiche* 2020, pp. 283-296.

⁶⁹⁰ § 2.3. *La résistance aux supplices*.

⁶⁹¹ Voir par exemple le *Mystère de Saint Quentin* : « Mais il ne sent tourment n'ardure / Et samble avoir corps insensible », vv. 8824-8825, cité par Bordier, « La violence des mystères », p.106.

⁶⁹² Ainsi dans le *Mystère de Saint Christofle* : « En joye sont tournéz mes pleurs / Et en plaisir vostre tourment », vv. 15634-15637, *ibid.*

Ce motif traditionnel de dérivation hagiographique donne lieu à des images fortement oxymoriques dans le *Sapientia* de Hrotsvita⁶⁹³, où les souffrances infligées par Hadrien aux trois jeunes chrétiennes se transforment en situations agréables d'apaisement : quand il est question de torturer Foi sur un gril, elle y repose comme sur une barque tranquille (« *FIDES. Omne quod paras ad dolorem mihi vertitur in quietem. Unde commode pauso in craticula ceu in tranquilla navicula* »⁶⁹⁴) ; la poix et la cire bouillantes où elle est jetée devraient lui procurer une brûlure, mais elle y nage et ressent la fraîcheur de la rosée du matin (*FIDES : Ecce illaesa inter feruentem liquorem ludens nato et pro vi caumatis sentio matutini rerigerium roris* »⁶⁹⁵). Dans une scène très émouvante, nous assistons à la réaction paradoxale de la mère, cohérente avec cette dynamique oxymorique : quand Foi doit être finalement décollée, Sagesse n'éprouve pas elle non plus de douleur, mais de l'allégresse, et ses larmes sont des larmes de joie : « *O filia, filia, non confundor, non contristor, sed valedico tibi exultando et osculor os osculosque prae gaudio lacrimando* »⁶⁹⁶.

Les traitements réservés à sa sœur rebelle, Espérance, s'avèrent encore plus incroyables, tout comme l'effet qu'ils produisent : pour n'en citer qu'un, les lambeaux de son corps lacéré dans l'air exhalent le parfum d'un arôme paradisiaque et montrent ainsi au bourreau que ses supplices ne la blessent vraiment pas : « *HADRIEN : Quid sentio novae dulcedinis ? Quid odoror stupendae suavitatis ? SPES : Decidentia frustra mei lacerati corporis dant flagrantiam paradisiaci aromatis, quo nolens cogaris fateri me non posse suppliciis ledi* »⁶⁹⁷. Et c'est à nouveaux en « *ludens* » que Charité, la fille cadette de Sagesse, folâtre et chante des louanges à Dieu, parmi les flammes.

Cette dynamique des contrastes ressort aussi dans les représentations vernaculaires plus tardives, où la réalisation scénique des traces sanglantes sur le corps de la sainte engendre des

⁶⁹³ Pour une autre perspective, qui voit l'insensibilité à la douleur de la martyre de Hrotsvita motivée par l'usage de l'ordalie dans le contexte saxe de son époque, cf. M. Carlson, « Impassive Bodies : Hrotsvit Stages Martyrdom », *Theatre Journal*, Vol. 50, No. 4 (1998), pp. 473-487. Bien que la chercheuse construise un raisonnement très intéressant, sensible au contexte historique de la poétesse, nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec son interprétation qui voit dans l'impassibilité des corps face aux tortures un reflet de l'ordalie, pratiquée dans l'Empire ottonien : « *For the ruling family, Hrotsvit's dramas function along with ordeal and other forms of ritual gesture to construct social memory. The absence of pain on the part of Hrotsvit's stage martyrs supports a system of signification vital to the Ottoman imperial project, a system wherein military victory is a sign of divine favor. Within this system, each unsuccessful rebellion could be read as further evidence that God was with the emperor (and his surrogates)* ». Il faut rappeler que l'absence de douleur, connotée par une certaine joie, correspond à un *topos* des *passiones* qui se poursuit jusqu'aux représentations des mystères des XV^e-XVI^e siècles. Et, surtout, il n'est pas caractéristique de la *Légende dorée* en tant que telle, que Hrotsvita ne peut pas connaître, en ayant été compilée trois siècles plus tard : « *They [the body on stage] face (and, for the spectator, are shadowed by) the prostitutes of Terentian drama, the martyrs of the Golden Legend, and women of the Saxon aristocracy* ».

⁶⁹⁴ *Sapientia*, V, 10, p. 256.

⁶⁹⁵ Ivi, 11, p. 258.

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ Ivi, 23, pp. 262-264.

situations encore plus paradoxales. Alors que chez Hrotsvita, comme dans les *passiones*, le corps s'avère clairement invulnérable, en étant transfiguré dans un état déjà métaphysique, les effets du "réalisme" de la scène du Moyen Âge tardif montrent l'illusion des souffrances corporelles, comme nous le verrons, tout en provoquant une représentation fort ambiguë.

Voyons comment nos héroïnes réagissent à la violence sur leur corps. Pendant que Barbe est suspendue au gibet par les pieds, sa chair déchirée et ensuite enflammée par les torches brûlantes, elle ne manifeste aucun signe verbal ou physique de souffrance. À la grande surprise des bourreaux, qui en soulignent la résistance bestiale, elle n'a pas pleuré, ni crié⁶⁹⁸ !
vv. 1637-44 :

ALIMODES

Or n'as tu gicté criz ne pleurs ;
Tu as trop grant stabilité
Et dure partinacité
De ton dur cueur et obstiné.
Ton cueur est trop enfelonné,
Trop brustal et trop bestial
Pour quelque tourment parcial.
Qu'on te face, tu n'en tiens compte !

Épouvantés par le pouvoir inhumain qu'elle montre dans son endurance, Barbe a pour eux un cœur bestial, en cohérence avec les injures typique qui la confinent au domaine animal, comme nous le savons : elle est un "monstre" !

Il est intéressant de remarquer, comme le fait Leslie Abend Callahan, que la résistance à la douleur était aussi associée au comportement de la sorcière dans les procès, et en effet nous avons vu que la réaction exceptionnelle de la martyre aux supplices est attribuée par les païens à des enchantements. La chercheuse s'interroge sur une possible influence des procès réels de sorcières et des hérétiques sur la représentation des saints, en réfléchissant à partir de celui d'Apolline peint dans la miniature de Fouquet : « *The surviving accounts of the torturers and the alleged ability of those accused of witchcraft to endure enormous physical suffering before*

⁶⁹⁸ Dans la *Légende Dorée* lorsque l'on met les torches sur les flancs de Barbe, elle prie ensuite Dieu de ne pas l'abandonner ; suivie l'amputation des mamelles et Barbe prie Dieu de ne pas l'éloigner de son visage et de l'esprit saint : « Cum autem hanc plagam fortiter sustineret, iussit eam nuda circuire regionem illam », « De sancta Barbara », p. 900.

“confessing” resemble the descriptions in hagiographical accounts of the martyrdoms of saints, such as those in the mystery plays »⁶⁹⁹.

Mais chez les saintes l’invulnérabilité du corps aux éléments naturels est en réalité le signe d’une âme sur le chemin de la sainteté, comme l’explique Barbe aux tyrans dans le mystère en deux journées, en répondant à la litanie “dansée et chantée” que nous avons évoquée *supra* : « Vostre tourment m’est grant lÿesse. / N’espargnez pas cest povre corps; / Le mal que faictes point ne me blesse, /.../ Mon amë en sera plus saine », (vv. 1622-24 ;1632).

Si le corps souffre, l’âme se renforce : la dynamique oxymorique prend précisément naissance dans le fait que la souffrance du corps est la condition nécessaire à la véritable joie de l’esprit. Plus le corps souffre, plus l’âme se rapproche de la conquête de son salut éternel, comme le souligne Barbe dans le mystère en cinq journées, lors d’un rare moment où les bourreaux montrent de la pitié pour elle : « ces tourments me sont profitables / pour mon salut finalement » (v. 15105). Elle compare son corps à la paille qui est battue pour que le grain noble soit ôté et mis dans le grenier : ainsi son esprit doit être mur pour la palme du martyr.

C’est pourquoi, non seulement les héroïnes s’avèrent insensibles à la douleur, mais elles déclarent même que les supplices les réjouissent, lorsqu’elles les reçoivent, en chantant des louanges à Dieu avec enthousiasme. Voici la réaction de Barbe dans la même pièce, quand son corps est déchiré avec des nerfs de bœuf, vv. 14960-65 :

BARBARA

Loué soit le doulx Roy des roys,

Vos oultraiges et voz desroys

M’esjouïssent outre mesure !

Si j’ay assault et afflicture,

Aprés je auré plus grans joyes.

Loué soit le doulx Roy des roys.

Et quand Marguerite se voit brûler les flancs avec des torches, elle constate que l’odeur de sa chair « eschauffee » est plaisante, comme il arrive à Foi dans le *Sapientia* : « il est bien ayse qui s’eschauffe. / L’odeur en est bonne à sentir / et moult plaisante sans mentir » (vv. 2108-10). Nous savons que le parfum est un signe de sainteté, car il exprime, métaphoriquement, la non corruptibilité de la chair. Rappelons que l’eau bouillante où Marguerite est ensuite jetée se transforme en une eau purifiante et douce, où elle se baptise pour la deuxième fois.

⁶⁹⁹ Callahan, « The torture of saint Apollonia », p. 128.

Dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, lorsqu'elle est brutalement fouettée, Barbe dit à Marcien qu'elle ressent un plaisir plus grand que celui qu'il prend quand il couche avec quelqu'un ! La comparaison avec le plaisir sexuel, qui pourrait sembler inconvenante, s'avère cohérente avec le vocabulaire érotique à travers lequel le langage mystique exprime l'amour divin au Moyen Âge, comme le montre la double acception de l'usage des termes « délices » / « délit » : pour Barbe, il est question d'un plaisir de l'âme, comme elle l'explique, alors que pour Marcien, on reste dans le domaine éphémère des sens, vv. 1534-44 :

BARBARA

De toutes iniques malices,
Je prens, véz tu, plus de delices
Que tu ne faiz en ung beau lit
Quand y couches a ton delit !
Le travail, fatigacion,
L'angoesseuse vexacion
Que donnes a mon pouvre corps
Vituperablement de hors,
Mon ame, dedans, esclarcist
Et la parfaict et l'enforsist,
Car mon gré la reczoit.

Voici l'explicitation de la signification du martyre : les tourments « de hors », sur le corps, qu'elle endure patiemment, produisent l'éclaircissement « dedans » de son âme. L'effet de ce contraste s'avère troublant, particulièrement quand le personnage exprime sa jouissance tout en décrivant les signes matériels que son corps porte, comme dans ce passage du mystère en deux journées, où Barbe est battue violemment par de « gros nerfs », vv. 2020-24 :

Ma chair est toute pourfendue
Et de coups et de playes fendue.
Las, tant je suis en grant esmoy!
Mais je suis toute resjouÿe.
Mon createur, je te rens grâces.

Ainsi, Catherine, à la fin de la première journée de la *Sacra rappresentazione*, déclare fièrement à son persécuteur, vv. 1097-1100 :

*O tiranno crudele,
Per questo batter non mi vincerai,
Più dolce assai che'l mele
Mi pare ogni tormento che mi dai.*

Dans la *Sacra rappresentazione di santa Barbara*, lorsque la sainte est amputée des seins, ce sont des « *diletti* » qu'elle ressent : les représentations italiennes ne manquent pas de présenter cet enjeu.

La souffrance corporelle fait donc l'objet d'un autre renversement, logiquement lié à sa transformation en joie de l'âme : les assauts subits deviennent motif de force et courage pour l'héroïne. Le côté actif du personnage et son héroïsme pour faire face aux supplices ressortent particulièrement dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, où la sainte exprime ce concept à travers des images très efficaces, qui disent sa constance et son désir de surpasser ces épreuves. Après qu'elle a été brûlée avec les torches, sollicitée à revenir sur ses pas par Perseus, un conseiller de Marcien, elle lui réplique, 1629-36 :

Je suys ferme comme une tour,
Forte, constante et immobile ;
Je ne suys [de] glace la bille
Qui s'anéantist a chaleur :
Je m'endurcis et pren couleur,
Je m'esjoÿs et letiffie
En tous ses tourmens, je t'affie,
Car c'est pour ma salvacion.

La similitude à une tour stable s'avère récurrente dans le mystère : elle revient soit quand les bourreaux constatent que Barbe ne réagit pas aux agressions, soit dans les mots d'Ysacar, le prêtre envoyé par Origène pour transmettre à Barbe la doctrine chrétienne. Quand il lui anticipe son martyre, il utilise la même image pour décrire la fermeté que Barbe devra soutenir pour résister à tout vent contraire : « ferme comme une tour / qui est en terre bien entree. / Vous seréz tresbien cymentee /de grace qui vous gardera » (vv. 7178-7181). Il est intéressant de rappeler que Barbe est aussi concrètement enfermée dans une tour. De plus, la chaleur des lampes ardentes, au lieu de l'anéantir comme une boule de glace, la renforce et la rend paradoxalement

vivante, en lui donnant couleur (« Je m'endurcis et pren couleur »), tout en lui apportant la liesse que le salut imminent lui garantira pour l'éternité (« Car c'est pour ma salvacion »).

C'est pourquoi, le spectacle de son sang qui coule, lorsque son corps a été déchiré par des peignes de fer, au lieu de l'affaiblir comme croit Alimodes (« Tu voiz respandu a oultrance / Ton sang et ne te peuz mater : / Cela te deust espoventer », vv. 16283-85), lui donne au contraire encore plus de courage dans la bataille, s'agissant d'un « parfaict regard », qui lui rappelle à l'esprit la « merveille » du drap « taincte en sang » du Christ, avec qui elle partage la passion, vv. 16289-98 :

Je n'en suys point acoüardie.
J'en suys, vois tu, bien plus hardie !
Le motif naturel est franc
Et le parfaict regard de sang
Donne couraige de combatre.
Tu peuz bien ta teste debatre :
Plus voy mon sang en quantité
Et plus ay animosité
Et hardiesse, aussi vaillantisse.

L'on peut rapprocher cette réaction de l'image de l'hymne à Eulalie de Prudence, où la vierge énumère les plaies des crochets en fer avec lesquels son côté a été déchiré, en les lisant comme des signes écrits par Dieu sur son corps, comme marque de son triomphe, "crié" par le sang qui coule :

*scriberis ecce mihi, Domines
quam iuvat hos apices legere
qui tua, Christe, tropaia notant !
nomen et ipsa sacrum loquitur
purpura sanguinis eliciti⁷⁰⁰.*

La vierge, ravie et courageuse, élève ce chant sans larmes ni gémissement : « *haec sine fletibus et gemitu / laeta canebat et intrepidat* » ; sans douleur non plus : « *dirus abest dolor ex animo* », bien que ses membres soient « *picta cruore nuovo* »⁷⁰¹.

⁷⁰⁰ Prudence, *Hymnus in honorem passionis Eulaliae beatissimae*, vv. 136-140.

⁷⁰¹ Ivi, vv. 141-144.

Ce qui ressort avec évidence des pièces, c'est donc la volonté de l'héroïne de se soumettre au martyre et la conscience de son sacrifice extrême : elle le veut et elle résiste, loin de l'accepter de façon passive⁷⁰². S'il est vrai que la violence sur son corps est imposée par les bourreaux, comme on l'a vu *supra*, en tant que rituel punitif, il est aussi indéniable que l'héroïne a conscience de s'immoler et qu'elle veut se sacrifier, en imitant le Christ, comme l'énonce Barbe au début de la quatrième journée à Talifart, heureuse : « Que j'ay tourment a Luy pareil / Non pas du tout, mais despareil / Il fut grigneur, *je m'y oblige*. / Il fut batu nud, aussi suis ge / *Je veil* taindre m'ame en vermoil » (vv. 14860-64). L'auxiliaire modal subjectif revient quand elle s'exclame à l'intention des femmes qui ont pitié : « Ma passion mon cueur *la veult* ! (v. 17896)⁷⁰³. Le conflit se développe en fait à deux niveaux : chaque conquête matérielle des païens est une victoire spirituelle pour la martyre, les bourreaux étant complètement exclus du plan spirituel⁷⁰⁴.

Dans le rôle du mystère de la Maurienne, Barbe invite les tyrans à la frapper, selon un motif que l'on retrouve dans les autres mystères : « or sus, thirans de malle vie, / ferés, frappés et ne vous fatiguiés mye, / car toute joye m'est apportée ».

Cette demande paradoxale montre le côté actif de l'héroïne dans le choix de la souffrance : à la lumière de ces mots, peut-on vraiment la considérer comme une victime des bourreaux ? Ne sont-ce plutôt eux, les instruments dont elle se sert pour atteindre son but ? Marguerite, au demeurant, implore vigoureusement le bourreau Marchus de lui donner le coup final, quand il hésite par pitié, une fois converti, dans une scène à haut degré pathétique, où le *fatiste* exploite habilement le récit hagiographique : « Amy, frappes sans nulle fable ! » ; « Amy, entends moy donc parler : / si tu veux avoir Paradis, / de ton glaive present m'occis » (v. 3761; 3768-70).

Ces déclarations de plaisir dans la douleur et de vouloir subir intentionnellement des souffrances pourraient sonner comme des impulsions sadomasochistes pour un spectateur moderne, et Marla Carlson, tout comme Martha Easton, ne manquent pas d'introduire cet aspect

⁷⁰² Cet aspect a été remarqué aussi par Martha Easton au sujet d'une possible réponse féminine aux images des martyres victimes de violence (sexuelle, selon son interprétation), qui se fonderait sur « *a masochistic identification with the saint* » : « *On one level we might see the textualization of details concerning the passivity of female martyrs as evidence of women participating in their own disempowerment (although since most lives of the saints were recorded by men, the point becomes more convoluted). Not only do female saints submit to their torture, they actively encourage it — as in Agatha's provocation to her torturers to "separate the wheat from the chaff" so that she might enter heaven* », Easton, « Saint Agatha and the sanctification of sexual violence », p. 106.

⁷⁰³ Je souligne.

⁷⁰⁴ Cf. T. M. Hyun, « Dualistic Narratives in the Old French Martyr Poems », *Romance Philology*, Vol. 37, No. 1 (1983), pp. 49-56.

dans leurs études sur la réception des représentations (visuelles) des martyres féminines⁷⁰⁵. Cependant, elles prennent naturellement le sens que nous avons illustré dans le système de pensée chrétien où les pièces s'inscrivent.

Par ailleurs, l'attitude volitive des martyres dans la souffrance des tourments rappelle l'ascèse que les femmes mystiques recherchent à travers la mortification de la chair, en dehors de l'univers fictif de l'hagiographie, dans les pratiques de spiritualité extrême dont témoigne la documentation en Europe entre le XII^e et le XV^e siècles⁷⁰⁶.

Il y a une différence, bien sûr, entre les mystiques qui s'auto-infligent elles-mêmes des souffrances corporelles, et les martyres qui subissent de l'extérieur une agression et tombent sous les coups des bourreaux infidèles : pour autant, la raison profonde de cette souffrance n'est-elle pas la même, ainsi que leur finalité ? Dans les deux cas, il s'agit de revivre la passion du Christ dans la chair, pour trouver le salut et rédimer son corps ainsi que son âme pour renaître, ré-encodée, en témoignant aussi de la Rédemption de l'humanité à travers la souffrance. De plus, chez la mystique également, la rencontre avec le Christ vit de l'antithèse

⁷⁰⁵ Quand elle discute du IV^e modèle (« *Male spectator identifies with the Saint* »), la chercheuse rapproche la sainte torturée « *in control* », à savoir qui gère sa souffrance avec joie, de la femme qui établit la scène et exerce le contrôle dans la pornographie sadomasochiste du XX^e siècle, s'appuyant sur l'analyse filmique de Linda Williams, *Hard Core : Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*, 1989. Le spectateur mâle pourrait oublier qu'il est un « *victimizer* », en empathisant avec la victime, sans considérer sa souffrance : « *Does an empathetic or masquerading engagement with the victim allow him to forget that he is a victimizer ?* », Carlson, *op. cit.*, p. 12. M. Easton se réfère aussi à L. Williams, en voyant, quant à elle, une possibilité d'identification féminine avec la martyre en tant que femme objet de violence qui a pourtant choisi elle cette violence pour son plaisir (la gloire céleste), cf. Easton, « *Saint Agatha* », p. 106. Toujours dans une vision nuancée de la limite entre victime et bourreau, dominé et maître, où le sadisme rejoint le masochisme, voir la réflexion *queer* de M. Fusillo sur la potentialité positive et subversive de l'empathie avec un autre rôle, en tant que déconstruction des mécanismes de pouvoir de la société, dans la performance des pratiques BDSM, « *Frameworks, Rituals, Mirroring Effects. A Queer Reading of the SM Relationship* », *Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies*, 3 (2020), pp. 323-332. En particulier, voir la connexion avec la dimension esthétique concernant la catharsis de la performance : « *Conceived in these terms, the SM relationship is a playful transformation of (self-) destructive drives, which can have a strong cathartic and even therapeutic value, as it has been stated by Dossie Easton's reading (2007), based on a Jungian category, shadow. The Aristotelian concept of catharsis can also be particularly valuable, because it links the SM relationship and its performative character to the social function of art and imagery, and especially to the crucial function of discharge. In our aesthetic experiences we can elaborate the most obscure strata of our psyche through positive and negative empathy; in a similar way in BDSM one can discharge power, violence and oppression through their serious parody and their performative de-contextualization* ».

⁷⁰⁶ Le parallèle établi par M. Carlson entre le martyre de la miniature d'Apolline et la performance *Lips of Thomas* de Marina Abramovich (celle à laquelle fait aussi référence E. Fischer-Lichte, que nous avons déjà mentionnée *supra*) se fonde sur l'expérience mystique de la douleur. Ce n'est pas un cas que les artistes femmes de *la body art* des années '70 (telles Marina Abramovich ou Gina Pane) revendiquent une utilisation et une maîtrise de leur corps totalement dépendantes de leur volonté, dans le plaisir tout comme dans la douleur. En particulier, la performance du corps souffrant comporte un « *empowerment* » de la femme à travers l'emploi d'un nouveau langage (corporel) qui dénonce, par provocation, l'oppression et la répression de la société envers le corps féminin, cf. Carlson, *Performing Bodies in Pain*, pp. 83-85.

paradoxe entre joie et douleur⁷⁰⁷ : l'« *anesthesia of glory* » dans l'achèvement de la grâce paraît la même⁷⁰⁸.

Cette expérience paradoxale est un motif de longue durée qui se prolonge jusqu'à nos textes. Déjà dans une vie d'époque mérovingienne, la *Vie S. Radegundis* de Venance Fortunat (VI^e siècle), la sainte-reine Radegonde s'inflige des « tortures » dans sa chair, dont elle « est son propre bourreau », et les correspondances avec la représentation du martyr que l'on trouve dans nos pièces ressortent avec évidence⁷⁰⁹, y compris le manque d'expression de la douleur. L'extase l'emporte aussi sur la douleur physique dans la *Vie de Marie D'Oignies* de Jacques de Vitry (XIII^e siècle), où l'on raconte que la mystique se procure des blessures et des amputations, mais que « le feu dévorant de l'amour qui l'incendiait l'emporta sur la douleur physique et c'est alors qu'elle vit, dans ce ravissement d'extase, un des séraphins se tenant tout droit à ses côtés »⁷¹⁰.

Et si les mystiques sont, d'une certaine manière, les « bourreaux d'elles-mêmes », nous constatons dans les scènes de supplices que la martyre éprouve la même volonté de s'y soumettre, pour atteindre l'*Imitatio Christi* totale, que les mystiques recherchent à travers la coparticipation au niveau corporel — jusqu'à l'abject le plus extrême — aux souffrances et aux humiliations subies par le Christ. Dans les deux cas, il s'agit de femmes qui désirent cette « joie soufferte », les martyres s'avérant alors moins l'objet passif d'un amour charnel (celui des bourreaux) que les sujets d'un amour mystique pour le Christ : si l'on regarde la situation du point de vue du personnage saint, la dynamique analysée plus haut s'inverse.

Le plaisir des martyres qu'un éditeur d'une *sacra rappresentazione* attribue au texte qu'il publie et qui fait dire à Nériida Newbiggin que la représentation de la violence est une source de plaisir pour le public, mérite alors d'être expliqué différemment, à la lumière de ce que l'on a vu, pour clarifier le malentendu : « *Delight also lies in violence and in the representation of it. One printed edition at least makes it clear that the torments themselves are a source of pleasure to the audience. The play of Valentino and Giuliana "contiene assai Martiri & belli*

⁷⁰⁷ Sur l'expérience de rencontre des femmes mystiques avec le Christ au niveau du corps, entre joie et souffrance, cf. en particulier Bynum, « The Female Body and Female Experience » in *Fragmentation and Redemption*, pp. 186 et ss. Pour un cas emblématique cfr. La vie de Marie d'Oignies de Jacques de Vitry (XIII^e siècle). Marie

⁷⁰⁸ L'expression remonte à C. W. Bynum (*The resurrection of the Body in Western christianity*, 1995, p. 45), l'on cite de Tracy, *Torture and brutality*, p. 33.

⁷⁰⁹ Hermitte-Lecklercq, *Les femmes et l'église*, p. 110. Elle s'imprime sur le corps une plaque de cuivre incandescente à l'effigie du Christ. Sur les charbons ardents « elle veut aguerrir son âme à la douleur, s'ingéniant puisqu'on n'était pas en un temps de persécutions à se martyriser toute seule. Pour se rafraîchir l'esprit en effervescence, elle décide alors de se brûler le corps et plaque sur elle l'airain incandescent... Sans un mot elle dissimula les plaies mais le sang vicié rendait manifeste le mal que les mots ne disaient pas. Ainsi une femme voulut éprouver tant d'amertume au nom de la douceur du Christ », sainte Radegonde voulant opérer une « substitution au sacrifice sanglant » des premiers temps chrétiens. Je cite de la traduction d'Hermitte-Lecklercq, pour la vie de la sainte cfr. *Monumenta Germaniae historica, Scriptorum rerum merovingicarum*, t II, pp. 372-373.

⁷¹⁰ Jacques de Vitry, *Vie de Marie d'Oignies*, trad. Par J. Miniac, Arles, Actes Sud, 1997, VII, p. 53.

& piacevoli” (*contains many Martyrdoms both beautiful and pleasing*) »⁷¹¹. Ce passage se trouve aussi cité par Robert Potter. Les martyres représentent une source de plaisir (de l’âme) avant tout pour celui qui le subit, le martyr, s’avérant ainsi « *piacevoli* » du point de vue du personnage saint et, par conséquent, le devenant pour les spectateurs dans le sens où ils peuvent en apercevoir la jouissance spirituelle. Il s’agit en effet de la réalisation scénique d’un *topos* d’origine hagiographique de longue durée, comme nous l’avons montré. Il nous semble très improbable d’expliquer ce commentaire d’un éditeur de la fin du Moyen Âge en termes d’allusion au plaisir sadique qu’éprouverait le public face au spectacle d’un corps féminin supplicié. Comme nous l’avons remarqué, la conscience d’un plaisir suscité par le spectacle de la violence relève de la lecture contemporaine des chercheurs, certainement pas de l’intention des auteurs médiévaux, pas dans ces termes.

Les correspondances entre l’“auto-martyre” de la mystique et celui subi par la martyre n’ont pas besoin d’être davantage relevées. Reste pourtant le fait que, dans la littérature hagiographique, la sainte ne souffre pas et garde son corps impassible, le surnaturel agissant précisément pour l’empêcher de ressentir la douleur, comme on l’a vu. A ce titre, le corps de la sainte martyre célébrée dans les pièces est apparemment éloigné du corps réel des mystiques, qui — lui — pâtit de la douleur, puisqu’il s’agit d’un corps en chair et os, malgré la jouissance qui dérive de ce rapprochement au Christ⁷¹². C’est ce que remarque Marla Carlson quand elle souligne que le corps retenu et silencieux de la martyre (peint ou représenté sur scène ?) est à l’opposé du corps expressif de la mystique souffrante.

Au théâtre, toutefois, où la mimesis demande des corps réels, une question s’impose avec force : la souffrance du personnage calque-elle les *impossibilia* hyperboliques de la *passio* et du motif du saint indemne ? Comment le plaisir et l’impassibilité du corps pendant les tortures se traduisent-ils sur scène ? La joie de l’âme est-elle rendue possible grâce à l’invulnérabilité du corps face aux tortures ? Et le corps est-il vraiment représenté comme invulnérable et impassible au théâtre, et si différent du corps réactif de la mystique, comme le soutient Marla Carlson ?

Il faut réfléchir sur le passage du paradoxe des récits hagiographiques à la concrétisation de la pratique théâtrale. La même translation concerne, si l’on veut, les mystères paradoxaux de la foi (tels que la Résurrection ou la Trinité) représentés dans les *Passions*, où une merveille d’ordre esthétique prend la place d’une doctrine irréprésentable, car inaccessible à la raison et

⁷¹¹ Newbigin, *op. cit.*, p. 186.

⁷¹² Les sensations de plaisir de la mystique sont liées surtout à l’eucharistie : le goût s’avère le sens le plus présent dans le contact mystique avec le divin, voir Bynum, *Holy Holy Feast and Holy Fast*.

à la finitude humaine⁷¹³. Le théâtre fait partie du domaine esthétique — au sens étymologique et philosophique — se donnant dans le temps et dans l'espace et engageant les sens. Les mystères chrétiens, inaccessibles et paradoxaux, et répondant aux lois surnaturelles, doivent trouver une autre manière pour être saisis au théâtre, à l'instar du miracle du corps "métaphysique" du martyr, insensible à la douleur et joyeux. Au niveau pratique, sur scène, que signifie se réjouir de la douleur ?

Au théâtre, comme nous l'avons vu, la martyre parle pendant la mise en œuvre des tortures et son corps est là, face aux spectateurs, l'acteur/actrice n'étant pas toujours remplacé par un mannequin, comme il arrive de façon systématique pour la représentation de l'exécution capitale (où le personnage est silencieux, n'ayant pas de répliques)⁷¹⁴. Certes, l'on pourrait aussi envisager que lorsqu'un mannequin subit les supplices, un vrai acteur, caché, prononce les répliques, mais nous avons vu que des morceaux feints de corps font aussi partie des accessoires et cela implique la présence de l'acteur/actrice et la mise en place d'artifices particuliers. En tout cas, bien sûr, l'acteur est indemne, mais le fait que le personnage exprime de la joie signifie-t-il que son corps est vraiment invulnérable, comme il est décrit dans les *passiones* ?

L'on sait que sur la scène du Moyen Âge les supplices offrent l'occasion de mettre en place les *feintes* et les *secrets* et que les signes de violence sur le corps du saint ou du Christ peuvent être rendus de façon variée, grâce au savoir-faire des maîtres à *secrez*, qui étaient convoités par les organisateurs des spectacles et bien payés⁷¹⁵. Cet aspect n'a pas été considéré dans la théorisation de Marla Carlson, qui fait en effet référence à l'impassible Apolline peinte par Fouquet et pas à de véritables exemples théâtraux.

Par exemple, une indication en marge du mystère de saint Vincent, rapportée par Petit de Julleville, nous informe de la technique pour simuler le supplice où le saint doit marcher sur des chevilles aiguës : « on ne négligeait rien pour donner aux tortures un air de réalité. Ainsi lorsque saint Vincent doit marcher sur des chevilles aiguës, le manuscrit nous avertit à la marge que ces chevilles "faictes de papier", devront être fourrées de sang »⁷¹⁶. L'instrument du supplice est donc contrefait en étant rempli de (faux) sang et construit avec du papier ! Et l'on a aussi notice d'armes feintes et creuses, qui contiennent du sang feint, tels des couteaux ou des fouets imbibés de teinture. Sinon, l'autre technique documentée pour réaliser l'effet de la chair

⁷¹³ Dominguez, « "Veoir l'invisible" au théâtre » et Ead., *La scène et la croix*, pp. 198-230.

⁷¹⁴ Pour Nerida Newbiggin, personne ne se fait mal, mais il n'est pas si clair si elle parle du personnage ou de l'acteur ! Bien sûr l'acteur est indemne, mais le fait que le personnage exprime joie et soit « enraptured » signifie-t-il qu'il est vraiment indemne à la douleur ? Dans les *passiones* oui, mais au théâtre les choses se manifestent autrement.

⁷¹⁵ Bouhaïk Gironès, « Le spectacle de la morte sainte », p. 368.

⁷¹⁶ Petit de Julleville, II, p. 532, cité par Koopmans, « L'équarrissage pour tous », p. 115.

blessée par les supplices s'avère l'emploi de récipients remplis de liquide rouge (comme de vessies de porc), cachés sous les vêtements et pressés au moment venu, ou d'éponges et de masques imbibés de sang (pour le visage) ; l'on connaît même de véritables engins hydrauliques pour créer l'effet du sang et de l'eau qui coule des blessures du Christ ; mais l'on pouvait aussi réaliser des blessures feintes ou encore de la peinture, selon les cas. Dans les cas des supplices les plus extrêmes, tel l'écartèlement du corps de saint Hippolyte dans le *Mystère de saint Laurent*, on utilise de faux corps, également, comme pour les décollations⁷¹⁷.

Nous ne disposons d'aucun document qui nous renseigne sur les techniques utilisées dans les représentations spécifiques qui font l'objet de notre étude, mais l'on doit imaginer l'usage de trucages similaires pour les scènes de supplices que subissent les saintes, en plus des interventions surnaturelles qui les empêchent, comme nous l'avons vu plus haut. Le corps de la martyre sur la scène de l'époque est donc un corps matériellement souffrant, qui montre les signes concrets de la violence physique reçue, à travers les *feintes*. En cohérence avec les mystères de la Passion, la souffrance est donc vraisemblable et le corps donne à voir une douleur réelle⁷¹⁸. Mais dans nos pièces cela produit une contradiction par rapport au statut du personnage, la sainte indemne : la représentation des traces sanglantes des tourments, dans leur évidence matérielle, suffit-elle à nous faire penser que le personnage réponde aux lois naturelles, en étant joué en tant que corps souffrant, alors qu'il déclare se réjouir dans l'âme et ne pas éprouver de douleur pendant les tortures ?

L'ambiguïté est forte : l'acteur/actrice qui joue la protagoniste fait-il/elle semblant d'éprouver souffrance ou joie ? Y a-t-il cohérence entre les mots (et l'esprit) qui disent la joie à chaque tourment et le corps agressé qui les subit ? Il/elle joue-t-il/elle davantage l'être humain vulnérable ou la sainte déjà participant de la dimension éternelle du ciel et donc invulnérable, comme le veut l'hagiographie ? Dans la performance, le corps et l'âme ne peuvent qu'être ensemble, du moins tant que la sainte est en vie ! On s'attend à trouver une synthèse des deux aspects, celui de la souffrance et celui de la joie.

Cette métamorphose de la douleur en plaisir pourrait, en outre, avoir comme effet un affaiblissement de la violence inhumaine que ces histoires contiennent. Dans cette dynamique paradoxale, en effet, la punition même de la rébellion de la sainte s'avère amortie, puisque, dans

⁷¹⁷ Cf. Bordier, *op. cit.*, pp. 98-99, qui fait aussi référence aux trucages utilisés pour la *Passion* de Mons (1501), le *Jeu d'Adam* (XII^e siècle) et le *Mystère de la Vengeance de Notre-Seigneur* ; voir Brovarone, *Il quaderno di segreti*, en particulier pp. XVI-XVIII, pour les notes de régie de la Passion provençale de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e ; cf. aussi Dominguez, « Entre la feinte et le rire », pp. 120-122.

⁷¹⁸ Dans la perspective de V. Dominguez l'illusion est forte et fonctionnelle à la visée édifiante des pièces : « il faut que les corps des saints aient l'air de souffrir pour que la méditation spirituelle du public se produise », *ivi*, p. 122.

un sens, elle est désirée par la martyre, qui s'approche ainsi de plus en plus de la joie céleste de l'âme. La façon de rendre sur scène cette contradiction influence naturellement la réception que les spectateurs en ont et sa signification : si l'acteur/actrice ne joue pas la souffrance, l'acharnement sur le corps de la sainte s'en trouve affaibli et la distance entre le personnage et le spectateur devient plus marquée, étant l'effet d'un *pathos* amorti par l'état de jouissance du personnage⁷¹⁹. L'âme de la sainte se réjouit et son corps avec elle, dans une sereine impassibilité qui pourrait nous rappeler l'Apolline de Fouquet, à yeux fermés.

Cependant, voir un personnage totalement en extase semble très peu réaliste si l'on pense à l'apparat des secrets qui recherche l'évidence d'une chair violentée. C'est pourquoi la description que fait Marla Carlson d'un personnage impassible, modelé sur l'image de Fouquet, nécessite d'être repensée. De plus, la chercheuse ne mentionne pas la dérivation hagiographique de cette impassibilité, tout en l'attribuant à l'idéal de l'église et de la société de l'époque d'un corps féminin religieux fermé, silencieux, qui s'oppose à celui, « transgressif », de la mystique : « *Apollonia, eyes shut, presents an emblem of the closed, sealed body recommended by the church ; the silent martyr thus models the silent women, epitomized by the anchoress but also desirable with the society at large* »⁷²⁰. En n'exprimant pas les excès d'une participation affective totale, la représentation de saintes martyres — qui ne souffriraient pas du tout — semblerait cohérente avec l'idéologie dominante du Moyen Âge tardif, qui regarde avec méfiance certaines manifestations mystiques extrêmes. Le corps de la mystique se révèle, de ce point de vue, un corps subversif par rapport à la norme, car elle s'auto-détermine dans l'infliction des peines et dans la traversée de l'abject, pour atteindre l'humiliation extrême et la mortification de la chair.

