

# Les aspects médiévaux du Théâtre Populaire Breton

(Medieval aspects of the Breton popular Theatre)

Le Duc, Gwenaël  
6, Allée de Gaël  
F-35760 Saint-Grégoire  
gwenael.leduc@uhb.fr

BIBLID [1137-4454 (1999), 16; 17-49]

---

*Depuis le XIXe siècle, avec la thèse d'Anatole Le Braz, il était admis qu'il n'y avait eu aucune solution de continuité entre le théâtre médiéval breton des XVe et XVIe siècle, et le théâtre populaire tel qu'il était connu aux XVIIIe et XIXe siècle. Il y a eu en fait continuité, même si le XVIIe siècle est pauvre en documents. Cette continuité est prouvée par plusieurs faits qu'il est possible de dégager des textes, et qui montrent bien qu'en fait, malgré le silence documentaire, il y a eu continuité et même préservation de bien des choses remontant au Moyen-Age, et ce jusqu'au XIXe siècle, que ce soit dans les textes, les sujets, les habitudes, les comportements, l'organisation de la scène. Mon approche est partielle et partiale, car le théâtre populaire breton n'est par du théâtre médiéval en survie: il a subi de nombreuses influences, et a évolué. Je pense néanmoins arriver à suggérer que si le théâtre basque est mal documenté à date ancienne, il ne faut aucunement renoncer à envisager une origine médiévale pour autant. Il y a quand même d'autre part beaucoup de parentés entre les théâtres basque et breton.*

*Mots Clés: Théâtre médiévale. Théâtre populaire breton.*

*XIX. mendetik, Anatole Le Braz-en tesiaz geroztik, onartu egiten zen inolako jarraitasunik ez zegoela XV. eta XVI. mendeetako bretoi teatroaren eta herri-teatroaren artean, berau XVIII. eta XIX. mendeetan ageri zen moduan. Egia esan, izan jarraitasuna izan zen, XVII. mendea dokumentutan urri bada ere. Dokumentazioaren isiltasun hori gorabehera, baiki, jarraitasuna izan zela frogatzen duten zenbait gertakari atera dezakegu testuetatik: jarraitasuna izan zen eta are gorde egin ziren Erdi Arotik zetozen gauza ugari, bai eta XIX.era pasa ere, hala nola testuak, gaiak, ohiturak, jokabideak, eszenaren antolamendua. Nire ikuspegia partziala da, ezen bretoi herri-teatroa ez da bizirik dirauen Erdi Aroko teatroa: eragin asko jasan du eta eboluzionatu egin du. Nolanahi ere, euskal teatroa antzinako datei dagokionez gaizki dokumentatua dagoela iradoki nahi dut, eta horrexegatik ez dela alde batera utzi behar Erdi Aroko jatorriaren hipotesia. Bestalde, ahaidetasun handia dute euskal eta bretoi teatroek elkarren artean.*

*Giltz-Hitzak: Erdi Aroko antzertia. Bretoi herri-antzertia.*

*Desde el siglo XIX, con la tesis de Anatole Le Braz, se admitía que no hubo solución de continuidad alguna entre el teatro medieval bretón de los siglos XV y XVI, y el teatro popular tal y como se conocía en los siglos XVIII y XIX. En realidad sí hubo continuidad, aunque el siglo XVII fuese pobre en documentos. De los textos podemos extraer varios hechos que demuestran que en realidad, a pesar del silencio documental, hubo continuidad e incluso preservación de muchas cosas que vienen de la Edad Media hasta el siglo XIX, bien sea en los textos, los temas, las costumbres, los comportamientos, la organización de la escena. Mi enfoque es parcial, ya que el teatro popular bretón no es teatro medieval en supervivencia: ha sido sometido a numerosas influencias, y ha evolucionado. Quiero sin embargo llegar a sugerir que si el teatro vasco está mal documentado en fechas antiguas, no hay que renunciar por ello a la hipótesis de un origen medieval. Por otro lado existe un gran parentesco entre los teatros vasco y bretón.*

*Palabras Clave: Teatro medieval. Teatro popular bretón.*

Dans le cadre de la problématique soulevée par ce colloque, il me semble utile de préciser dès l'abord que ma connaissance du théâtre basque est superficielle sans aucun doute, et extérieure, sauf à constater de fortes parentés entre le théâtre breton et le théâtre basque, dont l'explication reste à trouver. Je ne compte pas faire un exposé sur le théâtre breton en général, parce que je n'en examine qu'un aspect, je compte néanmoins mettre en relief d'une manière ou d'une autre ce qui, à priori, justifie que l'on rapproche nos théâtres. De cette confrontation ne peut sortir qu'un enrichissement.

Ces parentés ont certes leurs racines dans le fait que dans les deux cas, nous avons un théâtre populaire, rural, ignorant les beaux esprits, les autorités et leurs principes littéraires, et perpétuant une tradition sans se soucier de la changer ou de la faire évoluer, mais de la préserver<sup>1</sup>. Sans se soucier de faire du neuf ou d'innover désespérément. Le souci des exécutants n'est pas de briller, de se 'faire remarquer' ou de 'faire de l'art', de "s'exprimer" ou de "faire passer un message" (quand bien même il y a un message, au moins religieux et moral), mais de s'amuser, d'avoir du bon temps, de faire une grande et belle chose, faire "vaillantises".

L'aspect soulevé ici va tôt ou tard poser le problème de l'origine médiévale du théâtre basque, au moins par allusion. Ce n'est pas mon domaine, mais puisqu'en Bretagne nous pouvons tracer l'histoire de notre théâtre depuis le moyen-âge, qu'il nous est possible ainsi d'expliquer fort facilement bien des choses, par la simple évidence souvent, je pense que notre théâtre est un matériau privilégié de comparaison, et peut fournir des données comparatives, peut-être une justification utile. Nous verrons bien.

Il est en tout cas possible de remonter facilement la piste: mêmes causes, mêmes effets, je crois qu'il est possible de donner, par la simple comparaison, un peu plus d'épaisseur à l'hypothèse d'un théâtre médiéval basque.

J'en viens à mon sujet.

Il me faut d'abord définir brièvement le théâtre populaire breton. Au moins le circonscrire. Il y a deux zones concernées: le Trégor et le Pays de Vannes. Le reste est fort douteux et brumeux<sup>2</sup>, s'il y en eut, ce fut ancien et de toute manière ce n'est guère documenté. Au pays de Vannes<sup>3</sup>, ce que nous avons, c'est, dans le courant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles, des pièces de théâtre françaises mises en Vannetais par des prêtres<sup>4</sup>; théâtre pieux, mais théâtre décalqué, et, il faut le reconnaître, sans grande valeur, pieux mais aussi piteux. Là un héritage médiéval est exclu.

---

1. Ce conservatisme peut décevoir. Mais en fait, il en est du théâtre comme de la culture: quand une semence donne bien, on la garde jusqu'à ce qu'on soit obligé d'en changer; quand une pièce a donné du plaisir, on la garde, et on n'y change que ce que l'on est obligé d'y changer. Il est clair que la préservation du théâtre breton (sous forme de représentations, de lectures à haute voix ou de lecture muette et solitaire) s'explique sans peine par le plaisir qu'il donnait.

2. Un auteur, en 1729, dit bien que l'on jouait autrefois en Cornouaille, mais plus de son temps (*Bull. de la Soc. Arch. du Finistère*, XC, 1964, p.200), mais il est le seul et rien ne confirme ses dires.

3. Jean Février, *Le théâtre en breton vannetais aux XVIIIème et XIXème siècles d'après les manuscrits de Vannes et de Sainte-Anne*, Thèse de doctorat de Rennes 2, Décembre 1994 (thèse rédigée en Breton).

4. Par exemple la *Passion* en Vannetais: la source de ce texte est un opuscule de la bibliothèque bleue: *La mort de Théandre ou la sanglante Tragédie de la Mort & Passion de notre Seigneur JESUS CHRIST*. Par le sieur Chevillard, Prêtre d'Orléans. A Rouen, Chez Jean B. Besongne, ruè Ecuyere, au Soleil Royal, s.d. (Bollème, *Bibliothèque bleue*, p.400; Besongne a exercé de 1676 à 1720, et sur l'exemplaire que nous avons vu, Bibliothèque de l'Arsenal Rf 87 341, le livret porte à l'encre la date de 1701). C'est un essai de dramatisation de la Passion qui par respect ne met pas Jésus-Christ en scène. La "traduction" bretonne reste très proche de cet original, sans toutefois garder beaucoup des images les plus pédantes et les plus abscones, en insérant le personnage principal et la mort sur le Golgotha, ce qui est quand même une modification assez consistante.

Il n'en va pas de même du Trégor, et c'est ce domaine qui sert de base à mon exposé. Là, c'est certain, il y a un héritage médiéval.

Théâtre populaire? Au Moyen-Age, je ne suis pas sûr qu'il soit nécessaire ou possible d'opposer un théâtre populaire et un théâtre non-populaire; aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle, il faut le faire, mais c'est assez simple: le peuple, c'est ce qui forme la masse, le nombre, la majorité, d'une part. D'autre part ce sont des gens qui sont ou se sentent, ou encore se savent, ou sont considérés, d'une manière ou d'une autre, inférieurs à une classe supérieure: noblesse, clergé ou bourgeoisie, ou citadins - par les finances, l'instruction, ou le pouvoir. Ici, le peuple, ce sont les gens des campagnes, faciles à circonscrire, à définir et à décrire: ruraux, bretonnants, catholiques, travailleurs manuels de culture orale. Le Breton est leur seule langue. Savoir le français, devenir bilingue, c'est sortir de cette condition<sup>5</sup>.

Ce qui fait qu'un théâtre est populaire, c'est l'audience. Ici, parce que ce théâtre est en breton, il n'y a aucune ambiguïté: il est fait par le peuple, pour le peuple, et tous les autres s'en écartent.

Le mot "populaire" en français est ambigu parce qu'il recouvre trois choses<sup>6</sup>: 1) ce qui est destiné au peuple (et donc ici, sera en Breton), mais ne l'atteint pas toujours<sup>7</sup> 2) ce qui vient du peuple et sera en Breton parce que le peuple ne connaît que cette langue-là; cela est souvent filtré quand il nous parvient, par la frange sociale des bilingues<sup>8</sup>. 3) ce qu'on trouve dans le peuple et dont l'origine est inconnue. Et qui est lui aussi filtré<sup>9</sup>.

---

... .

Cette traduction aurait été faite en 1787, le manuscrit que je connais (Bibliothèque Nationale du Pays de Galles, Fonds Roparz Hémon, n° 13) est apparemment le plus ancien (1810), et il a dû en exister bien d'autres (je n'en connais qu'un autre, préservé au Petit Séminaire de Ste-Anne d'Auray, que je n'ai pas vu).

C'est à partir de l'un d'entre eux qu'a été faite une édition: *Passion ha tragéris hun Salvér Jésus-Chrouist, groeit ir blé 1787 dré en Etru Sanson, person é Meucon, guenedic a Guergam ha marhue ir blé 1811*. é Guened, Galles, 1901, 95p. Il faut garder cette édition sous le coude pour pouvoir parfois percer à jour les bizarreries de notre manuscrit.