Par contraste, le corps « silencieux » de la martyre ne se montrerait pas subversif du tout, surtout si on le voit comme objet passif de violence : la figure blanche, rigide, séraphique, aux yeux fermés de l'Apolline de Fouquet est l'emblème parfait de cette conception. Mais, comme conclut Carlson elle-même dans sa réflexion, c'est bien dans l'espace qui sépare le corps réprimé de la martyre de celui, expressif à l'excès, de la mystique en extase, que le spectateur, surtout féminin, peut trouver son rôle actif et dialogique. L'engagement dans ce dialogue se situerait précisément dans la coparticipation à la douleur du tourment de la martyre, dont le corps silencieux se révèle, ainsi, « *double-voiced* » : « *The spectacle of torture, silently welcomed, thus presents both a warning against ecstasy and an opportunity to experience it. In*

⁷¹⁹ Crachiolo également, qui se réfère à Winstead, *Virgins martyrs*, souligne la garantie que le saint ne sent rien : et cette extraordinaire endurance à la douleur peut entraver l'identification du public avec le saint. L'insistance sur cette résilience sert à distancier l'auditoire des héroïnes, de façon qu'il n'imité pas leur transgression ! Cf. p. 74 « *that very distance can be part of what allows the audience to be entertained* ».

⁷²⁰ Carlson, *op. cit.* p. 14.

*Bakhtinian terms, the silent martyr's body is double-voiced, and neither voice is given the final word ; nor do these voices resolve into a dialectical synthesis »*⁷²¹. Cette perspective est très intéressante, car elle dépasse celle du « *male gaze* » et accueille, enfin, tant la possibilité d'une empathie avec la martyre en supplice (libérée de la hiérarchie entre les sexes), que le rôle actif d'une audience féminine.

Mais le corps de la martyre au théâtre, à la lumière des techniques scéniques que nous avons évoquées, n'est pas un corps vraiment silencieux, ni si différent de celui de la mystique, car l'on peut imaginer le personnage manifester de la douleur avec les gestes d'un corps souffrant⁷²², tels les cris et les larmes, en cohérence avec l'exhibition des effets sanglants à travers les *faintes*. L'écart de la performance par rapport au texte dramatique est tout là, tout comme l'écart par rapport à l'hagiographie narrative et aux représentations iconographiques.

Il est vrai que, du point de vue dramaturgique, les personnages ne se lamentent pas vraiment dans les pièces ! Ils demandent seulement de l'aide au Christ : le seul moment de faiblesse s'avère la demande de secours à Dieu, qui arrive avant que les saintes ne puissent ressentir la douleur des supplices puis, pour guérir leur chair blessée — qui doit quand même apparaître blessée sur scène pour être guérie. Le seul moment que nous avons remarqué où le personnage dit clairement éprouver de la douleur et comment, en contraste, donc, si l'on veut, avec le motif hagiographique, se trouve dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, quand la sainte gît en prison sur des cailloux tranchants et que sa parole souffrante s'exprime au rythme des vers pentasyllabiques⁷²³. Mais, de manière générale, la mise en spectacles des légendes saintes montre bien autre chose avec ses illusions et à théâtre le corps à droit de parole autant que la voix qui récite le texte.

L'on peut alors considérer comme légitime que le personnage de la martyre apparaisse en tant qu'être dont les gestes du corps — humain — expriment la souffrance, mais dont l'esprit s'élève en même temps à un statut surnaturel exprimé, lui, par l'action d'une voie constamment en communication avec Dieu. Si le personnage se montre en scène avec un corps exprimant la douleur, l'effet de *pathos* sur le public sera sans doute présent et l'identification avec la martyre se produira davantage que si elle se montre totalement impassible aux agressions. La réaction

⁷²¹ *Ivi*, p. 15. Cette position est reprise aussi dans Ead., *Performing Bodies in Pain*, pp. 79 : « *Jean Fouquet's miniature of The Martyrdom of Saint Apollonia makes visible a tension between the ascetic withdrawal of the anchoress and the mystic's ecstasy— a tension central to the female saint play watched and remembered by late-medieval French audiences and also to the virgin-martyr narrative at the base of these cultural products* ».

⁷²² Cf. J.-Cl. Schmitt, « Les gestes mystiques », dans *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 316-320.

⁷²³ Cf. *supra* § 3.3.b. *Le corps guéri*. Voici la lamentation de Barbe à Dieu : « De deul je lermie, / La char me fremie, /Le tourment m'est grief ! /Helas, quel meschief ! /Ses esclatz pour brief /Entrent en mon corps », vv. 15598-15603.

de compassion des spectateurs en sera renforcée, comme il arrive pour les spectatrices internes des supplices de Barbe, les femmes de Nicomédie. Et le peu de documentation qui nous renseigne sur les réactions du public confirme qu'il s'émouvait à regarder ce genre de spectacles : les spectateurs pleuraient et donc éprouvaient de la compassion pour l'héroïne souffrante. Rappelons ainsi la réaction émue des spectateurs du *Mystère de sainte Barbe* représenté à Metz en 1485, dont le rôle de la protagoniste est joué avec grande maîtrise par Lyonard : « qui fist le personnage de sainte Barbe si preudemment et devotement que plusieurs personnes pleuroient de compassion »⁷²⁴.

Elisabeth Lalou, en s'appuyant sur ce témoignage (tout comme sur celui sur le jeu émouvant de l'actrice qui joue Catherine de Sienne, bien qu'il ne s'agisse pas là de représentation d'un martyr) et en le comparant aux réactions à d'autres pratiques violentes et bizarres réelles de l'époque, conclut que les réactions des gens à ces pièces pouvaient aller de la pitié à l'horreur, en passant par le rire, et que cela dépendait aussi de l'interprétation singulière des acteurs : « En fait, probablement le martyr en soi — la flagellation, l'arrachement des chairs, etc. — ne devait toucher les spectateurs que jusqu'à un certain point, en revanche, ce qui devait les toucher provenait du texte du mystère lui-même : celui-ci ménage des effets destinés à faire pleurer le public. Quand l'œuvre était réussie, quand les acteurs étaient bons, la foule, dans un mouvement d'identification commune, pleurait sur le pauvre saint Quentin, sur la Vierge Marie au pied de la croix ». Et, bien que le public du Moyen Âge fût habitué à assister à de vraies tortures judiciaires lors des exécutions publiques⁷²⁵ et donc, que de telles scènes fussent « dans l'ordre de choses »⁷²⁶, vu aussi les nombreuses représentations iconographiques des martyres qui occupaient les vitraux, les sculptures des églises, la chercheuse conclut que « d'une certaine façon, ces gens réagissaient comme nous réagissons. Ils étaient face à une réalité plus dure, pleuraient peut-être plus facilement que nous, mais je suis persuadée que leurs sentiments ne devaient guère différer des nôtres »⁷²⁷.

Reste toutefois le fait que l'héroïne des pièces, en plus de proclamer sa joie dans les textes, refuse aussi d'être plainte, comme nous le verrons mieux plus tard. La question se révèle, ainsi, complexe : une plus grande lumière pourrait sans doute se dégager si l'on mettait les textes à l'épreuve de la scène, en les faisant renaître dans leur dimension originale, face à un

⁷²⁴ Cf. § 1.3. La description nous est fournie par *Les chroniques de Metz*, nous citons de Petit de Julleville, *Les mystères*, II, p. 48.

⁷²⁵ Cet aspect est souligné aussi par d'autres chercheurs, voir Koopmans, « L'équarrissage pour tous » ; Bordier, « La violence du mystère », en particulier pp. 100-103 et Callahan « The torture of saint Apollonia ». Voir aussi l'ouvrage de J. Enders, *The Medieval Theatre of Cruelty*, 1999.

⁷²⁶ Lalou, « Les tortures des mystères », p. 44.

⁷²⁷ Ivi, p. 46.

public. Peut-être l'expérimentation concrète pourrait-elle laisser entrevoir la réponse que la seule lecture des textes, aussi imaginative/visionnaire qu'elle soit, ne peut atteindre ?

4.4. La puissance des mots entre éloquence et provocation

Le silence prétendu du corps de la martyre ne correspond pas au silence de sa voix.

Les héroïnes défoulent l'humiliation de l'âme et du corps à travers la prière à Dieu et la provocation de leurs interlocuteurs terrestres tout le long des pièces.

« *They are not, then, narratives about women as subjects, but narratives about women's bodies as objects* »⁷²⁸, affirme Beth Crachiolo, à propos des récits hagiographiques sur les vierges martyres du domaine anglais dans sa lecture genrée qu'on a déjà évoquée *supra*. C'est exactement cette posture critique dont je vais montrer l'invalidité dans le domaine théâtral, où les héroïnes sont des femmes en tant que sujets, et cela en vertu précisément de leur parole. Brigitte Cazelles, quant à elle, se référant au domaine narratif français, remarque que les saintes sont en même temps exclues et entourées du cercle du pouvoir masculin. Mais nous verrons que dans les versions par personnages, elles essaient de frapper ce cercle avec vigueur.

C'est pourquoi nous proposons d'aller au-delà de la vision de l'héroïne "réduite" à son corps persécuté et martyrisé, en regardant le personnage comme porteur d'une parole et d'un esprit loin d'être vulnérable et passif. Les héroïnes en question, en effet, avant et pendant les supplices agissent à travers un discours qui se montre ferme, conscient et qui exprime la résistance rebelle et souvent la supériorité intellectuelle face à la brutalité des bourreaux ou à la cuistrerie des antagonistes, comme les docteurs qui doivent apprendre à Barbe les vérités païennes, mais qui finissent par ne pas la contredire parce qu'ils n'ont pas les moyens conceptuels pour le faire ; tout comme les grands philosophes que Catherine finit par convaincre de se convertir, après les avoir réfutés.

L'exceptionnalité de telles héroïnes demeure dans leur éloquence audace et dans la prise de parole en public : les préceptes de S. Paul marquent le destin silencieux des femmes qui n'est pas convenable qu'elles s'expriment en public (« Que les femmes se taisent dans les Eglises, parce qu'il ne leur est pas permis d'y parler ; mais elles doivent être soumises, selon que la Loi l'ordonne »)⁷²⁹. Lever leur voix librement relève d'un comportement à risque. Jeanne d'Arc

⁷²⁸ Crachiolo, «Seeing the Gendering of Violence», p. 162.

⁷²⁹ 1 Corinthiens 14.34.

aussi prend publiquement la parole et l'on connaît sa sorte (nous approfondirons ce parallèle dans la troisième partie de l'étude).

Pour lutter en défense de leur virginité et gagner le salut céleste, les vierges martyres assument des comportements qui, dans le Moyen Âge tardif, étaient, en générale, des prérogatives masculines, comme nous l'avons déjà constaté : le discours savant et éloquent, l'action et la parole publique relèvent également d'une attitude "virile".

4.4.a. La témérité de la voix

A la témérité du corps, montrée par l'ébranlable endurance des supplices en tant que conséquence de leur ferme foi, s'associe une témérité de la voix qui, indomptée, fait face aux personnages masculins et se traduit dans une parole ferme et tranchante entre fierté, dévotion et sarcasme.

Nous constatons cela chez les trois sœurs filles de *Sapientia* dans le dialogue homonyme de Hrotsvita, qui méprisent et ridiculisent l'impuissance de leurs persécuteurs, l'Empereur Hadrien et son conseiller Antiochus, à travers une parole courageuse qui ne se soucie pas de la hiérarchie. Foi, Espérance et Charité font face aux requêtes des interlocuteurs avec le mépris et le rire que la supériorité de leur foi chrétienne autorise :

ADRIANUS. Fides, intuerere venerabilem magnae Dianae imaginem et fer sacrae deae libamina, quo possis uti eius gratia.

FIDES. O stultum imperatoris praeceptum omni contemptu dignum !

ADRIANUS. Quid murmuras subsannando ? Quem irrides fronte rugosa ?

FIDES. Tui stultitia irrideo, tui insipientiam subsanno.

ADRIANUS. Mei ?

FIDES. Tui.

ANTIOCHIUS. Imperatoris ?

FIDES. Ipsius.

ANTIOCHIUS. O nefas⁷³⁰!

Quand c'est le tour d'Espérance, les réponses de la jeune fille ne sont pas moins audacieuses et la réaction des persécuteurs n'est pas moins furieuse, car la jeune fille montre le même « callum pectoris » ('insensibilité'), à savoir la même hardiesse, que sa sœur devant la requête d'encenser la grande Diane et l'offre d'affection paternelle d'Hadrien :

⁷³⁰ *Sapientia*, V, 17-18.

SPES. Paternitatem tuam repudio, tua beneficia minime desidero. Quapropter vacua spe deciperis, si me tibi cedere reris.

ADRIANUS. Loquere parcius, ne irarascar.

SPES. Irascere, ne sollicitor.

ANTIOCHIUS. Miror, Auguste, quod ab hac vili puellula tam diu calumniari pateris. Ego quidem disrumpor prae furore, quia illam audio tam temere in te latrare⁷³¹.

Remarquons que le verbe qu'utilise Antiochius (*latrare*) indique littéralement le cri du chien ('aboyer') : l' image s'avère cohérente avec l'animalisation que subit la sainte/sorcière dans le traitement verbal et physique que lui réservent les bourreaux, dont nous avons déjà parlé plus haut.

Selon un *topos* hagiographique que nous retrouvons très marqué chez les héroïnes des pièces vernaculaires tardives, Espérance se moque des agressions que son bourreau envisage pour elle, en en prévoyant l'échec : « plus tu t'acharneras, plus tu rougiras de ta défaite », lance la martyre à l'Empereur, qui ordonne alors de la suspendre en l'air afin que, « evulsis visceribus et nudatis ossis », elle puisse expirer. Le propos est naturellement approuvé par Antiochius dont Espérance démasque la ruse et la flatterie :

SPES. Vulpina fraude loqueris et versipelli astutia, Antioche, adularis.

ANTIOCHUS. Quiesce, infelix ! Verboitas tua nunc est finienda.

SPES. Non ut speras evenerit, sed tibi tuoque principi nunc etiam confusio aderit⁷³².

Leur sort est d'être ridiculisés, assaillis, comme ils le seront, par la *confusio*. Charité, la troisième sœur, dénonce ouvertement l'impuissance et la lâcheté d'Hadrien, qui a besoin de recourir au feu pour affronter une petite fille de huit ans. Le bourreau est de plus en plus irrité et couvert de honte à cause du pouvoir et de l'insoumission d'une *homolulla* ('petit bout de femme') : « *O iniura, quod a tantilla etiam contempnor homolulla !* »⁷³³. La rébellion est soutenue par une capacité verbale qui contraste avec le jeune âge : un écart dont Charité est bien consciente (« *Licet tenella sim aetate, tamen gnara sum te argumentose confundere* ») :

KARITAS. O iudicem inpotentem, qui diffidit se absque armis ignium octuennem infantem superare posse !

⁷³¹ *Ibid.*, Je souligne.

⁷³² *Ivi*, V, 22.

⁷³³ *Ivi*, V, 34.

ADRIANUS. Abi, Antioche, et iniunctum officium perforce.

*KARITAS. Saevitiae quidem tuae satisfaciendo perebit, sed me minime nocebit, quia nec verbera mei corpusculum lacerare nec flammae comam vel vestes poterunt obfuscare*⁷³⁴.

Nous connaissons déjà la prérogative de l'invulnérabilité miraculeuse du corps de la martyre, qui est une des raisons principales de la colère des bourreaux. Voici que ressort, dans la reprise théâtrale de Hrotsvita, la force verbale⁷³⁵ typique de la martyre — en opposition à la passivité physique de son corps — qui soutient la violence physique et verbale des persécuteurs. Nous rappelons que dans l'autre dialogue de Hrotsvita, le *Dulcitius*, c'est à cause du « bavardage arrogant » avec lequel Irène réplique à Dioclétien son refus des dieux païens que la persécution se déclenche : « *Huius praesumptio verborum tollenda est supplicis* »⁷³⁶.

Par différence avec l'hagiographie française narrative et plus près de la *passio* latine, le théâtre ne mitige pas : le conflit entre la martyre et son bourreau constitue le cœur de la dramatisation, tandis que, selon Cazelles⁷³⁷, dans le domaine narratif le focus est mis sur la puissance du persécuteur et la faiblesse de la vierge martyre, et que le caractère conflictuel typique des *Passiones* latines n'est pas montré⁷³⁸. Eulalie, la « première martyre » du début de la littérature française apparaît comme une figure passive, elle ne tend pas vers l'auto-affirmation de S. Alexis, l'autre « archétype » saint de l'aube de la littérature vernaculaire.

A la différence de la séquence de S. Eulalie, où, en dépit de son nom (lié au bien parler dans l'étymologie) la sainte apparaît, en effet, silencieuse⁷³⁹, sur les échafaudages à la fin du Moyen Âge les héroïnes martyres lèvent une voix forte, car non seulement le débat des scènes du procès qu'elles subissent est rapporté, mais il fait l'objet d'amplifications par rapport aux sources latines ; de plus, comme chez Alexis, l'« excellence religieuse » « se combine avec une compétence verbale », pour le dire avec Cazelles. Les martyres ne sont pas confinées dans le silence, tout au contraire : leur éloquence est fondamentale et la cause même de leur persécution ou quand même de l'acharnement contre eux. Leur dévouement au Christ, de plus, loin d'assumer un caractère victimaire, correspond, au contraire, à leur auto-affirmation, comme

⁷³⁴ Ivi, V, 35-36.

⁷³⁵ Cet aspect de la martyre dans la littérature hagiographique a été mis en lumière surtout par la chercheuse comparatiste Maud McInerney dans « Rhetoric, Power, and Integrity in the Passion of the Virgin Martyr ». Sa lecture s'appuie en particulier sur deux poèmes hagiographiques en moyen anglais (une vie de sainte Marguerite du XIII^e siècle et le récit sur sainte Cécile narré dans « The Second Nun's Tale » des *Canterbury Tales* de Chaucer, XIV^e siècle). La chercheuse a aussi dédié un ouvrage au lien entre virginité et rhétorique chez des personnages légendaires, fictionnels et historiques, tels que les martyres et Hildegarde de Bingen : *Eloquent Virgins*, New York, Palgrave Mc Millan 2003.

⁷³⁶ *Dulcitius*, I, 8.

⁷³⁷ Cazelles, *The Lady as Saint*, p. 29.

⁷³⁸ Cf. Hyun, « Dualistic Narratives in the Old French Martyr Poems ».

⁷³⁹ Dans l'hymne III de Prudence sur la martyre espagnole, la réactivité verbale est en revanche plus développée.

nous l'avons vu très clairement dans le parcours initiatique de Barbe sous le signe de la foi. « *The earliest surviving document of French literature precludes, therefore, the portrayal of a strong and active female presence* »⁷⁴⁰, alors que dans le beau hymne que lui consacre Prudence dans le *Peristephanon*, Eulalie même « *vociferans* »⁷⁴¹ ('crie', 'proclame à haute voix') au milieu du tribunal sa vérité, cherchant de façon active le martyr et confessant publiquement son dévouement au Christ⁷⁴² : le théâtre s'avère donc moins proche des vies hagiographiques françaises romancées que des textes latins antécédents (poétiques ou en prose), tels que celui, très ancien, de Prudence (V^e siècle).

Cette agressivité verbale de la martyre dans l'hagiographie médiévale a été en revanche remarquée et valorisée par Maud McInerney, qui lie étroitement la faculté verbale de la sainte à son état virginal. Nous nous alignons avec cette perspective, et considérons que cette force rhétorique est particulièrement présente chez les personnages des versions théâtrales.

Tout se passe comme si la parole sortait au théâtre avec plus de puissance, car le corps est enfermé, résistant à la douleur : on pourrait penser à la déflagration d'une force intérieure poussée par le corps réduit au silence. Plus le corps subit d'attaques, plus la parole du personnage se fait tranchante et fière de la vérité qu'elle exprime.

Pour Nerida Newbiggin, qui se réfère aux dramatisations toscanes, l'éloquence est l'instrument de la vérité de la foi, les saintes sont des « avocates » de la foi. Au théâtre, dans l'action, une fois que le corps des martyres est détruit et qu'il n'y a plus de conflit entre le corps et l'âme, leur témoignage du rapport privilégié avec Dieu demeure encore plus puissant et leur parole est remplie de l'autorité divine :

*The reported speeches of the Golden Legend are now enacted, and once her female body, that stands between her and the salvation of her soul, is mutilated beyond recognition and the conflict between body and soul is removed, the saint speaks out with divine authority*⁷⁴³.

Selon la chercheuse, la martyre est de plus en plus autorisée à parler avec « autorité divine » au fur et à mesure que son corps — obstacle à son salut — est meurtri et mutilé et que le conflit entre l'âme et le corps prend fin. Je ne suis pas totalement d'accord avec cette interprétation, bien que très intéressante, car il faut rappeler que ce que recherche le personnage est avant tout l'intégrité virginale qui, elle, n'est jamais violée, quoique menacée, comme nous

⁷⁴⁰ Cazelles 1991, p. 29.

⁷⁴¹ « Hymnus in honorem passionis Eulaliae Beatissimae Martyris », v. 64.

⁷⁴² Voir McInerney, « « Rhetoric, Power, and Integrity », p. 63.

⁷⁴³ Newbiggin, « Agata, Apollonia and other martyred virgins » pp. 88-87.

avons pu le constater. Et c'est précisément la préservation de cette intégrité corporelle, signe de sa pureté spirituelle, qui confère à la martyre une parole éloquente, que les bourreaux s'efforcent de silencer, en vain, alors qu'ils arrivent à silencer seulement leur corps. Mais venons-on aux textes.

La *Sacra Rappresentazione di Santa Agata* montre bien la "lucidité divine" de la protagoniste, qu'elle ne perd pas non plus après avoir été mutilée aux seins. Une fois voué à l'échec le projet de Quintien de la faire reconverter (au paganisme et aux plaisirs mondains) par la marieuse *Anfrodessa*⁷⁴⁴, l'empereur réprimande et menace Agathe à cause de sa ténacité, en faisant référence précisément à la parole : « *Con aspra battitura* » il lui enseignera à bien parler (« *ben parlar e honesto* »)⁷⁴⁵, à savoir de façon docile et obéissante ; il souhaite certainement, en définitive, qu'elle soit réduite au silence ! Il est significatif qu'en prison, le chevalier de Quintien, qui se charge de la rebelle, suggère au tortionnaire de « *spezzarle la bocca* » (de lui casser la bouche).

A une nouvelle demande de choisir entre le supplice qui ruinerait sa beauté et le renoncement à son Dieu, Agathe répond en persuadant Quintien d'épouser lui-même Jésus, en abandonnant ses Dieux. Elle continue son chemin et le tourment s'annonce encore plus douloureux, comme le demande le chevalier au *Manigoldo* (le bourreau) : « *fallo crudelmente* », et lorsqu'elle est battue, elle incite elle-même Quintien à continuer le tourment de sorte qu'elle reçoive la palme au ciel (« *fammi quanto ti piaccia tormentare / accioch'io possa palma in ciel portare* »⁷⁴⁶), selon le motif que nous connaissons. Cette sollicitation à continuer les tortures sonne de façon très provocatrice aux oreilles du persécuteur, rendu encore plus féroce et décidé à la punir maintenant de façon exemplaire à travers la mutilation des seins à cause de son « *parlare molto austero* »⁷⁴⁷. La réaction à la parole âpre de la jeune fille, qui se permet de se moquer des tourments et de leur efficacité nous rappelle le *Sapientia* de Hrotvita, mais nous nous renvoie aussi à la réaction du bourreau face à la parole mordante de Barbe dans sa *sacra rappresentazione*. Lorsque les tirants la frappent, Barbe avoue ne pas craindre les fouettées : plus elles seront violentes, plus elles lui donneront honneur au ciel, alors que son bourreau ira en Enfer. « *Nel tuo mordace dir sei molto ardita / né par che tema mia potente*

⁷⁴⁴ Ce personnage fait écho à la femme folle envoyée par Marcien à Barbe dans le *Mystère de sainte Barbe en deux journées*, où sera la sainte à la convertir au christianisme et à la guérir du diable, comme nous l'avons vu cf. *supra* § 3.2. *Conversions et guérisons*.

⁷⁴⁵ *Rappresentazione di santa Agata*, p. 58.

⁷⁴⁶ *Ivi*, p. 60.

⁷⁴⁷ *Ibid.* Au sens étymologique (lat. *AUSTERUS*) « austero » est ce qui rend la langue sèche, aride, se dit d'une substance (ex. vin) qui donne une sensation désagréable.

mano »⁷⁴⁸, commente l'Empereur, en mettant en relief l'audace verbale de Barbe et sa téméraire insouciance face à sa puissance.

Une fois mutilée des seins, le discours d'Agate n'est pas moins fort, au contraire. La martyre demeure d'une lucidité impressionnante lorsqu'elle reproche à Quintien d'avoir violé en elle la féminité maternelle qui l'a nourrie plus d'un an, comme nous l'avons vu plus haut. Et nous songeons à la même tragique constatation de Barbe dans le mystère en cinq journées quand, exposée nue après avoir subi le même sort de mutilation, elle souligne l'hubris de son bourreau, outrageux envers elle et envers sa mère à la fois⁷⁴⁹.

En général, l'on remarque dans l'hagiographie que les martyres demeurent aussi témoins de leur relation intime avec Dieu après la mutilation de la langue (comme il arrive à S. Christine) ou la destruction de dents, qui est le sort d'Apolline : significativement, la punition frappe l'appareil dédié à l'articulation de la voix⁷⁵⁰, qui ne s'arrête pas⁷⁵¹ ! L'on sait que Cécile continue également à prier Dieu et à parler après avoir reçu les trois coups au cou, qui n'arrivent pas à la décoller et à arrêter sa voix. Dans la version de Christine de Pizan le dernier morceau de langue amputée de sainte Christine aveugle le bourreau, en lui faisant souter un œil ! Sourd à sa parole, il est cohérent ne puisse voir la vérité, comme lui dit plus clairement que jamais Christine : « Et pour ce que tu ne congnois ma parole, c'est bien raison que ma langue te ait aveuglé »⁷⁵².

Mais revenons-en à la dramatisation toscane de la vie d'Agathe. La réponse de la jeune fille est intolérable pour le gouverneur romain, car les rapports de genre ne peuvent pas être sapés : « *Io non fu mai più tanto invelenito / né d'ira acceso qual sono al presente / ch'io sia da una femmina schernito* », Quintien ressortant encore plus envenimé et allumé d'ire car il ne s'est jamais senti si bafoué par une femme.

Un personnage secondaire du *Mystère de sainte Marguerite* éclaire bien l'absurdité d'une telle audace chez une femme face à un représentant de pouvoir, mâle. Après une réponse indomptée de Marguerite à Olibrius, le geôlier de la prison intervient ainsi pour la blâmer, vv. 678-689 :

passez, de par tous les grands diables,
orde ville et pautonniere,

⁷⁴⁸ *Sacra Rappresentazione di santa Barbara*, p. 87.

⁷⁴⁹ *Ibid.* et § 3.1.a. *Regards impurs*, pour la couverture miraculeuse de son corps.

⁷⁵⁰ Dans les récits de la *Legenda Aurea*, Lucie et Cécile continuent à parler aussi après que leur gorge a été tranchée !

⁷⁵¹ Sans surprise dans la *sacra rappresentazione* qui la célèbre, Apolline, dès le début de la représentation, montre également une forte éloquence, lorsqu'elle confesse ouvertement en public sa foi chrétienne, nous y reviendrons.

⁷⁵² Christine de Pizan, *La città delle dame*, p. 470.

vous faut-il estre prisonniere?
Que Jupiter vous peust confondre !
Est-il à vous d'ainsi respondre
au noble prince justicier?
Ce n'est un prince à courroucer
qui est si puissant et si noble.
Vous estes une garce innoble
de respondre ainsi à Olibre,
de tout le pays le grand prince.
Allez icy dedans plaider !

Une jeune fille qui répond à un représentant autorisé du pouvoir ne mérite qu'injures et il est bien qu'elle défende ses positions dans la solitude d'une obscure prison.

Un jeu de pouvoir se déclenche dans les pièces : l'Empereur ou le juge qui persécute la martyre est un homme puissant et il ne peut pas accepter d'être vaincu par une jeune fille, ne serait-ce que par sa supériorité verbale. Comme il le dit de façon explicite lui-même, le préfet qui s'acharne contre Barbe dans la *Sacra Rappresentazione*, vise, au fond, à montrer sa suprématie sur une jeune femme rebelle. C'est une question de principe. Quand Barbe lui révèle avoir été guérie de ses blessures par Jésus Christ, alors que dans la vision du préfet, elles ne peuvent être guéries que par ses dieux, il l'avertit ainsi : « *Tu segui l'arte di negromanzia, / le pene reputando esser niente / Io ti vo' trar del capo la pazzia / E dimostrarti quanto io son potente* »⁷⁵³. Le pouvoir pour le pouvoir, donc.

Dans le mystère en cinq journées, les réactions de Barbe aux tortures s'expriment dans une parole particulièrement sarcastique et provocante. Le langage du personnage, très coloré et réaliste, se heurte à sa noblesse spirituelle idéale, tout en s'adaptant au registre de ses interlocuteurs. Barbe défie ses bourreaux : elle répond à leur offense avec la même agressivité et la même raillerie. Quand Marcien, dans la quatrième journée, la condamne à être suspendue par les pieds, nue, tête en bas, Barbe l'insulte, en l'assimilant à un animal furieux, en lui reprochant de mépriser l'honneur des femmes, et en le rappelant au respect de la mère qui l'a engendré ⁷⁵⁴, vv. 16104-16128 :

⁷⁵³ *Sacra Rappresentazione di santa Barbara*, pp. 88-89. Je souligne.

⁷⁵⁴ Nous retrouvons le même appel dans la demande de Notre Dame à son fils de recouvrir la nudité de Barbe condamnée à se promener nue par les rues de Nicomédie, après avoir été mutilée. Cf. *supra* § 2.2.1. *La pureté préservée*.

MARCĪAN

Barbe ne lesse pas perir
Ton corps en paine et en deulx.

BARBARA

O maudict inverecondeux,
Hors du sens et furibondeux
Que l'anemy souvent enfraigne,
L'yon rongean iracondeux,
Chien enraigé rabicondeux, [258v]
N'as tu point honte ne vergongne
De commectre telle besongne,
De pendre une pouvre pucelle
Par les piéz ? C'est chouse crüelle :
Mais crüaulté ad ce t'ordonne.
Helas, pour l'honneur feminine,
Et pour celle qui tant fut digne
De te porter dedans ses flans,
Tu ne deussez pas, faulce Mine,
Commectre ceste euvre maligne
Par couroux qui te sont enflans.
Tirans, par grant fureur soufflans,
Tu saulves mal l'honneur des dammes,
Tu portez honte a toutes femmes.

La réaction de Marcien, gonflé de colère, à cette parole de reproche se traduit dans une violence redoublée contre Barbe : comme nous l'avons vu, sa peau est déchirée avec des peignes tranchants, puis enflammée avec des torches allumées. Selon un *topos* des mystères que nous avons déjà remarqué, le corps de la martyre se transforme en nourriture et les métaphores alimentaires se multiplient. Barbe même offre son corps comme un plat prêt à être consommé — ses membres sont bien rôtis⁷⁵⁵ et son sang bien cuit — et invite le bourreau à s'en servir, avec le sarcasme provocateur qui caractérise sa voix, vv. 16165-76 :

⁷⁵⁵ Cette image évoque le supplice de saint Laurent, qui fait l'objet d'un mystère à la fin du Moyen Âge. « Le martyr efface la distinction entre corps humain et corps animal : saint Laurent est martyrisé sur un gril tandis qu'en enfer quelques damnés sont rôtis ou bouillis », écrit Jean-Pierre Bordier (« La violence du mystère », p. 105), en soulignant que le franchissement des seuils est typique de la violence des mystères, tant des martyres des saints que des supplices infernaux.

MARCĪAN

Il est temps que tu te demectes,
Si tu as de vivre appetit.

BARBARA

Tirant, menguë ung petit,
S'il te semble bon au vergeust ;
Mes membres sont sus et jus
Roustiz, et sans plus de debat,
Fay les mectre dedans ung plat :
Pour ton soupper sans sommeiller,
Tu les as fait appareiller
Ainsi ! Ne scey si c'est ton goust ?
Mect en tes lampes le degoust
De moy sang qui est ja bien cuyt. . .

La tension dramatique de la scène est étayée par le rythme rapide des multiples demandes de silence des bourreaux, gênés par les provocations de Barbe, qui loin de rester muette pendant son supplice, forte de sa grâce (« Maintenant ma vertu reluist »), réplique en faisant le jeu de ses adversaires, qui sont assommés par son « bruyt », vv. 16177-82 :

MARCĪAN

Tais toy, Garce, cesse ton bruyt,
Tu m'estonne[s] tout le cerveau !

BARBARA

Maintenant ma vertu reluist.

ALIMODES

Taist toy, Garce, cesse ton bruyt !

BARBARA

Mon corps est present asséz cuyt,
Menguë ma char, très ort Boureau.

Barbe avait déjà fustigé la lâcheté de Marcien de s'acharner contre une jeune fille humble, comme s'il s'agissait d'un homme plein d'orgueil, quand les plaies qui affligent son corps, après une longue série des fouettées, sont saupoudrées de sel : « Dy, point le cueur ne te fremie / De faire telle villannye / Contre le sexe feminin/.../ Tu te obstines tout aussi bien / Contre une fille d'humble aqueil / Que contre ung homme plain d'orgueil » (vv. 15257-

59 ;15263-65). La jeune fille ne lui donne pas la satisfaction de se montrer vulnérable et défaite : en revanche, elle lui annonce que toute tentative de la plier à ses volontés est vaine. Marcien, plein de rage, est perturbé par sa parole indomptable, malgré les tourments qu'elle subi, vv. 1573-83 :

BARBARA

Ne pense point en ton couraige
De me cuyder amolier !
Tu tires a ung fort collier,
Se tu me cuydes surmonter,
Car tu ne me sauroys dompter
Pour paine tant soit forte et salle.

MARCĪAN

Aa ! Serpentine, tant tu es malle
Et remplye d'oultreuidance !
Pour quelque habondant redondance
De tourmens que te puisse faire
Tu ne te peuz encore taire !

Le persécuteur est de plus en plus bouleversé par cette parole tranchante au fur et à mesure que les supplices s'accroissent en atrocité. La même gêne est explicitée après que Barbe est frappée, tête en bas, avec deux marteaux : malgré la terre soit empreigne de sang, la « nigromencienne » parle fièrement. Nous avons encore la confirmation que pour Marcien elle est une « maudicte arcienne », à savoir quelqu'un qui connaît les arts, mais malines⁷⁵⁶ — selon le renversement que nous connaissons. La réponse de Barbe, à nouveau, se montre réactive, entre ironie et provocation, vv. 16455-58 :

MARCĪAN

Toute la terre est abreuee
De ton sang et le pavement,
Et si parles plus gravement
Plus fierement que ne feiz oncques !

BARBARA

Que ne me faiz tu encor doncques
Bien batre affin que je me taise !

⁷⁵⁶ *Arcien* : qui connaît les arts libéraux, Dmf.

Marcien est tellement fou de rage qu'il n'arrive même plus à la regarder et il est en anéanti, comme l'avoue à ses tyrans : « e ne la puis regarder (de) d'ueil, / De sa response ay plus de deul ! / Mort suys par sa folle créance ! », (vv.16472—74).

Nous retrouvons le même gonflement de colère et d'orgueil de Marcien chez le personnage de l'*Emperatore* dans la *fiesta* siennoise de sainte Catherine. Il est intéressant de remarquer que l'on assiste ici à une sorte de dédoublement de Catherine dans le personnage de l'Impératrice, qui, selon la légende, comme nous l'avons vu, est convertie par la sainte et se montre solidaire avec elle. Après l'évènement miraculeux de la rupture des roues qui devaient martyriser Catherine et son nouvel enfermement en prison, l'*Imperadrice* lève sa voix face à cette violence, reprochant à l'Empereur une cruauté injustifiée. Ce moment de conflit entre l'Impératrice et son époux figure dans la *Légende dorée* qui le présente en très peu de lignes⁷⁵⁷, alors que dans la *sacra rappresentazione*, il occupe environ soixante-dix vers, et qu'une longue didascalie donne des indications pour jouer la scène, qui devait évidemment avoir grande prise sur le public — alors que le texte en général ne présente pas de didascalies détaillées. L'état d'âme des personnages, leur postures et mouvements sont décrits cette fois de façon assez précise. L'impératrice assume une posture solennelle qui lui confère autorité : « *si leva ritta et con aldace si volta allo 'mperadore et con superbia dice* », elle se dresse de son trône — suppose-t-on — et se tourne avec audace vers son époux, lui parlant avec superbe pour dénoncer son comportement impitoyable et lui reprocher d'ignorer Dieu (« *Or se' tu smemorato / Che non conosci lo tuo grande errore* ») ; elle lui explique que la rupture de l'instrument du martyr est un signe de Dieu, car il s'acharne sur Catherine sans raison⁷⁵⁸. Une femme sage et raisonnable, sorte de double de la martyre, se révolte contre son propre époux qui, naturellement, émerveillé par cette hardiesse (« *lo 'mperadore si meraviglia dello suo parlare* », souligne la didascalie), réplique « *con ira grandissima* » à sa parole « effrontée ». Il l'injurie et la menace de mort cruelle, selon le même schéma qui structure l'échange du bourreau avec les martyres, vv. 1361-1364 :

O soza meretrice,

⁷⁵⁷ « Regina autem que desuper hoc aspiciebat et usque tunc se celauerat statim descendens imperatorem de tanta seuitia durius increpauit. Rex autem furore repletus, cum regina sacrificare contempneret, iussit eam extractis prius mamillis decollari », « De Sancta Katherina », p. 1356. Ici, la reine regarde d'en haut (on l'imagine à une fenêtre de son palais), cachée, la scène du supplice et se rend visible quand elle descend réprimander son époux, alors que dans la représentation elle se trouve sur le même niveau spatial que l'Empereur et c'est le fait de se mettre debout qui souligne son intervention.

⁷⁵⁸ « O crudo et dispiatato, / pieno d'iniquità e di furore, / or se' tu smemorato / che non conosci lo tuo grande errore. / Vedi che'l salvatore / Infin da cielo à mostrato tal segno / Perché tu se' indegno / Et fai male a colei senza ragione », vv. 1353-1360 p. 213.

Come mi parli sì villana mente!
Perché tu sia imperadrice,
I' ti farò morire crudelmente.

Le mouvement intime de rage du personnage trouve une correspondance extérieure dans le mouvement rapide d'ascension et de descente d'un escalier qui suit cette réplique : «*Et per ira con furia ascende con un pie' uno scalone et poi ritorna quando la 'mperadrice gli risponde*», nous informe la didascalie. Dès qu'il découvre que son épouse est chrétienne, sa colère se traduit encore dans une action physique : il se rase la barbe⁷⁵⁹ !

Ni le statut social ni le lien conjugal ne sauvent l'Impératrice de la fureur du tyran : punie pour sa voix téméraire, elle connaîtra le même sort que Catherine, en étant martyrisée avant elle, après avoir été mutilée des seins — un supplice typique des vierges martyres, comme nous le savons. Le personnage de l'Impératrice, femme «*ribella*»⁷⁶⁰ et martyre à son tour, nous offre ainsi un exemple de “miroir laïc” de l'héroïne sainte des pièces, que nous retrouverons, *mutatis mutandis*, chez les deux personnages de Jeanne dans la troisième partie de l'étude.

Comme nous l'avons pu constater, la confrontation de ces personnages avec leur interlocuteur n'est pas inégale : les saintes ne s'affichent pas comme des héroïnes désarmées face à un protagoniste mâle puissant (comme il arriverait dans l'« *hagiographic romance* »⁷⁶¹), mais elles sont les protagonistes de l'action dramatique, en étant situées au même niveau, voire à un niveau plus élevé, que leur persécuteurs païens, qui se révèlent souvent complètement sourds à leur discours. Mais peu importe, car les gens disposés vers Dieu les écoutent et se convertissent, comme l'on a vu *supra* en analysant les conversions que la présence des martyres produit : la parole des martyres outre à provoquer les bourreaux, provoque des effets concrets dans la réalité, nous le verrons bientôt.

Il est opportun de considérer que ce caractère d'auto-affirmation que nous voyons chez les héroïnes saintes des pièces médiévales était déjà présent au début de l'hagiographie, dans les *Acta martyrum* : c'est le cas de l'historique récit de Perpetua, femme chrétienne martyrisée⁷⁶² qui fait valoir ses raisons auprès du tribunal, montrant un « *prestigio di leader* », comme le remarque Franca Ela Consolino⁷⁶³. La chercheuse observe toutefois que cette auto-affirmation trouve sa raison d'être dans la perspective unique et extraordinaire du martyre, face

⁷⁵⁹ « Et quando dice ch'è cristiana, lo 'mperadore per rabbia si pela la barba », *ibid.*, ap., p. 213.

⁷⁶⁰ « Imperadore : Si' che ancor tue/ [Se'] dal nostro idio facta ribella » (Ainsi toi aussi/ tu t'es rebellée contre notre Dieu), vv. 1369-70.

⁷⁶¹ Cazelles, *The Lady as Saint*, p. 59.

⁷⁶² La *Passio Perpetua et Felicitatis*, document précieux qui contient un journal de Perpetua même, femme emprisonnée et martyrisée à Cartage en 203 d. C.

⁷⁶³ Consolino, « La donna negli *Acta martyrum* », p. 101.

à la mort ; et elle distingue le plan transcendant, où il n'y a pas de différences entre homme et femme, du plan de la pratique sociale des communautés chrétiennes de l'époque, où il n'est pas prouvé que les deux sexes jouissaient de conditions égales : «i resoconti che esaltano la "virilità" di queste *athletae Christi* danno per scontata una inferiorità di natura che soltanto il miracolo della fede, con l'aiuto divino, permette di ribaltare »⁷⁶⁴.

Certes, aussi dans la vision médiévale de l'auteur et du public des spectacles religieux, c'est la proximité à Dieu qui confère autorité à la parole des saintes, qui luttent tout au long des pièces pour surpasser leur faiblesse naturelle, dont elles sont conscientes, et arriver à un état de perfection, tout en gardant leur intégrité physique et morale, qui s'avère la condition préalable à l'union avec le Christ, comme nous l'avons largement vu⁷⁶⁵. Dans la *sacra rappresentazione*, Barbe, en prison, après qu'elle a été réconfortée par le Christ des supplices subits, rend grâce à Dieu, en faisant confession de son "invincibilité" : « quando conforme sono al tuo volere / nessun contra di me puo' prevalere ». Le personnage explicite sa supériorité et toute-puissance en vertu de sa foi ! Mais en même temps, il en est conscient.

Toutefois, ce n'est pas qu'en fonction de leur sacrifice extrême — comme il arrive dans les premiers récits des martyres, tel celui de Perpetua — que le discours puissant des héroïnes du théâtre se fait entendre. Dans les représentations médiévales, nous assistons à leur parcours graduel pour atteindre le but et c'est aussi pendant l'*iter* de vie dans le signe de la vérité que leur parole ainsi que leur sagesse s'avèrent dotées de pouvoir. Dans les premiers récits hagiographiques, le développement de la vie de la sainte se révèle, en effet, absent, alors que dans les pièces il constitue une matière fondamentale de la dramaturgie.

4.4.b. Une parole puissante

Ce sont surtout l'action en tant qu'acte verbal et le discours éloquent de l'héroïne qui, loin d'être confinés au ciel, ont des effets concrets dans la réalité et ont le pouvoir de la changer en produisant une métamorphose : outre qu'il cause la rage furieuse du persécuteur dans le conflit verbal que l'on vient d'analyser, le pouvoir verbal de la sainte procure des réactions (de gêne ou d'admiration) et des conversions, qui sont le fruit de ses facultés intellectuelles et d'un discours éloquent et persuasif — et pas que le résultat de forces surnaturelles extérieures. Et

⁷⁶⁴ Ivi, p. 102.

⁷⁶⁵ Nous nous interrogerons à la fin de notre analyse sur la réaction potentielle que ces représentations pourraient susciter aujourd'hui, où le christianisme n'est plus l'idéal suprême modélisateur de la société et où les femmes n'ont plus besoin de Christ pour s'exprimer.

même si le discours de la vierge martyre n'est pas écouté par son persécuteur, qui ne se convertit presque jamais et demeure damné⁷⁶⁶, il est écouté par qui le mérite, « is really intended for God alone. This does not makes the martyr's words powerless; rather, it is precisely this potent and un answerable speech which produces conversions during the interrogatory scene»⁷⁶⁷, comme le remarque Maud McInerney. Ce discours dans les textes dramatiques s'avère très amplifié et n'est pas limité aux séquences de conflit entre la martyre et son bourreau, car il arrive à maîtriser d'autres personnages aussi.

Une parole sage et éloquente sape les hiérarchies entre les sexes et les rapports de pouvoir lorsque la protagoniste des représentations se fait sujet d'étude, source de savoir et maître d'enseignement pour d'autres personnages. Comme nous l'avons anticipé, cela contrevient ouvertement à la dictée paulinienne selon laquelle une femme ne doit pas parler en public, apprendre seule, et certainement pas enseigner et exercer une faculté critique sur le contenu de l'enseignement ! Voici les passages concernés :

Que si elles veulent s'instruire de quelque chose, qu'elles le demandent à leurs maris, lorsqu'elles seront dans leurs maisons ; car il est honteux aux femmes de parler dans l'Eglise⁷⁶⁸.

Que les femmes se tiennent en silence, et dans une entière soumission, lorsqu'on les instruit. Je ne permets point aux femmes d'enseigner ni de prendre autorité sur leurs maris ; mais je leur ordonne de demeurer dans le silence. Car Adam a été formé le premier, et Eve ensuite⁷⁶⁹.

Comme on l'avait remarqué au début de ce travail, l'infériorité ontologique de la femme établie par l'exégèse de la Genèse justifie toute autre infériorité de la femme vis-à-vis de l'homme.

Le cas "révolutionnaire" de l'*Ekklesiazusai* d'Aristophane ('L'assemblée des femmes'), où les femmes prennent la parole et gouvernent l'assemblée d'Athènes, demeure une utopie carnavalesque de la comédie grecque ou peut-il trouver des possibles échos dans ce théâtre médiéval ?

Déjà Thècle, première vierge martyre célébrée au Moyen Âge, est prédicatrice et enseignante⁷⁷⁰. Nous allons montrer cette prise de parole du personnage de la martyre à travers des scènes tirées des *sacre rappresentazioni* de sainte Catherine et de sainte Apolline et du

⁷⁶⁶ L'on rappelle que dans le *Jeu de sainte Agnès* le préfet Simpronius se converti, ainsi que son fils. Mais dans les autres pièce le persécuteur reste païen.

⁷⁶⁷ McInerney, « « Rhetoric, Power, and Integrity », p. 209, note 37.

⁷⁶⁸ Corinthiens 14.35.

⁷⁶⁹ Timothé 2.11-15.

⁷⁷⁰ Cf. McInerney, « Rhetoric, Power, and Integrity », p. 61.

mystère de sainte Barbe, où la protagoniste devient le sujet d'une prédication ou se livre à des spéculations avec des païens sages, qui sont, eux, instruits par la jeune femme selon la Nouvelle Loi.

Le premier cas, et le plus célèbre, est celui de sainte Catherine d'Alexandrie. Selon la légende, l'Empereur (Maxence ou Maximin) n'arrivant pas à maîtriser le discours éloquent de Catherine dans la défense de sa nouvelle croyance et dans le mépris du paganisme, appelle cinquante sages pour réfuter la position chrétienne de la jeune fille : les sorts toutefois s'inversent et c'est Catherine qui domine finalement les philosophes et les convertit au christianisme. La *sacra rappresentazione* de Sienne qui représente sa vie et son martyre ne manque pas de donner relief à cet épisode de la légende — qui en constitue le premier noyau, originaire du V^e ou VI^e siècle⁷⁷¹. Dans la *Légende dorée*, la sagesse de Catherine s'avère particulièrement soulignée, Jacopo da Varazze intégrant à la fin du récit de sa vie une description détaillée des prérogatives de la sainte qui « *primo admirabilis apparet in sapientia ; in ipsa enim fuit omnis species philosophie* ». En second lieu, elle brille par son éloquence⁷⁷².

Dans la représentation, Catherine se présente en effet « *nelle sette scientie ammaestrata* », à savoir les arts libéraux (selon un typique anachronisme médiéval). Quand l'Empereur invite le peuple à sacrifier aux Dieux, Catherine, déjà mariée avec le Christ, essaye de le persuader d'abandonner sa fausse religion. L'argumentation de la jeune-fille, suivant un *topos* récurrent, puise dans la création de l'Univers par un Dieu éternel et dans l'homologation des dieux païens à des idoles, qui ne sont que de simples créatures : l'Empereur vit ainsi dans l'erreur. Comme les deux maîtres de Barbe, l'*Imperadore*, conscient de son insuffisance face à la « *sapienza* » de son intercolutrice, n'a pas de vraies réponses, sauf celle de l'emprisonner. Mais avant de passer à des moyens plus forts pour obtenir son apostasie, il essaye de vaincre Catherine « *per ragione* » : il convoque alors « *philosophi, strolagi, et gram doctori* » du monde entier⁷⁷³, en leur promettant des dons s'ils vainquent par leur science « *una fanciulla che par Salamone* » (v. 864). Catherine, il les prévient (vv. 865-868)

Ell'è d'una eloquentia
Alta et sottile che mai non fu visto,
Una di tal prudentia

⁷⁷¹ C'est le noyau de la légende dans la tradition grecque (voir A. Boureau, *La légende dorée*, p. 1368) qui, comme dans les autres cas des martyres orientaux, inspire les versions latines qui se diffusent en Occident.

⁷⁷² Après la sagesse et l'éloquence, viennent la *constantia*, la *munditia castitas* et le *privilegio dignitatis*, cf. « De Sancta Katharina », p. 1358.

⁷⁷³ Les lieux de provenance nommés sont : *Damasco, Cipri, Baruti* (Beirut), *Ungheria, Magna* (Allemagne), *Athene, Roma, Spagna, Francia, Inghilterra, Lombardia, Prosia* (Perse), *Soria* (Syria), *Barbaria*.

Che chi parla con lei lo fa tristo.

Les sages se sentent moqués pour avoir été interpellés à disputer avec une jeune-fille, à savoir pour une «vil questione» ! Mais la connaissance confère à Catherine une parole éloquente, reconnue par l'Empereur même, qui parle d'« *alto sermone* ». Inspirée par la vérité du Christ, la sainte souhaite que Dieu puisse ouvrir leur esprit afin qu'ils s'aperçoivent de leur erreur et se baptisent. Elle entame alors un sermon, débutant avec une phrase déclarative — «*Dico che'l mie signore...*» (v. 905) — qui souligne l'autorité du personnage et de son discours. Catherine illustre à son illustre public les fondements de la vraie foi : la création, l'incarnation de Dieu en homme et sa passion en tant qu'homme — elle le précise pour répondre à un sage qui objecte que la mort de Dieu serait contre-nature — ; la Résurrection, enfin. Ce dernier mystère est aussi mis en cause par un autre sage qui doute de l'authenticité de cet événement, n'ayant pas confiance dans le seul récit de Catherine : « *Non doviám consentire/ né creder pure al tuo semplice dicto* » (vv. 939-40) ; mais la jeune-fille, maîtresse experte, révèle ouvertement ses sources (Saint Jean et les autres Évangiles), tout en revendiquant l'honnêteté de sa parole : « *Io vi parlo diritto* » (v. 941).

La dispute de la martyre d'Alexandrie avec les sages inspire aussi une tradition iconographique où la Sainte apparaît dans une posture de relief qui reflète son autorité morale et verbale (debout ou sur un trône) et compte ses arguments avec les doigts, précisément comme le fait Barbe dans la scène des peintures de Saint-Martin-de-Connés⁷⁷⁴ qui pourrait correspondre à la dispute avec les deux philosophes du mystère en cinq journées. Les deux martyres s'avèrent en effet liées par leur sagesse particulière et l'on rappelle que toutes deux ont le patronage des écoliers⁷⁷⁵. L'on imagine Catherine assumer la même posture de force dans la *sacra rappresentazione* lorsqu'elle profère son discours éloquent, en réfutant toute objection. Sa parole, de plus, détient un pouvoir performatif cohérent avec sa proximité au divin : quand un sage lui montre le Dieu Macon, en le présentant comme créateur de l'Univers, il suffit que Catherine ordonne à la statue d'or de tomber à terre (« *I' ti comando a te, statua d'oro, / Che senza alcun dimoro / Ti gitti giuso in terra traboccone* », vv. 975-6) pour que le « Dieu » se casse immédiatement !

⁷⁷⁴ Voir image 17 avec les panneaux E, F du cycle des peintures. Dans les fresques de Masolino de la chapelle de sainte Catherine dans la Basilique de S. Clément à Rome, Catherine est au milieu de la scène, entourée par les sages, voir image 29. Dans la miniature de l'Histoire de S. Catherine du *Livre de Belles Heures du Duc de Berry* (chef-d'œuvre de code enluminé du début du XV^e siècle) qui représente la dispute, la Sainte prend même la place de l'empereur, en étant assise sur le trône en position d'autorité, face aux philosophes (image 28). Voir *supra* § 2.3. *L'instruction et la sagesse*.

⁷⁷⁵ Cf. *supra* § I.3. pour les patronages de Barbe.

Après cette épreuve du pouvoir divin, Catherine presse ses interlocuteurs avec une admonition, qui sera décisive pour vaincre leurs réticences une fois pour toutes : qui ne croit pas au vrai Dieu ira en Enfer, mais qui croit à son « *dolce sermone* » sera élu par Dieu et mènera une vie éternelle parmi les anges. Les sages cette fois n'ont rien à répliquer : nous le comprenons à la réaction surprise de l'Empereur : « *Sete voi ismemorati ? / Non ci è nessuno che risponda a niente ?* ». Leur dernière réponse s'avère ainsi une demande de baptême à Catherine, dont la parole puissante a été capable de les conduire à une métamorphose positive.

Il est intéressant de noter que sainte Catherine fait l'objet d'une œuvre d'une des rares autrices médiévales connues, Clemence of Barkin, moniale de l'abbaye bénédictine de Barkin, ayant vécu au XII^e siècle⁷⁷⁶. Dans sa vie de S. Catherine en anglo-normand, l'élément du discours et de la victoire sur les sages est amplifié et prend une signification fondamentale, car l'autrice s'identifie avec la sainte même et se montre comme sa continuatrice, précisément en vertu de son pouvoir discursif⁷⁷⁷.

Rappelons, de plus, que le mystère de sainte Catherine joué à Rouen en 1454 (dont le texte n'est pas connu) est lié à la réhabilitation de Jeanne d'Arc⁷⁷⁸, qui s'avère proche de la sainte d'Alexandrie non seulement parce qu'elle entend ses voix prophétiques, mais aussi pour la liberté de parole et d'action qui caractérise la pucelle d'Orléans, ferme sur ses positions, nous y reviendrons.

Le personnage d'Apolline s'avère également doté de capacités d'éloquence particulières dans la *Sacra Rappresentazione* toscane qui lui est consacrée. Après avoir été baptisée par l'ange auprès de l'ermite, animée par la nouvelle vérité dont elle a hâte de témoigner — alors qu'elle est toujours cachée de son père —, elle prend publiquement la parole dans la rue pour prêcher et confesser ouvertement la justesse de sa foi : « *E va in su una piazza e comincia a predicare* »⁷⁷⁹. Elle prend la parole comme un prêcheur, en invitant les gens à l'écouter avec attention : « *e mostrerovvi con buona ragione / la via che vi farebbe al ciel salire / andunque state al mio parlare attenti* »⁷⁸⁰, la fausse croyance est dénoncée en tant qu'erreur, Apolline

⁷⁷⁶ *The Life of St. Catherine of Alexandria by Clemence of Barking*, edited by William MacBain, Oxford, Blackwell for the Anglo-Norman Text Society (Anglo-Norman Texts, 18), 1964. Cfr. Fawtier-Jones, E. C., « Les vies de sainte Catherine d'Alexandrie en ancien français. Premier article », *Romania*, 56, 1930, p. 80-104.

⁷⁷⁷ Voir l'introduction de Tracy, *Torture and Brutality*; Joan Ferrante, *To the glory of her sex. Women's rôle in the composition of medieval textes* inclut Clemence of Barking dans son analyse des « Women Representing womens » dans la dernière partie de son étude (« Women's visions of womens »). Chronologiquement située entre Hrotsvita et Christine de Pizane, Clemence of Barking représente un des rares cas d'autrice médiévale connue et écrit sur un personnage féminin.

⁷⁷⁸ Bouhaik-Gironès, « Le théâtre sur la place du marché » 2005, p. 35 ; Koopmans, « L'équarrissage pour tous », p. 119.

⁷⁷⁹ *Sacra rappresentazione di santa Apollonia*, Ap., p. 3.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

montrera la voie juste. Tout au long de la représentation, il y a une insistance sur le caractère d'énonciation ouverte de sa foi ; plusieurs fois les adverbes comme « *apertamente* » (ouvertement) reviennent, aussi, comme nous l'avons vu, quand elle confesse à son père sa consécration au Christ, tout comme les verbes déclaratifs : « *mostrerovvi* » ; « *confesso* », « *comunicare* », « *sappiate* », « *priegovi* ».

Sa parole sort avec l'urgence du témoignage de la miséricorde de Dieu, qu'Apolline, fraîche de sa conversion, incarne en elle, désirant que son exemple soit démonstratif pour tout le monde :

*E nostro eterno e glorioso Dio
è stato ver di me tanto clemente
che perdonato m'ha il peccato mio
ondio confesso Christo apertamente*⁷⁸¹.

Christ lui a envoyé un ange pour la baptiser et les gens doivent le savoir : « *Havendo ricevuto tanto dono / lo voglio a tucti comunichare* »⁷⁸². Cela ne nous laisse pas indifférente, car dans les autres cas la révélation de la foi chrétienne se passe de façon intime au début, la martyre s'adressant d'habitude au seul persécuteur, qu'il s'agisse d'un homme puissant qui recouvre une charge publique (Marguerite, Agnès, Agathe), dont elle refuse les avances, ou du père auquel elle doit expliquer la raison de certains choix (Barbe) (ou au plus en présence de ses chevaliers ou serviteurs). La parole publique d'Apolline produit un effet immédiat chez l'auditoire (« *Havendo tutta quella gente udito predicare Sancta Apollonia E volendosi baptezare, uno per tutti dice cosi : « Baptezaci nel nome del Signore* »⁷⁸³ : la prédication et les enseignements ont comme résultat la conversions des gens, que la sainte baptise.

Et ce sont encore de sages hommes païens tels les docteurs avec qui Catherine et Barbe se disputent qui sont convertis grâce au discours sage et persuasif d'Apolline. Cette fois, c'est elle qui demande au père, contrarié parce qu'il vient d'apprendre son choix hétérodoxe, d'appeler des hommes experts dans le domaine doctrinaire, dans le but explicite de « disputer » avec eux : « *fa qui venir chi disputi la fede / e vedrai disputando chi me crede* »⁷⁸⁴ ; c'est avec

⁷⁸¹ *Ibid.* Cette déclaration solennelle d'Apolline nous rappelle le « pectore et ore Deum fateor » de l'Eulalie de Prudence (v. 75), qui crie à son persécuteur, au milieu des magistrats, son témoignage de Dieu avec le cœur et la voix.

⁷⁸² *Ibid.*

⁷⁸³ *Ivi*, ap., p. 4.

⁷⁸⁴ *Ibid.*

le raisonnement qu'Apolline montrera à son père la vérité de sa foi et amènera des hommes sages à l'embrasser.

Avec la même stupeur que les deux docteurs confrontés au savoir de Barbe, un baron s'émerveille « *che di si poca età vuol disputare* » (selon le motif du *puer senex* qui caractérise les saints) et — fait très intéressant — il remarque en Apolline une ressemblance à une déesse en raison de ses gestes, de ses costumes et de sa façon de parler (« *costei a una Dea rassomiglia / ne gesti ne costumi e nel parlare* »⁷⁸⁵) : l'aura divine d'Apolline, qui passe aussi par son éloquence, arrive à être perçue par un personnage “aveuglé” par le paganisme, qui voit en elle des attitudes surhumaines. Un autre baron, toutefois, moins clairvoyant, l'appelle non sans mépris « *cicaluzza* » (petite cigale) et se moque de ses certitudes, en jugeant sa parole trompeuse, convaincu que bientôt sortira la « *magagna* » (défaut).

Mais la démonstration d'Apolline l'emportera. Comme Barbe, elle soutient l'unicité de Dieu, s'appuie sur les écrits des prophètes et elle nous donne un exemple clair de l'interprétation médiévale — chrétienne et figurale — des poètes classiques, dans un mélange entre mondes grec et latin : Orphée, Hésiode et Ovide avaient déjà montré que toute créature dérive d'un seul principe (« *siché son facti testimon divini / vostri poeti e fannovi gran guerra* »)⁷⁸⁶, ils font donc guerre aux convictions des sages qu'ils croient païens alors qu'ils sont déjà illuminés par la vraie foi ! De même que les « *...philosophanti / che hanno chiaramente il vero scorto* », parmi lesquels elle compte « *Cicerone, Aristotile e Platone* »⁷⁸⁷. Nous rappelons que c'est également l'Aristote christianisé de la scolastique le socle de la démonstration de Barbe dans la dispute avec les deux maîtres.

Apolline ne manque pas de ponctuer sa démonstration avec des jugements méprisants ou des reproches aux positions adverses (« *pazzia* », « *favole* ») ou aux adversaires mêmes (« *ciechi e ignoranti / pieni di iniquità e scellerati* », « *vergognatevi* »)⁷⁸⁸, en nous rappelant l'agressivité verbale des héroïnes lorsqu'elles se disputent avec leurs persécuteurs. Comme on l'a dit *supra*, c'est la supériorité du statut saint de la martyre qui l'autorise à parler avec audace voire mépris, car sa parole est guidée par Dieu. Ses arguments successifs rappellent également ceux utilisés par Barbe (la lascivité de Jupiter, l'assimilation des dieux aux démons infernaux) et la tirade se conclut en envisageant pour ses interlocuteurs les supplices infernaux, comme il arrive dans le discours de Catherine aux sages.

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ *Ivi*, p. 5.

⁷⁸⁷ *Ivi*, p. 6.

⁷⁸⁸ *Ibid.*

C'est à ce moment-là, encore, que la métamorphose des sages se déclenche. « *Vomit ex ore melliflua verba / que nobis movent fortissima bella* »⁷⁸⁹ : convertis par la parole puissante et en même temps agréable, car sainte, d'Apolline, les *savi* se consultent entre eux en latin (la langue des doctes) admettant leur échec et s'apercevant intimement changés : l'*eloquentia virginis* « *flectat et mutat corda* » (plie leur cœur), et sa *sapientia* « *verba nostra omnia confutat* »⁷⁹⁰ (réfute leurs mots). Apolline ne maîtrise pas le latin (à la différence du personnage de Barbe), mais arrive à maîtriser des hommes sur des arguments d'habitude bannis pour les femmes. La pièce utilise efficacement le bilinguisme pour souligner l'écart entre les philosophes cultivés et Apolline, tout aussi sage, mais s'exprimant en langue vulgaire : les sages passent au vulgaire pour lui avouer leur désir de se consacrer à Jésus Christ.

Sur la longue séquence dramatique de la disputation que Barbe entame avec ses maîtres Alphons et Amphoras dans le mystère en cinq journées, nous avons déjà parlé plus haut⁷⁹¹. Il suffit ici de remarquer que la scène représente un *unicum* parmi toutes les dramatisations considérées pour le niveau savant, la finesse de la composition et l'envergure dans la dynamique de l'action du mystère. Nous allons plutôt rappeler ici l'attitude générale de l'héroïne envers une éloquence invincible, ainsi que la totale insuffisance et médiocrité humaine et intellectuelle de ses précepteurs dans la maîtrise d'un esprit si intelligent. Barbe réduit au silence, littéralement, ses interlocuteurs qui, désespérés, la livrent au père en lui cachant leur échec éducatif.

Ces personnages féminins prouvent ainsi la « *capital importance of literacy as prerequisite for contact with the divine* »⁷⁹². Barbe en est l'emblème. Dans le mystère en cinq journées, son éloquence fait l'objet d'un éloge de la part du philosophe chrétien Origène, qui est le seul personnage du mystère à comprendre pleinement le haut profil de la jeune fille, chez laquelle une intelligence vive s'accompagne d'un courage extrême dans la bataille pour le salut. La perspective du personnage d'Origène s'avère ainsi fondamentale pour interpréter la valeur de l'héroïne que nous avons montrée jusqu'ici.

Rappelons que la communication entre Barbe et Origène se déploie seulement par écrit, à travers les lettres qu'ils s'échangent : il est très intéressant que la capacité de l'héroïne concerne son discours écrit également, outre sa parole, car cela fait d'elle une vraie savante.

⁷⁸⁹ *Ibid.*

⁷⁹⁰ *Ibid.*

⁷⁹¹ § 2.1.c. *Un discours éloquent.*

⁷⁹² Cf. Cazelles, *The Lady as Saint*, 1991, p. 24, à propos des femmes et des laïcs dans la société médiévale. Nous soulignons qu'aussi sainte Théodose, dans la *Cité des dames* de Christine de Pizan est évoquée pour son intelligence et ses disputes avec le juge : « Celle par merveilleux sens disputoit au juge qui la menaçoit de martire se elle ne renonçoit a Jhesu Crist. Et comme elle repondist paroles divines, il la fist pendre par les cheveux... », *La città delle dame*, p. 456.

Dès qu'Ysacar termine de lire à haute voix la lettre de Barbe pour son maître, la réaction d'Origène est enthousiaste, il s'émerveille de la beauté de son langage avant même de s'émouvoir de la grandeur de son geste courageux, vv. 5715-5728 :

ORIGENES

Voy cy langaige bien confist
Et elloquence bien tissue :
Il appert bien qu'elle [est] yssue
D'une femme bien enparlee.
Voy cy sentence bien ournee,
Bien dateë, bien auctentique,
Couloureë de rethorique.
Voy cy une lectre doree,
En tous poins tresbien patee.
Voy cy harengue de eloquence
Pour captéz la benivolence.
Voy cy belle narracion
Et briefve salutacion
Qui bien conclud par les premisses.

La lettre est un chef-d'œuvre d'éloquence : le philosophe s'aperçoit immédiatement du haut niveau rhétorique de la composition de cette *femme bien enparlee*. Cette réplique nous confirme l'importance occupée par le langage dans le mystère, qui est parcouru de moments rhétoriquement vertueux et métalittéraires, où le beau langage du personnage parle du langage. En particulier ici, Origène fait référence à la beauté du style : la lettre de Barbe est « doree » tant elle est bien formulée, « coulourée de rethorique » (*elocutio*) et ornée dans toutes ses parties, « En tous poins tresbien patee », (*dispositio*) ; il s'agit en effet d'une vraie « harengue d'éloquence » selon les critères de la rhétorique ancienne (à partir d'Aristote et développés par Cicéron et Quintilien) : l'*exordium* capte la « benivolence », la *narratio* (« narration ») est « belle » et l'épilogue (*peroratio*) « bien conclud par les premisses ».

Dans ce beau langage, Barbe exprime tout le sens de son action courageuse, inspirée par la soif inépuisable de connaissance qui la caractérise, dans une recherche incessante de la plénitude, qu'Origène saisit parfaitement, extasié par la hardiesse d'un tel geste, vv. 5737-5742 :

O souveraine hardi[e]sse,
hardië vaillance et prouesse!
Qui est ainsi aventureuse
de se mectre en peril de mort,
esperant de venir au port
de son salut ainsi qu'on voyt ?

Le philosophe sait que, pour atteindre le salut spirituel, la jeune fille risque la mort. Pour la première fois, dans les répliques d'un homme chrétien, la force et la témérité de Barbe dans l'opposition au père et à la loi — que le spectateur a déjà pu constater pendant la première journée du mystère et le début de la deuxième, à travers les actes du personnage — sont ici explicitées dans les mots d'Origène, qui préannonce aussi le triste destin de l'héroïne, en augmentant la tension dramatique, 5743-5753 :

Quar si son pere le savoit,
Elle seroit tuee et occise !
Ceste fille, par ceste entreprinse,
A une petite suitelle
De la grace celestielle
Et de verité souveraine ;
Et si a lumiere seraine
Irradiant dedans son ame.
Honneur fait elle a toute femme
De seigneurier et encercher
Ce que a quoy ne peult atoucher.

«Hardiesse», «vaillance», «prouesse», «aventure» : les prerogatives du chevalier de la littérature médiévale sont ici attribuées à l'héroïne de la foi. La martyre est une femme d'action et s'il est vrai que, d'un côté, son « entreprinse » la met en péril de mort (« quar si son pere le savoit, / Elle seroit tuee et occise ! »), de l'autre, elle en fait un modèle pour les autres femmes : « honneur fait elle a toute femme / de seigneurier et encercher / ce que a quoy ne peult atoucher ». Ces répliques d'Origène abritent l'essence du personnage de Barbe : son élan vers l'ineffable la conduit à franchir les limites que son existence humaine lui impose jusqu'à sacrifier la vie pour obtenir ce qu'elle désire. Et, en cela, elle est motif d'orgueil pour « toute femme ».

Mais l'esprit d'entreprise et l'expression libre ne conviennent pas aux femmes "normales" ! Il est très intéressant à ce propos d'écouter les voix des femmes de Nicomédie qui font des requêtes curieuses aux Dieux, avec un schéma rythmé en décasyllabes à rime alternée, qui est utilisé pour la séquence du sacrifice organisé par Dioscorus, vv. 3525- 3548 :

CASSANDRA, *prima mulier* (primo)
Dieux gracieux, entendez ma requeste !
Je vous requiers affectüe[u]sément
Que (ma) femme n'ait jamais *maulvaise teste*
Femme *se taise* ou *parle bassement* !
Voyéz la, mes Dieux, ce que je vous demande
[THAMARIS], *secunda mulier, dicat retrograde*
(primo)
ATHALLENDA, *tertia mulier* (primo)
Dieux infiniz, par la voustre puissance,
Besséz ung pou des femmes le langaige :
A leurs mariz maintesfois font nuysance
Pa[r] trop parler par *fierté de couraige*.
C'elles parloint pou, ce seroit avantaige.
Bon leur seroit avoir humilité.
Les mariz ont deshonneur et dommaige
Quant femmes ont par foiz *auctorité*⁷⁹³.

L'effet est aliénant : les trois *mulieres* expriment la logique dominante (donc masculine) qu'elles ont intériorisée, demandant aux Dieux que les femmes — donc elles mêmes — soient plus silencieuses et soumises, car la loquacité et « la fierté de couraige » féminines dérangent les maris et l'autorité des femmes les déshonore !

Et pourtant le *fatiste* — plus ou moins consciemment ? — met en scène une protagoniste qui incarne l'exact contraire de ce modèle féminin silencieux : le texte nous semble ambigu, et cette ambiguïté cohérente avec le double visage de la martyre. Barbe s'avère précisément une « *maulvaise teste* », et ne parle certainement pas à basse voix, comme le voudrait Cassandra, car elle fait valoir ses argumentations, tout en exprimant sa voix authentique. Le « vice » dont les femmes de Nicomédie invoquent le remède aux Dieux correspond exactement à la puissance de la voix féminine (la tant redoutée « *auctorité* » qui menace les « mariz »), un remède mis en

⁷⁹³ Je souligne.

œuvre dans nos pièces au détriment de femmes dissidentes par des hommes qui se croient des Dieux.

4.4. c. Une compassion amortie ?

On pourrait se demander si la parole forte des martyres entrave l'atmosphère pathétique des moments particulièrement sombres et tragiques des pièces, tels les supplices, en ayant l'effet d'amortir la compassion du spectateur envers une héroïne qui ne se révèle pas une victime passive face aux assauts. De plus, comme nous l'avons vu, la martyre n'éprouve pas, en réalité, de la douleur, mais énonce toujours sa joie et exprime la volonté de se soumettre au martyre.

Il faut dire, certes, que l'on trouve dans les pièces des réactions particulièrement pathétiques suscitées par les traitements brutaux que les bourreaux réservent aux martyres et cela surtout chez des personnages féminins. La compassion pour la sainte se relie souvent à une solidarité féminine : l'on pense à l'Impératrice de la *sacra rappresentazione* de sainte Catherine, aux femmes de Nicomédie et à la Notre Dame du mystère de sainte Barbe en cinq journées. La solidarité religieuse et humaine de l'Impératrice avec Catherine que nous avons remarquée, de même que ses reproches envers la brutalité de l'Empereur, nous permettent d'établir un lien avec la réaction indignée des femmes de Nicomédie face à l'humiliation subie par Barbe, contrainte à se promener nue dans les rues après avoir été mutilée de la poitrine⁷⁹⁴. Avant elles, rappelons-le, c'est la Vierge Marie qui, la première, éprouva de la pitié pour la condition pénible de la sainte, demandant à son fils de la couvrir. Comme nous l'avons vu, la cohorte des trois femmes de la ville, comme un chœur tragique, déplore cet acte qui attente à la dignité de toutes les femmes, en amplifiant le tragique de la scène, qui emphatise l'inhumaine cruauté du persécuteur⁷⁹⁵.

La conscience de la prévarication subie par l'héroïne et l'indignation qui s'ensuit s'avèrent réfractées ainsi dans certains personnages féminins en particulier, au-delà des

⁷⁹⁴ Voir *supra* § 2.2.1. *La pureté préservée* pour la scène de la couverture miraculeuse de Barbe, qui précède la séquence dramatique où interviennent les femmes de Nicomédie. Sur leur pitié pour la nudité forcée de Barbe et la fonction chorale de leurs interventions, miroir de l'empathie suscitée chez les spectateurs, cf. Longtin, « Chœur à chœur ».