Cependant la question n'est pas claire: que Sanson (encore un prêtre) ne cite pas le texte français, soit, mais malgré la parenté évidente des textes bretons, l'un ne dérive pas de l'autre, et Sanson a dû en fait non traduire le texte français, mais "adapter" une version populaire comparable à celle-ci, et elle lui a été attribuée.

5. D'autres critères sont citables, qui ne font que compléter l'image: le peuple, c'est ceux qui ont du noir sous les ongles, les femmes sont hâchées, les hommes ne se rasent pas tous les jours, tous travaillent de leurs mains. Il ne sert à rien de s'attarder sur un critère et à le définir, puisque de toute manière il ne servira à définir que ce qui est défini autrement et plus simplement, la langue étant pour nous le critère le plus facile à utiliser, et à vrai-dire le seul disponible.

6. Je néglige ici des sens propres au français qui ne me concernent pas: peuple = nation = état, par exemple, ou "peuple" comme mot-caution de tous les jargons politiques dont l'intelligence a tant à rougir. On exclut de même ici le côté pervers du mot: celui qui l'emploie est extérieur au peuple, s'en distingue ou s'en sépare.

7. C'est de cette catégorie que relève tout ce qui a été imprimé en Breton jusqu'à la Révolution. On notera alors que ce n'est qu'après la Révolution qu'on a imprimé du théâtre, et qu'avant rien ne s'imprimait qui ne traitât de religion, et émanât bien sûr des autorités religieuses.

8. Les gens de locale et souvent fort petite noblesse, les officiers locaux (notaires, instituteurs, gendarmes, juges, percepteurs), les ecclésiastiques et les commerçants (fixes ou itinérants). Seuls les deux premiers groupes nous intéressent, parce que eux ont collecté. Les autres, guère: les ecclésiastiques ne filèrent pas, ils brûlent, censurent ou révisent, les derniers n'écrivent guère.

9. L'insoluble question de l'honnêteté et de l'objectivité, et de la minutie du collecteur reste posée, bien sûr; mais il suffit de noter que beaucoup de contes ne nous sont plus connus qu'à travers des traductions françaises destinées à un public bourgeois *bien élevé* qui ne se donne pas la peine de cacher son mépris pour le peuple (qui ne lit pas ce genre de publications, alors...) toujours perçu et présenté comme un enfant mineur.

Je n'ai même pas besoin de nuances: ou commence et où finit le peuple, la question n'est pas oiseuse, elle est insoluble en France de nos jours, mais ici elle est vite résolue: le breton est la langue du peuple et de ceux qui veulent être compris du peuple. Il existe une frange bilingue, instruite, qui sait le breton sans l'avoir pour langue ordinaire ou seule langue, qu'il est précieux de (re)connaître quand on étudie par exemple la littérature orale parce que là ce sont eux qui nous informent.

Mais pour le théâtre, aucune nuance n'est requise et nécessaire: nous avons des textes en Breton qui sortent, émanent du peuple, censément illettré<sup>10</sup>. Nous avons des témoignages, mais ces témoignages émanent le plus souvent de gens qui sont totalement étrangers à la Bretagne et au Breton: la plupart du temps ils n'ont rien su du texte, ni du sujet. Les bretons francophones (la "frange" bilingue dont je viens de parler), semble-t-il, méprisent ou ignorent, et n'y voient en tout cas pas même une curiosité digne d'intérêt. La question n'est pas simple, mais elle est simplifiée par la nature de la documentation.

C'est ce qui nous condamne à étudier le théâtre populaire breton par le petit bout de la lorgnette, et à admettre que nous ne pouvons pas répondre à toutes les questions, pour légitimes qu'elles soient, et que certains aspects ne se prêtent guère à l'étude, tandis que d'autres s'y prêtent volontiers. L'origine médiévale, les aspects médiévaux de ce théâtre font partie de ces aspects dont l'étude est néanmoins possible.

Il existe en effet une continuité indubitable<sup>11</sup> entre le théâtre médiéval et le théâtre populaire traditionnel du siècle dernier, époque de son extinction.

## LES SUJETS

Les sujets du théâtre médiéval qui nous sont connus ne sont guère nombreux, et presque tous ont eu une descendance, en tant que sujets au moins, ou à travers des réfections; on peut noter qu'aucun de ces textes médiévaux n'est à vrai-dire localisable, puisque la standardisation relative de la langue écrite ne permet pas de repérage dialectal, les textes tardifs sont tous trégorrois:

---

10. Je ne nie pas que ce que nous avons, des manuscrits, émanent nécessairement de la frange supérieure du peuple, de ceux qui savent écrire; mais les copistes sont des ouvriers ou des écoliers, et les manuscrits sentent encore la cheminée ou l'étable. S'ils ont de l'instruction, elle n'est pas leur moyen d'existence ou de survie, et ne les aide en rien: c'est leur sale manie ou leur jardin secret, et l'on peut citer le cas de Jean Conan, écrivain, tenu à l'écart de la communauté où il vit: on le considère comme un sorcier ou un devin - et pour ne pas arranger les choses, il est républicain. Sur ce personnage, on lira avec profit et émerveillement son interminable autobiographie de 7054 vers (*Les aventures de Jean Conan, Avanturio ar Citoien Jean Conan a Voengamb*, ouvrage collectif, Morlaix, Skol Vreizh, 1990, 320p.), ainsi que la thèse de M. Paolig Combot, *Jean Conan (1765-1834): un écrivain ou un écrivain breton ?*, soutenue à Rennes le 13 décembre 1997, et dont j'espère la publication.

11. Le premier à étudier ce théâtre, Anatole Le Braz, avait affirmé le contraire. D'une part ce que je vais exposer montre l'inanité de son préjugé, d'autre part je ne me gênerai pas pour imprimer qu'il a en l'occurrence fait preuve de malhonnêteté intellectuelle, puisqu'il connaissait (ils étaient sur son bureau, et c'est lui qui les a légués à la Bibliothèque Universitaire de Rennes) la plupart des textes que je vais citer.

La *vie de sainte Nonne*, qui est en fait la vie de saint Divi<sup>12</sup>, connue par un manuscrit des alentours de l'an 1500<sup>13</sup>. Ce texte lui-même n'a pas de postérité apparemment, mais ce n'est qu'une question de dénomination, car une *vie de saint Divi* sera recomposée dans le courant du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. Là, il s'agit sans doute d'un cas courant: on a entendu dire qu'il existait une "vie", on a voulu la jouer, et faute de trouver le texte, on en a fait un neuf sur le même canevas<sup>15</sup>. On peut remarquer au passage que ce texte du 18<sup>e</sup> siècle contient un passage à rimes internes qui ne fait pas partie du texte médiéval, et que l'on retrouve ailleurs: un bout du texte a donc un ancêtre ou antécédent médiéval, mais par coïncidence<sup>16</sup> et ce fut un autre texte.

La *Passion* qui remonte probablement au XV<sup>e</sup> siècle mais dont le premier témoin est un imprimé de 1530<sup>17</sup>. Le dit imprimé sera piraté et repris à deux reprises: Morlaix et Saint-Malo, la même année, 1609. Vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le texte a été repris et "mis au goût du jour", en ce sens que les quinze scènes détachées et indépendantes du texte médiéval sont

12. A démontrer, contre le nom traditionnel du texte, qui ne remonte pas au-delà du XVII<sup>e</sup> siècle. Ernault n'a pas décrit le manuscrit, dont les premières pages ont été remplacées ou réécrites au milieu du XVII<sup>e</sup>s., et n'a pas mentionné les variations d'écriture, ainsi que les notes marginales, or c'est là que se trouve le nom (f<sup>o</sup> 65r<sup>o</sup>: "Vie de S. None et celle de S. Divi son fils à MrVergo pretre " et f<sup>o</sup> 67r<sup>o</sup>: "Buhez sanctes Nonn / Buez santes/Nonne / Ce presant liure appartient a moy / Me Olliuier Cloarec demeurant au / de la villeneuffue treflaouenan / en la paroisse de dirinon ): la pièce commence alors que Nonne est déjà adulte, et elle meurt bien avant la fin de la pièce. Au contraire, Divi sera annoncé, conçu, né, sur la scène, et c'est sa mort et ses miracles posthumes qui cloront le jeu. Ce qui est présenté est donc bien la vie de saint Divi. Le changement d'attribution vient sans aucun doute du fait que le manuscrit a séjourné à Dirinon, lieu de sépulture de sainte Nonne.

13. Suivant les éditeurs et commentateurs, la date varie du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. L'essentiel du manuscrit est en bâtarde livresque soignée, et l'absence de ligatures permet de croire que le manuscrit est postérieur à l'invention de l'imprimerie. Une partie du manuscrit est toutefois du XVII<sup>e</sup>, en *lettre de civilité*. Le texte a été publié par Émile Ernault, *Revue Celtique*, VIII, 1887, p. 230-301, 406-491. Il existe une édition par Le Gonidec en 1837, qu'il vaut mieux ignorer. On pourra par contre consulter la thèse d'Alan Botrel, *Etudes sur la vie de sainte Nonne: versification, personnages, syntaxe*, soutenue à Rennes le 23 décembre 1994.

14. Sylvain Omnès, *La vie de saint Divi, analyse et description, édition et traduction française*, Mémoire de maîtrise, Rennes, Section de breton et Celtique, 1994. Nous n'avons plus du texte que la copie exécutée en 1864 par Luzel, qui dit copier un ms. vieux de 150 ans.

15. On rapprochera utilement deux témoignages:

L'un en 1467: on paye 70 sous "à Robin le brigandiner, auquel fut ... dit et ordonné que le plesir du duc estoit que le mystere de la Passion feust joué et qu'il y eust les personnaiges accoustumez, et que à ceste cause ledit Robin ala es parties de Rennes querir le livre où est faicte declerecion desd. personnaiges". Marcel Planiol, *Histoire des Institutions de la Bretagne*, Mayenne, 1982, tome IV, p. 412 note 38.

L'autre à la fin du XIX<sup>e</sup>: "certains détenteurs de mystères s'en faisaient une source de revenus, en ne les cédant qu'à raison de tant par jour aux personnes désireuses de les lire ou de les copier". Le Braz, p. 200.

Ceci souligne pour les acteurs la nécessité de se procurer LE texte, quitte à faire un voyage et à payer. Evidemment, en cas d'échec, il ne reste que la recomposition.

16. C'est une problématique différente, que j'expose un peu plus loin. La seule chose à retenir ici, c'est que le nouveau texte ne connaissait pas l'ancien texte, uniquement le sujet, sans doute à travers un récit en prose, ou une *gwerz* (= complainte), ou un cantique. Et l'auteur (ou les acteurs, ou un copiste) a transcrit un morceau plus ancien qu'il trouvait sans doute bien venu. La longueur de ce qu'il faut citer ici au minimum m'impose de rejeter mon exemple en appendice.