⁷⁹⁵ On renvoie *supra* au § 2.4.2. *Le procès du corps exhibé* pour un commentaire détaillée de la scène. Cette coparticipation féminine indignée se retrouve dans d'autres narrations hagiographiques des martyres, telles que celle de S. Christine. Dans la version qu'en donne Christine de Pizan, la compassion des femmes pour la vierge brutalement torturée et leur indignation pour la cruauté bestiale de son persécuteur est bien remarquée : leur réaction inquiète même le bourreau qui est aussi pris de peur (« ot le juje paour »), cf. « Ce dit de sainte Cristine, vierge. X », *La città delle dame*, p. 471.

appartenances idéologiques (l'Impératrice chrétienne, les femmes de Nicomédie païennes) et au-delà des frontières terrestres, concernant le personnage de la Vierge Marie également⁷⁹⁶. Mais l'on rencontre aussi de très rares moments, où ce sont les bourreaux mêmes à éprouver de la pitié pour la cible de leurs agressions, notamment pour son beau corps ruiné, comme nous l'avons vu dans les réactions des *Piteux* du *Mystère de sainte Marguerite*⁷⁹⁷.

Toutefois, l'héroïne accueille-t-elle cette pitié ?

Après la première séance des supplices du *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* (fouettées, déchirure avec nerfs de taureau et puis cilice), selon la dynamique que nous connaissons, Barbe déclare à Marcien que le tourment est une joie et elle le provoque à la frapper davantage, sans pas faire semblant (« Ne te faigns point, je te deffie ! », 15063). Marcien et Alimodes (un de ses soldats) essaient pourtant de la faire revenir sur ses pas, en montrant un rare moment de pitié pour elle et pour sa beauté ruinée (« grant formosité »), qui fait toujours l'objet de préoccupation des bourreaux, comme nous le savons. Mais la jeune-fille refuse leur vide compassion, tout en renversant les rôles : c'est elle à avoir pitié de leur désespoir, irrécupérable, car ils n'auront aucune possibilité de rédemption, vv ; 15070-90 :

MARCIAN

Je t'espergne, car encor ai ge

Pitié de toy en mon couraige.

Lesse ceste malle querelle !

ALIMODES

Barbe, ma gentil Damoiselle,

Je vous requiers, ayéz pitié

De voustre grant formosité

Qui du tout ce anéantist,

En laidure ce convertist.

Vous vous mectéz en grant danger

De voustre vie. Pour abreger,

Par Jupiter, je vous plains fort !

BARBARA

De me plaindre vous avéz tort.

Plaignés vous vous mesmes, Mondains.

Qui devaller par jours soudains

En enfer sans redempcion.

⁷⁹⁶ Voir *infra* à propos de la Papesse Jeanne/Jutta l'intervention de la Vierge, § 5.2. c. *La damnation de la rebelle mondaine. Un double procès pour un double martyr : la honte ici-bas et le supplice en Enfer.*

⁷⁹⁷ Cf. *supra* § 4.2.b. *Le spectacle d'un beau corps supplicié.*

Voustre foy et adhesion
Que vous faictes a foul erreur,
Vous maine dampnéz en orreur.
Je vous plains, bien ne vous doubtéz,
Vous y estes si fort boutéz
Que me semblés incorrigibles.

Si l'on se penche sur le cas que l'on vient d'anticiper, l'on constate que face aux plaintes de Cassandra, Thamaris, Athalanta pour son beau corps brutalement humilié et pour la honte d'un tel traitement, la martyre refuse, à nouveau, d'être plainte ! Barbe repousse leur pitié : elle sait que la beauté de son corps est éphémère (« Ne vous chaille de ma beaulté / Corporelle qui est instable ! », vv. 17840-41) et elle invite ses concitoyennes à ne pas pleurer, mais à se réjouir avec elle parce qu'elle désire elle-même ce martyre, vv. 17894-904 :

BARBARA

O ! nobles Dames et Matrones
Et Cueurs feminins bieneuréz,
Je vous pry que vous ne plouréz
Ma passion : mon cueur la veult !
Et si Nature vous esmeult
A pitié et compassion
Et d'avoir recordacion
De moy qui suys une innocente,
Par une lÿesse rescente
Ejouÿsséz vous, je vous pry,
Avec moy sans faire nul cry.

Dans le mystère de la Maurienne, dont on a le fragment de rôle de la protagoniste, nous retrouvons la même attitude de Barbe envers des « fillies » qui évidemment assistent à un supplice (nous ne savons pas lequel) et montrent de la compassion pour elle :

BARBE

Fillies, alles vous en d'icy
Car vous perdes voustre langaige
Dieux vous veuillie changer courage,
Et cognoistre la vérité,

Héllas ! Fillies, ayez pitié de
Vous, non pas de ma personne.

Voici encore Barbe qui éloigne d'elle ces réactions de pitié et les renvois à ses interlocuteurs.

Mario Longtin associe la réaction de Barbe à la compassion des femmes dans le mystère en cinq journées à celle du Christ à la huitième station de la croix, quand il invite les femmes de Jérusalem « à ne pas pleurer sur lui, mais bien sur elles-mêmes et sur leur enfants (Evangile selon saint Luc, 23, 27-31) »⁷⁹⁸, en voient dans ce refus de pitié une autre épreuve de la proximité de l'héroïne à son modèle christique : comme nous l'avons vu plus haut, Barbe s'était en effet comparée au Christ qui subit la passion précisément au début de la quatrième journée, quand démarre la séquence des supplices qui la conduira à sa propre passion.

Nous constatons, de nouveau, la parole résolue et déstabilisante de la sainte, miroir d'une pensée illuminée qui la place sur un plan supérieur, du point de vue chrétien, celui de l'esprit et du cœur, alors que les femmes et les hommes qui la pleurent raisonnent sur un niveau totalement terrestre et se préoccupent de son corps meurtri. De telles répliques nous confirment que le martyr, bien que subi, devient un acte de volonté activement recherché par l'héroïne, montrant en cela combien ces personnages médiévaux ne peuvent coïncider avec des figures de victimes vulnérables, objet du regard masculin. Il suffit d'écouter les répliques de Barbe pour s'en apercevoir : c'est le personnage même qui nous suggère de nuancer cette perspective et nous rappelle, à travers sa parole pétrie de sagesse, que la passion du corps n'est que l'instrument d'un salut plus haut et remémore celle de Jésus Christ.

Il nous semble que ce refus de compassion, ajouté à la proclamation de la joie dans la souffrance et à la témérité de la parole insoumise et éloquente de la martyre, ont l'effet d'affaiblir la participation émotive du public pour un personnage qui serait souffrant par définition, tout en permettant de se pencher davantage sur son esprit, et pas seulement sur son corps agressé.

Nous allons nous interroger à présent sur la signification qu'un tel modèle de comportement féminin peut prendre pour le public, notamment pour le public féminin.

⁷⁹⁸ Longtin, « Chœur à chœur », p. 318.

4.5. Le supplice final : mort de la sorcière, victoire de la sainte ?

L'héroïne du théâtre chrétien réunit l'intelligence et l'indépendance de la magicienne Médée, la pitié et le courage d'Antigone et la fierté face à la mort de Polyxène. Les deux dernières, en particulier, sont des héroïnes qui se sacrifient et meurent en allant à la rencontre d'un destin tragique, qui n'est plus possible dans l'horizon culturel chrétien, où le mariage mystique avec le Christ et le début d'une nouvelle vie donnent une tout autre connotation à la mort. Sous la lumière chrétienne, la mort d'une personne exceptionnelle qui a vécu exemplairement en sacrifiant tout pour le ciel, coïncide avec le début d'une nouvelle vie. Le tragique de la mort, représenté par les peines infernales, ne concerne que les personnages païens et les persécuteurs des héroïnes. Si, dans la tragédie grecque, le héros, seul, va à la rencontre de son destin tragique, dans les drames médiévaux, il est témoin de la puissance et de la miséricorde divine et ne peut qu'être triomphant, dans une vision renversée pour laquelle l'au-delà céleste est le cadre de la vraie vie et l'ici-bas celui du parcours pour y arriver, un parcours en ascension pour nos héroïnes martyres.

Voyons dans quels termes le supplice final se présente dans nos textes et se configure comme une victoire de l'héroïne, tout en considérant son double négatif.

Voici à quoi l'on assiste aux dernières répliques du *Dulcitius* de Hrotsvita :

SISINNIUS : Quisquis es meorum, strenue extende arcum, iace sagittam, perfode hanc maleficam !

...

HIRENA : Hinc mihi quam maxime gaudendum, tibi vero domendum, quia pro tui severitate malignitatis in tartara dampnaberis. Ego autem, martirii palmam virginitatisque receptura coronam, intrabo aetherum aeterni regis thalamum, cui est honor et gloria in saecula⁷⁹⁹.

S'étant perdu dans la recherche d'Irène, à cause de ses "maléfiques", comme nous l'avons vu⁸⁰⁰, Sisinnius se décide à tuer à l'épée la maléfique : pour Irène, c'est la joie, car elle gagnera ainsi, finalement, les noces mystiques avec Dieu qu'elle a tant désirées et pour lesquelles elle a

⁷⁹⁹ *Dulcitius*, XIV, 2-3, p. 98

⁸⁰⁰ Cf. *supra*, § 3.3.a. *Le corps indemne*.

enduré bien des tourments, comme ses deux sœurs. Elle recevra ainsi la palme du martyr et la couronne de la virginité et renaîtra sainte.

C'est avec le même soulagement qu'Agnès rend son âme à Dieu à la fin de la représentation provençale. Dans la dernière prière à Dieu, c'est Agnès même qui lui demande de lui donner la fin (« *dona mi par ta bontat / ueimas fin* », vv. 1061-62), en lui livrant son âme avec joie (« *rent mon arma de mot bon grat* », v. 1065). Elle le prie de l'accueillir dans sa demeure, qu'elle désire, comme elle désire recevoir le martyr pour mériter son amour, en souffrant sa peine, selon la dynamique paradoxale entre joie et douleur que nous avons vue plus haut⁸⁰¹, vv. 1068-1072 :

Recip mi en ton repaire
Qu'ihèu desir,
Qu'ihèu vuel recebre martir
Per guasanar la ti amor
E sufrir pena e dolor.

En chantant un *planctus* en alexandrins sur la mélodie d'une chanson inconnue (*Da pe de la montaina*), Dieu demande à Raphaël d'annoncer à Agnès qu'elle a bien mérité la couronne, qui l'attend au ciel. Sur une autre mélodie (celle du chant vernaculaire de saint Etienne⁸⁰²), l'ange rassure la jeune-fille, en lui annonçant qu'elle recevra honneur et joie éternellement (« *e guauh sens pen'e sens dolor* », v. 1084). Ces instants de communication céleste de la « *filla de Dieu* » sont interrompus par les blâmes des Romains, qui se voient impuissants face à la « *femna blastemada* », vu que le bûcher qu'ils viennent de réaliser a brûlé en vain, comme nous le savons. C'est pourquoi le sénateur Aspasius se décide, résolu, à allumer un deuxième bûcher pour tuer la « *putain demoniada* » et appelle tous les Romains à empiler à nouveau du bois autour d'Agnès, liée au poteau, pour préparer le rituel punitif qui cette fois aura son résultat, car la sorcière meurt.

La réaction des Romains est jubilatoire, un romain qui a vérifié « *quod mortua est* », rassure ainsi Aspasius :

Seyner, segur podes estar,
Ques ueimayh non faza torbar

⁸⁰¹ Cf. *supra* § 4.5. *Joie et/ou douleur*.

⁸⁰² Il s'agit du *Plahn de sante Esteve*, un *contrafactum* roman diffusé en domaine occitan de l'hymne de Pentecôte *Veni creator spiritus*, sur la mélodie duquel s'exprime Raphaël dans sa précédente intervention, quand il annonce aux diables que l'âme d'Apodixeis sera ressuscitée, voir De Santis, *Il Mistero Provenzale di Sant'Agnese*, pp. 166-67.

Si putans lo pobol ves si :
Qu'il es morta, si Dieus mi gui.

Comme il arrive dans toutes les pièces, la mort de la martyre est mise en scène avec un déploiement d'interventions célestes et d'effets sonores qui créent l'atmosphère jubilatoire de la montée au ciel de cette âme désormais sainte. Ici, cinq anges chantent l'antienne « *Veni, sponsa Christi, accipe coronam quam tibi dominus preparavit in eternum* »⁸⁰³ auprès du corps d'Agnès, alors qu'un ange se replie sur elle, saisit son âme et la conduit à Dieu, en chantant une autre antienne (« *Ehc est virguo sapiens et una de numero prudencium* »)⁸⁰⁴.

Si le jeu se termine sur les notes solennelles d'une mélodie liturgique qui accompagne la montée scénographique de l'âme de la sainte, la dernière réplique est pourtant confiée au méchant Aspasius et contraste, dans sa crudité macabre, avec l'atmosphère sublime qui la suit. Le persécuteur n'a jamais passé de meilleure journée (« *non fesem mayh tan bon ihornal* », v. 1112), car l'hérétique ne pourra plus « *torbar* » le peuple à son gré, et invite tous à s'en aller, en la laissant à la merci des corbeaux qui la dévoreront : « *E partam nos ueymayh d'aqui / e mangaran la corps aqui* »⁸⁰⁵ (vv. 1112-13).

A la différence du final du jeu provençal, qui trahit la source hagiographique, où Agnès est tuée par égorgement⁸⁰⁶, Apolline et Agathe sont décollées dans les *sacre rappresentazioni*, en cohérence avec leur *passio*.

Sur suggestion de l'Empereur, qui alerte Tarso du danger qu'Apolline constitue face à la multiplication des gens qui la suivent dans sa foi, le roi, son père, décide de « *levarle capo dal busto* ». La sainte prie Dieu de la garder forte dans l'« *aspro martire* » : l'apparition sonore de la voix de Dieu « *non veduta* » invite Apolline à déposer la « *mortal vesta* » et à entrer « *nel gaudio mio che sempre dura / perfecta pace e gloria sicura* »⁸⁰⁷. La plainte des femmes sur Apolline, en plus d'amplifier le tragique de la scène, sert à la réalisation pratique du martyre, car « *un* » d'eux (l'on imagine qu'il s'agit d'acteurs, vu l'article masculin utilisé dans la didascalie) « *la piglia socto el mantello : e un altro ne pone una contrafacta che assomigli a sancta Apollonia* »⁸⁰⁸. Voici la description de la *feinte* réalisée pour substituer le corps de l'acteur/actrice qui joue Apolline par un mannequin qui lui ressemble, sans que le public s'en

⁸⁰³ Ap., v. 1113. Il s'agit de l'antienne du premier Vêpre des Vierges, cf. De Santis, *op. cit.*, p. 168.

⁸⁰⁴ *Ibid.* Il s'agit d'une antienne chantée au deuxième Vêpre des Vierges, qui est d'habitude suivi par le chant *Alleluia*, ici absent du manuscrit, mais dont a toutefois une trace, cf. De Santis, *op. cit.*, p. 169.

⁸⁰⁵ L'éditrice remarque que « *la* » est bien l'objet de *mangaran*, alors que « *corps* » dérive de l'étymon CORBUS et n'est pas à interpréter comme 'corps', voir *ivi*, note au vers 1114, p. 301.

⁸⁰⁶ Nous avons vu que ce choix de l'auteur répond à des exigences d'actualisation de la légende pour le public de la région où le jeu a été conçu et représenté, cf. *supra* § 4.3. *Du miraculeux au magique diabolique*.

⁸⁰⁷ *Rappresentazione di Santa Apollonia*, p. 11.

⁸⁰⁸ *Ibid.*

aperçoive : tout est fait de façon cachée, sous le manteau. Le *Manigoldo* décolle la sainte, à la différence de ce que l'on verra pour Barbe, qui est tuée par son propre père, et une « *nugola* »⁸⁰⁹ amène son âme au ciel.

Un final similaire caractérise la représentation siennoise de Catherine d'Alexandrie, où l'on voit pourtant le miracle de l'écoulement du lait de la tête et du buste de son corps, un signe éclatant de ses « *incanti* » de sorcière pour l'Empereur, comme nous l'avons vu plus haut. De plus, dans cette représentation, l'on constate l'intervention majeure de deux anges qui ont le dernier mot du spectacle : ils chantent l'épouse du Christ « *che sopra tutte le altre porta el fiore* » et annoncent le déplacement de son corps au mont Sinai, en cohérence avec la légende, comme on la trouve narrée par Jacopo da Varazze⁸¹⁰.

La *sacra rappresentazione di Santa Agata*, quant à elle, se modèle sur la fin typique du martyr par décollation, alors que dans la *Légende Dorée* il n'en est pas question. La dramatisation toscane s'éloigne de la tradition hagiographique aussi pour d'autres éléments, qui relèvent de son originalité théâtrale et qui la rapprochent de ses "équivalents" français, comme nous le verrons.

Avant que l'on assiste à la dernière prière d'Agathe à Dieu, lorsqu'elle se trouve en prison, une scène de diablerie intervient pour punir son bourreau Quintien : les diables *Graffione* et *Boccadorso* l'attrapent sur le mont où il s'est enfui, persécuté par le peuple en révolte qui veut venger l'injuste supplice d'Agathe⁸¹¹. Les deux personnages diaboliques, ridicules et inquiétants à la fois, l'insultent à cause de son paganisme et le jettent avec mépris dans la profonde fosse qu'ils ont creusée et qui le fait descendre, « *nelle branche a Setanasso* »⁸¹² : ils le dévoreront sur le chemin et puis le jetteront dans le feu de l'Enfer ! L'assaut sur Quintien dans ces termes s'avère une recreation originale de l'auteur de la

⁸⁰⁹ La *nuvola* est une machinerie ascensionnelle typique des *sacre rappresentazioni* florentines utilisée pour les épiphanies divines ou angéliques, comme celle-ci : comme nous le voyons par la xylographie qui accompagne l'édition de l'imprimé (image 32), il s'agit d'une construction plate en forme d'Amande, faite de cercles concentriques verticaux (sur le modèle de la machine employée pour l'ascension du Christ) qui accueillent l'âme de la sainte, entourée par deux anges. Cf. pour approfondir P. Ventrone, « Nuvole et Paradis merveilleux dans la scéno-technique florentine du XV^e siècle », dans *Revue d'Histoire du Théâtre, La mécanique de la représentation. Machines et effets spéciaux sur les scènes européennes (XV^e-XVIII^e e s.)*, 2018/2, pp. 23-38, p. 27. Des engins similaires étaient utilisés pour les mystères également, notamment pour l'ascension du Christ entouré par les anges (en bois), cf. Cohen, *Le livre de conduite*, p. 501.

⁸¹⁰ « *Deinde cum decollata fuisset de eius corpore pro sanguine lac emanavit. Angeli autem corpus eius accipientes ab illo loco ad montem Sinai itinere plus quam dierum viginti deduxerunt et ibidem honorifice sepelierunt* », « *De Sancta Katherina* », p. 1358.

⁸¹¹ Après l'amputation des seins, la jeune-fille est soumise à un autre supplice terrible : on la fait déposer nue sur des charbons ardents. Pendant cet événement se déclenche un tremblement de terre, qui est compris par le peuple comme le signe qu'Agathe est une femme « *giusta* ». L'épisode remonte à la légende latine.

⁸¹² *Rappresentazione di Santa Agata*, p. 62.

représentation⁸¹³. Après ce moment grotesque, l'on retourne à un ton solennel pour la dernière oraison d'Agathe, qui se sent mourir et recommande son âme à Dieu, comme le fait Agnès. La martyre demande à son amant céleste de la garder des peines et du démon « *con faccia orrenda* », lui demande pardon, et se livre à lui avec une déclaration passionnée : « *e con tucte le viscere et il cuore / a te mi dono e contenta morire* »⁸¹⁴. Agathe se donne cœur et entrailles à Dieu, qui aime de façon viscérale !

La décollation d'Agathe n'est pas décrite dans le texte, à la différence du cas d'Apolline, car, au demeurant, elle n'est pas présente non plus dans sa légende, comme nous l'avons anticipé. Pourtant, si l'on en croit la xylographie qui accompagne la partie finale du texte, l'on voit bien la représentation d'une décollation, presque identique à celle qui décore le texte d'Apolline⁸¹⁵ : l'on imagine que la représentation d'Agathe devait également envisager ce supplice sur scène, sans doute plus spectaculaire. À la différence des *sacre rappresentazioni* d'Apolline et de Catherine, et, à nouveau, comme il arrive de façon beaucoup plus marquée dans les mystères, l'on trouve ici une atmosphère joyeuse et festive signée par les effets musicaux et les actions angéliques : l'intervention des anges occupe et clôturé la dernière scène de la représentation, comme il arrive aussi dans le jeu provençal.

Lorsque les deux anges descendent du Paradis, ils entonnent une *lauda* juste avant la mort d'Agathe. Après que le martyre est accompli, un ange lui montre la palme, un autre la couronne que son âme amènera au ciel où ils l'invitent à aller dans leur « *nugholecta* » « *come sposa di Dio Sacrata e electa* »⁸¹⁶. L'âme d'Agathe monte au ciel dans la *nugola*, tandis que les anges chantent une autre *lauda* qui envisage la fête et le rire paradisiaque qui attendent « Agata consecrata » : la jouissance vraie qu'elle vivra « *col cuore giulio* ». La représentation se conclut, comme il arrive souvent dans les *sacre rappresentazioni*, avec l'apostrophe d'un ange aux spectateurs, qui sont invités à suivre l'exemple d'Agathe pour jouir eux-mêmes dans leur cœur, en savourant les joies paradisiaques : voici explicité le sens de telles représentations, à savoir faire une expérience spirituelle et édifiante, qu'inspire une vie vertueuse.

Comment les mystères réécrivent-ils le supplice ultime des héroïnes saintes ? Le schéma narratif s'avère le même, car il suit le modèle hagiographique : la martyre désire cette mort, fait

⁸¹³ Dans la *Légende Dorée*, il est question d'une agression accidentelle par deux chevaux qui sont en train de se battre entre eux : un le mord, l'autre le lance dans un fleuve, à coup de pieds. « *Quintianus autem, dum ad eius inuestigandas diuitias pergeret, duobus equis inter se fremitum dantibus calcesque iactantibus, unus eum morsu appetiit, alter calce percussus in flumine proiecit, ita quod corpus eius nunquam potuit inueniri* », « De Sancta Agatha », p. 300. Dans la *sacre rappresentazione* l'auteur transforme les deux animaux en deux diables, personnages immanquables du théâtre médiéval !

⁸¹⁴ Ivi, p. 63.

⁸¹⁵ Voir image 32.

⁸¹⁶ *Ibid.*

toujours une dernière prière à Dieu où elle exprime son désir d'être accueillie auprès de lui et elle est enfin décollée. Mais pour les *fatistes*, ce moment offre l'occasion d'amplifier tant les moments pathétiques, que les interventions surnaturelles, diaboliques et célestes. Les séquences dramatiques du martyr montrent des traits particulièrement dramatiques et touchants : si, dans le cas de Barbe, c'est le père même qui tue la fille, et que, là où le personnage de la mère est présent, la responsabilité tombe aussi sur elle, Marguerite se voit, pour sa part, contrainte à supplier elle-même son bourreau, qui hésite à la frapper, par pitié. Il ressort de ces séquences le côté tout humain des personnages saints comme des personnages damnés, pris entre compassion, soif de vengeance et désespoir.

Commençons par le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées*. Sa fille étant encore indemne après avoir été roulée dans un tonneau hérissé de clous, Dioscorus se décide à la décapiter lui-même, en affirmant ainsi son autorité sur elle, jusqu'à sa mort, vv. 18748-54 :

Moy mesme acompliré l'office
Sans que jamais jour je differe,
Pour demonstrier que je preffere
Justice a amour naturelle
Et a faveur trop fraternelle.
Je suis ton juge et ton ducteur
Et seray ton executeur.

Barbe a été trop « hargneuse » (v. 18759). Dans le mystère en deux journées Dioscorus insiste sur la honte que Barbe lui a procurée à cause de ses décisions rebelles, comme nous l'avons vu plus haut⁸¹⁷ : « Tout par moy je te destruiray / Et trestout seul m'en cheviray ; / Jamais vous ne me ferez honte ! » (3221-23).

Affirmant avec force le caractère contre-nature d'une telle action (18766-7, « O, Dieu ! Quel(le) sentence crüelle, / Desnaturelle et rigoreuse ! » (vv. 18766-7), Barbe hurle dans une tirade très passionnée et pathétique l'inhumanité de l'homme qu'elle ne considère plus comme son père : « Je ne t'apelle plus mon pere, / Car vroy pere tu ne m'es pas, / Mais boureau en ce present pas. / Homme crüel ! Homme imparfaict ! » (vv. 18770-73). Elle est consternée qu'il ne puisse pas pour amour se « ramolier », elle l'invite à le faire : « Pense pour toy humilier / Que je suis ta char et ton sang ! » (vv. 18818-19). Dans le mystère en deux journées, Barbe exprime le même concept à la mère, dans un dernier dialogue où la reine s'avère cette fois silencieuse : face à l'invocation de pitié de la fille, qui ne manque pas de lui reprocher d'avoir

⁸¹⁷ Cf. *supra* § 2.3. *Le refus de la loi sociale et religieuse*.

été responsable de la violation des seins maternels qui la relie à elle par nature, la reine n'intercède pas, cette fois non plus, auprès du père, se trouvant à l'unisson avec lui dans ce propos inhumain, vv. 3235-3251 :

Las, mere, as tu point de pitié
De ta fille qui mourir doye?
Je te supply par amytié,
S'onc[que] m'aymas, que je le voye.
Pour quel raison m'avez vous faicte?
Pour me fairè icy mourir?
...
Tu m'alaictas de ta mamelle,
Par toy les moyes sont arrachees.
Las, oncque mais ne vis je femme
Qui n'eust pitié de son enfant,
Quant le voit mourir a diffame.

Barbe ne perd pas le ton mordant qui la caractérise lors des attaques aux parents, en reprochant à sa mère d'être pire qu'une chienne (« Tu es donc pire q'une lesse » v. 3257).

Si l'on revient au mystère plus long, l'on voit Dioscorus répliquer à sa fille qu'il sera lui-même l'auteur, justement pour être plus cruel avec elle (« Pour toy faire plus aigre mal, / Tu mouras par moy, non par aultre, vv. 18830-31) et punir sa « fiere qualité ». Barbe verse maintenant les larmes de douleur qu'elle n'a jamais versé pendant les supplices et se désespère de l'atrocité d'être ainsi occise par son propre père : c'est la violation de tout principe éthique et humain qui provoque la réaction d'un être véritablement souffrant dans son âme, alors que les tourments ne frappaient que son corps. L'on remarquera l'usage des vers pentasyllabiques pour ce moment de deuil⁸¹⁸, qui suggère le rythme agité du corps, miroir d'une âme en conflit. Nous apprenons la réaction de Barbe des didascalies internes à la réplique de Dioscorus à sa lamentation, 18852-60 ; 18870-73 :

BARBARA
Las, moy ignoscente,
Fault il que je sente
Qu'est fureur de pere ?

⁸¹⁸ Soulignons que le même mètre avait été utilisé efficacement lors de la lamentation de son corps souffrant percé par les cailloux dans la prison, cf. *supra* § 3.3.b. *Le corps guéri*.

C'est euvre decente
D'une adolescente
Mectre a fin austere ?
O, villain meffaict,
Inhumain tort fait
D'ainsi vie destruyre !
...

DYOSCORUS

Pense qu'il ne me chault qu'un poy
De tes larmes (ne) de tes suspirs,
De tes plains et querimonnies,
Ne de ta lamentacion.

Le corps de Barbe montre les signes d'une douleur tout intérieure, la seule qu'elle manifeste véritablement avec « larmes » et « suspirs ».

Entre—temps, en Enfer fermente un nouveau désordre : Lucifer prépare les compagnons diaboliques à s'emparer de l'âme de Barbe, dont ils goûtent par avance le bûcher infernal, nous rappelant le soulagement des Romains du jeu provençal : « BELZEBUTH : El sera en noustre enfer arce, /Il ne s'en fault plus lamenter » (vv. 18964-65).

Dyoscuros tire sa fille sur une montagne (qui entre-temps a été aménagée sur scène « *Fiat mons in ludo ubi delacio erit facta* », ap. v. 18973), « ou l'on pugnist les malfacteurs, / Les sorcieres, les enchanteurs », (vv. 18975-76)⁸¹⁹. Face au total manque de compassion chez le père, Barbe récupère bientôt son caractère fier et s'élance gaiement vers la mort, car elle signifie, en réalité, le triomphe de son témoignage exemplaire, comme pour les autres héroïnes : « Je seray des bons exemplaire, / De mourir seray toute gaye ! » (vv. 18988-89). Florimont et Brandinas, qui souhaitent que Barbe « soit brullee comme une sorciere » (v. 18994) comme les diables, sont invités par Dioscorus à assister au meurtre. Le sentiment de vengeance qui anime Dioscorus nécessite que même le supplice final de sa fille devienne un spectacle public : « Je me vueil vanger davant tous / Des maulx que tu faiz a mon cueur » (vv. 19040-41).

Barbe voit lucidement la fin de son « labour » et de sa « bataille », tout en ressentant la proximité au ciel (« j'aperczyoy maintenant l'issue / De ceste vië toute outtree ; / Et après j'aperczyoy l'entree / De la cité perpetüelle », vv. 19056-59) et en « chevalliere » adresse sa

⁸¹⁹ Dans le mystère en deux journées, l'action s'avère plus brutale, car Barbe est conduite, comme une bête, par le cou auquel Dioscorus a lié une corde pour l'amener aux champs où le meurtre s'accomplira.

dernière prière à Dieu, auquel elle rend merci pour l'avoir réconfortée pendant les tourments. Comme Agathe, elle lui demande de défendre son âme de la flamme infernale, tout en sachant qu'elle a enduré maint tourment pour lui : « Mon corps a esté batu, meurtri, pendu, / Pour deffendre ta loy et ta créance ». C'est pourquoi elle veut bien mourir, mais aussi être accueillie en son royaume : « Je vueil mourir pour ton nom soustenir. / Ton saint secours j'actens en ceste place : / A ton resgne fay mon ame venir ! » (vv. 19105-7). Et l'on trouve le lien avec la propagande de son culte, car elle prie Dieu d'illuminer de grâce ceux qui l'évoqueront dévotement dans le monde ici-bas et de leur permettre de se confesser, sans que la mort les saisît subitement : rappelons qu'à l'époque, Barbe est surtout invoquée pour la protection de la mort subite⁸²⁰. De plus, ses dévots devront être pardonnés de leur péchés lors du jugement final. C'est en vertu de son action dans le monde que Barbe demande légitimement son salut (« Si ton resgne j'ay par mes faiz acquis, / Donne le moy a la fin de ma vie ». vv. 19138-39) : le moment solennel est venu pour le déplacement de la scène au Paradis, comme l'indiquent la *pausa* et le *Silete*.

Notre-Dame rappelle au Christ de regarder en bas sa servante Barbe : Dieu, en se montrant miséricordieux, s'adresse à sa « chamberiere » et exauce sa prière. La dernière réplique de Barbe avant de mourir s'adresse à lui, le meurtre s'accomplit, vv. 19210-15 :

BARBARA (*finit*)

A Jesus je me recommande,
Qui pour moy souffrit Passïon.

Percuciat Dioscorus et dum percuterit dicat.

DYÖSCORUS

J'en ay fait sans compassïon
Presentement et queue et teste !
Chevalliers, sans dillacïon,
Allons nous en a ma requeste !

Pausa. Silete.

Notre-Dame intervient alors une deuxième fois pour demander à son fils d'aller chercher l'âme de Barbe : le Christ assure qu'il sera son « amy » et envoie les anges la récupérer. Michel,

⁸²⁰ Cf. § 1.3. *Barbe : scientia potentia est.*

Gabriel, Raphaël, Uriel, Cherubin, Séraphin descendent en chantant⁸²¹. L'âme de la martyre — que l'on imagine jouée par un enfant, vu qu'ici elle parle — remercie la cohorte céleste et Dieu et monte au Paradis, dans une atmosphère de jubilation, rendue par le triomphe sonore de la « melodia magna » réalisée par les chants et la musique des orgues (« *Pausa. Ascendant in paradisum cantando hymnum virginis proles et organa respondant in paradisum et sit melodia magna* », ap. v. 19370).

Le but pour lequel Barbe s'est vigoureusement battue est finalement atteint : Dieu épouse son âme, lui « habandonne » son paradis, tout en promettant de demeurer avec elle en « sainte félicité », comme il l'énonce à Notre-Dame. Il donne la couronne de la virginité à l'âme de la martyre et lui annonce la joie éternelle qui l'attend en sa compagnie : au Paradis c'est une grande fête, vv.19410-15 ; 19420-23 :

DIEU

Pour ce, son ame Je marie

O Moy en perpetuité

En ma sainte felicité.

Mon paradis luy habandonne

Et la voëlle Je luy donne

Coronat eam.

Que J'ay aux vierges ordonnee.

...

Je vueil que l'on face grant feste

Maintenant pour voustre venue.

Vous soyéz la tresbien venue,

O Moy seréz tousjours en joye !

Alors que la sainte renaît au ciel à une nouvelle vie, victorieuse, sur terre son bourreau se félicite également pour la mort de sa fille vicieuse (« El est morte, dont je suys tresjoyeux ! », v. 19462) : on retrouve le même soulagement d'Aspasius à la mort d'Agnès. Dans un crescendo de blâmes violent et des fantaisies meurtrières contre les chrétiens, Dioscorus, assoiffé de vengeance, est frappé par un éclair qui tombe du ciel et l'incinère sur le coup⁸²² !

⁸²¹ Dans le mystère en deux journées, toute la scène s'avère plus brève. Gabriel et Michel vont seuls récupérer l'âme de Barbe et on n'assiste à aucune intervention de Notre Dame, ce personnage céleste restant associé à la seule représentation en cinq journées.

⁸²² « Tunc cadit ignis celestis super ipsum et comburatur usque ad cineres et postea dicat », ap., v. 19518.

Il est curieux que dans la représentation en deux journées nous assistions aux réactions du personnage, tourné en ridicule, alors qu'il est frappé à la tête par la foudre : c'est lui, en plus, qui se livre aux diables⁸²³, tout comme les autres personnages qui ont persécuté Barbe (Marcien, le prévôt, le geôlier et les quatres tyrans), frappés à leur tour par la foudre ! Cette scène colore d'humour grotesque le départ de Barbe, qui est traité dans ce mystère de façon moins sublime. Nous retrouvons un procédé similaire à la fin du *Mystère de Sainte Marguerite* où, après la montée au ciel de l'âme de Marguerite et de celle de son bourreau Malchus qu'elle a converti, comme nous le savons, les tyrans (Malaquis, Brandin, Vivant) se sentent mourir et, tour à tour, livrent leur corps et leur âme aux diables, qui s'appêtent à les récupérer. Le même sort touche Olibrius, le persécuteur de Marguerite, ainsi que son messenger Galopinet et le Geollier : comme dans le cas du mystère de Barbe en deux journées, il s'agit d'une intégration du *fatiste* cohérente avec la poétique des mystères.

Dans le mystère de Barbe en cinq journées, en revanche, le ton se maintient hautement pathétique, durablement, dans une séquence de plaintes dupliquée : alors que les trois conseillers de Dioscorus (Florimont, Brandinas et Palamides) pleurent la mort de leur « maistre » à travers un rondeau triolet très musical⁸²⁴, les trois femmes de Nicomédie (Cassandra, Thamaris et Athalanta) dénoncent l'horreur du crime injuste que Dioscorus a commis contre Barbe, en se faisant ainsi miroir, comme nous l'avons vu ailleurs, de la réaction émue du public de la pièce, dont elles amplifient le *pathos*. Voici la première lamentation de Cassandre, que suivent les répliquent aussi désespérées des deux autres femmes, vv. 19548-52 :

CASSANDRA

Ha, Thamaris ! Quel dur acueil !

Quel desplaisir, coureur et deul !

Et quel horreur le roy a faicte !

Il a huy sa fille deffaicte

Et si n'avoit il enfant qu'elle.

El estoit gente damoiselle,

Saige, discrete, bien curee. . .

⁸²³ « DIOSCORUS : Haro, quel fouldre et quel tempeste / Il est venu soubdainement ? / Il m'a fendu toute la teste ; / Oncques mais ne vy tel tourment ! / Je ne sçay quel part me tourner, / Ne quel part nē en quel terre. / Le temps se veult tout bestourner ! / Les dyables sont esmeuz par terre. / Oncques mais je ne vy tel erre ! / Qui vont en vent et en tourment. / Or voy je bien que j'auray guerre / Ou eulx, se croy, prochainement. / Lucifer tout le principal, / A toy me rens comme mon sire », vv. 3332-45.

⁸²⁴ « FLORIMOND : Nous avons perdu nostre maistre. / BRANDINAS : Veéz cy pugnición divine. / PALAMIDES : Celuy nous gart qui nous fist naistre ! / BRANDINAS : Nous avons perdu noustre maistre / FLORIMOND : Noustre roy a perdu son estre. / PALAMIDES : Il est converty en ruïne. / BRANDINAS : Nous avons perdu noustre maistre. / FLORIMOND : Veéz cy pugnición divine », vv. 19538-46.