17. Réédité par La Villemarqué sous le titre *Le Grand Mystère de Jésus*, Paris 1865. Le Braz a fort critiqué cet ouvrage et surtout la préface, parfois injustement, et on ne peut relire ses commentaires sans préciser que Le Braz règle à postériori les querelles qui ont opposé La Villemarqué et Français-Marie Luzel, à qui Le Braz devait beaucoup.

devenues cinq actes, que l'ensemble est désormais appelé "tragédie"<sup>18</sup>, et que le vers est passé de huit à douze pieds. D'autres changements notables, l'extension de l'exposé des peines de l'enfer: de 56 octosyllabes à 539 alexandrins (par diluage). Ce texte sera joué et lu jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup>, repris à la fin du siècle par un recteur Léonard<sup>19</sup>, et enfin remis en forme pour être joué dans la dernière décennie<sup>20</sup>.

L'origine française du texte reste à prouver, car ce n'est qu'un axiome mal épaulé par les faits: le sujet lui-même est universel. Mais il suffit de citer quelques passages pour que même un non-bretonnant repère les parentés, et donc la filiation, entre les deux versions, la médiévale et la pré-moderne<sup>21</sup>.

Pour rester dans le domaine des imprimés, la *Vie de sainte Barbe* (Paris 1557)<sup>22</sup>. Celle-ci a été réimprimée dans le courant du 17<sup>e</sup> siècle (Morlaix, 1647), et le sujet a été repris vers la fin du XVIII<sup>e</sup>. Suivant sans doute les mêmes modalités que la *Vie de Sainte Nonne*, mais je n'ai pas comparé les textes.

---

18. v. 249 et suiv.: *Euit arprologman avoellan finisset / Prolog so da bep ac en pemp ehint laque[t] / Avo representet marpermet ho prudans / Bout atantiff guenemp ha prestan audia[ns]* "En plus de ce prologue que je vois fini, il y a un prologue pour chaque acte, et on les à mis aux cinq (actes) qui vont être représentés si votre sagesse vous permet d'être attentifs à ce que nous disons, et nous prêter audience". En fait, si la trace des cinq actes demeure, la pièce est, dans ce manuscrit au moins, prévue pour être jouée en deux journées (Fonds Roparz Hémon, Bibl. Nat. Du Pays de Galles, n° 6 (daté de 1728)). Un manuscrit d'épilogue (Rennes, BU, ms. n° 29) de la Passion, qui se date de 1791 (mais la copie est de 1833), parle de trois jours:

*er bloaves seitec cant unec apeuar ugent  
on deus represantet evit rein dach da jntent  
un darn a souffranco apoanniou diremet 275  
a souffras ma salver pa voa crusifiet  
marche  
adiou compagnones me deu da houl escus  
dirac an assamble dimeus abeurs jesus  
hac o trugareca dimeus ho madeles  
da vout deut don silaou endurant dant tri devez 280*

"Dans l'année 1791 / Nous avons représenté, pour vous donner à comprendre, / une partie des souffrances effroyables / Que souffrit mon Sauveur quand il fut crucifié. / (marche de l'épilogue: il passe à l'autre coin de la scène) / Adieu, compagnons, je viens vous demander pardon, devant cette assemblée, de la part de Jésus, et je vous remercie de votre bonté / d'être venu nous écouter pendant ces trois journées."

19. Edition tardive: "An Passion, lakaet e Brezoneg a-vremañ gant Yann-Vari Perrot ha kempennet gand Visant Seité", *Feiz ha Breiz*, 1940, *Bleun-Brug* 203, 1975.

20. Là le phénomène est différent, puisque le texte combine des éléments de diverses époques; ceci dit, s'il s'agit de théâtre populaire, c'est parce qu'il plaît: mais le texte reste quand même œuvre d'érudit - et d'homme de théâtre. Goulc'han Kervella, *Ar Basion Vraz*, préface de Y.-B. Piriou, Brud Nevez, 1993, 143 p. La liste des "sources" est p. 143.

21. On peut noter que la Passion en Moyen-Breton (et par voie de conséquence, celle en prémoderne) contient des motifs ignorés de la littérature française: les insultes de la Vierge à la croix, cf. J. Chocheyras, "L'invective contre la croix dans la passion bretonne", *Revue de littérature comparée*, 40, 1996, p. 606-612. En outre, le thème (archaïque) repéré par M. Brian Murdoch, celui du Christ rendu aveugle par la pénétration des épines de la couronne jusque dans le cerveau.

22. E. Ernault éd., *Le Mystère de sainte Barbe*, Nantes, Société des Bibliophiles bretons, 1885.

Par contre, une farce imprimée en 1647, "*les amours d'un vieillard de 80 ans pour une jeune fille âgée de 16 ans*"<sup>23</sup>, n'a pas eu de descendance. Il faut dire que ce qui nous en reste est très fragmentaire (442 fragments, 300 vers): nous n'en connaissons plus que des citations faites par Dom Le Pelletier, un bénédictin du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour son manuscrit d'un *Dictionnaire étymologique de la langue bretonne*,<sup>24</sup> qui précise qu'il ne transcrit pas les obscénités quand il les reconnaît<sup>25</sup>. Il était chaste et pieux, et plusieurs vers transmis sont franchement pornographiques. Il n'est pas surprenant, hélas, que cette pièce n'ait pas eu de descendant, car le théâtre breton a toujours gardé un grand respect de la décence<sup>26</sup>, alors que le sujet lui-même est franchement scabreux, et en déphasage par rapport au monde rural: c'est du théâtre bourgeois. Il est encore bien plus regrettable que nous ne connaissions aucun exemplaire de cet imprimé.

C'est de la même manière que nous connaissons la *Destruction de Jérusalem par Titus*, qui semble remonter au XVI<sup>e</sup> siècle: par 756 fragments, soit 600 vers<sup>27</sup>. Encore une fois, le sujet a été repris au XVIII<sup>e</sup> siècle (le plus ancien ms. de cette version est daté de 1789), sans que l'influence du texte originel soit perceptible. Là aussi, c'est sans doute la réputation d'un sujet qui a causé la création d'un nouveau texte. J'ai lu les deux textes, sans y trouver de parenté: il est impossible de comparer le traitement du sujet, vu l'état du texte ancien. Mais ce qui compte, c'est que le sujet ait été gardé.

La *Vie de saint Gwennolé Abbé* nous est connue par la copie faite par le même bénédictin qui cette fois en a copié tout le texte<sup>28</sup>. La pièce est à mon avis incomplète, nous en avons donc un ms. de 1710 copié sur un ms. de 1580 (perdu) et complété par un autre daté de 1608 (perdu également). Mais si le texte a été perdu de vue, le sujet ne l'a pas été, il a donné lieu à une nouvelle rédaction, et l'on peut remarquer que le saint en question, pour être connu, n'est pas spécialement honoré dans la région où la nouvelle pièce a été composée: le lieu de culte le plus proche du Trégor est Locunolé, qui est en dehors de la zone connue comme étant celle du théâtre. C'est donc bien la réputation, le souvenir d'une pièce ancienne qui a imposé qu'on compose un nouveau texte. Il n'y a pas de justification possible par la dévotion locale.

23. *Les fragments de la Destruction de Jérusalem et des Amours du Vieillard*, traduits et annotés par Roparz Hémon et supplément établi avec la collaboration de Gwennole Le Menn. Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, 1969, 446p., voir p. 207-307 et 410-437.

24. Paris, 1752. Mais cette édition est abrégée par rapport au manuscrit original, qui a été publié en fac-similé par la Bibliothèque Municipale de Rennes.

25. *Ibid.*, p. 207.

26. Sauf pour certains vers malheureux quand on a esprit mal tourné. Mais la pièce la plus osée, la *Vie de Louis Eunnius* par Conan, qui fut publiée sous une forme bien modifiée, n'est pas obscène à nos yeux: gaillarde, soit, paillard, guère, elle n'est pas obscène. Le langage est viril et fleuri, il est resté imprimable (dans une revue savante) en ce début de siècle (G. Dottin, "Louis Eunius ou le Purgatoire de saint Patrice", *Annales de Bretagne*, 26/4, 1911, p. 781-810; 27/4, 1912, p. 676-710; 28/3, 1913, p. 407-422; 30/2, 1915, p. 214-233; 30/3, 1915, p.320-329; 30/3, 1915, p. 320-349; 30/4, 1915, p. 476-507; 31/1, 1916, p.50-81; 31/2, 1916, p. 232-293; 31/3, 1916, p. 408-453; 32/1, 1917, p. 108-143; 32/2, 1917, p. 260-285; 33/2, 1918, p. 290-315; 33/3, 1918, p. 418-433). Ce qu'on y remarque, c'est plutôt la capacité de l'auteur à exprimer le pire sans franchir les bornes de la décence verbale: c'est jouable 'devant toute la famille'.

27. Voir notes 24 et 25.

28. S'il l'a fait, c'est sans doute parce que le sujet était "local". Il ne semble pas avoir connu d'autres pièces que les trois autres que je cite, il n'a retenu de la pièce à sujet biblique et de la farce obscène que les quelques éléments lexicographiques qui l'intéressaient. "L'ancien mystère de saint Gwennolé, avec traduction et notes", éd. E. Ernault, *Annales de Bretagne*, 40/1, 1932-3, p. 2-35; 41/1, 1934, p. 104-141; 41/2, 1934, p.318-379. Publié également en tiré à part sous forme de volume (Rennes, 1934).

Nous connaissons un peu mieux le cas particulier de *Geneviève de Brabant*, composée vers 1640, mais qui par ses choix esthétiques, dont celui de la rime interne, appartient encore à la fin du Moyen-Age: le texte a survécu, modernisé, rafistolé parfois, allongé, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. A mon avis, c'est la pièce qui a permis à un Jésuite breton de se faire une réputation en en publiant une adaptation sous forme de roman pieux en prose française<sup>29</sup>. Là aussi, la vogue ou la réputation du sujet a mené à la rédaction de nouvelles versions destinées à tenir la place d'un texte inoublié mais devenu introuvable. Et pour composer ces nouvelles versions, on s'est servi du texte français (qui à mon avis est une traduction libre du texte originel breton) en édition populaire, un texte qui depuis le XVII<sup>e</sup> siècle avait lui aussi été émendé, allégé, censuré, revu et corrigé par l'abbé Richard. Mais on note, fait significatif, que Jean Conan, qui entreprend juste après la révolution, de traduire le texte du français, et ne s'en cache pas<sup>30</sup>, reprend parfois des vers entiers à la version ancienne, preuve qu'il l'avait connue, sans doute vue ou lue, mais qu'il n'avait pas de manuscrit sous le coude.

Donc, mis à part une farce paillardre pour audience citadine, tous les textes médiévaux ont eu une descendance: soit leur réputation a imposé qu'on reprenne le sujet, soit le texte a servi de canevas ou de base à de nouvelles rédactions, plus ou moins dépendantes. Ceci dit, le "module" d'une pièce médiévale est de 1278 vers (*Gwennole*), 2100 (*Nonne*), 4700 (*Passion*), 4900 (*Barbe*). Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le module ordinaire est entre 5.000 et 13.000 alexandrins. Les pièces médiévales sont jouables sur une seule journée, ou un après-midi, les pièces pré-modernes (mil. XVII<sup>e</sup> - fin XIX<sup>e</sup>s.) demandent un ou deux jours de représentation, ou plutôt des représentations étalées sur deux ou trois après-midi plus soirées, pas toujours consécutives d'ailleurs. Les deux parties d'une représentation peuvent être séparées d'une ou deux journées, voire trois<sup>31</sup>.

Il n'est pas impossible quand même que ce soit le moyen-âge qui ait donné le goût des pièces longues. En tout cas, c'est une des possibilités offertes par le théâtre en plein air (l'habitude de faire le théâtre en plein air est sans doute aussi un héritage médiéval, encore que sur la campagne ce soit le seul mode possible): le théâtre en salle, lui, dépasse rarement les 2.000 vers et ce n'est ni le théâtre de mission, ni le théâtre de collège, ni le théâtre de garnison, ni les comédiens ambulants qui ont permis de concevoir des textes si longs qu'on a souvent douté qu'ils aient été effectivement joués.

Le problème est bien sûr de documentation: nous pouvons bien nous douter que nous n'avons pas tout ce qui a pu exister au Moyen-Age. Quand on voit ce qui nous reste, on constate qu'une allumette ou un enfant, ou une coquette qui veut se faire des papillottes, ou un bureau de tabac qui cherche de quoi envelopper les carottes de tabac, aurait suffi à faire disparaître tout d'un texte, et qu'alors nous ne saurions rien, pas même l'existence d'un titre. C'est que nous ne savons pas grand' chose en dehors des textes pour cette époque. Dans ma liste déjà: le manuscrit de Dom Le Pelletier, qui nous a transmis trois des textes mention-

---

29. *L'innocence reconnuë* parle R.P. René de Cériziers, religieux de la C.J., dernière édition à Paris chez L. Boulanger, 1634. in-8°, xii-276p. Cf. Condeescu, *La légende de Geneviève de Brabant et ses versions roumaines*, Bucarest 1938. Gw. Le Duc, *La vie de Geneviève de Brabant, étude critique du plus ancien texte breton (vers 1640)*, Ph.D. diss., Dublin, 1983.

30. *La insanos Reconu a Santes Jenouéfa traduisied a hallec en bresonec rimed vid hoary voair dead coriged a nevé gand jn Conan er blaues mil eis cand pemp voarnugand en parous tredres canton plestin arondisemand lanion er huesec a vis querdu sined jean Conan* "L'innocence reconnue de Sainte Geneviève traduite de français en breton, rimée pour jouer sur le théâtre, récemment corrigée par Jean Conan, en l'an 1825 dans la paroisse de Trédrez, canton de Plestin, Arrondissement de Lannion, le 16 décembre, signé Jean Conan". Le texte (7138 vers) est édité par M. Combot (voir note 10), annexes vol. II, p. 86-270.

31. voir note 18.



nés, n'a réapparu qu'en 1924. *Geneviève de Brabant* avait été remarquée en 1951. Nous n'avons qu'un seul manuscrit contemporain, au moins médiéval, (le mot 'originel' serait bien hardi), celui de *Nonne*, mais d'une part il a été en partie réécrit, des pages sont mélangées, et il est trop propre pour avoir beaucoup servi.

Certains sujets (bibliques ou religieux) ont pu avoir des antécédents médiévaux. D'une part les titres sont connus dans d'autres répertoires, français notamment, d'autre part quelques éléments (comme des rimes internes) permettent d'évoquer la possibilité<sup>32</sup>. Mais la preuve définitive, sous forme d'un texte médiéval ou au pire de sa mention, manque; il me semble que je peux ici faire l'économie d'un débat qu'il faudrait lourdement documenter (ce qui est impossible) parce qu'il ne me semble pas que l'on puisse ainsi atteindre une conclusion définitive.

Nous avons quand même de bonnes raisons de penser que d'autres textes ont existé, dont nous n'avons que des fragments, et c'est mon point suivant, après quelques préliminaires.

Il faut en effet signaler que l'on a pratiqué en Bretagne au Moyen-Age un vers d'un type particulier, à rimes internes<sup>33</sup>. Le procédé est ancien, et traditionnel: nous en retrouvons les parallèles au Pays de Galles et en Irlande. C'est, il faut le souligner, du travail de professionnel qui réclame un enseignement, et une forte discipline. Et tant qu'à faire, une audience qui l'exige.

Je me contente de montrer brièvement de quoi il retourne, par un exemple tiré de la *Passion*:

	<i>Jesus</i>	
	<i>Me eu mab Doe an Roe nep a croeas</i>	-oe- -as
	<i>An ef dre gloar an loar han douar bras</i>	-ar- -as
75	<i>Hac an mor glas dre compas atra sur</i>	-as- -ur
	<i>Me so unan hac unvan gant an Tat</i>	-an- -at
	<i>Mab natural equal haval da pat</i>	-a(l)- -at
	<i>Dezaf en stat en mat hac en natur<sup>34</sup></i>	-at- -ur

En plus de la rime finale (-as,-as, -ur, -at, -at, -ur), l'avant-dernière syllabe du vers doit rimer avec la dernière syllabe avant l'hémistiche (ici *oe / ar / as / an / a(l) / at*), et cela semble être le minimum obligatoire (*dOE-crOE*); avec si possible une rime de relais (*rOE*), et si possible encore d'autres rimes internes à d'autres endroits, des allitérations, et des liens entre vers (ici, la rime finale devenant rime interne du vers suivant). Jusqu'en 1651, tout ce que nous avons, imprimé ou manuscrit, et qui est en vers, respecte ce système<sup>35</sup>. Y compris, il

32. Brian Murdoch, "The Breton *Creation ar Bet* and the Medieval Drama of Adam and Eve", *Zeitschrift für Celtische Philologie*, p. 157-179, pose le problème, à vrai-dire insoluble en l'absence de preuves.

33. E. Ernault, *L'ancien vers Breton*, Paris, Champion, 1912, 80p. id. Sur la rime intérieure en Breton-Moyen, *Revue Celtique*, 13, p. 228-247. Id., Sur la versification en Breton-Moyen, *ibid.*, 21, p. 403-411. Goulven Pennaod, *Dornlevr Krennvrezhonek*, Preder 59-61, 1964, p. 125-133. Loth, *La métrique galloise*, Paris 1902, t.III, p. 177-203. Enfin, les préfaces d'éditions de textes en Moyen-Breton contiennent inévitablement des indications et remarques sur la métrique, indispensables pour analyser l'état du texte et justifier plusieurs émendations.

34. Que La Villemarqué (p. 176) traduit ainsi: "Me voici, moi, le Fils de Dieu, le Roi, le créateur du glorieux ciel, de la lune, de la grande terre et de la mer bleue qui l'entoure. Je suis uni au Père, je ne fais qu'un avec lui, j'ai été engendré par lui, je suis pareil à lui, je suis son égal en durée, en condition, en bien, et en nature".

35. A l'exception d'une complainte datée de 1620, et d'une chanson diffamatoire par un forgeron de village à la même époque, et d'un recueil de cantiques composé par des Jésuites et imprimé en 1642. Fort isolés, ces textes d'amateurs ou de scribouillards ne sont que les symptômes avant-coureurs du déclin d'un mode de composition poétique qu'aucune classe sociale ne soutient plus.

faut le noter, les vers grivois et les chansons populaires (dont nous n'avons que des strophes isolées dans des gribouillages d'étudiants ou de soudards). Cela prend fin en 1651, date de la dernière publication de cantiques à rimes internes. Par la suite, les Jésuites prendront le relais en mettant la main sur tout ce qui s'imprime en breton, et comme la plupart sont d'origine française, ils imposeront leur méthode de composition. Dès 1642, nous avons un recueil de cantiques sans rimes internes. Mais après 1651, date bien brusque, plus rien de tel, en dehors de vers anciens copiés et si maltraités qu'il est visible que cette ancienne esthétique était non seulement incomprise, mais passait inaperçue.

C'est à dire que, quand bien même nous n'avons un texte que dans un manuscrit du XIX<sup>e</sup>, ou même oralement dans une collecte au XX<sup>e</sup> siècle, quand il contient des rimes internes, nous pouvons être sûrs qu'il est au plus tard de la première moitié du XVII<sup>e</sup>, sans quand même arriver à une plus grande précision, parfois envisageable quand même<sup>36</sup>.

Or nous trouvons bien dans des manuscrits tardifs des vers ou morceaux de ce genre. Leur nature de pièces rapportées est net: on trouve quelques vers à rimes internes, groupés, mais rien de tel autour, ce n'est pas la même esthétique. Que ces vers soient en mauvais état montre bien que dès le XVII<sup>e</sup> siècle cette esthétique n'était plus perçue<sup>37</sup>. Quand la *Passion* est recomposée<sup>38</sup>, par exemple, les rimes internes sont là, prêtes au réemploi, mais le nouveau rédacteur les ignore, les garde ou les détruit, quand bien même un petit coup de pouce encore facile à donner permettrait de retrouver un peu de l'harmonie originelle, au moins d'en respecter les principes<sup>39</sup>. On ne pouvait plus en composer de semblables, et les quelques vers à rimes internes de cette époque sont soit le fruit du hasard, soit la perpétua-

---

36. J'en avais cité un exemple dans mon article, "Le théâtre populaire breton, transmission écrite et orale, problématique d'une symbiose", texte de la communication au colloque: "Text und Textualität, Medialität und Zeittiefe, Übergänge und Spannungsfelder zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit", 25-27 juin 1992, Université de Fribourg. *Text und Zeittiefe*, éd. Hildegard L.C. TRISTRAM (Hrsg.), Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1993, p. 233 - 292. Voir l'exemple cité: comme il est question d'anglais païens et huguenots idolâtres qui "adorent une femme", j'y vois une allusion à Elisabeth 1<sup>ère</sup>, ce qui est bien sûr facile à contester; en effet, c'est un peu comme localiser un texte dont on ne connaît qu'une transcription dans un autre dialecte, à travers une reconstruction des rimes.

37. Voir note 36.

38. Ainsi que la *Résurrection*, mais je ne suis pas sûr que ce soit l'œuvre du même homme: en effet, la *Résurrection* réemploie souvent les mêmes vers, et réemploie des vers de la *Passion*; ceci ne se remarque pas dans la *Passion*. La *Résurrection* semble bien être une séquelle de la réécriture de la *Passion*, faite par quelqu'un d'autre qui connaissait (trop) bien la *Passion* pré-moderne, et qui a procédé de la même manière, par réécriture du texte médiéval.

39. Voici ce qu'est par exemple devenu le texte cité plus haut (page 9 dans la version du XVII<sup>e</sup> (d'après une copie datée de 1732), où je souligne ce qui dérive du texte médiéval:

*Jesus resussite et lange avec luy, Jesus parle:*

*ME EO guir vap Doue roue ha guir crouer*

680 *Dan eff ha dan douar dan ellemancho scler*

*Me eo crouer an heoul a loar hac ar steret*

*Crouer vniuersel da quement so er bet*

*Hac jue guir saluer da Adam ha de ras*

*Me meusy purget a pechet hac a noas*

685 *Dre ma bollante vat hac apat quen vhel*

*Heuelep ma natur dan tat quer eternal*

*Egal alealdet vniset gant ma sat*

*Eur grat eur memeus goat quer sauant ha quer mat*

*Eur memeus puisans hep differans ar bet*

690 *Me eo guir vap Doue, doue ha den queffret* . . .

tion de clichés. Parfois, il est loisible de tenter des restitutions, mais quelle que soit la virtuosité du correcteur-re-créateur, le jeu n'est pas possible partout. J'en propose un exemple en appendice.