L'âme damnée de Dioscorus se désespère, à son tour, pour les tourments qu'elle devra subir en Enfer, tout en étant consciente de sa nature pécheresse : les diables vont récupérer cette « beste venimeuse » (v. 19691), cette « vieille sorcière », qui mérite précisément les mêmes injures et le même traitement que Barbe, quand elle était en vie ! Une « cantilenam » « Mais en tout deuil et en tristesse » fait contrepoint à la mélodie paradisiaque qui avait accueilli l'âme de la martyre au Paradis, tout en transmettant un message édifiant pour le public : les mondains qui ont vécu de joie terrestre trouveront après un grand tourment !

Dans la perspective chrétienne, comme nous l'avons vu, la sainte est finalement victorieuse et s'unit à son amant céleste pour vivre éternellement dans l'état de joie que son âme sainte mérite : la jeune rebelle, qui a vécu de façon cohérente avec ses désirs, menant un combat ardu, atteint ainsi son but et, libérée du corps, devient âme pure après sa passion. Paradoxalement, sa mort précoce coïncide avec le couronnement de l'amour pour Dieu. Comme le remarque Jean Wirth, « l'association de la satisfaction amoureuse et de la mort est une invention du christianisme médiéval »⁸²⁵ ! Cette dynamique remonte à la tradition mystique du *Cantique des Cantiques*, où le Christ, mort et ressuscité, devient l'époux, et l'âme dévote son épouse.

La martyre ne meurt donc pas vraiment au sens chrétien, puisque son corps, pendant le supplice, n'est plus le sien, elle-même étant déjà dans un état de Résurrection anticipée vers lequel la mort du corps n'est qu'un passage. Comme pour les mystiques, le supplice se fait dès lors ascèse, “suicide” du moi qui peut ainsi renaître, libéré. Dans une situation où il n'y a pas de séparation entre l'ici-bas et l'au-delà et où tout est éternel, le corps de la martyre revit en soi celui du Christ dans sa nature théandrique, qui, dans l'échange vital d'humain et de divin, meurt et renaît, en faisant resurgir l'humanité.

Sur terre, en revanche, et dans la perspective païenne, son corps est anéanti définitivement par ses bourreaux, qui, ainsi, se libèrent d'une femme dangereuse et dissidente : la sorcière meurt ici-bas et la sainte renaît dans l'au-delà, pour qui y croit.

⁸²⁵ Selon le chercheur, cette association d'amour et de mort est ensuite passée, à la Renaissance, dans la littérature profane. Cette réflexion de Wirth se situe dans le cadre d'une interprétation des « nudités macabres » de Baldung et de Manuel (début XVI^e siècle), où il voit « la transposition au niveau charnel du parallèle mystique entre l'amour et la mort », cf. Wirth, *L'image du corps au Moyen Âge*, p. 184-85.

4.6. La menace du pouvoir féminin : quel modèle pour le public ?

L'Histoire nous montre toutefois qu'imiter le saint célébré dans l'hagiographie peut se révéler potentiellement dangereux si ce sont les illettrés et les laïcs qui cherchent à l'émuler : Pierre Valdo, qui s'inspire par une récitation de la *Vie de S. Alexis*, nous en donne un exemple⁸²⁶.

L'effet paradoxal de la promotion de l'hagiographie vernaculaire — qui se poursuit bien au-delà de l'époque de Valdo, jusqu'à l'époque de nos pièces théâtrales — a été bien remarqué par Larissa Tracy. En offrant dans la littérature du martyr des exemples de figures rebelles à l'autorité séculaire et religieuse, qui endurent la torture et n'abjurent pas leur foi, l'Église pourrait paradoxalement avoir encouragé de tels comportements précisément chez les sectes hérétiques qu'elle vise à éliminer ! À une époque où traduire la Bible était justement signe d'hérésie, les récits des « saints dissidents » diffusés en vulgaire pouvaient posséder un potentiel subversif :

But in promoting martyrdom literature and the veneration of early Christian saints who defied secular and religious authority, and who resisted conversion or reversion to paganism by withstanding savage tortures designed to extract a recantation of Christianity, the Church also inadvertently provided potential models of defiance to the very sects it was trying to eliminate. It is one of the paradoxes, like women preachers with which the Church was confronted in its promotion of vernacular hagiography⁸²⁷.

Et nous savons que les femmes, à la différence des martyres sages que les pièces mettent en scène, sont, en général, illettrées. Pouvons-nous envisager un potentiel danger dans l'imitation du comportement rebelle des martyres face à la société ?

L'avilissement de la jeune femme courageuse dans les tortures des saintes décrites dans la littérature hagiographique avait déjà été remarquée par Christine de Pisan dans sa *Cité des Dames* (1405), qui “rachète” leur souffrance dans son ouvrage, en démontrant finalement, avec ces exemples vertueux, que les blâmes contre les femmes n'ont pas de véritables fondements ! Les martyres occupent, en effet, les « grans palais et es haulz dongions »⁸²⁸ de la Cité des Dames, avec la *Royne du Ciel*, la Vierge Marie, l'écrivaine leur consacrant le troisième et dernier livre de son œuvre.

⁸²⁶ Cazelles, *The Lady as Saint*, p. 26 : critiqué par les auteurs des deux documents qui racontent le fait, Valdo reflète un comportement non orthodoxe, en voulant prendre la place des clercs lettrés dans la médiation entre Dieu et les fidèles, apanage des savants ! Une des raisons d'inquiétude de l'Église médiévale face à l'hérésie est bien cela.

⁸²⁷ Tracy, *Torture and Brutality*, p. 40.

⁸²⁸ Christine de Pisan, *La città delle dame*, p. 430.

Les saintes méritent cette position d'excellence dans la ville idéale, et démontrent que Dieu « a approuvé le sexe féminin », car il les a douées de « constance et force » pour souffrir des « orribles martyres »⁸²⁹ en son nom saint. De plus, Christine ajoute que leur « belles vies sont a ouyr de bon exemple a toute femme sur toute autre sagece. Et pour ce, ycestes seront les superlatives de nostre Cité »⁸³⁰. Dans le bon exemple qu'elles offrent aux femmes, plus que toute autre doctrine, pourrait-on aussi inclure leur attitude indomptée ? Quoique « féministe » avant la lettre, dans sa vision médiévale, Christine conclut son ouvrage en plaçant la patience et l'endurance — et non l'action rebelle — sur le podium des vertus féminines, en tant que garantie de la Gloire de Dieu⁸³¹. Mais, consciemment ou non, en narrant les histoires des martyres, l'autrice montre aux femmes des modèles de femmes qui résistent, certes, mais qui sont en même temps insoumises et indépendantes dans leur chemin de vie.

Au théâtre, comme nous l'avons montré, ressort clairement que le courage et l'opposition des saintes martyres aux attentes standards de la femme ne répondent pas au stéréotype du mythe masculin fixé depuis les écrivains patristiques d'une femme silencieuse et docile, utile à procréer. Les martyres mises en scène pourraient véhiculer des résistances potentielles à l'autorité masculine : non seulement elles maîtrisent un discours éloquent et elles sont sages, mais elles portent aussi une parole hétérodoxe — dans le cadre païen où leurs histoires se situent, bien entendu. Pour cela, l'ombre du danger et de la subversivité des héroïnes, qui se profile pour les personnages païens à l'intérieur de la fiction théâtrale, pourrait refléter des situations de dissidence auprès du public de l'époque ?

Cet aspect a été entrevu par certaines critiques à propos de la réception des vies narratives des vierges martyres, notamment du domaine anglais :

Giving female figures a voice in textes that were intended for devotional contemplation, if not emulation, could have striking and unintended consequences. As Henrietta Leyser points out, the Church could not control the hagiographic discourse and audience reception could

⁸²⁹ Ivi, « De sainte Katherine », p. 434.

⁸³⁰ *Ibidem.*

⁸³¹ « Ainsi, mes Dames, soiez humbles et pacientes, et la grâce de Dieu croistra en vous, et louange vous sera donee et le regne des cieulx, car dit saint Gregoire que pacience est entree de Paradis et la voye de Jhesu Crist », *Le città delle dame*, XIX, p. 500. Il faut souligner à ce propos que Larissa Tracy attribue sa lecture moderne à l'ouvrage de Christine de Pizan quand elle dit que l'autrice intègre dans son œuvre les martyres en tant que « *models of resistance against corrupt patriarchal authority* », outre que de sainteté (Tracy, *op. cit.*, p. 53). Christine, en effet, déclare inclure les saintes dans la *Cité des Dames* pour leur endurance pendant le martyre et pas pour d'autres raisons : elle demeure une femme de son temps et lorsqu'elle fait l'éloge de la patience des femmes, elle précise qu'il faut supporter (et certainement pas abandonner !) même les maris les plus méchants : si les femmes échouent dans la tentative de les corriger, au moins conquerront-elles ainsi la porte du Paradis.

*manipulate what was meant to promot Church orthodoxy into heterodox models of dissent and resistance*⁸³².

Et, comme le remarque C. Winstead, ces légendes étaient très populaires au Moyen Âge car « *the inconsistencies and ambiguities [...] allowed the virgin martyr legend, more than any other hagiographical genre, to mean different things to different people* »⁸³³. Brigitte Cazelles avait esquissé une ambiguïté possible chez les vies françaises des martyres du XIII^e siècle objet de son étude, en remarquant que le portrait de perfection féminine « *reflects...contradictory attitudes toward the role and place of women in medieval society* », quoique l'on a vu que la chercheuse saisit plutôt le coté passif de ces figures saintes⁸³⁴.

Mais revenons à nous poser cette question concernant nos textes *par personnages* : que la représentation de telles pièces n'avait pas de réponses neutres chez le public, nous pouvons le déduire aussi d'une notice rapportée par Jelle Koopmans au sujet d'une autorisation à représenter un spectacle sur sainte Barbe en 1572 à Lisieux par l'évêque de la ville : « En 1572, le Hennuyer, évêque de Lisieux, ne défend pas — les officiers municipaux le feront — de jouer *Sainte Barbe* aux portes des églises, bien que, ou parce que, c'était un texte qui entretenait, disait-on, le fanatisme et exaltait les séditeux »⁸³⁵. L'exaltation des séditeux pourrait-elle trouver son origine aussi dans la rébellion de la protagoniste aux contraintes de la société ? L'hypothèse est suggestive, mais il faut sans doute lier la sédition évoquée au contexte historique tourmenté de la contre-réforme. « On aurait tort de trop vouloir isoler le théâtre des autres mises en scène, réelles, feintes ou fictionnelles de la violence », soutient dans la même étude Koopmans, en se référant à « des rituels ou scénarios de la violence » qui auraient été eux-mêmes influencés par le théâtre (tortures judiciaires, exécutions publiques, rituels punitifs)⁸³⁶.

Mais, au-delà de la question d'une possible influence ou mimesis de ce théâtre concernant des manifestations de dissidence, plus ou moins violente, d'ordre politique et religieux, qui a été déjà souligné par la critique, un autre aspect me semble digne d'intérêt quand nous songeons à la réponse de l'audience à la mise en scène des spectacles sur les héroïnes saintes.

⁸³² Tracy, *op. cit.*, p. 54. Je mets en italique.

⁸³³ Citée par Tracy, p. 55.

⁸³⁴ Nous rappelons aussi la lecture de Jocelyne Wogan-Browne (« Saints Lives and the female readers ») des vies anglaises des vierges martyres (XII^e-XIV^e siècles) comme possibles modèles féminins de liberté par rapport aux contraintes sociales de l'époque et démasquement des conventions de l'amour courtois.

⁸³⁵ Koopmans, « L'équarrissage pour tous », p. 116. Le fait est documenté par L. du Bois, *Histoire de Lisieux, ville, diocèse et arrondissement*, Lisieux, Durand, 1845, t. II, p. 471.

⁸³⁶ Ivi, p. 110

Si l'on pense au public des représentations médiévales, composé par des femmes comme par des hommes, pouvons-nous imaginer ce que pouvait signifier en particulier pour une audience féminine assister à de telles mises en scène ? L'on a vu qu'aussi pour Christine de Pizan, femme savante du XV^e siècle, les vies des martyres offrent davantage des modèles aux femmes. Leur mise en scène pouvait être subversive, voir dangereuse, en suggérant l'émulation des comportements féminins rebelles et autonomes face à l'autorité masculine, au-delà des rapports de force qui gouvernent la vie familiale et sociale en dehors de la représentation. Pourrait-on aller jusqu'à voir aussi dans cet aspect une des raisons pour lesquelles les mystères ont été interdits en 1548 par le parlement de Paris (mais ont continué d'être joués tout au long du siècle et au-delà) ?

Il faut tout de même considérer que le potentiel subversif de la représentation des modèles des femmes libres qui se dressent en dehors des logiques de la société patriarcale, qui pourrait monter davantage la composante féminine du public contre les prévarications de la société, s'avère bridé par la systématique superposition de la martyre à une sorcière/hérétique et par l'emphase sur les scènes des tortures. Dans le théâtre de la fin du Moyen Âge, la spectacularisation de la répression des héroïnes martyres n'est pas une reconstitution stéréotypée et stylisée des *topoi* hagiographiques, mais résonne avec force chez le public de l'époque, où, en dehors de l'univers fictif, la menace des vraies tortures ou des exécutions publiques des "sorcières" était réelle. Rapportons à ce propos une réflexion de Larissa Tracy (qui s'appuie sur Winstead), qui montre bien ce mécanisme. Il est question des vies vernaculaires antécédentes à nos pièces, mais il me semble que cette dynamique fonctionne de façon encore plus exaspérée dans les versions théâtrales des histoires saintes, jouées face à un public :

By giving female martyrs a voice equal to their male counterparts, hagiographers presented medieval women with vocal, defiant role models that allowed them to reconsider their own position in society, the same way that accused heretics, male or female, may have found exempla for their own defiance. Winstead writes that virgin martyrs legends did not simply embody tensions about changing gender roles and relation' but that they often show the disintegration of other traditional power relations, such lordship and patriarchal structure of authority. This disintegration is further exemplified in the resort to torture and the cultural anxieties rooted within it⁸³⁷.

⁸³⁷ Ivi, p. 56.

Amplifier les moments d'acharnement et d'humiliation des saintes sur la scène signifie aussi montrer que le "pouvoir féminin" doit être réprimé et censuré, car il constitue une menace pour un ordre social régi par des hommes. D'où l'ambiguïté qui ressort de la double représentation de l'héroïne : la force et la liberté de la martyre résultent aux mêmes temps exaltées et réprimées.

Nous devons ainsi conclure que pour le public féminin, qui pourrait s'identifier davantage avec ces personnages, les martyres résonnent comme des figures de courage et de rébellion, mais également comme une admonition à ne pas défier l'autorité, car la frontière entre la sainte rebelle et la sorcière menaçante est très fragile.

TROISIEME PARTIE

DEUX FEMMES FORTES EN COMPARAISON

Introduction. Pour Dieu/contre Dieu : la relativité de la transgression sociale

L'on connaît pourtant une figure historique et légendaire à la fois qui, au XV^e siècle, s'est bien inspirée à la voix de deux saintes martyres (Catherine et Marguerite), menant un combat de façon inébranlable pour atteindre son but, défiant l'autorité masculine, transgressant à plusieurs niveaux les normes sociales et subissant pour finir le bûcher : Jeanne d'Arc. L'on connaît aussi une autre figure célèbre, totalement légendaire cette fois, qui, pour suivre ses propres ambitions, défie les conventions sociales et religieuses avec une détermination extrême, arrive jusqu'au siège papal et subit un martyre en Enfer : la Papesse Jeanne. Ces deux figures inspirent également des pièces théâtrales dans le Moyen Âge tardif et nous avons estimé possible de les convoquer brièvement pour fournir une autre perspective à notre aperçu sur l'héroïne féminine du théâtre médiéval : *Le mystère du siège d'Orléans*⁸³⁸ et *Ein Schön Spiel von Frau Jutte*⁸³⁹ ('Le jeu de dame Jeanne'). Les deux textes remontent à la fin du XV^e siècle, époque des mystères et des *sacre rappresentazioni* hagiographiques que nous avons analysés jusqu'ici, et dont ces deux textes se distinguent, car ils ne sont pas hagiographiques.

Nous allons observer dans ce chapitre comment des dynamiques très similaires à celles rencontrées pour les saintes martyres prennent place dans la représentation de deux héroïnes qui ne sont pas des saintes (du moins au Moyen Âge⁸⁴⁰), puisqu'elles agissent dans un horizon mondain, mais qui mènent avec un égal courage et une même détermination une lutte pour leur affirmation, et qui subissent, elles aussi, *mutatis mutandis*, un martyre : Jeanne d'Arc est martyre pour la collectivité, la Papesse Jeanne, "pour elle-même" ; la première est inspirée par Dieu, la deuxième par le diable.

⁸³⁸ *Le mystère du siège d'Orléans*, Introduction, édition bilingue, notes et index de Gérard Gros, Paris, Librairie générale française, 2002.

⁸³⁹ Dietrich Schernberg, «The Play of Lady Jutta [Ein Schön Spiel von Frau Jutten] », dans S. Wright, (éd.), *Medieval german Drama: four plays in translation*, Fairview, NC, Pegasus Press, 2002, pp. 159-219.

⁸⁴⁰ Jeanne d'Arc a été réhabilitée en 1456 dans un procès posthume, grâce aussi à l'association aux saintes telles Marine et Eugénie qui ont pris l'habit d'homme en devenant moines et qui offraient un exemple positif de changement d'habit, cf. C. Maillet, *Les genres fluides*, pp. 45-46. Jeanne d'Arc est officiellement reconnue sainte seulement au XX^e siècle, en 1920 et est la patronne de la France.

En outre, les deux figures changent de costume dans les pièces, car elles doivent prendre un habit d'homme pour conduire une action et atteindre un objectif autrement impossible pour une femme : être chef de guerre (Jeanne d'Arc) et devenir Pape (Jutta). Leur choix exceptionnel de vie nécessite une transgression qui les marque aussi extérieurement : la transgression sociale devient ainsi une transgression morale dans la perspective chrétienne médiévale, car elle implique une transgression du genre. Ce changement d'habit s'avère plus authentique et cohérent dans le cas de Jeanne, chez laquelle il s'associe à un état virginal et à une négation de sa féminité, précisément comme nous l'avons vu pour les martyres, qui renoncent également à vivre pleinement leur féminité⁸⁴¹. Le cas de Jutta est différent : l'habit d'homme s'avère purement un moyen extérieur pour atteindre ses objectifs et il est loin de refléter une attitude "masculine", car elle a un amant et mène une grossesse cachée, qui sera finalement démasquée. De plus, si pour la pucelle le déguisement est ouvertement revendiqué dans la pièce, qu'il s'avère nécessaire pour accomplir sa mission providentielle en faveur de la collectivité française et assume une valeur sociale et civique, pour Jutta la transformation en homme sert uniquement à réaliser ses projets individuels et son identité féminine reste expressément cachée, alors qu'elle ne l'est pas pour Jeanne.

Mais, dans les deux cas, le changement de genre est nécessaire pour "jouer leur rôle" de façon cohérente à leur vouloir jusqu'à la fin : la transformation extérieure se fait alors miroir de la radicalité de leur fermeté et de leur obstination, telle que nous l'avons rencontrée chez les héroïnes saintes. La fidélité aveugle à leur idéal apparaît la même, tout comme leur volonté inébranlable⁸⁴² : ce "péché", de plus, comporte la même stigmatisation que nous avons rencontrée chez les martyres du point de vue de leurs persécuteurs. Le défi des autorités masculines séculaires et ecclésiastiques tout comme la prise de l'habit d'homme entraîne pour Jutta (dans la pièce) et pour Jeanne (dans l'Histoire, le mystère s'arrêtant à la libération d'Orléans) une persécution et un procès, similaires à ce que l'on retrouve dans les textes hagiographiques. Nous verrons en quoi se distingue toutefois le supplice et l'exécution de la Papesse Jeanne par rapport à ceux des martyres. Pour Jeanne d'Arc, nous savons qu'elle a été exécutée, mais, comme nous l'avons dit, le mystère ne dramatise pas cet épisode de sa vie : nous allons voir pourtant la stigmatisation qu'elle aussi subit de la part des Anglais dans le mystère.

⁸⁴¹ Cf. en particulier les § 2.2. *La beauté malgré elle : chasteté versus désir* et 3.1. *La pureté préservée ou la négation de la féminité*.

⁸⁴² Le récent film de Bruno Dumont dédié à Jeanne d'Arc, *Jeanne* (2019), met très en valeur cet aspect, autant plus frappant en s'agissant d'un personnage joué par une actrice très jeune, presque enfant. Le côté mystique est aussi très présent, sensiblement rendu à travers la voix « angélique » de Christophe et les visions sublimes du ciel.

Au Moyen Âge, le déguisement était inconcevable pour un homme, mais pouvait être accepté pour la femme qui, devenant homme, s'élève ainsi de sa propre condition corrompue — l'on songe aux saintes moines/ermites de l'hagiographie qui se déguisent pour préserver leur virginité. Dans les cas de Jeanne et de Jutta, le déguisement est cependant volontairement recherché par les héroïnes et constitue à ce titre un acte subversif, car il viole l'interdit théologique d'origine biblique de se travestir⁸⁴³. Qu'il soit mené pour Dieu (Jeanne) ou contre Dieu (Jutta), dans les deux cas il est condamné : par les juges de Rouen dans le procès historique de Jeanne d'Arc et par le Christ dans la pièce allemande de Jutta.

Chapitre 5. Deux femmes fortes en comparaison : le jeu en habit d'homme

5.1. Jeanne d'Arc en action et son double dans *Le mystère du Siège d'Orléans*

Dans un mystère historique (seconde moitié du XV^e siècle) de 20538 vers⁸⁴⁴, nous assistons à la célébration d'une héroïne contemporaine, dont le *fatiste* dramatise la réalisation de sa mission divine : la délivrance d'Orléans de l'occupation anglaise. Le roi de France demande le secours de Dieu pour défaire les Anglais ; Dieu, sollicité par Notre Dame et les saints patrons d'Orléans, confie cette mission à une jeune-fille. La jeune pucelle de Domrémy est investie par Dieu, à travers l'ange Michel, pour chasser les Anglais d'Orléans, sacrer le roi Charles à Reims et s'habiller en tenue d'homme. Dieu lui donnera la force et la hardiesse pour mener à bien cette tâche. Après une première hésitation de la part de la pucelle quand elle reçoit la nouvelle de l'ange, c'est avec une grande détermination qu'elle conduit son action en tant que chef de guerre, parce que Dieu le lui a dit. Elle montre une confiance totale en Dieu, tout comme les martyres, et partage avec elles le but de la demeure céleste, vv. 7139-7154 :

MICHEL

Fillè, accomplissez la chose,

Et Dieu sera avecques vous,

⁸⁴³ Deut. 22, 5 : « Une femme ne portera point un habillement d'homme, et un homme ne mettra point des vêtements de femme ; car quiconque fait ces choses est en abomination à l'Éternel, ton Dieu ».

⁸⁴⁴ Le mystère est conservé par un manuscrit unique de la Bibliothèque Vaticane de Rome, Regina 1022, du début du XVI^e siècle. Il constitue la trace d'un spectacle lié à la célébration de la libération de la ville d'Orléans ; le *fatiste* s'appuie aussi bien sur des sources textuelles que sur des événements festifs réels (comme la fête de Tourelles). Le texte est composé en octosyllabes, mais il se caractérise par une variation formelle remarquable, cf. Gros, *Le mystère du siège d'Orléans*, pp. 11-26. Signalons aussi que du mystère existe une autre édition de la même année, sans traduction : *Le mystère du siège d'Orléans*, éd. par V. Hamblin, Genève, Droz, 2002.

Qui vous gardera, comme une rose,
De polucion contre tous.
Ayez en luy ferme propoux
Et le faictes de bon coraige.
Y vous aidera, et n'ayez poux
De tout dangier et tout domaige.

LA PUCELLE

A Dieu je vouldroye obeÿr
Comme je doÿ et est raison,
Et très humblement le servi,
A mon pouvoir, sans mesprison ;
Et toujours, en toute saison,
Vueil estre sa povre servante,
Actendant sa vraye maison
Lassus ou ciel, ou est m'entente.

C'est en étant inspirée par Dieu que Jeanne transgresse son genre et c'est là un chef d'accusation fondamental du procès qu'elle subit dans l'Histoire : elle se voit finalement condamnée pour avoir repris un habit masculin, alors qu'elle avait juré publiquement de se remettre en robe. La pucelle doit à plusieurs reprises justifier sa mission et son changement d'habit dans le mystère : c'est une héroïne de parole et pas seulement d'action, comme le montrent tous les discours qu'elle mène en défense et en légitimation de sa conduite face à des hommes qui couvrent de hautes hiérarchies et qui accueillent au début avec réserve son propos audacieux. Elle explique avec conviction sa vocation et son projet de guerre à Robert de Baudricourt, à Vaucouleurs, auquel elle demande d'être conduite au Roi, et qui la fait enfin habiller en homme selon son souhait. Elle exprime ses motivations face au Roi, à Chinon, et encore face aux Docteurs du Parlement de Poitiers, qui l'interrogent pour s'assurer de l'origine divine de son action. Elle leur répond toujours avec fermeté et fait taire leurs doutes, car elle est sûre de la vérité divine de sa conduite, vv. 10303-10334 :

L'INQUISITEUR DE LA FOI

Fille, le Dieu de Paradis
A le pouvoir et audience
De convaincre ses anemis
Sans frapper ung seul coup de lance,
Ne sans hommes n'autre puissance,

Quant y lui plaisa ainsi faire,
Sas vous ne sans vostre presence,
Les faire fouÿr et retraire.

LA PUCELLE

Dieu le peut faire voyrement ;
Mes ne luy plaist ainsi le faire.
Veult que je y soie proprement
Pour ceste besoigne parfaire,
Et que j'aye soubz ma baniere
Ung peu de gens pour batailler,
A qui Dieu donra la victoire,
Ainsi que a son bon chevalier.

L'INQUISITEUR DE LA FOY

Oultre plus, vous vueil demander
Pour quoy vous prenez l'abit d'omme,
Et que vostre abit ne prenez
De fille, comme y est consonne.
Ne n'est pas vostre estat, en somme,
Ne commē il vous appartient ;
Et m'esbaÿs dont ainsi comme
Le prenez, qui n'est pas plaisant.

LA PUCELLE

Puis que c'est le voloir de Dieu
Et qu'il m'est permis en l'office,
Me fault gouverner en ce lieu
Pour luy acomplis son service.
Et l'estat qui est plus propice
Pour guerroyer et batailler,
En abit d'omme est plus notice
Que de femme pour travailler.

Jeanne montre toujours une foi aveugle dans la réussite de sa mission : les docteurs se convainquent de son inspiration divine et aussi le roi, à son tour, qui l'équipe en guerrier. C'est la pucelle qui indique l'épée, le cheval (blanc) et l'étendard qu'elle désire. Ainsi équipée, elle se rend à Blois, d'où elle dicte une lettre d'ultimatum aux Anglais, qui emprisonnent le messenger chargé de la livrer et méprisent Jeanne d'une façon qui nous est familière : pour Tallebot, elle est une « truande paillardre » (v. 11352), une « baverde » (v. 11354), « et si fait,

quant bien je regarde, / es françois grant confusion » (11357-58). Pour Escalle, « c'est leur fin, leur destruction » (11359-60). Ils minimisent sa personne et considèrent inconcevable que le roi de France puisse être sauvé par elle ! Comme le remarque le Conte du Suffort, « Pert bien que les François sont foulx / Et qu'i n'ont plus d'esperance, / Que une pucelle [sans propoux] / Viegne assaillir notre puissance » (vv. 11371-74). Elle a voulu s'émanciper, mais elle n'est qu'une bergère.

Le franchissement des limites des rôles de genre et de classe sociale que la pucelle incarne, en étant une jeune-fille d'origine humble qui devient chef de guerre et fait face à des hommes puissants, est bien condamné dans la perspective des Anglais. Quand Jeanne passe à l'action, entre à Orléans et demande la libération de son messager, la réponse est à nouveau méprisante et elle est injuriée davantage : elle est assimilée à une fille de joie et considérée inspirée par le diable : « TALBOT : C'est une ribaude prouee, / Venue d'estrange pays ; / Le dyable l'a bien amenee / Ef fait delessier ses amys », (vv. 11803-6) ; elle est une « fauce putin ribaude ». Mais ce n'est pas tout, car quand elle prend la parole publiquement en s'adressant aux Anglais directement (« Et elle viendra sur le boulevard de la Belle-Croix, sur le pont, puis parlera fort aux Anglais qui seront aux Tourelles », ap. v. 11886) pour leur renouveler son *aut aut* (ou ils s'en vont de la ville, où elle les battra sans pitié), elle est insultée davantage à cause de sa parole audacieuse, méritant d'être appelée vachère et assimilée à une sorcière enchanteresse, qu'il faut brûler, précisément comme les martyres rebelles⁸⁴⁵, vv. 11919-11934 :

GLASIDAS

Toy, faulce, truande, vachiere,
Comment ose tu cy venir,
Orde, très villaine sorciere,
Nous dire nostre desplaisir ?
Par le sang Dieu, te feray morir
Et en ung feu ardre et bruller ;
Nul ne t'en pourra garantir,
Dont as volu ainsi parler.

FAUQUAMBERGE

Fille, tu es bien oultrageuse
Et bien folle demonÿacle,
Bien enragee et maleureuse

⁸⁴⁵ Mais l'on songe aussi à l'attaque subie par Geneviève de la part des Parisiens dans le miracle V que nous avons évoqué *supra*, cf. la Conclusion du § 4.1. *Du miraculeux au magique diabolique*.

De vouloir tenir tel sinacle.
Tu cuides dont faire miracle
Pour croire en tes diz et clameurs ?
Mes va ailleurs vendre triacle⁸⁴⁶ ;
Nous ne sommes pas enchanteurs.

Nous assistons à la représentation négative de Jeanne, dans son “double démoniaque”, du point de vue de ses adversaires, selon le mécanisme que nous avons observé, de façon plus importante, dans les drames hagiographiques des martyres. Et il faut rappeler que, dans le procès que la Jeanne historique subit, sa faculté de prophétiser et les voix de Sainte Catherine et de Marguerite qu’elle dit entendre sont précisément interprétées comme des révélations d’origine diabolique et non divine. La confiance en la gloire céleste grâce au vœu de chasteté aux saintes est vue comme « présomption » et « témérité »⁸⁴⁷ et elle est enfin accusée d’hérésie et brûlée à Rouen sur la place du Marché en 1431, dans le même lieu où un mystère dédié à sa protectrice, sainte Catherine d’Alexandrie, est mis en scène, à l’époque de la réhabilitation de son procès⁸⁴⁸.

Comme les personnages de martyres, Jeanne s’avère une héroïne ambiguë et transgressive, entre sainteté et damnation, en vertu de sa conduite exceptionnelle qui défie et surpasse les normes du genre, les normes théologiques et sociales⁸⁴⁹.

5.2. Jutta : la condamnation de la réalisation de soi dans *Ein Schön Spiel von Frau Jutte*/Le jeu de la Papesse Jeanne

Ce jeu allemand de la fin du XV^e siècle n’est pas anonyme à la différence des textes du *corpus* analysé, car l’on sait qu’il a été écrit par un auteur assez connu de la Thuringe : Dietrich Schenberg⁸⁵⁰ et, pour cela, il représente un cas rare dans le panorama du théâtre médiéval. Nous

⁸⁴⁶ « Préparation contre les venins, les poisons, thériaque », Dmf.

⁸⁴⁷ Cf. L’Hermite-Leclercq, *L’Église et les femmes*, pp. 395-396.

⁸⁴⁸ Cf. *supra* § 1.5.b. *Représentations attestées*.

⁸⁴⁹ Rappelons que Jeanne d’Arc fait l’objet d’un éloge de la part d’une écrivaine qui lui est contemporaine : Christine de Pizan célèbre son courage dans le *Ditié du Jeanne d’Arc* (1429).

⁸⁵⁰ Dietrich Schenberg, «The Play of Lady Jutta [*Ein Schön Spiel von Frau Jutten*] », dans S. Wright, (éd.), *Medieval german Drama: four plays in translation*, Fairview, NC, Pegasus Press, 2002, pp. 159-219. J’ai dû utiliser cette bonne traduction anglaise (du texte de l’édition Lemmer de 1971), ne pouvant pas accéder à l’original allemand pour une question de compétence linguistique. Dans cette traduction de Stephen Wright, le texte a été aussi mis en scène à l’Université de Harvard, cf. *ivi*, p. 7. La Thuringe est une région féconde pour le théâtre médiéval, les autres drames publiés et traduits par le chercheur dans cet ouvrage proviennent également de cette région.

n'avons pas de manuscrit, mais le texte a été imprimé en 1565⁸⁵¹. Il est composé de 1724 vers, voit la participation de 26 personnages et est accompagné de sections musicales (vocales et/ou instrumentales), dont la mélodie a aussi été conservée dans un cas⁸⁵², ainsi que de nombreuses danses infernales.

Il s'agit d'un miracle marial qui veut démontrer au public la grande capacité d'intercession de la Vierge Marie, car la protagoniste, pécheresse et impliquée avec le diable, est enfin rachetée par l'aide de la Vierge et reçoit la grâce de Dieu. Pourtant, il représente un cas curieux, car l'on doit sa publication à une interprétation en clé protestante, qui y a vu un exemple de la corruption de la papauté et des néfastes conséquences du célibat des prêtres⁸⁵³. Le jeu s'inspire en fait d'une légende qui circule à partir du XI^e siècle sur une femme qui aurait vécu au IX^e siècle travestie en homme, qui aurait fait carrière ecclésiastique jusqu'à devenir Pape et aurait enfanté un bébé⁸⁵⁴ ! La légende, conçue en milieu chrétien naturellement, visait au contraire à montrer le danger du sacerdoce féminin à une époque où l'exclusion de la femme du sacerdoce est réaffirmée par la réforme grégorienne⁸⁵⁵.

A la différence de la sainte martyre ou de la pucelle, l'héroïne de cette pièce ne cherche aucun salut dans l'au-delà, mais la gloire dans le monde d'ici-bas. En cela, elle se positionne à l'opposé des personnages que nous avons considérés, tendus vers la transcendance, constituant une sorte de double négatif, mais qui partage pourtant avec eux des traits importants que nous avons soulignés, surtout concernant le personnage de Barbe du mystère en cinq journées : la soif de connaissance, la détermination dans l'accomplissement de son but et l'intrusion dans le pouvoir masculin, cette fois dans un milieu chrétien et au plus haut niveau de hiérarchie ! De plus, à cause de son action transgressive, Jutta subit aussi une série de supplices, cette fois en Enfer, face auxquels elle résiste, tout en appelant l'aide divine, précisément comme le font les martyres. Jutta ressort donc comme héroïne féminine pleinement mondaine, mais son caractère héroïque et transgressif, si l'on veut, rejoint par certains aspects celui des martyres.

Jutta est elle aussi punie à cause de son action anticonformiste et de son pouvoir de déterminer son propre destin ; toutefois, l'enjeu n'étant pas la poursuite de la couronne céleste, mais l'atteinte d'une gloire mondaine, l'héroïne est ouvertement et unanimement condamnée.

⁸⁵¹ Cf. Ivi, pp. 15-16 sur la tradition du texte et les éditions qui en ont été faites. Le drame devient très populaire en Allemagne à partir de sa redécouverte et publication en 1765 et, grâce à sa thématique faustienne (le pacte avec le diable), à la fin du XIX^e siècle il est regardé comme « the most famous drama of the Middle Ages », ivi, p. 18.

⁸⁵² Ivi, Appendix E, pp. 231 et ss.

⁸⁵³ Wright, *Medieval German Drama*, pp. 17-18

⁸⁵⁴ Sur la légende voir A. Boureau, *La papesse Jeanne*, Paris, Aubier, 1988.

⁸⁵⁵ Cf. Didier Lett, *Hommes et Femmes au Moyen Âge*, le ch. 6 « Le danger du sacerdoce féminin : la papesse Jeanne et le songe de la mère de Thierry ». À Rome, à partir de 1290 on évite le lieu impur où la papesse aurait accouché et on procède à un rite de vérification du sexe du nouveau pape. La légende s'avère liée au tournant grégorien qui impose aussi le célibat aux prêtres.

L'initiative et la tension vers l'action, qui répondent à un désir de sagesse et de connaissance de la protagoniste dans les drames sur les martyres, entraînent — dans un contexte totalement mondain — d'un côté, une nette damnation de l'héroïne, guidée et supportée dès le début de la pièce, par les diables et, de l'autre, une assomption des vêtements masculins pour atteindre son but d'étudier à Paris et se rendre ensuite à Rome pour devenir Pape.

5.2.a. Une ambition mondaine : le pacte avec le diable

À la différence de Jeanne, c'est avant tout grâce à sa propre initiative que Jutta entame son parcours de vie à contre-courant, l'aide surnaturelle (diabolique) ne survenant qu'après sa propre décision pour accélérer la réalisation de son objectif, comme le fait remarquer Lucifer à sa grand-mère Lilith⁸⁵⁶, après une danse grotesque qui ouvre la pièce, vv. 67-70 :

*Look over in that meadow
There goes a lovely young girl.
Her name is Jutta.
She wants to leave England
With a learned scribe
And go to the University of Paris,
And she wants to take another name
So that no one can recognize her;
She also wants to go secretly and quietly
Dressed just like a man, and they will call her
John of England.*

Comme l'anaphore triple de « *she wants* » le suggère, le personnage est présenté au public comme pourvu d'idées très claires et doté d'une volonté bien déterminée dès le début du jeu : Jutta veut aller à Paris pour étudier⁸⁵⁷, changer de nom et s'habiller en homme. De même que Barbe (dans le mystère en cinq journées), qui s'avère déjà disposée vers la vérité chrétienne et pour laquelle l'aide surnaturelle du Christ n'intervient que pour accomplir pleinement sa

⁸⁵⁶ Le nom est très marqué : Lilith est un démon féminin dans la tradition biblique. La mère des diables apparaît aussi dans les mystères français, où elle s'appelle par exemple Proserpine, comme la déesse infernale de la mythologie classique. Au Moyen Âge, les déesses anciennes deviennent naturellement des diablasses, cf. Wright, *Medieval German Drama*, p. 163 et Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen Âge*, pp. 121-122.

⁸⁵⁷ C'est aussi l'objectif de l'Adam du *Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle, un de premiers drames profanes du théâtre français (dernière tiers du XIII^e siècle), où en revanche le héros échoue dans ses plans émancipateurs d'aller à Paris et reste confiné à Arras.

conversion⁸⁵⁸, Jutta aussi reçoit l'aide du diable pour être soutenue dans une conversion mondaine qu'elle recherche elle-même : Sathan et Spiegelglanz vont chez la jeune-fille, après avoir reçu une bénédiction parodique par leur maître dans un curieux langage incompréhensible⁸⁵⁹ !

Spiegelglanz lui assure qu'ils l'aideront « *to play out the game you have begun* », afin qu'elle conquière gloire et succès. La métaphore du jeu revient plusieurs fois dans la pièce, de même que dans les mots de Jutta, comme nous le verrons. La jeune-fille accueille avec enthousiasme ce « *care* » diabolique, tout en affirmant son désir d'obtenir une vie de grande renommée, sans en avoir honte : c'est surtout le désir de recevoir la reconnaissance extérieure et durable dans le temps d'un statut de pouvoir qui la fait bouger au plus profond d'elle-même, vv. 136-150 :

SPIEGELGANZ

And so this is my advice :

The two of you (both early and late)

Should take good care

To play out the game you have begun.

And so with good fortune and success

You can achieve great glory.

THE MAIDEN JUTTA

I would love to accomplish that,

Since it would bring about a good end:

So that I might live in great renown

And not have any shame from it,

And so that when I grow old

People will not take it away,

And so that I might never be disgraced

Or experience any treachery.

Les diables n'ont pas besoin d'insister beaucoup pour convaincre Jutta de s'appuyer sur eux. Sathan lui réplique qu'elle obtiendra la gloire qu'elle désire et le pacte est bientôt fait, vv. 161-170 :

⁸⁵⁸ Cf. *supra* § 2.1. *La découverte de Dieu.*

⁸⁵⁹ « Lucifer gives them his blessing : *Olleid molleid prapil crapil morad / Sorut lichat michat merum serum rophat* », vv. 123-124.

JUTTA

Your words please me very much.

If it is as you have told me,

I will rejoice with all my heart,

And I will gladly do as you wish

And follow your advice

Both early and late.

SPIEGELGLANTZ

We thank you very much,

Most noble and gentle maiden,

For saying that you will obey us;

In return you shall receive our help.

5.2.b. Le déguisement : à la recherche de la gloire terrestre

Jutta est donc décidée à s'en aller dans une autre terre, de façon à pouvoir étudier et progresser pour obtenir le succès, sans que personne puisse connaître son identité féminine : c'est pourquoi elle annonce à son amant Clericus qu'il devra l'appeler par un autre nom, car elle voyagera secrètement habillée en homme pour rejoindre l'Université de Paris : elle sera Jean d'Angleterre. Nous retrouvons la volonté d'apprendre et de s'instruire ainsi que l'ingéniosité de Barbe dans la conception de son plan secret pour apprendre d'Origène la doctrine chrétienne, mais ici la conquête du savoir, loin de coïncider avec l'illumination spirituelle de l'héroïne, sert au contraire à mener à bien son projet tout terrestre, vv. 231-236 :

And we will cunningly contrive

To go to the University of Paris

Where we will learn and debate

And adorn ourselves with the arts,

So that we may attain great honor

Both near and far.

Jutta manifeste son ambition et mène l'action, le personnage de Clericus s'avérant totalement passif dans le suivi de ses projets risqués. Résolue à enlever ses vêtements féminins, elle le fait tout en assurant à son amant ne pas avoir honte. La métamorphose s'accomplit sur scène, vv. 251-258 :

*Now I will take off my clothes,
And I will not be ashamed of it,
And I will dress in men's clothing,
And I will leave this place with you.
And I will not delay this journey,
And I will leave this land right now,
And I will play out the game I have begun,
No one will keep me from doing that.*

A nouveau, l'anaphore insistante du verbe modal nous montre l'attitude volitive du personnage dans la recherche de la satisfaction de ses propres désirs, contre toute convention sociale. Jutta performe son genre, pour le dire avec J. Butler : elle va jouer le jeu qu'elle a commencé. En même temps, nous retrouvons le courage et la fermeté des martyres : comme elles, pour une motivation différente, elle sait qu'elle fait bien. Cette transformation s'avère le seul moyen pour s'en aller et devenir cultivée : Jeanne se déguise pour son désir de connaissance et de gloire. Si les saintes aspirent à une gloire toute céleste, qu'inspire leur parcours ascensionnel et qui leur donne la même motivation et tension vers l'action, Jutta est inspirée par elle-même. La destination ultime de la recherche de la propre réalisation diffère, les martyres visant le ciel et Jutta, le siège du pouvoir ecclésiastique.

Jutta n'a pas honte — comme les martyres revendiquent sans honte leur mode de vie exceptionnel — mais elle poursuit dans sa décision avec orgueil, sans se préoccuper de la transgression morale de son action et des conséquences dans la société, comme le font les héroïnes saintes. Elle suit seulement sa conscience : on retrouve la portée subversive d'un sujet qui choisit son destin en dehors des contraintes sociales, et le fait avec la même obstination, dont les martyres donnent la preuve, en refusant de renoncer à leur vocation : « *And I will play out the game I have begun, / no one will keep me from doing that* ». De plus, le fait de se dépouiller marque un changement de vie, comme chez la sainte qui se dépouille des oripeaux mondains pour suivre la "porte étroite" de la voie sainte et libérer son corps des liens terrestres : l'on se rappelle les scènes d'initiation des baptêmes de Barbe et de Marguerite, qui les consacrent à leur nouvelle vie.

Jutta se rend donc à Paris avec son compagnon, chez un maître universitaire qui leur transmet le savoir des sept arts libéraux. Il s'agit du même enseignement dont Catherine et Barbe sont pourvues. Nous retrouvons une scène d'étude de livres telle que nous l'avions vue dans le *Mystère de S. Barbe en cinq journées*, mais là il était question de livres païens, et Barbe refusait finalement leur validité. Jutta se montre curieuse et enthousiaste comme Barbe et elle

est impatiente d'apprendre du maître : « *Ah, how pleasant and how well arranged / we have such a multitude of books / that we will not delay for a moment* » (vv. 287-289). Mais à la différence de la martyre, elle se confirme obsédée par le prestige social et demande au maître le « degree » : « *Exalted and benevolent master, now we understand all of these books. / If you will bestow a degree upon us, / so that we can retourn / to our land with honor* » (vv. 338-341). Jutta et Clericus deviennent ainsi docteurs, revêtant le chapeau et la toge. Le signe extérieur du costume accompagne chaque phase de la métamorphose de Jutta.

Son ambition ne s'arrête pas et la conduit à se rendre à Rome, à la cour papale, en étant sûre de conquérir une grande gloire, comme elle l'annonce, résolue, à Clericus : « *look, friend and brother, that is my plan* » (v. 406), « *may the thing we have begun / turn out well for us* », (vv. 416-417). Comme la pucelle, elle a une confiance aveugle dans la réussite de sa mission. L'amant, comme d'habitude, n'ose lui opposer aucune résistance et la suit dans ses plans audacieux. Grâce à sa culture et aux manières fines qui la caractérisent, Jutta/Jean d'Angleterre est admise avec Clericus à servir le Pape : ce n'est que la première étape d'une carrière vertigineuse conquise grâce à sa rhétorique et à son intelligence. D'abord, les deux sont élus cardinaux et c'est un nouveau *status* qui marque Jutta : le Pape leur donne le chapeau rouge et Jutta devient Cardinal Jutta, tout en promettant d'adhérer à une vie vertueuse (une promesse qu'elle ne tiendra pas, comme nous le verrons). A la mort du Pape, Jutta est élue Pape « *for he is blessed with great learnin / and also with a virtuous life* » (vv ; 629-30). Elle devient ainsi le leader de la chrétienté et la détentrice du pouvoir spirituel : la couronne et le chapeau papal marquent ce nouveau *status*.

5.2. c. Un double procès pour un double martyre

L'atmosphère triomphale de l'apothéose de Jutta est immédiatement brisée : pendant qu'elle fait un exorcisme, le démon Unversun (le chef de la première danse infernale) libère sa proie et révèle à tous que le Pape est une femme et qu'elle est enceinte. Jutta est ainsi publiquement démasquée et blâmée, vv. 756-766 :

*Now listen to me, one and all,
Everyone gathered in this hall :
The Pope is carryng a child.
He is a woman, not a man.
You should not have any doubt about it.
You have been totally deceived*

*And cloaked in blindness.
For this reasons he now must be
Disgraced before your very eyes,
And her shame shall be revealed
Now on this cool May morning.*

L'héroïne crie au scandale et le diable s'envole.

L'action se transfère au Paradis, où le Christ se plaint avec sa Mère de la « la femme qui est le pape ! » (v. 789) : elle a longtemps commis un mauvais péché contre eux et elle ne s'est jamais repentie de ce péché (elle a fait le mal et elle a persévéré, la grande faute des personnages négatifs !), donc il doit la maudire et la faire mourir misérablement pour mettre fin à son outrage. La relation entre le Christ et Jutta nous semble ainsi faire écho à celle entre Lucifer et sainte Barbe, mais sous un signe opposé : ici, Dieu persécute la pécheresse, là, le Diable persécute la sainte : on voit l'autre visage de la médaille, ne change que le système de référence (chrétien/païen), la persécution et la damnation dans les deux cas visant à punir la faute, à savoir l'action rebelle de l'héroïne. L'on pourrait dire qu'ici le «bourreau» est le Christ et la «victime» Jutta, coupable d'avoir transgressé la norme morale en se déguisant en homme, pour étudier et arriver à une position de pouvoir, autrement impossible pour une femme. L'on peut voir Jutta comme le visage «laïc» de la martyre rebelle, dans un monde chrétien, où une telle indépendance féminine est clairement inacceptable, comme est inacceptable l'attitude indomptée de la chrétienne dans un monde païen.

Dieu se présente dans ce jeu avec des traits qui le rapprochent des bourreaux des martyres : il est en colère et condamne la protagoniste sans pourtant entrevoir aucune possibilité de salut pour elle. Si l'on veut, il s'avère même plus dur et inflexible que les persécuteurs des drames hagiographiques, qui offrent dès le début à la jeune-fille l'alternative possible de vénérer les Dieux païens pour éviter la mort. C'est seulement l'intervention de la Vierge qui introduit une possibilité de rachat pour Jutta, une « autre voie » (« *Mary : but let her know another way* », v. 801), celle de la réconciliation et du pardon. Au nom de l'amour qu'il a pour sa mère, le Christ ne doit pas abandonner la pauvre âme perdue et ne pas oublier son humanité. Nous retrouvons l'attitude de compassion dont la Vierge fait preuve dans le mystère de sainte Barbe à plusieurs reprises envers la jeune-fille : la solidarité féminine introduit une pensée nuancée de compassion et d'amour que les bourreaux ne possèdent pas dans leur raisonnement binaire en noir et blanc. La « façon maternelle » de la prière de la Vierge calme ainsi la colère du Christ, qui ne manque pas toutefois de souligner à l'ange Gabriel toute la grande culpabilité de Jutta, vv. 857-869 :

*She has committed terrible sins,
 For which I now wish to make her atone.
 Now my mother has prayed on her behalf
 In her own maternal way
 That I should restrain my wrath.
 Therefore I propose that
 Since she has been so presumptuous
 And forgotten her womanly nature
 And has gone around dressed as a man
 And has accepted the papacy
 And now has become pregnant
 With a woman's buren,
 Therefore she must be die now.*

Jutta est alors confrontée par le Christ à un *aut aut*, comme la martyre : ou elle endure les tortures et meurt, en conquérant la gloire éternelle, ou elle accepte la foi païenne et se damne ; ainsi, ou bien Jutta accepte la honte dans le monde et meurt, en sauvant son âme, ou elle ira éternellement en Enfer, vv. 870-874 :

*If she now chooses to receive the world's shame
 For all the crimes that she has committed,
 Then her soul can be saved,
 But if she does not do so,
 Then she must burn eternally in the flames of Hell.*

Dans un cas et dans l'autre, l'héroïne doit passer par une humiliation. Jutta choisi le malheur terrestre pour être sauvée : à cause de sa conduite contre Dieu elle est attaquée par le personnage de Mort⁸⁶⁰, qui se comporte comme un véritable tyran, en réaffirmant, une fois de plus, ses fautes et en insistant sur la nécessité d'exhiber sa souffrance publiquement, vv. 991-1000 :

⁸⁶⁰ Selon S. Wright Mort est un personnage masculin. Pour les jeux de performance de genre concernant aussi le genre des acteurs, voir Wright, « « Joseph as Mother, Jutta as Pope: Gender and Transgression in Medieval German Drama », *Theatre Journal*, Vol. 51, No. 2 (1999), pp. 149-166.

*Because you have acted against his will,
And you have gone around dressed as a man,
And you have caused such chaos in Christendom,
And you have not stayed among the womenfolk.
And also because you did not take care of yourself
So that you have a pregnant belly
And you carry a child secretly,
That is why I will bring you to sorrow,
And you must die wretchedly here on earth
And suffer disgrace in the eyes of all people.*

La souffrance est nécessaire et Jutta subira aussi, comme nous le verrons, une deuxième humiliation en Enfer, qui fait écho aux sections des supplices des martyres.

Alors que Mort est sur le point de l’embrasser « *like a skillful lover* » et de la lier dans son nœud, Jutta a déjà demandé pardon au Christ, en appelant sa miséricorde et en élevant un chant de prière à la Vierge, où elle confesse ses péchés et se remet à elle. Il s’agit du seul morceau musical de la pièce dont la notation musicale est reportée : pour un passage de grand *pathos* dramatique, la musique est importante, comme nous l’avons constaté pour les drames hagiographiques également. Dans le mélange de tons qu’on a vu caractériser le théâtre médiéval, ce moment sublime est suivi par les répliques méprisantes de Mort, qui, comme les persécuteurs des martyres, se plaint de la parole dérangeante de Jutta, vv. 1101-1104 :

Now stop all of your howling !
I have to tend to my business
Right here and now,
And you are exhausting me with all your talk.

et lui lance des coups violents au cœur, au cou et à la tête pour l’anéantir : Jutta tombe au sol et meurt en enfantant le bébé ! La scène devait être très frappante pour le public. De plus, le diable Enversun s’empare de son âme en l’invitant à chanter avec eux une chanson démoniaque et à boire la « *Helle-Drink* » de soufre et de poix.

Jutta fait face ainsi à une situation très honteuse : en enfantant le fils, son vrai sexe est enfin révélé, et elle est démasquée devant les yeux de tous. Cette punition exemplaire rappelle celle de la martyre, qui doit aussi passer par l’exhibition de l’humiliation du corps dans le monde pour s’assurer le salut céleste ! Mais, à la différence de l’héroïne sainte, l’âme pécheresse se rend avant en Enfer et c’est en tant qu’âme damnée que Jutta subit à nouveau des supplices

violents par les bourreaux diaboliques⁸⁶¹, sorte de doubles des tyrans païens des martyres : l'acharnement complaisant et amusé contre la femme rebelle s'avère très similaire, tout comme l'endurance de l'héroïne pour Dieu. Si Jutta résiste pour réparer les offenses à Dieu et éprouve de la souffrance, les martyres se sacrifient pour l'éternité et éprouvent de la joie dans le supplice.

Nous retrouvons pourtant dans le jeu allemand les mêmes mécanismes que nous avons analysés dans les pièces hagiographiques : la demande de secours au surnaturel pour endurer la douleur, la répression de la parole, la réification de la victime et le sarcasme des bourreaux. De plus, les supplices que subit Jutta en Enfer nous rappellent de près ceux endurés par les martyres sur terre : en particulier, la première série de tortures envisage la lacération avec des pinces ardentes, la flagellation et l'usage de crochets pointus pour déchiqueter sa chair. Ces typologies de tourments correspondant à ceux infligés dans les procès de sorcellerie : comme le remarque Wright, Jutta se retrouve ainsi assimilée à une sorcière⁸⁶².

Devenue une "martyre", Jutta demande le réconfort divin, tout comme le font les saintes pendant les supplices et elle ne renonce jamais à s'adresser à la Vierge avec constance, bien que les bourreaux lui intiment toujours d'arrêter et de se taire (comme l'avait déjà fait, au demeurant, Mort, son premier tyran), selon la même dynamique de menace que l'on a vue chez les martyres, qui ne renoncent jamais au Christ et résistent, vv. 1227- 1244 :

SATAN

If you are going to keep calling the name of Mary,

We will teach you to recognize better

The agony that you must suffer,

And also the many kinds of pain

That have been granted you,

And in which you are already ensnared.

Therefore do not call her name,

Or you will be disgraced even more.

And if you do not shut up,

And if you say too much about God's Mother,

I and all my comrades

Will beat you and toss you up and down

Until you forget all about her,

⁸⁶¹ Dans les mystères, nous avons vu que les diables s'emparent des persécuteurs des saintes pour les châtier en Enfer.

⁸⁶² « Torture with red-hot pincer and beatings administered with rods or leather straps imbedded with steel hooks were also elements of witch trials », Wright, *Medieval German Drama*, note au v. 1211, p. 202.

Even if you were so bold s to cry for her.

POPE'S JUTTA SOUL

I have never abandoned my hope

In Mary, the virgin pure;

I will never forget her,

No matter how great a pain you inflict to me.

Quoiqu'elle ait levé son habit masculin et soit passé dans l'autre monde, Jutta ne perd pas sa fermeté. Les diables pensent l'emporter sur sa voix puissante et la faire renoncer à ses espoirs : « *FEDDERWISH : no matter how powerful a word she might utter, / for she can never escape from us* » (vv. 1265-66). Pendant que Rome est frappée des plaies à cause de son crime, Jutta doit subir encore une autre série de supplices assez bizarres et qui relèvent sans doute du contexte local allemand du jeu : pour le grand amusement de Lucifer, elle est remplie d'une boisson infernale (« *Hell-Drink* »), à savoir une bière faite avec du houblon très fort, qui « *will make her eyes roll back in her head* » !

Après avoir évoqué l'intercession de saint Nicholas, elle est ensuite parsemée d'un onguent par Fedderwisch, qui ne manque pas d'ironiser, vv. 1451-54 :

When I do, you'll find out for sure

Whether you can still call upon the saints

That you just now

Named aloud with your mouth.

Comme nous l'avons anticipé, à la différence des martyres saintes, Jutta éprouve une grande souffrance et s'adresse à la Vierge Marie pour obtenir son aide, vv. 211-1460 :

Help me now, Mary, Heavenly Maiden ;

I have never abandoned hope in you,

for I suffer such great anguish here

That no heart could ever conceived of it,

And I feel such terrible pain

That I might well perish here.

Comme nous l'apprenons de la didascalie interne aux répliques de la Vierge adressées au Christ, Jutta verse des larmes et lui crie son état de douleur. La Vierge et S. Nicolas intercèdent pour elle auprès du Christ, mais « *Christ remains silent* » (ap. v. 1497). Marie se

livre alors à une tirade très passionnée et persuasive pour le convaincre de l'écouter, lui rappelant que lui-même lui a donné l'autorité d'intercéder pour les pécheurs et de leur accorder le pardon. De plus, elle en appelle à la souffrance énorme qu'elle-même a dû endurer à cause de lui, de sa naissance dans la pauvreté à sa mort douloureuse sur la croix, en passant par le voyage en Égypte : seulement à ce moment, le Christ décide de libérer Jutta de la peine infernale en lui accordant le pardon et l'accueillant au ciel, tout en précisant que c'est grâce à sa mère qu'il l'a rachetée.

Jutta adresse enfin directement au public un discours vibrant, en l'incitant à faire confiance à la Vierge, qui, seule, peut garantir le salut, comme son exemple l'a bien montré : elle continuera à prier pour elle, « *And my tongue shall never fall silent* » (v. 1720).

Conclusion. L'individualisme de l'héroïne : une émancipation dangereuse

Quand l'action rebelle et indépendante de l'héroïne n'est pas justifiée par l'idéal mystique d'union avec le Christ, mais trouve sa justification dans le sujet féminin même, elle ne peut qu'être damnée, comme nous l'avons vu chez Jutta. L'individualisme de l'héroïne mène à une émancipation dangereuse : Jutta est martyrisée pour avoir suivi ses propres désirs, en ouverte transgression morale et sociale.

L'initiative, l'autodétermination, et la parole ferme de Jeanne et de Jutta, ainsi que l'assimilation à la sorcière et, en particulier dans le jeu de la Papesse Jeanne, la honte publique et la condamnation de la conduite transgressive par des "bourreaux masculins" (le Christ et les diables) de même que le supplice qu'elle endure, l'intervention de la Vierge comme *mediatrix*, la mort ici-bas et la victoire finale de l'âme dans le ciel : tous ces éléments que nous avons observés également dans les pièces des martyres — selon les renversements que nous avons remarqués — nous permettent d'envisager un cadre cohérent dans la représentation de l'héroïne féminine sur les scènes du Moyen Âge : qu'elle soit sainte ou non, son identité se montre ambiguë et la réalisation de ses désirs ne peut pas échapper à l'endurance d'un martyr. Si elle agit de façon libre et indépendante, cette liberté s'avère toujours "soufferte", qu'elle soit inspirée par Dieu ou non.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Une “liberté soufferte”. Entre corps vulnérable et parole réactive, un dépassement du dualisme est-il possible au théâtre ?

Nous espérons avoir montré la complexité qui réside dans la mise en scène de l'héroïne féminine dans le théâtre de la fin du Moyen Âge et la richesse des perspectives et des enjeux qu'apporte un tel objet d'étude à différents domaines, de l'histoire du théâtre et de la performance médiévale, aux questions esthétiques et culturelles plus larges qui touchent la représentation du corps féminin, les rapports entre les genres et la problématique d'une réalisation scénique d'un personnage paradoxal, entre souffrance et vigueur. En même temps, nous espérons avoir aussi contribué à une redécouverte de ce théâtre encore si peu connu des chercheurs comme du grand public, dont les textes révèlent des qualités dramatiques et littéraires et des potentialités spectaculaires qui méritent de ne pas rester l'apanage des seuls experts de cet objet culturel.

L'élément de rébellion ouverte d'une femme héroïque qui proclame une doctrine religieuse dissidente, épouse un mode de vie contraire aux normes standardisées d'une femme de son milieu social, et possède des pouvoirs extraordinaires et une parole sage, est nécessaire à l'accomplissement de sa sainteté, mais s'avère aussi la cause de sa persécution. Ce portrait, de plus, s'il favorise d'un côté la propagande du culte de la sainte et ré-évoque la passion du Christ, engendre paradoxalement, de l'autre, des effets potentiellement déstabilisants pour l'autorité de l'Église même, parce qu'il pourrait suggérer ou encourager des comportements hétérodoxes, d'autant plus perturbants qu'il s'agit de la représentation d'une femme qui défie un pouvoir essentiellement mâle et qui demeure cohérente avec ses idéaux, en ayant le contrôle sur son corps jusqu'à la fin.

Nous avons interrogé la possibilité que ces pièces puissent être subversives surtout pour un public féminin qui verrait dans les héroïnes des modèles d'émancipation et d'autonomie féminine hors du commun, tout en dévoilant le mécanisme qui empêche précisément une telle orientation, à savoir la mise en place d'un personnage qui est à la fois saint et damné : la martyre rebelle est torturée et exécutée par le pouvoir public comme une sorcière ou une hérétique. Si les saintes expriment une voix indépendante, elles sont aussi tuées à cause de cette voix : ainsi,

le double négatif de la martyre meurt et ce n'est que dans l'au-delà que son âme sainte peut trouver la paix de la joie éternelle, selon la perspective chrétienne.

Au contraire de ce qu'observe Clifford Davidson à propos des valeurs positives et idéalisées à l'œuvre dans les personnages de la Vierge Marie et de sa mère S. Anne (en se référant aux drames cycliques anglais de la Pentecôte et du *Corpus Christi*), en dépit de la misogynie généralisée de l'ordre social⁸⁶³, nous ne pouvons pas affirmer que la représentation de la figure féminine sainte dans les pièces hagiographiques examinées offre une vision totalement à l'abri de cette même misogynie. Dans la représentation de la martyre demeure une ambiguïté, car à côté de l'idéal de la sainte vierge qui endure les souffrances pour le Christ, l'on trouve la perspective négative de la part des païens qui assimilent l'héroïne à une sorcière ou enchanteresse (à cause de ses pouvoirs et de sa parole indomptée), qui incarne les stéréotypes misogynes médiévaux autour de la femme (obstination, entêtement, verbosité et d'autres plus graves, tel le caractère démoniaque). L'idéalisation n'est pas aussi complète que dans le cas du personnage de la Vierge et de sainte Anne, le public pouvant éprouver un double sentiment (ou un sentiment contradictoire en soi), favorisé aussi par la représentation insistante de la violence que l'héroïne subit, et même penser qu'il est légitime qu'elle subisse cette violence, car elle ne respecte pas les normes de la communauté où elle vit et va ainsi être rappelée à l'ordre, un ordre patriarcal (l'on songe aussi au martyre de Jutta, avatar mondain de l'héroïne sainte).

À côté de la propagation religieuse du culte de la sainte et de la toute-puissance divine qui se déploie à travers la martyre (voir les interventions surnaturelles qui la sauvent, les guérisons qu'elle produit sur les autres), nous ne pouvons pas ne pas voir dans les pièces l'aspect d'avertissement (mise en garde) concernant des comportements qui sortent de la hiérarchie attendue des genres, où la femme est bien évidemment sujette au vouloir masculin. Si la représentation d'une autre possibilité d'être femme, autonome, libre dans l'esprit et dans la gestion de son corps, et affranchie de l'ordre masculin et patriarcal, frappe les lecteurs-metteurs en scène d'aujourd'hui, dans le contexte médiéval où les pièces étaient représentées, cette liberté n'est possible qu'en vue de la réunification mystique avec le Christ et est, en même temps, une liberté réprimée par l'apparat punitif des tortures. Comme nous l'avons montré, la femme dissidente meurt, alors que l'âme de la sainte est victorieuse. C'est dans cette dynamique que nous semble demeurer une réponse possible à la question que se posait Jonathan Beck dans

⁸⁶³ C. Davidson, « Women and the Medieval Stage », p. 110 : « But from the Saint plays and from such idealized characters as the Blessed Virgin and Sainte Anne we are able to come to an understanding of the value that could be placed on the feminine character in the Middle Ages in spite of the pervasive anti-feminism which was also present in the social order ».

son étude quantitative sur les mystères à saintes⁸⁶⁴, et avec laquelle notre propre étude analytique et interprétative (pour reprendre les mots du chercheur) voulait en un sens résonner : «Or, pourquoi, direz-vous, tant de violence dirigée contre les femmes»⁸⁶⁵ ?

L'ambiguïté est forte et la duplicité du personnage semblerait, en effet, refléter un double sens didactique et édifiant des pièces : la sainte témoigne de la puissance du Christ et de l'importance de son sacrifice pour la Rédemption du peuple — que la martyre reproduit avec sa passion — mais aussi, en tant que femme menaçante exécutée, elle fonctionne comme mise en garde envers des comportements socialement inacceptables, d'autant plus pour des femmes. Ainsi, le risque de montrer des modèles de dissidence sociale et d'inspirer chez le public des comportements au-delà tant des confins de l'orthodoxie religieuse, que de l'orthodoxie du genre, s'avère amorti.

La complexité du personnage de la martyre se reflète aussi dans l'ambiguïté de son incarnation sur scène, où ressort un divorce paradoxal entre un corps vulnérable et meurtri et une parole forte et indomptée.

Nous avons mis au jour le visage positif et actif des personnages, qui réside dans une pensée véhiculée par un discours fort et éloquent et dans une action transformative dans la réalité, soutenue par des effets scéniques, visuels et sonores, parfois avec une grande maîtrise de la part des auteurs, et où le merveilleux et sa réalisation performative, en plus de montrer un savoir-faire technique, servent à émerveiller le public à travers le pouvoir spectaculaire de la sainte. Son pouvoir relève aussi de la prise de position courageuse et ferme qui demeure cohérente jusqu'à la fin de sa vie, afin d'atteindre le but qu'elle-même s'est préfixé. C'est pourquoi la vision d'une martyre en tant que corps agressé et objet passif d'un *male gaze* n'est pas satisfaisante pour le domaine théâtral que nous avons exploré : la visibilité du corps supplicié n'est que la réponse à une visibilité de l'esprit du personnage, qui se joue au niveau verbal, éthique et intellectuel. Loin de représenter une victime passive, le théâtre médiéval montre un modèle de femme forte que l'on retrouve chez Jeanne et chez Jutta, comme nous l'avons vu. Et c'est précisément à cause de sa force et de son pouvoir, que nous avons vu se déployer à plusieurs niveaux (de la contestation téméraire dans le milieu familial et public, à la maîtrise philosophique et à une invincibilité rhétorique, en passant par la défense ardue de son corps), que la martyre est l'objet d'un traitement punitif ou, selon les points de vue, le sujet de son martyre.

⁸⁶⁴ Nous l'avons en particulier convoquée dans l'introduction à la deuxième partie *I. Pourquoi des saintes ? Pourquoi des martyres ?*

⁸⁶⁵ Beck, « Sexe et genres dans l'hagiographie médiévale », p. 26.

Comme nous l'avons montré, du point de vue chrétien, la martyre est victorieuse, elle n'est pas une victime, mais cherche, avec ardeur, la gloire du ciel. Du point de vue païen, elle n'est pas non plus une victime passive, car elle réagit aux prévarications, en se montrant comme une héroïne active, et c'est précisément pour cela que l'apparat de la répression se déploie, une répression qui, de notre point de vue (moderne voire médiévaliste), n'est pas que la punition de la chrétienne dans un monde païen, mais qui apparaît comme la censure d'une femme libre tout court. Plutôt de voir la martyre comme corps réifié, il faudrait alors dire, en déplaçant le regard, que puisqu'elle n'est pas qu'un corps, elle est censurée et réprimée.

Mais même l'image du corps impassible et insensible de l'hagiographie ou de l'iconographie est satisfaisante pour les représentations théâtrales. Il faut néanmoins considérer que l'action du corps au théâtre enrichit et complète le sens des mots. C'est pourquoi le corps, quoique indemne et imperturbable d'après le stéréotype hagiographique, ne peut échapper à sa concrétisation sensible, et possède sa voix propre ; de même, le spectateur qui assiste à l'action furieuse des bourreaux contre la protagoniste ne peut échapper non plus à l'identification — également corporelle — avec la martyre souffrante, d'autant plus que des effets d'illusion sanglante sont réalisés par les *conducteurs des secrets*. Si, dans l'image de l'Apolline de Fouquet, en cohérence avec la tradition hagiographique, la souffrance corporelle de la martyre peut s'avérer absente, et si son corps est montré dans un état transfiguré qui dit déjà sa dimension surnaturelle imminente, dans la performance du martyre, cette souffrance ressortira, ne serait-ce que dans l'écart entre l'acteur — être humain — et le personnage surhumain, dont il joue la passion. Le corps en scène dévoile l'humanité de la souffrance et la communique à l'humanité qui y assiste, en en révélant le scandale (au sens évangélique)⁸⁶⁶.

S'il se peut que l'esthétisation de la cruauté exercée contre le corps désarmé de la jeune sainte satisfasse le plaisir sadique le plus inavouable des spectateurs — parmi lesquels on doit aussi inclure les femmes, la théorie du *male gaze* ne se révélant donc pas exhaustive — nous avons vu qu'une reconnaissance de la conduite féroce des bourreaux se produit également face à la scène, à l'intérieur même de la fiction, surtout aux yeux des femmes, permettant, ainsi, une participation empathique avec la martyre souffrante et une réaction d'émotion chez le public. Si une empathie négative⁸⁶⁷ avec les bourreaux violents — entravée ou corroborée par les répliques d'humour noir typiques des mystères ? — a pu exister, il faut aussi considérer la possibilité d'une empathie positive avec le personnage qui subit la violence, dans une situation pathétique par excellence.

⁸⁶⁶ Voir V. Dominguez, *La scène et la croix*, sur l'implication philosophique et esthétique du jeu de l'acteur dans le rôle du Christ dans les Mystères de la Passion.

⁸⁶⁷ Cf. Fusillo, « Guardare il male a distanza : empatia negativa, paura catarsi ».

Et pourtant, bien que l'apparat des *secrets* montre une recherche d'évidence matérielle de l'effet des violences sur la chair et que les personnages martyrisés donnent l'impression d'éprouver de la douleur sur scène, comme nous l'avons montré, les héroïnes ne se lamentent pas vraiment. Au contraire, elles se réjouissent. Le seul moment de faiblesse qu'elles montrent correspond à la demande de secours à Dieu, qui arrive en aide avant que les saintes ne puissent ressentir la douleur et, après, pour guérir leur chair blessée. De plus, non seulement elles désirent ce martyre qui leur procure un plaisir de l'esprit, mais elles refusent aussi la compassion des autres personnages (qu'ils soient des païens ou des convertis, des hommes ou des femmes). Et encore cette souffrance, si l'on pense surtout aux mystères, est aussi mise à distance par l'humour sadique des bourreaux et par la parole mordante et provocatrice des martyres mêmes. Or, tous ces faits pourraient favoriser davantage une méditation et activer une réflexion critique complexe (dans une « dimension brechtienne » du théâtre⁸⁶⁸) sur la liberté de choix et d'expression de l'héroïne et sur son courage, outre que sur la signification chrétienne de l'incarnation, et redéplacer, encore, la focalisation du spectateur sur le sujet dans sa totalité, sans se limiter à une visualisation d'un corps passif objet de violence ou de désir.

L'héroïne ne s'avère pas dès lors aussi souffrante que son corps meurtri sur scène ne le laisserait croire. Mais ce divorce paradoxal entre son corps et sa parole peut-il être comblé à un autre niveau ?

Si l'on raisonne au niveau de la performance à laquelle ces textes étaient destinés, l'on peut aller un peu plus loin et affirmer que non seulement les personnages sont animés par une parole active, mais qu'aussi leur corps n'est pas, vraiment, un corps passif, précisément à cause de leur parole puissante. À la différence de ce qui a été souligné par les chercheurs à propos des représentations iconographiques (à plus forte raison quand elles sont liées à un contexte théâtral, comme l'enluminure du martyr de sainte Apolline) de même qu'à propos des narrations hagiographiques des martyres, au théâtre le corps du personnage s'avère moins passif, en raison du contexte mimétique particulier, et il n'y a pas vraiment de sens à le séparer de l'esprit du personnage. Dans le jeu, la parole est une action au même titre que le mouvement, elle provient du corps et elle agit à travers lui.

Comment le corps peut-il faire silence alors que le personnage est animé par un caractère rebelle et une parole audacieuse ? L'enthousiasme de la vérité chrétienne, la fierté, l'agressivité du langage ne doivent-ils pas s'accompagner d'une expression corporelle cohérente avec le déploiement spectaculaire de l'action de la protagoniste ? La vitalité des répliques peut-elle se

⁸⁶⁸ R. Potter, « The Brechtian dimension of Medieval Drama », *Renaissance du théâtre médiéval*, XII^e colloque de la Société internationale du théâtre médiéval, Lille, 2-7 juillet 2007, éd. par V. Dominguez, pp. 203-218.

manifeste dans un corps passif, qui ne réagit pas ? L'écart du théâtre par rapport aux *passiones* et aux images est bien là : qu'ajoute la performance à la représentation de la sainteté féminine ? Or, on ne peut le comprendre si ce n'est à travers la réalisation concrète des pièces qui, seule, peut leur redonner vie. Il faut les jouer et les expérimenter pour s'approcher de leur vérité théâtrale. Il faut les jouer aujourd'hui pour comprendre aujourd'hui leur éventuelle force sur les spectateurs, en prenant les risques qu'une telle opération implique.

Comment jouer aujourd'hui l'enthousiasme — au sens étymologique de présence du divin à l'intérieur — dans le corps de l'acteur ? Ou bien, la possession démoniaque selon un autre point de vue ? Comment un esprit joyeux habite-t-il un corps souffrant ?

La martyre est en même temps coupable — elle est une sorcière pour les païens — et innocente — elle est victorieuse pour les chrétiens. Mais, à part les personnages surnaturels (Dieu, Vierge et anges) et chrétiens (Origène et les convertis), les rôles qui sont peints de façon plus concrète et réaliste, qui relèvent du "réel" et qui se révèlent — imparfaitement — plus humains, précisément à cause de leurs instincts, de leurs désirs, de leur soif de pouvoir et de violence et de leur peur de la diversité (diables, juges, maîtres, bourreaux, familiers.), ne voient-ils pas la martyre comme une magicienne perturbante qui tire son pouvoir de sources malignes ? À quel visage du personnage le public de l'époque et le public d'aujourd'hui sont-ils le plus sensibles ?