Il est donc clair que certains textes ont été transmis oralement, depuis le XVII<sup>e</sup> sinon le XVI<sup>e</sup> siècle, avant d'être incorporés dans un texte en cours d'élaboration, ou de révision. Par exemple, dans *Geneviève de Brabant*, située théoriquement au temps de Charles Martel, soit le VIII<sup>e</sup> siècle, pour une raison qui m'échappe, on introduit (à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, semble-t-il) le personnage d'Henri IV, supposé envoyer Charles Martel combattre contre les Sarrasins. Rien dans le texte originel n'y invite. Apparemment, on avait un "bon bout", et on l'a inséré pour améliorer la pièce - ou bien pour faire plaisir à quelques acteurs. Or le monologue d'Henri IV commence par quatre vers à rimes internes, et c'est limité à cette première strophe d'un ensemble de vers qui narre par le menu toute la vie du roi, avant que Sully et le Maréchal de Villeroi ne renchérisent en prononçant les louanges qu'on ne pouvait pas mettre dans la bouche du roi<sup>40</sup>. Voilà au moins un texte postérieur à 1590 - et comme l'assassinat du bon roi n'est pas évoqué, alors qu'un texte populaire aurait, à mon avis joué la carte de la "prescience", je suis porté à croire "antérieur à 1610".

L'on peut même citer un texte latin écrit suivant ces principes, ce qui nous aide à montrer que même un texte incompréhensible était susceptible d'être transmis par cette voie<sup>41</sup>.

... .

"C'est moi le vrai fils de Dieu, roi et vrai créateur / pour le ciel et la terre et les éléments, clairement / Je suis le créateur du soleil, de la lune et des étoiles / Créateur universel de tout ce qu'il y a au monde. Et aussi vrai sauveur pour Adam et sa race / Je l'ai purifiée de péché et de noise / Par ma bonne volonté, et qui dure si haut, / Selon ma nature semblable à celle du Père Éternel. Égal en loyauté, uni à mon Père / un seul gré, un même sang, aussi savant et aussi bon / Une même puissance, sans aucune différence / C'est moi qui suis le vrai fils de Dieu, dieu et homme ensemble."

40. My so roue en Frans dre eur **chanc** avancet  
 Hery eo ma hannon, de Bour bon les hanvet,  
 Map henan a jllis catholiq ha christen,  
 Drugare ma Doue ma roue souveren,  
 En deus jluminet an tan a garante  
 Bars en creis ma speret a confirmet ar fe ...

"Je suis roi en France, par une chance heureuse, Henri est mon nom, surnommé de Bourbon, fils aîné de l'église catholique et chrétienne, grâce à Dieu mon roi souverain, qui a allumé le feu de l'amour dans mon esprit et confirmé la foi .... (*Jenovefa a Vrabant*, Fonds Roparz Hémon, n° 6, f° 14<sup>r</sup>, v. 879-884)

41. C'est encore une fois un "catéchisme contraire", texte reconstitué ici à partir des notes prises par M. Gw. Le Menn dans divers mss du XIX<sup>e</sup> s.:

plurEs DEos uErE slnE flnE 'ssE crEDo  
 DlcAM iurAMentA, uErA DEnEgAbo,  
 DEstruAM sAbAthA, pAtREm uERbERrAbo,  
 et intERficiAM; luxurIAM AMo.

latrocinla fecl, dUxl IUxUrlam,  
 et testlmonIA tAM fALsA AMAbam,  
 muliEREs cum mE ualdE cupiEbam,  
 terras sinE iurE habErE uolEbam.

"Je crois vraiment qu'il y a plusieurs dieux sans fin, je dirai des jurons, je nierai les choses vraies, je détruirai le sabbath, je rosserai mon père, et je le tuerais, j'aime la luxure / J'ai fait des larcins, j'ai mené la luxure, et j'aimais les témoignages si faux, je désirais avoir des femmes avec moi, je voulais avoir des terres sans droit."

Evidemment, lors d'une lecture ou d'une représentation, personne ou presque n'y comprenait rien.

Ce texte latin est un “catéchisme contraire”, bref le catéchisme du diable. Je remarque que c’est ce type de textes qui a été transmis et réutilisé, de préférence. Il est fort possible que dans ce cas nous avons affaire à une diablerie qui a eu une vie indépendante, et qui donc doit peut-être sa survie à l’air, aux gestes, aux danses et aux grimaces qui l’accompagnaient et dont nous ne savons rien - pas même s’ils existaient.

Dater ces textes, hélas, ne m’est pas possible, sauf à dire “dans le goût médiéval, antérieur à 1651”.

Dans ces cas, il est très net que des textes remontant au Moyen-Age ont eu une longue vie orale avant d’être couchés par écrit parce qu’insérés dans une autre pièce en cours de création ou de réalisation: lors de l’écriture, ou bien au cours d’une répétition. Et je soulignerai que les répétitions sont publiques, payantes, et que le public a sans aucun doute la possibilité d’intervenir<sup>42</sup>.

Ces textes sont courts, ce sont seulement des passages, parfois une demi-tirade, et pas des scènes entières. S’il y a des acteurs qui connaissent l’ensemble d’une pièce, certains spectateurs, peut-être figurants occasionnels, ne sont à même de transmettre qu’une seule scène.

Il y a en plus de nombreux problèmes posés par des vers isolés, à rimes internes: anciens ou pas, fruits de la coïncidence ou du cliché? Si c’est un cliché, il est connu ailleurs, alors la question est vite réglée. Il est néanmoins des cas énervants, parce que la solution nous échappe et qu’on s’abstient de faire une proposition qui n’est étayée que par le goût ou l’expérience<sup>43</sup>.

Il y a des voies de transmission possibles. Prenons le cas de *Geneviève de Brabant*, encore une fois: certains vers vont se retrouver dans la chanson populaire, parce que ce sont devenus des clichés qui plaisent<sup>44</sup>. Parfois aussi la pièce est mise à contribution pour

---

42. “Le théâtre populaire breton, transmission écrite et orale, problématique d’une symbiose”, texte de la communication au colloque: “Text und Textualität, Medialität und Zeittiefe, Übergänge und Spannungsfelder zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit”, 25-27 juin 1992, Université de Fribourg. *Text und Zeittiefe*, éd. Hildegard L.C. TRIS-TRAM (Hrsg.), Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1993, p. 233 - 292, voir p. 272-276.

43. Prenons ce cas que je tire de *Piram ha Tibée* (ms. de l’Abbaye de Landévennec, 1724, f° 209):

*Vr russellen dour dous so eno ho troussal  
En quichen eur rochel aret gant cals a val  
Da arrousin ar fleuriou ar praiou excellent ...*

“Il y a là un ruisseau d’eau douce qui bruit / , à côté d’un rocher, qui court avec grand’ hâte / pour arroser les fleurs, les prés excellents ...” Le premier vers est à rimes internes, il est ancien, il a été emprunté à *Geneviève de Brabant*, le second n’est pas trop mal venu, car il prolonge une harmonie évocatrice, le troisième vers souille le papier, et ne vaut guère mieux que le reste. A mon avis, nous avons ici trois strates de composition.

44. *Mais songet gant raison quen ma ambandonet  
Hervé arvoes commun penos an durzunel  
Pave collet e fares e he couls ganty mervel...*

“mais pensez avec raison, avant de m’abandonner, selon la voix commune, que la tourterelle, quand elle perd son époux, cela signifie la mort pour elle” (*Geneviève de Brabant*, ms. de 1775, v. 57-60), se retrouve dans la chanson populaire: *C’hoaré bremañ gané vel gand eun durzunel / Pa ve kolled he far en om lez de vervel* “Il m’arrive comme à une tourterelle: quand elle perd son époux elle se laisse mourir” (Col. Bourgeois, *Kannaouennou Pobl*, p. 29 str. 10).

composer une plainte sur feuille volante<sup>45</sup>. Le cas de Jean Conan, qui traduit la vie du Français, est révélateur: de sa plume féconde tombent quelques vers d'une autre version, celle du XVII<sup>e</sup> siècle, qu'il a dû connaître, et dont certains vers sont restés gravés dans sa mémoire. Et lui, la rime interne, il l'ignore. Le vers régulier, aussi, d'ailleurs.

Hélas, tout ce qui fut oral est pour nous inaccessible pour une autopsie. Mais, sans en parler trop en détail, parce que j'ai fait cette étude ailleurs, nous concevons nos textes comme étant du jeu, des représentations. Or en fait, ces représentations sont exceptionnelles, et rares: la vraie vie des textes, le seul moment où elles échappent aux pages, où elles quittent la dimension de l'écrit, du manuscrit, c'est 1) dans les lectures: or ces lectures sont le plus souvent factices, car ce sont des récitations par la force des choses, parce que le "lecteur" ne sait pas lire, ou ne peut pas, ou ne peut plus lire<sup>46</sup>; et ces textes sont lors de ces lectures mémorisés, en tout ou en partie, par un grand nombre de gens (y compris les femmes, les enfants et les mendiants) qui ne verront jamais la représentation, mais connaissent le texte par cœur.

2) lors des répétitions, qui sont familiales ou publiques et payantes.

En bref, si de nos jours la connaissance d'un texte est limitée au propriétaire du livre ou presque, à cette époque et dans ce milieu, pour un texte écrit, manuscrit, ce sont plusieurs dizaines de personnes qui connaissent ou peuvent connaître les textes, quand bien même elles sont illettrées, ou ne peuvent monter sur scène, ou qui n'oseront pas aller voir la pièce jouée de peur des foudres ecclésiastiques. Qui peut transmettre tel ou tel texte? Je n'ose dire 'tout le monde', car il y en a de plus doués et de plus intéressés que les autres, mais en tout cas 'beaucoup de gens'. Et sans compter ceux que la société ou le théâtre ignore: les femmes, les enfants, mais aussi les mendiants, qui mériteront bien une soupe contre une tirade, les tailleurs (car sept tailleurs ne font pas un homme) qui ont la langue bien pendue, les colporteurs, et tous les jeunes gens qui aiment bien briller auprès de l'objet de leur passion.

Constatons donc que cette transmission nous échappe, mais n'ayons pas d'illusions: s'il y a eu transmission, et copie tardive de textes devenus anciens sinon archaïques, il n'y a pas eu copie, plagiat ou reviviscence: une scène, des pièces entières, ou des versions plus ou moins différentes peuvent très bien n'avoir existé qu'à l'état oral pendant un certain temps. On a le cas d'une pièce récitée par un seul homme (12.000 vers, excusez du peu). Il apparaît une fois dans l'histoire<sup>47</sup>, je ne sais rien de lui ni avant ni après, mais il est bien évident que ce n'était ni la première ni la dernière fois qu'il récitait - et réciter donne soif ...

45. La plainte de *Geneviève de Brabant*, par exemple, dérive de la version B du texte: ce que je souligne ici sont les mots tirés du texte de la pièce:

*12. Va merc'h, emezi, en em breparet,  
Arru so ur Prinç d'ho quelet,  
Ur Palatin a goad huel,  
Quinderv gompes d'an Impalaër.*

*13. Ne oun Petra raër dezâ,  
Me n'emeus nemet seitec bloa,  
Ne dou'n c'hoas nemet ur buguel,  
Da vont e suit un Impalaër.*

46. En outre, bien des manuscrits sont devenus illisibles (pages manquantes, usure, humidité, encre pâlie, crasse). On peut noter aussi que la position des taches de crasse montre à l'occasion que le manuscrit était tenu à l'envers.

47. Le Braz, p. 488: "Le tisserand Kerambrun, de Pleudaniel, qui, un dimanche à l'issue de la grand' messe, donna, au dire de Quellien, une représentation des *Quatre fils Aymon*, à lui seul, monté sur les marches du cimetière, faisant avec le même brio tous les personnages, jusqu'à ce que les gendarmes, émus de l'attroupement qu'il avait provoqué, lui fussent venus imposer silence".

## L'ATTITUDE DE L'AUDIENCE

Le théâtre a des origines liturgiques, et même dans les pièces les plus profanes il reste des traces de l'influence de cette liturgie.

Il y a un premier détail à évoquer, la date des représentations. Au Moyen-Age, semble-t-il, on jouait la vie du saint le jour de sa fête ou de sa foire, et la passion au moment de Pâques. Fut-ce toujours vrai, j'en doute mais je n'ai pas fait de recherche en ce sens. En ce temps du moins, certaines représentations étaient faites sous l'égide des autorités civiles et religieuses.

Le cliché a en tout cas prévalu en Bretagne, de pièces jouées 'lors du jour du saint'. En fait, nous avons peu d'indications, puisque beaucoup de nos manuscrits sont faits pour la lecture et non le jeu; mais quand nous avons des précisions, il est net que les pièces sont jouées à des moments qui n'ont absolument rien à voir avec le calendrier liturgique: après en gros six mois de répétitions, les pièces sont jouées vers mai-juin, ou août-septembre, soit avant ou après la moisson. On en joue lors de foires à Lannion, mais les foires sont nombreuses. Une quinzaine dans l'année, sans compter les marchés aux bestiaux.

Nous ne sommes pas débordés par le nombre des indications de ce genre au Moyen-Age, mais la relation entre un jour du calendrier et le sujet d'une pièce m'échappe.

J'ai donc soulevé en fait un faux problème, mais cela me permet au moins de détruire une légende.

En Bretagne, les sujets ne furent guère très profanes, et l'abondance des sujets religieux est claire: le théâtre fabrique du religieux. La majorité des sujets viennent de l'ancien et du nouveau testament, je précise 'de l'histoire sainte' plutôt que de la Bible à laquelle aucun paysan n'a accès. Et bien sûr les vies des saints qui ne sont pas toujours des saints bretons, ni même des acclimatés.

Influence ou survivance médiévale? Je voudrais bien en être sûr, mais il est clair que dans ce domaine des influences brouillent les pistes:

- 1) le théâtre de mission, d'abord. Ceci dit, si ce théâtre de mission est possible, c'est bien parce que les bons pères savent bien quelle sera l'accueil et l'attitude de l'audience quand ils joueront leurs saynètes pieuses<sup>48</sup>. Il n'y a pas de différence.
- 2) le côté théâtral de l'office - *an drajedien sacr*. Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'abbé Cadic présente la "tragédie sacrée", qui est une explication minutieuse de la messe et de son symbolisme. Il présente bien la messe comme une tragédie, et il ne fait que confirmer "de l'autre côté" une sorte d'évidence: la messe est une tragédie, la tragédie est une messe.

---

48. Le Bienheureux Grignon de Montfort a ainsi écrit plusieurs pièces ou saynètes pour finir ses missions, et il ne craignait pas de mettre Dieu le Père en scène (sur un fauteuil). Voir R.P. FRADET, *Les œuvres du Bienheureux Grignon de Montfort, poète mystique et populaire - Ses cantiques, avec étude critique et notes*, Paris-Angers 1929, p. 561 et suivantes.

J'ai republié son schéma de mise en scène dans "Le théâtre populaire breton, transmission écrite et orale, problématique d'une symbiose", *op.cit.*, p. 281. Ceci ne l'empêchait pas de fustiger, en d'aussi mauvais vers, le théâtre et la comédie: «O source des plus grands maux, / Fournaise de Babylone, / Oû des prestiges nouveaux / Ont mis Satan sur le trône! / O le plus fin des hameçons! / O le plus doux des poisons! // 6. Se mettre un masque trompeur, / Défigurer son visage, / Blâmer ainsi son auteur / Et réformer son ouvrage, / C'est porter le sceau du démon / Et se revêtir en son nom.»

3) la probable intervention du clergé lors des représentations à date ancienne. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est fini. Le clergé est hostile, et le théâtre le lui rend bien.

4) La volonté nette et explicite des acteurs de "faire du religieux", mais sans compétences théologiques et en dehors de tout contrôle hiérarchique.

Le résultat a quand même surpris bien des témoins: le théâtre est une forme de messe, quand bien même le recteur a refusé leurs pâques aux acteurs et aux spectateurs. On commence par une procession (là, influence du théâtre de mission, ou réminiscence des parades du théâtre ambulant<sup>49</sup> à mon avis). On entonne le VENI CREATOR en entrée. On dira AMEN à la fin. Entre les deux, un silence des plus pesants, des plus religieux<sup>50</sup>. Nous sommes loins des brouhahas ou désordres connus à Paris. Lorsqu'il y a des morts ou des exécutions sur scène, on prie pour les personnages. Lorsqu'on dévoile Dieu le Père, un frisson parcourt l'assemblée<sup>51</sup>.

Je n'ose affirmer que tout ceci est un héritage médiéval, car si c'en est un, il a été fort modifié. Il peut fort bien s'agir de la rencontre, de l'effet comparable de deux attitudes religieuses comparables, sinon identiques. De toute manière, l'archétype de cette attitude est à rechercher dans le théâtre médiéval, et ce n'est pas le genre de choses que le concile de Trente a pu modifier. Le théâtre est resté obstinément religieux, même abandonné et combattu par l'Eglise.

Un aspect particulier, le chant. Ces pièces, comme toute forme de poésie d'ailleurs, n'étaient pas déclamées, mais chantées (ne chante-t-on pas la messe?). Au siècle dernier comme au début de ce siècle, on constate que pour écrire des vers, les poètes populaires ou d'origine populaire basent leurs compositions sur des airs. Au Moyen-Âge, difficile d'être précis. On sait que certains vers étaient chantés. Tous? on ne peut l'affirmer, mais je le pense, et si ce n'est pas mentionné, c'est parce que c'était évident.

Ainsi, au XIX<sup>e</sup> siècle, nous savons que tout était chanté d'un bout à l'autre, or les manuscrits donnent *a gomz* "parle" ou bien *a lavar* "dit". Et, incidemment, *a gan* "chante"<sup>52</sup>. Dans la

49. Ce théâtre est assez mal connu, mais nous savons son répertoire et ses itinéraires parce que la Préfecture les surveille de près, ce qui laisse des traces. Il est clair qu'ils jouaient des pièces (et non de simples pantomimes, puisque les textes sont soumis à la censure), et ils n'allaient que dans des 'grandes' villes, les seuls endroits d'ailleurs où ils pouvaient espérer une audience francophone.

50. Ainsi à Kerity en 1819, rien ne vaut le témoignage d'officiers de police envoyés en mission après une dénonciation qui promettait des troubles affreux:

*St Briec le 16 juin 1819                      Monsieur Le Préfet*

*Pour remplir les intentions de la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire Le 7 de ce mois je m'empresse de vous informer que la représentation Bretonne qui à eu lieu a la Lande Blanche Le 10 présentait une réunion de 1000 à 2000 personnes: le command<sup>e</sup>. de la brigade qui s'y était porté me mande que ne connaissant pas l'idiome il à du prendre auprès des personnes les plus estimables les renseignements nécessaires pour s'assurer si aucune atteinte n'était portée à la morale, tous ont été positifs; les femmes y ont assisté jusqu'à la fin, et le S. off. en m'assurant que la tranquillité n'avait point été troublée, me mande que les spectateurs semblaient assister à une cérémonie religieuse. Le 22 du courant on doit reprendre cette représentation pour la terminer, la même brigade a l'ordre de s'y trouver.*

*J'ai l'honneur d'être avec respect,  
Monsieur le Préfet Votre très humble et très obéissant serviteur  
D'Exéa de la Louvière.*

51. Le Braz, *Essai*, p. 487.

52. Ms. n° 9 de la Bibl. Universitaire de Rennes.

*Passion*, dans sa version du XVIII<sup>e</sup>, tout le monde a *gomz* "parle", et à un moment, l'auteur précise: *ar poz man a lerer hep canan*, 'cette strophe se dit sans chanter'<sup>53</sup>. L'absence de la précision peut donc nous induire en erreur. Rigoureux, soit, soyons-le, mais pas butés.

A mon avis, les variations dans les mètres utilisés dans les pièces médiévales correspondent à des changements mélodiques. Ces changements de mètres, qui font de 5 à 23 syllabes, correspondent à des changements de personnages, ou de degré de solennité: dans la *Vie de Ste Nonne* Dieu parle à l'ange en 12 syllabes, l'ange parle aux mortels en 8 syllabes. Lors du viol de sainte Nonne par Keretic, la taille des vers décroît au fur et à mesure qu'on se rapproche du crime; après quoi, Nonne se lamente en vers de seize syllabes. Qui sont d'ailleurs des octosyllabes raboutés<sup>54</sup>.

Je remarque aussi que les prologues que nous avons en Moyen-Breton sont des strophes de 6 vers de cinq syllabes, réductibles à deux vers de 15 syllabes, et que ce type de vers ne se trouve que là. A mon avis, ils devaient être déclamés sur un 'ton' particulier.

On retrouvera plus tard (XVIII-XIX<sup>e</sup>s.) cette même variété de longueur, mais cette fois limitée à deux types, l'octosyllabe et l'alexandrin tragique, ce dernier étant parvenu à dominer sous influence française, comme la division (en principe) de la tragédie en cinq actes. La chanson populaire, elle, a gardé presque exceptionnellement des mètres rares et sans doute archaïques, de 7, 9, 11, 13, 17, 23 syllabes, que les airs contribuent sans doute à perpétuer<sup>55</sup>.

Ceci dit, on remarquera que le théâtre de mission est lui aussi chanté. Mais là, sur des airs de cantiques ou de chansons connues, et pour des vers courts<sup>56</sup>.