Il faudrait se demander comment cette duplicité se traduit sur scène au Moyen Âge. Au niveau performatif, les gestes et la posture de la sainte se confondent-ils avec les mouvements de la magicienne et de l'hérétique, dont le corps n'est pas élevé par l'âme comme dans le premier cas ? Les gestes spirituels dont le corps est pourtant le médium ne devraient pas se confondre avec les mauvaises gesticulations d'un corps qui ne peut pas lier la terre et le ciel, comme celui des damnés ; toutefois il y a des aspects communs⁸⁶⁹.

Nous considérons que seule l'épreuve de la scène pourrait permettre de dépasser les impasses et les paradoxes que les textes médiévaux nous présentent, et de résoudre les dichotomies qui apparaissent (douleur/joye, corps passif/parole active, sainte/sorcière, objet/sujet) dans la synthèse performative, où la parole s'incarne dans le corps des acteurs, où l'écriture laisse la place à l'oralité, et où l'action et les effets scéniques prennent vie sur le plateau. Nous imaginons une scène respectueuse des objets médiévaux, mais capable

⁸⁶⁹ Au Moyen Âge cette distinction entre bons et mauvais gestes est nette, mais les « *gesta* » du saint mystique et celles du démoniaque peuvent paradoxalement se rejoindre, en vertu de la possession surnaturelle, voir Schmitt, *La raison des gestes*, pp. 121-131 et 316-320 et « Gestes » dans J. Baschet-O. Dittmar (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval*, pp. 263-274, surtout p. 269.

d'échapper « from the confines of academic antiquarianism »⁸⁷⁰ pour donner libre cours à la créativité et à l'expérimentation de "meneurs du jeu" d'aujourd'hui, tout en écoutant les suggestions que les textes médiévaux mêmes nous donnent⁸⁷¹.

En outre, nous estimons que la liberté souffrante de l'héroïne est susceptible de nous parler encore aujourd'hui.

Certes, de l'analyse des pièces, il ressort clairement que l'indépendance de choix et de parole du personnage, tout comme le contrôle sur son corps, en dehors de toute influence de l'autorité masculine, est possible à cause du complet dévouement à une figure masculine transcendante : le Christ, l'époux céleste, avec qui la martyre partage la passion. Simone de Beauvoir, dans le *Deuxième Sexe*, lit le rapport des saintes souffrantes avec Dieu comme un rapport d'anéantissement, d'abandon passif de l'amoureuse à l'homme, qui se rétablit au niveau spirituel ; à travers l'humiliation et la souffrance, la sainte « métamorphose » son corps « en gloire »⁸⁷². Toutefois, à côté de ces femmes pour lesquelles l'expérience intérieure suffit, d'autres ont besoin de la communiquer au monde et l'on peut compter

des femmes d'action comme sainte Catherine, sainte Thérèse, Jeanne d'Arc, qui savent fort bien quels buts elles se proposent et qui inventent lucidement les moyens de les atteindre : leurs révélations ne font que donner une figure objective à leur certitudes ; elles les encouragent à suivre les chemins qu'elles se sont tracés avec précision⁸⁷³.

Si l'action de la martyre est motivée, au fond, par l'amour inconditionné pour le Christ, l'on a montré pourtant que le dévouement de l'héroïne dans les textes s'avère tout sauf passif et que la sainte est le vrai sujet de cet amour. De plus, comme de Beauvoir elle-même le souligne, les efforts de la femme (sainte) pour son salut individuel n'échappent pas à sa subjectivité, et ne s'intègrent pas à des vies « actives et indépendantes », sauf si sa liberté est projetée « par une action positive dans la société humaine »⁸⁷⁴: seulement ainsi sa liberté s'accomplit « authentiquement ». Et l'on a vu également que le personnage est acteur d'une action métamorphique dans la collectivité : après s'être (re)connu lui-même en tant que

⁸⁷⁰ Potter, *op. cit.*, p. 218. Le chercheur se réfère en particulier à l'adaptation originale des *mystery plays* anglais réalisée par Tony Harrison pour le spectacle *The mysteries* qui eut lieu à Londres entre la fin des années '70 et la première moitié des années '80, une performance de 12 heures dirigée par Bill Bryden.

⁸⁷¹ Un exemple pratique sur un aspect problématique : les scènes de tortures qui deviennent métaphoriquement des danses grotesques dans les mots des bourreaux, comme nous l'avons vu (§ 4.2.a. *Une cruauté sadique*), pourraient se transformer en scène comme des véritables performances de danse, là où le mouvement rythmé du corps des acteurs suffit à suggérer l'assaut physique, sans qu'il soit montré.

⁸⁷² S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, II, p. 581.

⁸⁷³ Ivi, p. 584.

⁸⁷⁴ *Ibid.*

chrétien, il agit vers l'extérieur en produisant des changements dans les autres, au-dedans et en dehors de la fiction.

L'on peut alors voir les choses de façon différente. À travers le renouvellement de ces textes dans une transposition contemporaine, à une époque où le théâtre n'incarne plus le mythe chrétien et où l'*aura* sacrée et collective de la performance médiévale s'est donc perdue, le caractère autonome et actif de l'héroïne peut se dégager avec plus de force. Et une transformation au niveau éthique du témoin (spectateur) pourrait néanmoins se reproduire, à travers la jonction entre le présent actuel de la performance et l'absent possible auquel elle renvoie, même en dehors de l'horizon chrétien dans lequel le théâtre médiéval s'inscrit.

Si le côté humain et vulnérable que le corps trahit sur scène et le côté saint et exceptionnel peuvent se rejoindre à la lumière des mystères de l'Incarnation et de la Résurrection, qui forgent le christianisme médiéval où ces représentations prennent leur sens original, aujourd'hui, un corps féminin dénudé, morcelé, humilié à cause de l'exercice de sa pensée, ne raconte-t-il pas une autre histoire ? Celle de l'être humain, de l'héroïne féminine persécutée qui meurt, plutôt que celle de la sainte qui gagne, dans son corps imperturbable ?

La répression de la liberté de l'héroïne sonnera encore d'une manière tragiquement actuelle, en suscitant une réflexion sur le prix que la femme doit encore payer pour affirmer de façon autonome sa pensée et son action, et maîtriser son corps à son gré, dans certains contextes sociaux et culturels et dans certaines situations pas si éloignées de nous. Endurée par le sujet féminin pour mieux l'émanciper, la « liberté soufferte » de ce sujet nous parle encore.

Dans une perspective médiévaliste, le Christ peut alors fonctionner comme métaphore d'un sens que la femme recherche et auquel elle est fidèle, qui guide son combat de vie de façon radicale, en cohérence avec elle-même et avec ses désirs. Cet idéal donne sens aux choses. Ce théâtre montre ainsi un personnage qui « a prise sur le monde », pour le dire avec de Beauvoir. L'on peut sortir de la dynamique conjugale — quoique sublimée — d'époux et d'épouse célestes : il suffit de libérer le Christ et la martyre du joug du genre, sur lequel l'imaginaire occidental de matrice chrétienne s'est fondé. Le pouvoir du théâtre peut naturellement permettre cette sortie et cette libération.

Enfin, connaître et expérimenter sur scène ces représentations médiévales sur les martyres pourrait constituer un défi pour l'acteur en interrogeant son statut même. Comme le remarque Peter Brook, « selon Artaud, l'acteur est sur un bûcher d'où il émet désespérément des signes à travers les flammes ». Pour Grotowski, l'acteur est également un martyr⁸⁷⁵ : il se

⁸⁷⁵ P. Brook, « Le théâtre sacré » [extrait de *L'Espace vide*, Le Seuil, Paris, 1977, pp. 83-85], dans id., *Avec Grotowski*, Préface de G. Banu, pp. 21-23, à p. 22.

met à nu pour le public, en sacrifiant son essence la plus intime pour le spectateur⁸⁷⁶. L'acteur s'avère ainsi martyr deux fois. Le sacrifice de la martyre personnage peut symboliser le sacrifice de l'être humain acteur qui s'offre aux spectateurs pour témoigner, lui aussi, d'une vérité. Le théâtre peut alors recouvrir, comme cela arrivait peut-être au Moyen Âge, une fonction sacrée, mais sur un autre plan; la "vérité divine" dont témoignent les acteurs devient l'authenticité qui fonde l'être humain même : le mystère de Dieu est le mystère de l'homme, dévoilé par l'acteur et son jeu :

L'acteur n'hésite pas à se montrer tel qu'il est, car il se rend compte que, pour dévoiler le secret d'un rôle, il faut qu'il s'ouvre totalement, qu'il révèle ses propres secrets. Si bien qu'en jouant il accomplit un sacrifice : il sacrifie ce que la plupart des hommes préfèrent cacher. Ce sacrifice est son offrande au spectateur. Il y a là entre l'acteur et son public une relation semblable à celle qui existe entre le prêtre et le fidèle...Les acteurs de Grotowski offrent leur représentation comme une cérémonie à ceux qui désirent y assister : l'acteur invoque, met au jour ce qui git au fond de chaque homme et que masque la vie quotidienne. Ce théâtre est sacré parce que son but est sacré. Il a une place clairement définie dans la communauté et répond à un besoin auquel les églises ne répondent plus⁸⁷⁷.

⁸⁷⁶ Dans la vision de l'artiste et *performer* Jan Fabre, nous retrouvons également cette métaphore : l'artiste se sacrifie pour l'humanité. « L'artiste est comme le Christ, il se sacrifie pour ouvrir un nouveau monde. L'art est une re-création, une rédemption. La résurrection, après le sacrifice et la mort, permet d'ouvrir de nouveaux champs d'investigations, des voies différentes pour l'humanité ». « Citer l'agneau d'or, c'est citer le sang, en l'occurrence l'artiste sacrifié en offrande, l'artiste comme une sorte de Christ qui s'expose avec sa propre existence carnavalesque », *Jan Fabre au Louvre. L'Ange de la métamorphose*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre Éditions, 2008, p. 102. Voir en particulier son spectacle moyenâgeux, assez perturbant, joué sur la place des Papes à Avignon, riche en symbolologie christique : *Je suis sang*, compagnie Troubleyn, Festival d'Avignon, 2001. Je remercie la compagnie pour m'avoir fourni une reproduction du spectacle. Cf. M. Infurna, « Il medioevo di Jan Fabre: Je suis sang », dans *Teatro medievale e drammaturgie contemporanee*, a cura di S.M. Barillari, Alessandria, 2009, pp. 175-186. Mais nous songeons aussi à la performance de Marina Abramovich, qui s'interroge sur la vulnérabilité du corps féminin. Dans la performance, l'artiste ne joue pas une personne souffrante, mais devient elle-même une martyre, en s'enfligeant des souffrances corporelles, cf. la réflexion théorique de Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, qui fonde son esthétique de la performance sur l'expérience d'une métamorphose corporelle tant de l'artiste que des spectateurs, dans une situation *hic et nunc* par excellence, qui ne peut se produire que dans la co-présence corporelle de tous les acteurs de l'action dans le même lieu, au même moment. Sur le lien entre la nudité de l'acteur et le martyr, voir aussi Carlson, *Performing Bodies in Pain*, pp. 83, qui fait également référence à la *body art* comme nous l'avons vu.

⁸⁷⁷ Brook, « Le théâtre sacré », p. 22.

ANNEXE ICONOGRAPHIQUE



1. *Mosaico di S. Agnese*, Basilica di Sant'Agnese fuori le mura, Rome, VII^e siècle.



2. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, Museo dell'Opera Metropolitana, Sienne (XIV^e siècle).



3. Taddeo di Bartolo, *Sant'Agnese*, scuola senese, Collection Liechtenstein, Vienne (XV^e siècle).



4. Sainte Barbe, Fresque de l'église Santa Maria Antiqua, Rome, VII^e siècle.



5. *Sainte Barbe*, livre d'heures à l'usage de Toul, attribué au maître de Saint Goéry actif à Metz vers 1437-1452. Bibliothèque de Metz, MS 1581, f.231 verso.



6. Jan van Eyck, *Sainte Barbe*, Musée Royal de Beaux-Arts d'Anvers, 1437, dessin sur panneau.



7. *Le triptyque du maître de la Légende de Sainte Barbe*, panneau de gauche, Musée du Saint-Sang, Bruges, dernier quart du XV^e siècle.



8. *Le triptyque du maître de la Légende de Sainte Barbe*, panneau central, Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.



9. Lorenzo Lotto, *Cristo-Vite e Storie di Santa Barbara*, Cappella Suardi, Trescore Balneario, 1524.



10. Idem, détail : fuite de Barbe



11. Idem, détail : supplice des marteaux.



12. Idem, détail : supplice des torches.



13. Idem, détail : l'ange apporte la veste à Barbe après l'amputation des seins.



14. Hans Memling, *Mariage mystique de sainte Catherine*, Musée de l'Hôpital Saint-Jean de Bruges, 1479. Sainte Barbe avec un livre.



15. Cycle de sainte Barbe, Voûte lambrissée de la chapelle des forgerons, Église de Saint-Martin-de-Connée (Maine), fin XV^e/début XVI^e siècles.



16. Panneaux A, B : Barbe discute avec le père, en présence des deux docteurs, Dioscorus conduit Barbe chez les prétendants.



17. Panneaux E, F : Barbe explique aux chevaliers païens ses positions.



18. Panneau G (droite) : Barbe se dispute avec la mère.



19. Panneau L : les soldats de l'armée chrétienne.



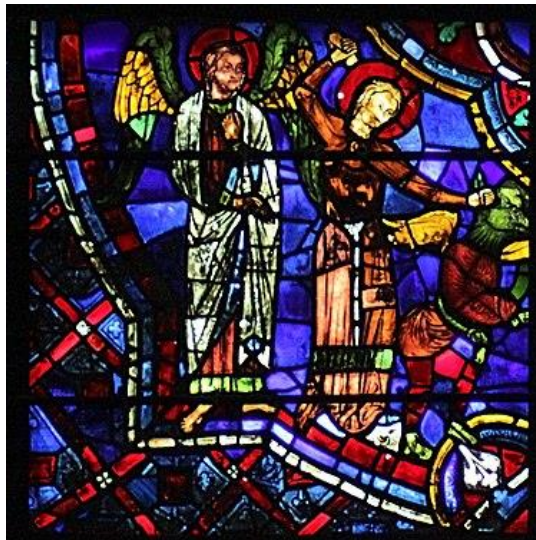
20. Wilhelm Kalteysen, *Sainte Barbe*, Wroslav National Museum, 1447, detail.



21. Meister Franck, *Retable de sainte Barbe*, Museum National de Finlande, Helsinki (première moitié du XV^e siècle).



20. Vitrail de sainte Marguerite et de sainte Catherine, Cathédrale de Chartres, détail de la légende de sainte Marguerite, XIII^e siècle.



21. Détails : la sortie du dragon et la lutte contre Belzébuth.



22. Livre d'Heures, Walters ms W267, fol. 222r, XV^e siècle.



23. Châtelaudren, Peintures du lambris de la chapelle Notre-Dame du Tertre, *Vie de sainte Marguerite*, XV^e siècle.



24. Maître des Ronds de Cobourg, *Retable de sainte Marguerite*, Musée Beaux-Arts Dijon, fin du XV^e sec.



25. Raffaello, Giulio Romano, *Santa Margherita*, 1518, Musée du Louvre.



26. Taddeo di Bartolo, *Santa Caterina d'Alessandria*, XIV^e siècle, Caen, Musée des Beaux-Arts.



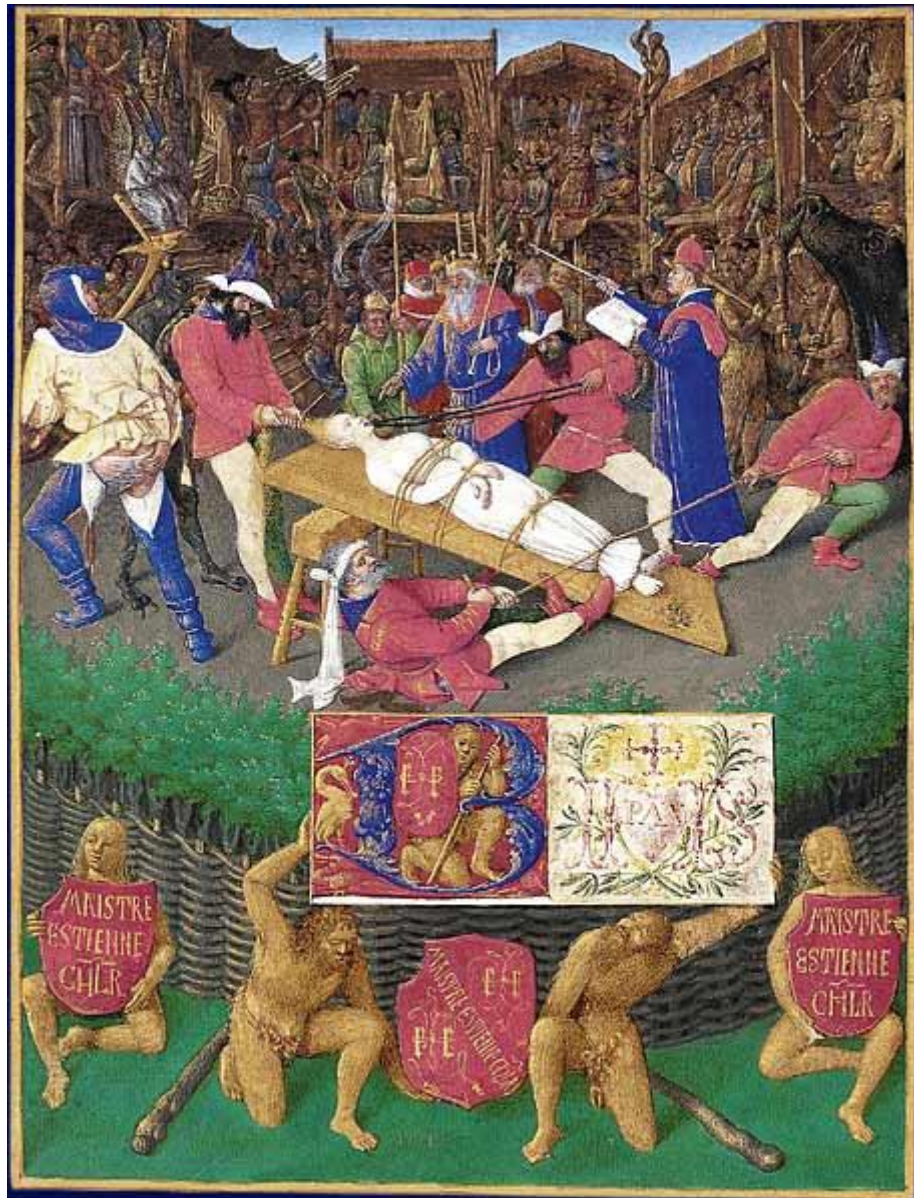
27. Jacopo del Casentino, *Sainte Catherine d'Alexandrie*, 1330-1335, Collection privée Alana (exposée au Musée Jacquemart-André en 2019/2020)



28. Sainte Catherine confondant les Docteurs, *Les Belles Heures du duc de Berry*, New York, Metropolitan Museum, Acc.no.54.1.1, folio 16 [source : *Les Belles Heures du duc de Berry*, sous la dir. de H. Grollemund-P. Torres, Editions Louvres, Paris, 2012].



29. Masolino, *Dispute de S. Catherine avec les philosophes*, 1427-30. Chapelle de Sainte Catherine, Rome, San Clemente.



30. Jean Fouquet, *Apolline*, Livres d'Heures d'Etienne de Chevalier, XV^e siècle, Musée Condé, Chantilly.

RRAPPRESENTAZIONE DI SANTA APOLLONIA
VERGINE & MARTIRE.



REDMI NOTE 8
AI QUAD CAMERA

31. *Rappresentazione di Sancta Apollonia Vergine e Martire*, Florence, Miscomini, 1490 c.,
fol. A [1]r.



REDMI NOTE 8
AI QUAD CAMERA



REDMI NOTE 8
AI QUAD CAMERA

32. *La festa di Sancta Agata virgine e martyre*, Florence, Bartolomeo de' libri, c. 1490, (reproduction de Toschi, rist. anast.)



33. Maître de la légende de sainte Lucie, *Virgo inter Virgines*, Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, dernier quart du XV^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

I. CORPUS

Éditions utilisées

CHOCHEYRAS Jacques (éd.), « L'histoire de sainte Barbe. Fragment du rôle principal (inédit) », *Le théâtre religieux en Savoie au XVI siècle, avec des fragments inédits*, Genève, Droz, 1971, pp. 93-108.

DE SANTIS, Silvia (a cura di), *Il mistero provenzale di Sant'Agnese*, Roma, Viella, 2016

GOULLET, Monique (éd.), « Dulcitius », *Hrotsvita, Théâtre*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, pp. 72-99.

—, « Sapientia », *Hrotsvita, Théâtre*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, pp. 234-279.

LONGTIN, Mario, *Édition du Mystère de sainte Barbe en deux journées, BN Yf 1652*, travail inédit.

—, LEMAIRE, Jacques, BRUN Laurent., *Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées, BnF fr. 976*, à paraître chez Paradigme.

RUNNALLS, Graham (éd.), *Les fragments du Mystère auvergnat de sainte Agathe*, Montréal, CERES, 1994.

SPACAGNO, Michela, *Édition critique du Mystère de la vie de sainte Marguerite (RES-YF-4690). Analyse linguistique et métrique*, thèse dirigée par G. Parussa et S. Asperti, Université Sorbonne Nouvelle-Università Roma La Sapienza, 2017.

TOSCHI, Paolo (rist. anast.), « Rappresentazione di Santa Agata », dans Id., *Sacre rappresentazioni toscane dei secoli XV e XVI*, Firenze, Olschki, 1969, n. 2.

—, « Rappresentazione di Santa Apollonia », dans Id., *Sacre rappresentazioni toscane dei secoli XV e XVI*, Firenze, Olschki, 1969, n. 3.

WILSON TORDI, Anne (éd.), *La festa et storia di Sancta Caterina*, New York, Peter Lang, 1997.

D'autres éditions consultées

LONGTIN, Mario, *Édition critique de la cinquième journée du Mystère de sainte Barbe en cinq journées (BnF fr. 976)*, Ph. D., University of Edinburgh, 2001.

—, *Edition du mystère de sainte Barbe en deux journées, BN Yf 1652 et 1651*, mémoire de maîtrise sous la dir. de G. Di Stefano, Université McGill, Montréal, 1996.

KIM, Jun-Han, *Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées : Edition critique des deux premières journées d'après le manuscrit BnF fr. 976*, 2 tomes, thèse, Université de Paris IV-Sorbonne, Paris, 1998.

ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Dialoghi drammatici*, a cura di F. Bertini, Intro. di P. Dronke, Milano, Garzanti, 1986.

SARDOU, Antoine Léandre, « Le martyr de Saint Agnès, mystère en vieille langue provençale (texte et traduction) », *Annales de la Société des lettres, sciences et arts des Alpes Maritimes*, 4, 1877, pp. 1-112.

SEEFELDT, Paul, *Studien über die verschiedenen mittelalterlichen dramatischen Fassungen der Barbara-Legende nebst Neudruck des ältesten "Mystère français de sainte Barbe en deux journées"*, Greifswald, Adler, 1908.

II. TEXTES MÉDIÉVAUX ET DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE

AURELIO PRUDENZIO CLEMENTE, *Le corone*, con testo a fronte, a cura di L. Canali, Firenze, Le Lettere, 2005.

BARILLARI, Sonia Maura (ed.), *Adamo ed Eva. Le Jeu d'Adam : alle origini del teatro sacro*, Roma, Carocci, 2010.

CHOCHEYRAS, Jacques-RUNNALLS, Graham, *La vie de Marie Magdaleine par personnages* (BNF, Réserve Yf 2914), Genève, Droz, 1986.

D'ANCONA, Alessandro (éd.), « Sacra Rappresentazione di Santa Barbara », dans Id., *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI raccolte e illustrate*, Firenze, Le Monnier, vol. II, 1872, pp. 71-92.

DENOMY, Alexander Joseph, «An old French life of Saint Barbara», *Mediaeval Studies*, Toronto, 1939, I, pp. 148-78.

—, *The Old French Lives of Saint Agnes and Other Vernacular Versions of the Middle Ages*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1938.

CHRISTINE DE PIZAN, *La città delle dame*, a cura di P. Caraffi, Roma, Carocci, 1997.

COHEN, Gustave (éd. par), *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Champion, Paris, 1925.

DOMINGUEZ, Véronique (éd. par), *Le Jeu d'Adam*, Paris, Champion, 2012.

GROS, Gérard (éd. par), *Le mystère du siège d'Orléans*, Paris, Librairie générale française, 2002.

HROSVITA, « Passio Sancte Agnetis », dans Ead., *Oeuvres poétiques*, traduit et présenté par M. Goulet, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2000, pp. 296-305.

IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf. Testo critico riveduto e commento a cura di G. P. Maggioni. Traduzione italiana coordinata da F. Stella con la revisione di G. P. Maggioni, Firenze, Sismel, 2 voll., 2007.

JACOBI A VORAGINE, « De sancta Barbara », *Legenda Aurea, vulgo Historia Lombardica dicta, ad optimorum librorum fidem recensuit Dr. Th. Graesse, Lipsiae, Impensis Librariae Arnoldianae*, 1850, pp. 898-902.

JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*, a cura di A. Vitale Brovarone e L. Vitale Brovarone, Torino, Einaudi, 2007.

JACQUES DE VORAGINE, *La Légende Dorée*, édition publiée sous la direction d'Alain Boureau avec la collaboration de Pascal Collomb, Monique Goulet, Laurence Moulinier et Stefano Mula, Préface de Jacques Le Goff, Paris, Gallimard, 2004.

MILLS, Léonard R. (éd. par), *Le mystère de saint Sébastien*, Genève, Droz, 1965.

MOMBRIUS, Boninus, « Passio sanctae Margaritae virginis et martyris », dans Id., *Sanctuarium, seu vitae sanctorum. Novam hanc editionem curaverunt duo Monachi Solesmenses*, Paris, A. Fontemoing, 1910 (réimpr. Hildesheim, New York, Georg Olms, 1978), 2 voll., pp. 190-196.

ROSVITA DI GANDERSHEIM, « Passio Sanctae Agnetis virginis et martyris », dans Ead., *Poemetti agiografici e storici*, a cura di Luca Robertini e Marco Giovini, Alessandria, 2004, pp. 224-249.

—, « Passio Sancti Pelagi », dans Ead., *Poemetti agiografici e storici*, a cura di L. Robertini e M. Giovini, pp. 126-149.

RUNNALLS, Graham (éd. par), *Le mystère de saint Christofle*, Exeter, University of Exeter, 1973.

— (éd. par), *Le Mystère de Sainte Venice*, Exeter, University of Exeter, 1980.

SCHERNBERG, Dietrich, «The Play of Lady Jutta [Eîn Schön Spiel von Frau Jutten] », dans S. Wright, (éd.), *Medieval German Drama: four plays in translation*, Fairview, NC, Pegasus Press, 2002, pp. 159-219.

SENNEWALDT, Clotilde (éd. par), *Les "Miracles de Sainte Genevieve"*, Frankfurt a. Main, Verlag Morits Diesterweg, 1937.

Vita sanctae Agnetis, dans AA.SS., Ian., t. II, Societé des Bollandistes, Antwerpen, 1643-, pp. 351-354.

VITALE BROVARONE, Alessandro (a cura di), *Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo. Note per la messa in scena d'una Passione*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1984.

WACE, *La Vie de Sainte Marguerite*, éd. par H. E. Keller, Tübingen, Niemeyer, 1990.

—, *La Vie de Sainte Marguerite*, éd. par E. Francis, Paris, Champion, 1932.

—, « Vie de Sainte Marguerite », dans Id., *Vie de sainte Marguerite ; Conception Notre Dame ; Vie de saint Nicolas*, Édition bilingue, Publication, traduction, présentation et notes par Françoise Laurent, Françoise Le Saux et Nathalie Bragantini-Maillard, Paris, Champion, 2019, pp. 99-172.

WILLIAMS, Harry F., « Old french Lives of Saint Barbara », *Proceedings of the American Philosophical Society*, 119 (1975), pp. 156-185.

III. TEXTES ET MISES EN SCENE CONTEMPORAINES

FABRE, Jan, *Je suis sang*, dans Id., *Teatro*, Introd. di M. G. Gregori e dell'autore, Firenze, 2010. *Je suis sang*, mise en scène de Jan Fabre, avec la compagnie Troubleyn, Festival d'Avignon, 2001.

MONTANARI, Ermanna, *Rosvita*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2014.

Rosvita, concerto-spettacolo, di e con Ermanna Montanari, regia M. Martinelli, musica Davide Sacco, Teatro delle Albe - Ravenna Teatro in collaborazione con Ravenna Festival e deSidera Bergamo Teatro Festival, 2008.

ÉTUDES

I. THÉÂTRE MÉDIÉVAL

Etudes Générales

ALLEGRI, Luigi, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

—, NOTO, Giuseppe, « Storia del teatro (medievale) e filologia (romanza) », *Le forme e la storia*, n. s. XII (2019) 2 [La filologia romanza e i saperi umanistici e altri saggi, a cura di A. Pioletti e A. Punzi], pp. 73-84.

BORDIER, Jean-Pierre, « La violence du mystère », *Littératures Classiques* 73, 2010/3, pp. 95-108.

BOUHAÏK-GIRONES, Marie, « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? » *Médiévales* 59, 2010/2, pp. 107-125.

—, Dominguez, Véronique et Koopmans, Jelle (dir.), *Les Pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2010.

—, « Le spectacle de la mort sainte : mettre en scène la Passion et les martyres chrétiens », dans Collectif, *Les vivants et les morts dans les sociétés médiévales* [48^e Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public (Jérusalem, 4-7 mai 2017)], Paris, Publications de la Sorbonne, 2018, pp. 367-378.

—, « Mettre en spectacle les mystères chrétiens (XV^e-XVI^e s.) », dans Jacques Cheyronnaud et Emmanuel Pedler (dir.), *La forme spectacle*, Paris, EHESS (« Enquête »), 2018, p. 45-55.

—, « Trois documents sur les feintes, les secrets et leurs maîtres (XV^e-XVI^e s.) », *Revue d'Histoire du Théâtre* 278, 2018/2, pp. 15-21.

—, « Merveilleux et surnaturel sur les scènes théâtrales (XV^e-XVI^e siècles) », dans *Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe* [en ligne], 2020.

CASAGRANDE, Carla -VECCHIO, Silvana, « L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo », dans *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini* (Atti del II Convegno del Centro di Studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo, 17-19 giugno 1977), Roma, Bulzoni 1978, pp. 207-58.

COHEN, Gustave *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Paris, Champion, 1951.

CHOCHEYRAS, Jacques, *Le théâtre religieux en Savoie au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1971.

—, « Le théâtre religieux provençal et la propagande anti-vaudoise : personnages en quêtes d'auteurs », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 44 (1997), pp. 49-54.

- CROWDER, Susannah, *Performing Women: Gender, Self, and Representation in Late Medieval Metz*, Manchester, Manchester University Press, 2018.
- DAVIDSON, Clifford, « Women and the medieval stage », *Women's Studies*, 11 (1984), pp. 93-113.
- D'ANCONA, Alessandro, « Le donne nella Sacra Rappresentazione », dans Id., *Origini del teatro italiano*, 2 voll., Torino, Leoscher, 1891, pp. 632-644.
- DI STEFANO, Giuseppe, « Structure métrique et structure dramatique dans la théâtre médiéval », dans Herman Braet, Johan Nowé, Gilbert Tournoy (dir.), *The Theatre in the Middle Ages*, Leuven, Leuven University Press, 1985, pp. 194-206.
- DOMINGUEZ, Véronique, « De la morale à l'esthétique : la danse et le rondeau dans les mystères de la Passion du XV^e siècle », dans *Le mal et le diable : leurs figures à la fin du Moyen Age*, sous la direction de Nathalie Nabert, Beauchesne, 1996, pp. 53-77.
- , « Veoir l'invisible » au théâtre : les mystères de la foi dans quelques Mystères de la Passion », dans M. Gally, M. Jourde (dir.), *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, Signes, ENS éditions, 1999, pp. 111-134.
- , « Marie-Madeleine au miroir : l'édification au spectacle dans le Mystère de la Passion de Jehan Michel (1486) », dans Fabienne Pomel (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 303-322.
- , « La scène et l'enluminure. L'Apolline de Jean Fouquet dans le livre d'Heures d'Etienne Chevalier », *Romania*, 122 (2004), pp. 468-505.
- , « Compte rendu de Vicki Lou Hamblin, *Le Mystère du Siège d'Orléans*, édition critique, Genève, Droz, 2002 (TLF 546) et de Gérard Gros, *Mystère du Siège d'Orléans*, introduction, édition bilingue, notes et index, Paris, Le Livre de Poche, 2002 (Lettres Gothiques) », *Revue Critique de Philologie Romane*, années 4^e-5^e (2003-4), 2005, pp. 43-58.
- , *La scène et la croix : le jeu de l'acteur dans les passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007.
- , « Entre la feinte et le rire : les supplices sur la scène des mystères (XV^e-XVI^e siècles) », dans J.-P. Dupouy et E. Gaucher-Rémond (dir.), *Du Diable au Corps, CAMAREN (Cahiers Moyen Âge & Renaissance)* 3, 2010, pp. 111-127.
- , « La merveille, une illusion ? Les *secretz* de la scène médiévale (XV^e-XVI^e siècles) », dans M. Morris-J.-J. Vincensini (dir.), *Écriture et réécriture du merveilleux féerique*, Paris, Garnier, 2012, pp. 71-88.
- DOGLIO, Federico, *Il Teatro in Europa*, vol. 1, Milano, Garzanti, 1982.
- DRUMBL, Johann (a cura di), *Il teatro medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- ENDERS, Jody (ed. by), *A Cultural History of Theatre: The Middle Ages*, London, Bloomsbury, 2017.
- , *Death by Drama and other medieval urban legends*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

- HAMBLIN, Vicki, « The theatricality of Pre- and Post- Performance French Mystery Play », dans P. Happé and W. Hüsken (ed. By), *Les mystères. Studies in genre, texte and theatricality*, Amsterdam-NY, 2012, pp. 43-70.
- HENRARD, Nadine, *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998.
- JODOGNE, Omer, « Le théâtre français du Moyen Age : recherche sur l'aspect dramatique des textes », dans Sandro Sticca (éd.), *The Medieval Drama*, Albany, State University of New York Press, 1972, pp. 1-21.
- KANAOKA, Naomi, « La vie théâtrale à Compiègne entre 1450 et 1550 », *Bibliothèque de l'école des chartes* 64, 2006, pp. 97-158.
- KONIGSON, Elie, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1976.
- KOOPMANS, Jelle, « *Le Mystère de saint Sébastien. Scénographie et théorie des genres* », *Fifteenth Century Studies* 16 (1990), pp. 143-156.
- , *Le Théâtre des Exclus au Moyen Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, Imago, Paris, 1997.
- , « L'équarrissage pour tous ou la scène des mystères dits religieux », *Littératures Classiques* 73/3, 2010, pp. 109-120.
- , SMITH, Darwin, « Un théâtre français du moyen âge ? », *Médiévales* 59, automne 2010, pp. 5-16.
- LALOU, Elisabeth, « Le théâtre médiéval, le tragique et le comique : réflexions sur la définition des genres », dans Milagros Torres et Ariane Ferry (dir.), *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise scène)* [Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012], publication numérique du CÉRÉDI, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?le-theatre-medieval-le-tragique-et.html>
- , « Les rolets de théâtre, étude codicologique », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui : Moyen Âge et Renaissance*. Actes du 115e Congrès national des sociétés savantes, Section d'histoire médiévale et de philologie, Avignon, 1990, pp. 51-71.
- , « Les tortures dans les mystères: théâtre et réalité, XIV^e-XV^e siècle », *Medieval English theatre* 16, 1994, pp. 37-50.
- , et SMITH, Darwin, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », *Fifteenth Century Studies* 13, 1988, pp. 569-579.
- LAVEANT, Katell, *Théâtre et culture dramatique d'expression française dans les villes des Pays-Bas méridionaux (XV^e-XVI^e siècles)*, thèse, Université d'Amsterdam, 2007.
- LEROUX, Xavier (dir.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, [Actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008], Paris, Champion, 2011.
- MOSETTI CASARETTO, Francesco, « Rosvita, l'osceno e la rinascita della Commedia », *L'Immagine riflessa* XIV, 2005, pp. 71-85.
- (a cura di), *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2006.