Les précisions sont difficiles: on parle de 'mélopée', de 'chant religieux', quelques notations disponibles, mais qui me sont fort suspectes sauf une<sup>57</sup>. Un exemple de collectage, cent cinquante ans après la mort du théâtre, c'est peu<sup>58</sup>. Voici: deux paysans, mais deux paysans lettrés: l'un a dépassé les 100 ans, est docteurs ès lettres, l'autre est poétesse, et si

---

53. *Ycy centurion chasse tous les pontiffs pilat et le greffier tous les tirants (= "bourreaux") et puis retourne pour chanter apres qui les a osté et parle en les otant (suivent quatre vers) arpos man aLerer hep canan en eur bilat ar judeuien hac arbontiffet ha goude eretorn euit canan arpes so voar Lerch "cette strophe est dite sans chanter en rosant les juifs et les pontifes et après il revient pour chanter ce qui suit" (Passion de Dublin, f° 87r<sup>v</sup>-v°). Il nous est malheureusement impossible, faute de plus grande précision, d'étudier le rapport entre le parlé et le chanté comme nous pouvons étudier le rapport entre la prose et le vers chez Shakespeare, par exemple.*

54. C'est la rime interne qui nous impose de parler de 16 syllabes (f° 14r°, v.383-4:

*Ne gorreif ma drem a breman  
Gant mez ha souzan voar an bet  
Guerch voann ha glan ha leanes  
Me cret bout certes brasesset...*

55. On en trouvera plusieurs exemples dans Luzel, *Gwerziou et Soniou Breiz Izel*: Gwerziou I, 272, 286, Soniou I, 14, 118, 124, 144, 160.

56. C'est également sans doute l'air qui donne la grande variété de vers que l'on trouve dans les *Noëlou ancien ha devot*, et c'est peut-être l'explication de vers irréguliers du théâtre vannetais, qui donnent parfois l'illusion d'un vers libre.

57. Le Braz, p. 417-420; Le Goffic, *L'âme bretonne*, Paris 1902, p. 283-284. Le Menn, p. 44 et 65. Yann Fañch Kemener, *Carnets de route de Yann-Fañch Kemener; kananouennoù Kalon Vreizh, Morlaix, Skol Vreizh*, 1996, n° 166 p. 354. Je note au passage que ce chant a été collecté à Saint-Igeaux, en pays Plinn, qui est en-dehors de la zone ordinaire du théâtre. Vraisemblablement le texte imprimé (le plus fameux, celui des *Quatre fils Aymon*) est à l'origine de la transmission.

58. J'ai pu faire entendre cet enregistrement lors de ma conférence grâce à la gentillesse du collecteur, mon collègue M. Daniel Giraudon, que je remercie.



elle n'a pas écrit de thèse, deux ont été consacrées à son œuvre. Mais ainsi le théâtre sort de sa tombe, en prouvant du même coup que la survie orale est presque une banalité avant notre fin de siècle. Que cela émane de l'élite intellectuelle paysanne bretonnante ne change rien à l'affaire. La transmission orale continue, et la transmission orale est, qu'on le veuille ou non, une affaire d'élite intellectuelle.

## LA MISE EN SCENE

On conviendra sans peine que la mise en scène d'un texte dépend du texte, en d'autres termes qu'elle sera différente pour chaque texte, et d'ailleurs nous sommes habitués, avec nos classiques, à ce que la mise en scène soit différente à chaque fois qu'on met la pièce à l'affiche. Certes. Néanmoins, il y a des conventions que l'on doit suivre pour être compris, il y a des habitudes -et n'oublions pas que tous les acteurs sont des amateurs-. Ils ont des modèles, ou des idéaux. Et des souvenirs. Des rêves aussi.

Au Moyen-Age, nous avons en fait trois types de représentations ou d'organisation de la scène:

D'une part le théâtre comique, dont en fait je ne sais rien, mais qui forme peut-être une catégorie à part. Comme je n'ai rien à en dire, je n'en dirai rien.

Un type particulier, pour lequel le texte de base est celui de la *Passion*: Là, c'est plus clair, parce que le texte médiéval est divisé, éclaté en scènes indépendantes, sur le modèle des gravures et des vitraux, en tout quinze scènes distinctes. On a trace de la scène jouée (en français) sur des scènes distinctes et différentes dispersées dans la ville<sup>59</sup>. Chaque scène est disposée à un endroit précis, les spectateurs doivent aller de scène en scène ou de tableau en tableau.

Ou bien tout cela faisait partie d'une même scène - sur le texte lui-même, je ne saurais me prononcer. Le texte est adaptable aux deux types de représentations.

Un des aspects particuliers est que chaque scène est précédée, introduite, par un personnage, le "témoin" (*an test*) dont le rôle est de dire ce qui va se passer, et d'en dire le sens. Il n'est pas sans parenté avec *humain genre*, qui dans les pièces médiévales dit au spectateur ce qu'il devrait comprendre lui-même, certes, mais le *témoin* est au début et non intervenant dans le cours du jeu, tout en étant témoin présent mais muet du jeu. Nous retrouvons sa trace dans le rôle du prologueur.

Trace médiévale, peut-être, dans sa présence au moins, et dans son rôle. Au XVII<sup>e</sup> siècle, en France, le rôle du prologue est de calmer l'audience, d'attirer son attention. Il s'impose, et il impose le jeu, il annonce le jeu, la création d'une autre réalité. Il est l'équivalent humain, ou le substitut des trois coups et du lever de rideau.

En Bretagne, le rôle du prologueur est plus complexe, et pas très différent, mais il hérite clairement des deux traditions: le personnage lui-même est inconsistant: il est l'un des acteurs, choisi parmi eux et par eux, élu, et sans doute le choix n'est-il pas dépourvu d'attention aux questions financières. Mais, au contraire du témoin des passions médiévales, il prend part au jeu, ou y prendra part - sous un autre nom. Il est en scène, et en tant que prologueur sa marche est symbolique: il va à un coin du théâtre, chante une strophe, puis il

---

59. A Nantes, en 1498; Ogée, *Dictionnaire historique et géographique de la Province de Bretagne*, Rennes, 1843, 2 vols., II, p. 157.

passé au milieu, déclame une strophe. Puis il va à l'autre coin, déclame une strophe. Le procédé est appelé 'marche'. Pendant ce temps, rebec et biniou doivent sonner, mais nous avons aussi le clairon<sup>60</sup>. Ce faisant, il délimite l'espace scénique, il s'adresse à l'audience, casse le mur qui sépare la scène de l'audience et en construit un autre autour de celle-ci: il noue l'audience, il l'attache, il crée un monde nouveau, il accueille les spectateurs, leur impose le silence, il leur fera chanter le VENI CREATOR SPIRITUS<sup>61</sup>; il dit qui va venir, et ce qui va se passer: il révèle le texte et son sens, il mentionne à l'avance les sentiments que doit inspirer le texte, et à ce titre est bien héritier du théâtre médiéval: il raconte toute l'histoire, y compris le dénouement. Sa manière de délimiter et de définir l'espace scénique peut être un héritage ancien, car il n'est plus nécessaire dans le théâtre tel que nous le connaissons, c'est un jeu nécessaire quand la scène est sur le sol, pas au-dessus, et elle ne peut être héritée des autres théâtres dont l'influence se laisse sentir. En tant qu'annonceur de ce qui va suivre, sa présence devient plus claire: il va dire qui va rentrer en scène, indiquer ainsi aux spectateurs qui est qui, ce qui est indispensable quand on sait que les personnages féminins sont joués par des hommes, que les costumes et les éléments du décor sont un bric-à-brac: lui va révéler, nommer, avertir, permettre la compréhension. C'est lui qui en fait permet d'amortir le choc, permet la compréhension immédiate, c'est un outil indispensable.

Si le prologueur existait bien dans le théâtre classique, même si cela est omis dans les éditions des classiques, son rôle est parfaitement subalterne: son texte d'ailleurs disparaît des éditions. En Bretagne, il existait, il était utile, et il a été préservé.

L'on a reproché au prologueur de détruire le suspense. Effectivement, le reproche n'est pas sans fondement, puisqu'il dit tout. Mais c'est une remarque à côté de la plaque: dans la *Passion*, tout le monde sait bien que le Christ va mourir à la fin, et on n'attend pas d'innovation dans ce registre. Pour les autres textes aussi. Sans parler des représentations préliminaires, ou proto-représentations, il y a l'ensemble de l'instruction religieuse, les chansons populaires sur feuilles volantes qui ont popularisé et vanté les sujets, et qui font que de toute manière, quel que soit le sujet, tout le monde le connaît en avance -s'il ne connaît pas d'ailleurs la pièce déjà pour l'avoir vu répéter à l'auberge ou chez lui, chez ses parents ou ses voisins.

Le prologueur reviendra sur scène pour dire l'épilogue: tirer la leçon, certes, mais aussi dire adieu, présenter l'excuse des acteurs qui ont si mal joué, demander qu'on ne se moque pas d'eux, qu'on ne les calomnie pas. Ils en profitent parfois alors pour déclamer des bouquets inspirés par le théâtre de mission, ou pour critiquer le clergé - ils profitent de l'attitude de l'audience, et ils savent bien qu'il est trop tard pour les arrêter. Le Braz doutait que ces textes aient été en fait jamais dits en public, mais on note la crainte de certains prêtres devant ces "épilogues sulfureux"<sup>62</sup>, qui montre bien que ces textes ont échappé au carcan du papier souillé.

Je sors ici peut-être de mon sujet. Quelle que soit l'époque ou le lieu, l'épilogue, c'est le meilleur moment pour être frondeur, et, pourquoi pas, un peu anarchiste. Les seuls témoins

---

60. Le Braz, p. 406-410.

61. Le Braz, p. 410, 416 n.1.

62. A Trédarzac, en 1861, le maire informe le Préfet de "l'habitude prise d'ajouter à ces pièces vieilles et généralement inoffensives, une espèce d'épilogue un peu à l'adresse de tous les états". Arch. Dép. des Côtes-d'Armor, 4 T 10. Il renchérit dans une autre lettre du même dossier: "Ces sortes de pièces, pour la plupart des drames héroïques, n'ont rien de mal en elles-mêmes. Je vous le répète, l'épilogue qui les suit est seule dangereuse, par la critique souvent vive des divers états de la société."

peuvent être choqués, mais on n'a jamais interrompu un office. Je proposerais une conclusion si j'avais des textes médiévaux comparables, or je n'en ai pas. Je ne suis même pas sûr que l'épilogue ait une origine aussi ancienne, alors que le théâtre de mission nous offre des exemples tout prêts de 'bouquets (originellement *des fleurs du calvaire*)<sup>63</sup>. Je note quand même que si nous n'avons pas d'épilogues dans ces textes, c'est peut-être là la raison. Ils ne sont pas imprimables.

Je note aussi que prologues et épilogues sont des pièces détachables. C'est dans leur nature, puisqu'ils sont destinés à être prononcés par un seul homme, et, bien qu'ils ne soient justifiables qu'attachés à un texte, on les trouve parfois sous forme de textes séparés, indépendants. C'est plus fréquent pour les épilogues, qui ont la vie des littératures défendues, mais les chiffres ne sont pas significatifs. On trouve d'ailleurs des prologues et épilogues sous forme de chansons sur feuilles volantes, ce qui montre bien qu'ils ont beaucoup d'indépendance par rapport aux textes des pièces<sup>64</sup>.

Dans les deux cas, une partie des textes est composée de compliments, avec des envolées lyriques, des excuses dythirambiques, quelques plaisanteries, et tout cela est polyvalent, interchangeable, les emprunts sont fréquents même s'il est matériellement impossible d'affirmer qui a pillé qui, ou quoi.