- MUIR, Lynette, « Woman on the medieval stage: the evidence from France », *Medieval English Theatre* 7, 1985, pp.107-119.
- , *Love and conflict in medieval drama: the plays and their Legacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- NEWBIGIN, Nerida, « Le sacre rappresentazioni nella Firenze laurenziana », dans Myriam Chiabò e Federico Doglio (a cura di), *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento: Convegno di studi, Roma 17-20 giugno, Anagni 21 giugno 1992*, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1993, pp. 101-120.
- NORMINGTON, Katie, *Gender and Medieval Drama*, Cambridge, Brewer, 2004.
- , « Giving Voice to Women: Teaching Feminist Approaches to the Mystery Plays », *College Literature* 28, 2001, No. 2, p. 130-154.
- , « Faming of the Shrews': Medieval Drama and Feminist Approaches », *Yearbook of English Studies*, Vol. 43, 2013, pp. 105-120.
- NOOMEN, Willem, « Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique », *Neophilologus* 40, 1956, pp. 179-193 et 249-258.
- PARUSSA, Gabriella, « Paroles de diables. Essai d'une typologie du discours diabolique dans les mystères religieux du XV siècle », dans Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli (dir.), *Pour acquérir honneur et pris, Mélanges Giuseppe Di Stefano*, Montréal, CERES, 2004, pp. 409-422.
- , « La représentation des émotions dans le théâtre médiéval : stratégies discursives et effets pragmatiques », dans Juhani Härmä et Elina Suomela-Härmä (dir.), *Aimer, hair, menacer, flatter... en moyen français*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2017, pp. 203-216.
- , « Le théâtre des femmes au moyen âge : écriture, performance et mécénat », dans C. Croizy-Naquet, S. Le Briz-Orgeur et J.-R. Valette (dir.), *Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2017, pp. 303-321.
- PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Histoire du théâtre en France, Les Mystères*, 2 vol., Paris, Hachette, 1880.
- POTTER, Robert, « The brechtian dimensions of Medieval Drama », dans V. Dominguez (dir.), *Renaissance du théâtre médiéval*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, pp. 203-218.
- PREVENIER, Walter, « Quand un honorable bourgeois de Malines, “marié avec une bonne et honeste femme”, s'encanaille dans une compagnie de théâtre en marge de la bonne société (1475) », dans M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans, K. Lavéant (dir.), *La Permission et la Sanction. Théories légales et pratiques du théâtre (XIV^e-XVII^e siècle)*, 2017, pp. 141-163.
- REY-FLAUD, Henry, *Pour une dramaturgie du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- RIBARD, Jacques, « Théâtre et symbolisme au XIIIe siècle », dans Herman Braet, Johan Nowé, Gilbert Tournoy (dir.), *The Theatre in the Middle Ages*, Leuven, Leuven University Press, 1985, pp. 103-108.

- RUNNALLS, Graham A., « La composition du “Mistère du Viel Testament” : Le Mystère de Daniel et Susanne », *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance* LVII (1995), pp. 345-367.
- , « Le personnage dans les mystères à la fin du Moyen-Âge et au XVI^e siècle : stéréotypes et originalité », *Bulletin de l’Association d’étude sur l’Humanisme, la Réforme et la Renaissance* 44 (1997), pp. 11-26.
- , *Études sur les mystères : un recueil de 22 études sur les mystères français ; suivi d’un Répertoire du théâtre religieux français du Moyen Âge et d’une bibliographie*, Paris, Champion, 1998.
- , *Les mystères français imprimés, une étude sur les rapports entre le théâtre religieux et l’imprimerie à la fin du Moyen Age français*, Paris, Champion, 1999.
- , « “Mansion” and “Lieu”: two technical terms in French Medieval Staging? », *French Studies*, 35 (1981), no 4, pp. 385-393.
- SALIOU, Clément, « Disloquer pour renaître : la torture et ses effets dans les vies de saints dramatisées des XV^e et XVI^e siècles », dans Julie Postel, Marie Garré Nicoară (dir.), *Corps béants, corps morcelés : altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, Louvain-la-Neuve, EME éditions, 2018, pp. 175-186.
- , *Vie théâtrale dans le Nord-Ouest de la France (Bretagne, Pays de la Loire, Poitou, Aunis) du XIII^e au XVI^e siècle*, thèse sous la dir. de D. Hüe, Rennes 2, 2019.
- SMITH, Darwin, « Les manuscrits de théâtre », *Gazette du livre médiéval* 33 (1998), pp. 1-10.
- , Parussa Gabriella et Halévy Olivier (dir.), *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L’avant-scène théâtre, 2014.
- TESSARI, Roberto, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Bari, Laterza, 1993.
- TYDEMAN, William, *The Medieval european stage, 500-1550*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- VECCHIO, Silvana, « La memoria del passato e i problemi del presente: la riflessione medievale sull’ars theatrica », dans F. Mosetti Casaretto (a cura di), *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Atti delle II Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, Certosa di Pontignano, 13-16 Giugno 2004) con indici a cura di Michael P. Bachmann, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006, pp. 105-117.
- VENTRONE, Paola, « Nuvole et Paradis merveilleux dans la scéno-technique florentine du XV^e siècle », dans *Revue d’Histoire du Théâtre, La mécanique de la représentation. Machines et effets spéciaux sur les scènes européennes (XVe-XVIII e s.)*, 2018/2, pp. 23-38.
- WRIGHT, Stephen K., « Joseph as Mother, Jutta as Pope: Gender and Transgression in Medieval German Drama », *Theatre Journal*, Vol. 51, No. 2 (1999), pp. 149-166.

Théâtre hagiographique

a. Corpus

BERTINI, Ferruccio, « Rosvita, la poetessa », dans F. Bertini, F. Cardini, Mt. Fumagalli Beonio Brocchieri (a cura di), *Medioevo al femminile*, Bari, Laterza, 1989, pp. 63-95.

BONAFIN, Massimo, « Alcune considerazioni sul Miracolo di Sant'Agnese in occitano », dans F. Mosetti Casaretto (a cura di), *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Atti delle II Giornate Internazionali di Studio sul Medioevo (Siena, 13-16 giugno 2004), Alessandria, Ed. dell'Orso, 2006, pp. 269-279.

BOUHAÏK-GIRONES, Marie, « Le théâtre sur la place de marché : la représentation du mystère de Sainte-Catherine à Rouen en 1454 », dans Denis Hüe, Mario Longtin & Lynette Muir (dir.), *Mainte belle œuvre faite : études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Orléans, Paradigme, 2005, p. 27- 36.

BISANTI, Armando, *Un ventennio di studi su Rosvita di Gandersheim*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2005.

CARLSON, Marla, « Impassive Bodies: Hrotsvit Stages Martyrdom », *Theatre Journal*, Vol. 50, No. 4 (1998), pp. 473-487.

—, « Spectator Responses to an Image of Violence : Seeing Apollonia », *Fifteenth-Century Studies* 27 (2002), pp. 7–20.

DE SANTIS, Silvia, « Teatro e Musica nel “Mistero provenzale di Sant’Agnese”, *Sinestesie* XVII (2019), pp. 159-167.

—, « Tolle magam, tolle maleficam, quae et mentes immutat et animos alienat! Le interpolazioni nel codice Chigiano del Mistero provenzale di sant’Agnese », *Studi romanzi* VII (2011), pp. 32-68.

—, « La Cucina infernale e la mirabile illusione : Il "Dulcitius" di Rosvita fra drammaturgia e innografia », *Mediaevalia* 27, 1 (2006), pp. 155 - 183.

HAMBLIN, Vicki, « From Many Lives a Single Play: The Case of Saint Margaret and the Dragon », *Comparative Drama*, 50, No. 1 (2016), pp. 33-61.

KIM JUN-HAN, *Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées : Edition critique des deux premières journées d’après le manuscrit BnF fr. 976*, 2 tomes, thèse, Université de Paris IV-Sorbonne, Paris, 1998.

LONGTIN, Mario, « Chercher l’intrus : le roi de chypre et le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* », dans Marie Bouhaïk-Gironès, Katell Lavéant et Jelle koopmans (dir.), *Le théâtre polémique français (1450-1550)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 123-138.

—, « Chœur à cœur : le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* et le roman médiéval », dans C. Denoyelle (dir.), *De l’Oral à l’écrit, le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, Orléans, Paradigme, 2015, pp. 301-326.

—, « Conventions de lecture : l'exemple de la *pausa* dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* », dans J. P. Bordier (dir.), *Langues, codes et conventions de l’ancien théâtre*. Actes

de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, pp. 83-89.

—, « *Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées et sa farce* », dans D. Hüe, M. Longtin et L. Muir (dir.), *Mainte belle oeuvre faicte. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Orléans, Paradigme, 2005, pp. 339-354.

—, « Maçons ! Trois fenêtres, s'il vous plaît ! *Le Mystère de sainte Barbe en cinq journées : un décor qui se construit ?* », dans C. Connochie Bourgne (dir.), *Par la fenestre. Études de littérature et de civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003, pp.307-318.

—, « Sainte-Barbe en 3-D », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval (République des Lettres. Symposiums), 2006, pp. 129-140.

NEWBIGIN, Nerida, « Agata, Apollonia and other martyred virgins: did florentines really see these plays performed? », *European Medieval Drama*, 1 (1997), pp. 77-100.

OLDONI, Massimo, « Sapienza e le sue figlie » dans Luca Robertini, *Tra filologia e critica*, Firenze, Sismel, pp. XI-XVII.

PIEMME, Jean-Marie, « L'espace scénique dans le jeu provençal de sainte Agnès », dans *Melanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, t. I, pp. 233-245.

POTTER, Robert, « Pornography and the Saints' Play », Presented at the Ninth Colloquium of the Société Internationale pour étude du théâtre médiéval, Odense, Denmark, 1998, en ligne : http://www.sitm.info/history/1998-2001/SITM_files/papers/Robert_Potter.html

POTTIER, Louis, « *La vie et histoire de madame sainte Barbe. Le mystère joué à Laval en 1493 et les peintures de Saint-Martin-de-Connée* », *Revue historique et archéologique du Maine*, 50, (1901), pp. 233-312.

SCAVELLO, Susanna, « Santa/malefica? La duplice visione della martire nel teatro medievale di ispirazione agiografica », dans M. S. Barillari, M. Di Febo (a cura di), *Attraverso lo specchio: l'immagine, il doppio, il riflesso* [Atti del XIII Convegno Internazionale del Laboratorio Etno-Antropologico di Rocca Grimalda, 21-23 settembre 2018], Aircurzio, Virtuosa-mente, 2019, pp. 359-376.

—, « Et toutesfoiz je contredictz ! La celebrazione delle martiri nei mystères di S. Barbara e di S. Margherita », dans M.S. Barillari e M. Di Febo (a cura di), *Rivolta : miti e pratiche dell'essere contro* [Atti del XIV Convegno Internazionale del Laboratorio Etno-Antropologico di Rocca Grimalda, 20-22 settembre 2019], Aircurzio, Virtuosa-mente, 2021, pp. 189-213.

SCHULZE-BUSACKER, Elisabeth, « Le théâtre occitan au XIV^e siècle : le *Jeu de Sainte Agnès* », dans H. Braet, J. Nowé, G. Tounoy (ed. by), *The theatre in the Middle Ages*, Leuven, Leuven University Press, 1985, pp. 130-193.

SPACAGNO, Michela, « L'expression de la violence verbale dans la *Vie de Sainte Marguerite*, mystère hagiographique du XV^e siècle », dans Juhani Härmä et Elina Suomela-Härmä (dir.), *Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2017, pp. 253-268.

STICCA, Sandro, « Hrotswitha's Dulcinius and Christian Symbolism », *Mediaeval Studies* 32 (1970), pp. 108-127.

b. Théâtre hagiographique : études générales

BECK, Jonathan, « Sexe et genre dans l'hagiographie médiévale : les mystères à saintes », *Le Moyen Age français* 19 (1986), pp. 18-33.

HAMBLIN, Vicki, *Saints at play. The performance features of French hagiographic Mystery plays*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2012.

LALOU, Elisabeth, « Les mystères français de saints et de saintes. Un genre médiéval ? », dans M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Martiri e Santi in scena*, Atti del XXIV Convegno di Studi del Centro studi sul Teatro medioevale e rinascimentale, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 2001, pp. 131-156.

MUIR, Lynette, « The Saint Play in Medieval France », dans Clifford Davidson (dir.), *The Saint Play in Medieval Europe*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1986, pp. 123-180.

RUNNALLS, Graham, *Le Cycle de Mystères des Premiers Martyrs*, édité par G. A. Runnalls, Genève, Droz, 1976.

Réception contemporaine

BARILLARI, Sonia Maura (a cura di), *Teatro medioevale e drammaturgie contemporanee*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2009.

DOMINGUEZ, Véronique (dir.), *Renaissance du théâtre médiéval*, Contributions au XII^e colloque de la Société internationale du théâtre médiéval, Lille, 2-7 juillet 2007, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2009.

—, « D'Oberammergau au *Jeu d'Adam* : le sacré à l'épreuve du médiévalisme », *Itinéraires* 3 (2010), pp. 113-123.

—, « Medievalism and medieval theatre : About Adam », *RELIEF - Revue Électronique de Littérature Française*, 8(1), 2014, pp.115-133.

GALLY, Michèle et HUBERT, Marie Claude (dir.), *Le médiéval sur la scène contemporaine*, Avignon, Presse Universitaire de Provence, 2014.

INFURNA, Marco, « Il teatro », dans AA. VV., *Lo spazio letterario nel Medioevo*, 2. Il Medioevo volgare, t. IV. L'attualizzazione del testo, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 219-245.

—, « Il medioevo di Jan Fabre: Je suis sang », dans Barillari (a cura di), *Teatro medioevale e drammaturgie contemporanee*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 175-186.

RANZINI, Paola, « De Hrotsvita (X^e siècle) à Rosvita (1991) en passant par Artaud », dans *Les espaces sexués. Topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques*, Christophe Batsch, Françoise Saquer-Sabin, Wien-Zurich, LIT Verlag, 2017, pp. 305-315.

II. HAGIOGRAPHIE

BARILLARI, Maura Sonia, « Margherita, il drago, il regno dei cieli. Passione e “transito” di una santa sauroctona », *Orma*, 27 (2017), pp.19-30.

BARONE, Giulia, «Scrivere dei santi, parlare dei santi», in U. Longo, G. Barone, *Santità medievale*, Roma, Jouvence, 2006, pp. 9-22.

CAZELLES, Brigitte, *Le corps de sainteté d'après Jehan Bouche d'Or, Jehan Paulus et quelques vies des XII et XIII siècles*, Genève, Droz, 1982.

—, *The Lady as Saint: A Collection of French Hagiographic Romances of the Thirteenth Century*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1991.

CONSOLINO, F. Ela, « La donna negli Acta martyrum », dans U. Mattioli (a cura di), *La donna nel pensiero cristiano antico*, Genova, Marietti, 1992, pp. 95-117.

CRACHIOLO, Beth, « Seeing the Gendering of Violence: Female and male martyrs in the South English Legendary », in M. D. Meyerson, D. Thiery, O. Falk (ed. by), *A Great Effusion of Blood?: Interpreting Medieval Violence*, Toronto, University of Toronto Press 2004, pp. 147-162.

DELCOURT, Marie, « Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne », *Revue de l'histoire des religions*, tome 153, n°1, 1958, pp. 1-33.

DELEHAYE, Hippolyte, *Les Passions des Martyrs et les genres littéraires*, Associations des Bollandistes, Bruxelles, 1966 (ed. or. 1921).

DE GAIFFIER, Baudouin, « La légende latine de sainte Barbe par Jean de Wackerzeele », *Analecta Bollandiana*, 77 (1959), pp. 5-41.

—, « Le triptyque du Maître de la légende de sainte Barbe. Sources littéraires de l'iconographie », *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1967, pp. 233-245.

DI FEBBO, Martina, « Santa Marta, santa Margherita d'Antiochia e il drago : sante sauroctone in Jacopo da Varazze e nella tradizione iconica tra Genova e l'Europa », in G. Ameri (a cura di), *Arte e letteratura a Genova fra XIII e XV secolo. Temi e intersezioni*, Genova, Genova University Press, 2017, pp. 115-128.

GIOVINI, Marco, « Come trasformare un bordello in una casa di preghiere. Il motivo della verginità redentrica nell'"Agnes" di Rosvita di Gandersheim », *Maia*, 3 (2002), pp. 589-617.

HYUN, Theresa M., « Dualistic Narratives in the Old French Martyr Poems », *Romance Philology*, Vol. 37, No. 1 (1983), pp. 49-56.

LANNUTTI, Maria Sofia (a cura di), « Introduzione », dans Ead., *Vita e passione di santa Margherita d'Antiochia. Due poemetti in lingua d'oc del XIII secolo*, Firenze, Sismel, 2012, pp. XI-CI.

LEONARDI, Claudio, « Agiografia » dans G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò (a cura di), *Lo spazio letterario nel medioevo*, 1. Il Medioevo latino, La produzione del testo vol. I t.2, 5 voll, Roma, Salerno Editrice, 1993-1999, pp. 421-426.

- LEWIS, J. Katherine, « Model Girls ? Virgin Martyrs and the training of Young Medieval Women in Late medieval England », dans K. Lewis, N. Menuge, K. Phillips (ed. by), *Young Medieval Women*, Sutton, St. Martin Press, 1999, pp. 25-46.
- MECINERNEY, Maud « Rhetoric, Power, and Integrity in the Passion of the Virgin Martyr », in K. Coyne Kelly, M. Leslie (ed. by), *Menacing Virgins: Representing Virginity in the Middle Ages and Renaissance*, Newark, University of Delaware Press, 1999, pp. 50-70.
- MEYER, Paul, « Les Légendes Hagiographiques en France », dans *Histoire Littéraire de la France*, vol. XXXIII, Paris, 1906, pp. 328-458.
- MILAZZO, Vincenza, « Verginità e martirio. Agnese in Damaso, Ambrogio e Prudenziò », dans C. Giuffré Scibona et A. Mastrocinque (a cura di), *Ex Pluribus Unum. Studi in onore di Giulia Sfameni Gasparro*, Roma, Quazar, 2015, pp. 397-413.
- PAOLI, Emore, «Agiografia e teatro», dans E. Menestò (a cura di), *Microcosmi medievali*, Atti del Convegno di studio svoltosi in occasione della quindicesima edizione del «Premio internazionale Ascoli Piceno» (Ascoli Piceno, 15-16 febbraio 2002), Spoleto, 2002, pp. 61-68.
- REZEAU, Pierre, *Les Prières aux saints en français à la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, 1982.
- UITTI, Karl D., «Women Saints, the Vernacular, and the History», dans R. Blumenfeld-Kosinski and T. Sznell (ed. by), *Images of Sainthood in Medieval Europe*, New York, Cornell University Press, 1991, pp. 247-267.
- TAMMI, Guido, *Due versioni della leggenda di S. Margherita d'Antiochia in versi francesi del Medioevo*, Piacenza, Scuola artigiana del libro, 1958.
- WOGAN-BROWNE, Jocelyne, « Saints Lives and the Female Reader », *Forum for Modern Language Studies*, 27 (1991), pp. 314-332.

III. ETUDES LITTERAIRES, THEATRALES ET ESTHETIQUES

- ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, Bur, 1987.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- ATTISANI, Antonio (dir.), *Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi*, Torino, Accademia University Press, 2012.
- AVALLE, d'Arco Silvio, *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 1990.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1946.
- BARILLARI, Maura Sonia, *Protostoria della Strega. Le fonti medievali latine e romanze*, Città di Castello, Virtuosa-Mente, 2014.
- BROOK, Peter, *Avec Grotowski*, Préface de G. Banu, Paris, Actes Sud, 2009.
- CARLSON, Marla, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, Palgrave Macmillan, 2010.
- CARAFFI, Patrizia, *Figure femminili del sapere*, Roma, Carocci, 2003.

- CESERANI, Remo, « L'elogio dell'ecllettismo », *Aracne*, Messa a fuoco 47, 2015, online <http://www.aracne-rivista.it/messa%20a%20fuoco%2047.pdf>
- CURTIVS, Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992.
- DI FEBBO, Martina, *Mirabilia e merveille : le trasformazioni del meraviglioso nei secoli XII-XV*, Macerata, Eum, 2015.
- DOUDET, Estelle, « Christine de Pizan et l'orateur au féminin au XV^e siècle », N. Koble, A. Arato & R. Décloître (dir.), *L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des troubairitz à Christine de Pizan*, Fabula, Colloques en ligne <https://www.fabula.org/colloques/document6265.php>
- EVAIN, Aurore, « France : le pouvoir de faire rire ou les nouveaux risques de transgression » dans *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 51-75.
- FERRANTE, Joan M., *The glory of her sex. Women's roles in the composition of medieval textes*, Indiana University Press, Blooming-Indianapolis, 1997.
- FISHER-LICHTE, Erika, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* [ed. or. 2004], Carocci, 2014.
- FUSILLO, Massimo, « Guardare il male a distanza : empatia negativa, paura catarsi », *Psiche* 1 2020, pp. 283-296.
- , « Frameworks, Rituals, Mirroring Effects. A Queer Reading of the SM Relationship », *Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies*, 3 (2020), pp. 323-332.
- JAUSS, Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique* 1 (1970), pp. 79-101.
- , *Pour une esthétique de la réception* [1972], Paris, traduction Gallimard, 1978.
- ORAZI, Veronica, « "La fanciulla perseguitata": motivo folklorico a struttura iterativa », dans *Anaphorà. Forme della ripetizione*, Padova, Esedra, 2011, pp. 77-97.
- ORLANDO, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- POIRION, Daniel, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- TRACY, Larissa, *Torture and Brutality in Medieval Literature: Negotiations of National Identity*, Cambridge, Brewer, 2015.
- VALETTE, Jean-René, « Merveille et merveilleux : des sollicitations mythiques à l'approche socio-historique. Retour sur quarante ans d'études littéraires », dans F. E. Consolino, F. Marzella, L. Spetia (eds.), *Aspetti del meraviglioso nella letteratura medievale. Aspects du merveilleux dans les littératures médiévales. Medioevo latino, romanzo, germanico e celtico*, Turnhout, Brepols, 2016.

IV. ETUDES HISTORIQUES, ICONOGRAPHIQUES, PHILOSOPHIQUES

BARTOLOMEI ROMAGNOLI, Alessandra, « Il silenzio e la parola nella mistica femminile del Duecento », dans *Vita religiosa al femminile (secoli XIII- XIV)*, Roma, Viella, 2019, pp. 107-128.

BASCHET, Jérôme, « L'iconographie médiévale », dans *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre : Rome et l'Italie*, Rome, Ecole Française de Rome, 2005, pp. 273-288.

—, et DITTMAR, Pierre Olivier (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval*, introduction de J.-C. Schmitt, Turnhout, Brepols, 2015.

BECK, Jonatan, « Sainte-Apolline : l'image d'un spectacle, le spectacle d'une image », *Spectacle et Image dans l'Europe de la Renaissance* [XXXIIe Colloque du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours 29 Juin - 8 Juillet 1989], Leiden, éd. André Lascombes, 1993, pp. 232-244.

BENVENUTI PAPI, Anna, « La santità al femminile : funzioni e rappresentazioni tra Medioevo e prima età moderna », dans *Les fonctions des saints dans le monde occidental (III^e-XIII^e siècle)*, Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (27-29 octobre 1988), Rome, École Française de Rome, 1991, pp. 467-488.

BOGLIONI, Pietro, « Du paganisme au christianisme. La mémoire des lieux et des temps », *Archives des sciences sociales des religions* 144 (2008), pp. 75-92.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte Poche, 2005 [ed. or. 1990].

BYNUM, Caroline Walker, *Fragmentation and Redemption*, New York, Zone Books, 1991.

—, *Holy Feast and Holy Fast, The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, University of California Press, 1985.

CALLAHAN, Leslie Abend, « The torture of saint Apollonia : Decostructing Fouquet's martyrdom stage », *Studies in Iconography* 16 (1994), pp. 119-138.

COHN, Norman, *I demoni dentro. Le origini del sabba e la grande caccia alle streghe*, Milano, Unicopli, 2001 [ed. or. 1975].

DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

DUBY, Georges et Michelle Perrot (a cura di), *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, Introd. di Christiane Klapisch Zuber, Bari, Laterza, 2005.

Easton, Martha, « Saint Agatha and the Sanctification of Sexual Violence », *Studies in Iconography* 16 (1994), pp. 119-138.

—, «Feminism», *Studies in iconography*, 33 (2012), pp. 99-112.

FRIESEN, Ilse, «Virgo Fortis : Images of the crucified Virgin Saint in Medieval Art », dans Bonnie MacLachlan and Judith Fletcher (ed. by), *Virginity revisited: configurations of the unpossessed body*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, pp. 116-127.

- GINZBURG, Carlo, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989.
- GIRARD, René, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Montpellier, Grasset, 1999.
- LE GOFF, Jacques, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- , *Il corpo nel Medioevo*, in collaborazione con N. Truong, Laterza, Bari, 2005.
- LETT, Didier, *Uomini e donne nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2014 [ed. or. 2013].
- , «L'Occident médiéval», dans S. Steinberg (éd.), *Une histoire des sexualités*, Paris, Puf, 2018.
- L'HERMITE-LECLERCQ, Paulette, *L'église et les femmes dans l'Occident chrétien des origines à la fin du Moyen Âge*, Tournhout, Brepols, 1997.
- MALE, Émile, *L'Art Religieux de la fin du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1922 [1908].
- MAILLET, Clovis, *Les genres fluides ; de Jeanne d'Arc aux saintes trans*, Paris, Arkhé, 2020.
- MILLS, Robert, « “Whatever you do is a delight to me!”: masculinity, masochism, and queer play in representations of male martyrdom », *Exemplaria* 13 (2001), pp. 1-37.
- MONTESANO, Marina., *Caccia alle streghe*, Roma, Ed. Salerno, 2012.
- MURRAY, Jaqueline, « One Flesh, Two Sexes, Three Genders? » dans Lisa M. Bitel, Felice Lifshitz. (ed. by), *Gender and Christianity in Medieval Europe: New Perspectives*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008, pp. 52-75.
- MULVEY, Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », *Oxford Journals* 16, no 3, 1975.
- , *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimesis, 2017.
- QUARTINO, Luigina, « Presupposti iconografici al Paradiso Terrestre di Cristoforo Colombo », *Columbeis* II, 1987.
- POLO DE BEAULIEU, Marie Anne, « La passion du Christ comme cuisine sacrificielle dans les sermons de Jacques de Voragine », dans J.-P. Bordier (dir.), *Littérature et révélation au Moyen Âge. III. Ancienne Loi, nouvelle Loi* dans *Littérales* 43 (2009), pp. 39-58.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Medioevo “superstizioso”* [1988], Roma-Bari, Laterza, 2004.
- , *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
- , *Le Corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.
- , « Les images de la dérision », dans E. Crouzet-Pavan, *La Dérision au Moyen Âge. De la pratique sociale au rituel politique*, 2007, pp. 263-274.
- VAUCHEZ, André, « Saints admirables et saints imitables : les fonctions de l'hagiographie ont-elles changé aux derniers siècles du Moyen Âge ? », dans *Les fonctions des saints dans le monde occidental (III^e-XIII^e siècle)*, Actes du colloque de Rome (27-29 octobre 1988) Rome, École Française de Rome, 1991, pp. 161-172.
- WIRTH, Jean, *Les images du corps au Moyen Âge*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013.

RÉPERTOIRES BIBLIOGRAPHIQUES ET DICTIONNAIRES

Arlima : *Les Archives de littérature du Moyen Âge*, resp. Laurent Brun, URL :

<http://www.arlima.net/>.

AZRIA, Régine, HERVIEU-LEGER, Danièle, IOGNA-PRAT, Dominique (dir.), *Dictionnaire des faits religieux*, Paris, Puf, 2019.

BHL : *Bibliotheca hagiografica latina*, ed. Société des Bollandistes, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1898-1901.

BLAISE, Albert, *Lexicon Latinitatis Medii Aevii*, Turnhout, Brepols, 1975.

BOSSUAT, Robert, Pichard, Loris et Reynaud De Lage, Guy (dir.), *Dictionnaire des lettres Françaises, Le Moyen Age*, édition entièrement revue et mise à nos jours sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992.

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Monaco, Editions du Rochers, 1994.

DI STEFANO, Giuseppe, *Nouveau dictionnaire historique des locutions. Ancien Français, Moyen Français, Renaissance*, Turnhout, Brepols Publishers, 2015.

DMF : Dictionnaire du Moyen Français, ATILF / Nancy Université – C NRS, URL : <http://www.atilf.fr/dmf>

LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999.

Feminae : *Medieval Women and Gender Index*, 2014.

FEW : Von Wartburg, W. et Al., *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 25 vol., Bonn-Heidelberg-Leipzig/Berlin- Bâle, 1922-..., URL : <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/>

THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest Books and Local Legends*, 6 voll., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1932-1936.

Women and Gender in Medieval Europe : an encyclopedia, ed. by Margaret C. Schaus, New-York, Routledge, 2006.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Avant-propos.....	3
I. Choix du corpus. Regard d'ensemble sur les représentations consacrées aux figures féminines dans la France médiévale.....	12
II. Choix du corpus. Des femmes exceptionnelles entre sainteté et rébellion : la justification d'un corpus "subversif".....	17

PREMIERE PARTIE

LES SAINTES MARTYRES DANS LE THÉÂTRE HAGIOGRAPHIQUE

Introduction. L'hagiographie des saintes : les apports de la mimesis dramatique.....	25
--	----

CHAPITRE 1. Les personnages, les textes et les performances.....29

1.1 Les trois sœurs du <i>Dulcitius</i> et du <i>Sapientia</i> de Hrotsvita de Gandersheim : le début dramatique du <i>robur</i> féminin dans la littérature médio-latine.....	29
1.1.a Représentation ?.....	40
1.2 Le jeu provençal de sainte Agnès : une pureté envahissante.....	42
1.2.a Représentations attestées.....	48
1.3 Barbe : <i>scientia potentia est</i>	49
1.3.a Le <i>Mystère de sainte Barbe en cinq journées</i>	56
1.3.b Le <i>Mystère en deux journées</i>	59
1.3.c Le fragment du rôle de Barbe.....	63
1.3.d Les peintures de S. Martin-de-Connée.....	66
1.3.e Représentations attestées.....	69
1.4 <i>Le Mystere de la vie de madame sainte Marguerite</i>	73
1.4.a Représentations attestées.....	81
1.5 Performances « sans texte » : l'introduction de quelques <i>Sacre Rappresentazioni</i> toscanes.....	82
1.5.a Représentations attestées.....	85
Conclusion.....	88

DEUXIEME PARTIE
LA REPRÉSENTATION D'UN PARADOXE

Introduction. La sainteté au théâtre, ou le “ <i>male gaze</i> ” en question.....	91
I. Pourquoi des saintes ? Et, surtout, pourquoi des martyres ?.....	91
II. Entre corps impassible et parole réactive.....	94
CHAPITRE 2. Une jeunesse rebelle.....	103
2.1 La rencontre avec Dieu.....	103
2.2 La beauté malgré elle : chasteté <i>versus</i> désir.....	115
2.3 Le refus de la loi sociale et religieuse : <i>versus</i> la famille, <i>versus</i> l’Etat.....	128
2.3. a. Le refus du mariage.....	129
2.3. b. Le refus de la religion.....	134
2.4 L’instruction et la sagesse : un discours éloquent.....	143
Conclusion.....	150
CHAPITRE 3. La puissance spectaculaire du surnaturel : un masque du pouvoir féminin ?	151
3.1 La pureté préservée ou la négation de la féminité.....	152
3.1. a Regards impures.....	153
3.1. b Agresseurs démoniaques.....	167
3. 2 Initiation à une nouvelle vie et illumination des impurs.....	175
3.2. a L’eau régénérante.....	176
3.2. b Conversions et guérisons.....	183
3.3 La résistance aux supplices : la témérité du corps.....	196
3.3. a Le corps indemne.....	197
3.3. b Le corps guéri.....	202
Conclusion.....	210
CHAPITRE 4. La sainte et son double.....	211
Introduction.....	211
4.1 Du miraculeux au magique diabolique.....	213
4.1. a La peur de la contamination.....	223

Conclusion.....	228
4.2 Le corps exhibé entre supplice et voyeurisme.....	231
4. 2. a Une cruauté sadique.....	234
4. 2. b Le spectacle d'un beau corps supplicié : la spécificité du martyr féminin	239
4. 2. c Peut-on vraiment parler de pornographie ?.....	251
4. 2. d Que se passe-t-il sur la scène médiévale ?.....	254
4.2. e La possibilité cathartique de la violence sur scène.....	259
4.3 Joie et/ou douleur.....	260
4.4 La puissance des mots entre éloquence et provocation.....	276
4.4. a. La témérité de la voix.....	277
4.4. b. Une parole puissante.....	289
4.4. c. Une compassion amortie ?.....	300
4.5 Le supplice final : mort de la sorcière, victoire de la sainte ?.....	304
4.6 La menace du pouvoir féminin : quel modèle pour le public ?.....	316

TROISIEME PARTIE

DEUX FEMMES FORTES EN COMPARAISON

Introduction. Pour Dieu/contre Dieu : la relativité de la transgression sociale.....	321
CHAPITRE 5. Jeanne et Jutta : le jeu en habit d'homme.....	323
5.1 Jeanne d'Arc en action et son double dans <i>Le mystère du Siège d'Orléans</i>	323
5.2 Jutta : la condamnation de la réalisation de soi dans <i>Ein Schön Spiel von Frau Jutte!</i> Le jeu de la Papesse Jeanne.....	327
5.2.a Une ambition mondaine : le pacte avec le diable.....	329
5.2.b Le déguisement : à la recherche de la gloire terrestre.....	331
5.2. c Un double procès pour un double martyr	333
Conclusion. L'individualisme de l'héroïne : une émancipation dangereuse.....	339

CONCLUSION GENERALE. Une liberté soufferte. Entre corps vulnérable et parole réactive : un dépassement du dualisme est-il possible dans le théâtre ?.....340

Annexe iconographique.....	349
----------------------------	-----

Bibliographie.....	375
--------------------	-----

RESUMÉ

Le travail offre une vision d'ensemble des représentations du Moyen Âge tardif (XIV^e-XVI^e siècles), consacrées à des héroïnes féminines, en vue d'une étude de synthèse encore

manquante sur le sujet. Le domaine culturel examiné est français, mais le panorama est élargi aux représentations provençales et toscanes quand on a de traces de représentation en France, même si le texte original est perdu. Les protagonistes des drames conservés sont des héroïnes de la foi : l'étude se focalise en particulier sur les drames qui mettent en scène des martyres. En outre, sont analysés d'un côté deux dialogues dramatiques latins de Hrotsvita (X^e siècle), qui constituent l'exemple le plus ancien d'un drame médiéval consacré à une sainte martyre, dans une perspective comparatiste qui prend aussi en compte la diachronie ; de l'autre côté, sont proposés des *excursus* sur le culte et l'iconographie ainsi qu'une comparaison avec les légendes hagiographiques. Le commentaire des textes du *corpus* révèle non seulement leurs qualités poétiques et leurs potentialités performatives, mais il présente aussi les constantes dramaturgiques qui les relient ainsi que les singularités qui les distinguent. Enfin, la comparaison avec deux exemples de drames européens de la même époque qui mettent en scène respectivement une héroïne historique et une figure légendaire, placées dans un horizon mondain et non saint, vient enrichir la lecture de l'héroïne martyre. La thèse se donne pour perspective de montrer que les problèmes posés par les textes (la stigmatisation du sujet féminin libre, la répression de la résistance au pouvoir, la contradiction entre un corps vulnérable et une parole puissante) sont d'un intérêt considérable non seulement pour le lecteur expert, mais aussi pour un spectateur et un metteur en scène potentiels, de sorte que se trouve justifiée la redécouverte de ces représentations médiévales par et sur les scènes d'aujourd'hui.

RIASSUNTO

Il presente lavoro offre una visione d'insieme delle rappresentazioni teatrali tardomedievali ispirate a delle eroine femminili in un'epoca compresa tra il XIV secolo e gli inizi del XVI. L'ambito culturale e linguistico principale preso in esame è quello francese, ma si amplia il panorama alle rappresentazioni provenzali e toscane per quei casi in cui si hanno delle tracce di rappresentazione in Francia, ma il testo è perduto. Le protagoniste della maggior parte dei testi teatrali giunti sino a noi sono delle eroine della fede : lo studio si focalizza sui testi che mettono in scena delle sante martiri. In un'ottica comparatistica che guardi anche all'asse diacronico si considerano poi, da un lato, due dialoghi drammatici di Rosvita (X sec.) che costituiscono l'esempio più antico di drammi medievali ispirati a delle martiri ; dall'altro, si propongono degli *excursus* sul culto e l'iconografia e un confronto con le leggende agiografiche. L'analisi analitica e comparata dei testi del *corpus* non solo ne rivela le qualità drammatiche e le potenzialità performative (osservandoli come oggetti compiutamente teatrali), ma presenta anche le costanti tematiche e drammaturgiche che li legano e le peculiarità che li distinguono. Infine, il confronto con due drammi europei della stessa epoca che mettono in scena rispettivamente un'eroina storica (Giovanna d'Arco) e una leggendaria (la Papessa Giovanna), collocate in un'orizzonte mondano e non santo, arricchisce la nostra lettura sull'eroina martire. La ricerca intende dimostrare che le questioni che i testi pongono a livello tematico e scenico, etico ed estetico (la stigmatizzazione del soggetto femminile libero, la repressione violenta della resistenza, la contraddizione tra un corpo vulnerabile e una parola potente) sono di estremo interesse non solo per il lettore esperto, ma anche per uno spettatore e un regista di oggi, e giustificano, così, una riscoperta sulle scene contemporanee di tali rappresentazioni medievali.