Le prologueur est sans doute une survivance médiévale qui s'est adaptée; l'épilogueur, bien qu'il s'agisse de la même personne, ne remonte peut-être pas aussi haut. Son existence dépend sans doute de l'absence de rideau, ce peut être une excroissance littéraire inévitable du théâtre en plein air,

## LA DISPOSITION ORDINAIRE DE LA SCENE

Enfin, il y a un autre type de disposition de la scène. Les textes ne sont pas assez explicites, mais le théâtre médiéval dans son ensemble nous aide à comprendre comment la scène est organisée: nous avons Dieu le Père, la Divinité, en haut, et sans doute sur la scène, ou plutôt au-dessus de la scène, dans le *Paradis*, sur son trône *fait de deux ou trois degrés*<sup>65</sup>. C'est sous lui et sous son regard que l'action va se dérouler, et quand bien même il ne parle qu'au tout début, il est probable qu'il reste là jusqu'à la fin.

L'action va se dérouler de la droite (de la scène, le côté jardin) vers la gauche, sous le regard de Dieu ou du Christ qui n'interviendra guère en dehors du début où il lance l'action par l'intermédiaire d'un ange à qui il donne des ordres précis<sup>66</sup>. Ce faisant, il répète parfois ce qu'a dit le prologue.

Dans les textes plus récents, l'examen est plus difficile, car plusieurs textes sont faits pour la lecture, et n'apportent rien de précis en matière d'indications scéniques - au moins ils ne se contredisent pas. Mais ce schéma, cette conception de la scène et de l'espace scénique ont prévalu:

63. Le Braz, p. 410-411.

64. C'est le cas de la *Passion*, et du *Jugement dernier*.

65. On peut noter que dans le théâtre de mission de Grignon de Montfort, Dieu est assis sur un fauteuil, les autres personnages divins sur des chaises, les anges et les âmes étant debout. Cf. note 49.

66. *Gwennole*, v. 1-12.

Brièvement, nous avons un lieu 'haut', 'divin', le 'trône', mot qui a fini par être synonyme de 'ciel'; directeur, moteur, parfois agissant mais non acteur, qui décide et ordonne mais n'accomplit pas; juste en dessous, le fond de la scène, où apparaissent et interviennent des personnages divins ou au statut ambigu: les anges, la Vierge, le Crucifix, la Mort. C'est par là, par le fond, que sortiront également les saints, les bienheureux après leur mort.

A droite, c'est le côté du début. Il a un aspect 'haut', tour ou château; c'est par là que rentrent les bons, les chrétiens, les dominateurs. Evidemment, les bons rentrent en premier. L'action commencera quand les méchants rentreront, par l'autre côté. Là le drame se nouera, l'action commencera. C'est alors dans un sens que l'action se présente comme un rapport de forces entre la droite et la gauche.

Je crois utile de préciser ici que je ne vois pas de parallèle avec la danse des païens et des chrétiens dans le théâtre basque, et qu'un symbolisme chromatique ne semble pas envisageable.

A gauche, c'est le côté de la fin et de la damnation. Il a un aspect 'bas', mais en fait, plutôt celui de la caverne, celui de la gueule d'enfer. L'enfer, soit dit en passant, au Moyen-Age est au niveau de la scène sous forme de la gueule d'enfer, du cercle. On ne tombe pas, on ne descend pas en enfer, on s'y rend ou on y est poussé. Apparemment ce n'est qu'au XVII<sup>e</sup> que l'enfer a été présenté comme lieu souterrain dans les tableaux de mission<sup>67</sup>. Sur le théâtre et sans doute dans les mentalités, la conception médiévale d'un enfer "à niveau" demeure.

C'est de ce côté que les bons se retirent en pénitence, ou en épreuves, par ce côté que rentrent les mauvais, les Sarrazins, par ce côté que sortent les mauvais, les damnés, les condamnés (justement).

Un autre regard montre la droite comme le côté du carré, la gauche comme le côté du rond. La tour ou la caverne, les deux sont creux et prégnants: prison ou chambre d'accouchement (le début), caverne de recueillement ou citerne d'Enfer de l'autre.

L'on peut également opposer un côté humain (droite) au côté naturel (gauche), le côté bâti (droite) au côté sauvage (gauche).

Il y a donc un code visuel qui s'est perpétué comme une habitude. Là, l'héritage de conceptions médiévales est indubitable. C'était peut-être trop subtil, évanescent, insaisissable pour se prêter à la contestation et à la révision. Le théâtre de Jésuites, le théâtre de Mission n'avaient apparemment pas de notion comparable ou contradictoire qui aurait pu faire sentir son influence.

Autant préciser que l'opposition "côté cour / côté jardin" est étrangère à notre sujet.

On peut noter que l'influence du théâtre humaniste s'est fait sentir: dans *Geneviève de Brabant*, par exemple, nous avons bien un ensemble de dialogues faits pour le front de scène, élément de théâtre en salle conditionné par l'éclairage; le dialogue, qui est parfois trilogue fragmenté, prend en compte un élément précis du décor, ce qui localise le jeu, restreint le décor à l'essentiel. Mais tout ceci est balayé après coup dans la transmission, où l'on revient au système 'gauche-droite'. Gauche et droite, ce sont les seules informations usuelles. Pour le haut et le bas, ou le fond de la scène, c'est occasionnel.

---

67. Fañch Roudaut, Alain Croix, Fañch Broudic, *Les Chemins du paradis, Taolennou ar Baradoz*, Le Chasse-Marée, éditions de l'Estran, 1988, pl.119.

Je crois bien que nous sommes fondés à voir là un héritage médiéval. C'est un code implicite, admis, visuel et visible, compréhensible et à bien des égards, logique. Il est plus net et visible en certains endroits que d'autres, certes, mais il est si bien acquis qu'il n'est pas toujours mentionné. Ce qui me donne quelque assurance est moins le nombre de précisions que le fait de n'être pas contredit. Un symbolisme gauche-droite, certes, c'est développable, mais si c'est manichéen, et simple à comprendre, c'est incomplet: il y a encore le haut et le bas, le bon et le mauvais, et le fond de la scène. Et l'audience.

Le devant de la scène est une zone extérieure à la pièce: c'est le côté de la communication avec l'audience, mais l'on ne s'adresse guère directement à l'audience en dehors de ces moments où le prologue par son intervention lie et enchaîne l'audience, et crée un monde nouveau, mais un monde dans son entier, un monde où il englobe l'audience. Il y a une autre logique, une autre conception qui est créée et qui s'accompagne d'une coupure par rapport au monde extérieur.

L'audience s'attend d'ailleurs à jouer son rôle: elle se coupe du monde, elle est coupée de la scène qui est son objet, son miroir. Je note une attitude elle aussi peut-être ancienne: l'audience n'est pas à priori hostile ou critique, elle ne se mêle pas de juger ou d'estimer. Elle admire, sans doute, elle réalise son rêve, bien sûr, mais c'est un bon public, prêt à tout comprendre et à tout pardonner et à jouer son rôle lui aussi<sup>68</sup>. Ce que l'on critiquera, d'ailleurs, ce n'est pas la pièce, qui semble bonne *par définition*, ce sont les acteurs qui ont fait les fiers, parce que tout paysan qui sort de sa condition prête le flanc à la critique comme au ridicule. Il serait hélas trop long de citer ce que les épilogues proposent pour pallier cet inconvénient.

Ce monde est autre, et dans un sens cette coupure est nécessaire pour créer la magie du théâtre, et elle en est indissociable. Pas de théâtre peut-être sans cette orientation, cette valorisation, cette signification de l'espace.

Un autre aspect de la conception de la scène, que nous avons avec le *Jugement dernier*. Le texte que nous avons ne remonte sans doute pas plus haut que le XVIII<sup>e</sup>, ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait été précédé de rien<sup>69</sup>: là, au début, avant la venue de l'Antéchrist, le texte est un ensemble de scènes apparemment décousues où des personnages meurent, destinés à mourir - et "le mort" vient les chercher. Je vais revenir sur le mort. Pour l'instant, ce qui me concerne est la conception de la scène: une fois le(s) personnage(s) mort(s) en scène, le mort vient le quérir et l'entraîne sur une autre scène en hauteur<sup>70</sup> pour danser. C'est la danse Bécabé, ou la danse macabre en termes plus modernes.

Cette scène détachée n'est pas, ne peut être un héritage du théâtre classique ou de mission, ou en salle. Je n'en ai pas d'antécédent médiéval, en dehors de l'iconographie française<sup>71</sup>, mais je le crois possible, plausible, et probable.

Une survivance de cette disposition se retrouve dans un jeu scénique: le mot *sen* n'annonce pas le début, mais la fin d'une scène, et *sen tout* signifie "tout le monde sort"

68. Le Braz, p. 482-5.

69. Le texte est sur le point d'être publié au moment où j'envoie ma copie, aux éditions *Skol*.

70. "Pour jouer cet vit il faut deu teat le peutil sera le plus haut le mort doit allé desut le peutil", indication tirée d'un manuscrit qui est maintenant à la Bibl. Univ. de Rennes; Le Braz, *op. cit.* p. 475.

71. Par exemple chez Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-âge*, Paris, Champion, 1951, planche I p. 70.

*exeunt omnes*. Or, on a au moins un exemple où le meneur de jeu à la fin d'une scène s'écrie *sen tout*<sup>72</sup>, et tous les personnages, qu'ils soient ou non en scène avant ou après, sautent sur le théâtre et se donnent la main pour danser une joyeuse farandole où le hasard des associations fait les délices de l'audience. C'est la danse macabre détournée, d'autant que 'le mort' est un des personnages obligés du théâtre.

Là, nous avons bien un héritage médiéval, évolué, détourné mais reconnaissable.

J'en viens donc au Mort. Comme nous le savons, la mort n'a pas été créée par Dieu, elle a été apportée dans le monde par les péchés des hommes. Un des aspects de la tradition bretonne, et du théâtre en particulier, est que la mort est personnifiée par un personnage nommé *Ankou*. Il pourrait faire à lui seul le sujet d'une conférence<sup>73</sup>. C'est probablement un héritage de la mythologie celtique ancienne, mais sur lequel se sont collés au cours des âges des notions, des attributs et emblèmes plus ou moins disparates et contradictoires. En ce qui nous concerne, sur le théâtre, c'est un personnage qui est sourd (mais qui entend fort bien ce qu'on lui dit, et surtout les ordres de Dieu), qui a les yeux bandés mais voit très bien. Il est vêtu de blanc. Son rôle n'est pas de tuer: il rentre en scène, se présente, plaisante un peu, rappelle que nous y passerons tous, puis touche sa victime avec un dard, une flèche ou une lance, il atteint, et se retire. Le personnage touché a le temps de se dire mourant, et de mourir. Le mort ne reviendra pas chercher sa victime.

C'est un cas. Sans doute que les Jésuites qui ont tenté de ré-évangéliser la Bretagne n'étaient pas préparés à rencontrer cet obstacle. Ils ne l'ont pas vaincu, et s'en sont accommodés, eux qui n'hésitaient pas à aller chercher des crânes d'enfants dans les ossuaires pour illustrer leurs sermons<sup>74</sup>.

La présence de L'Ankou, du "mort" est un peu un "inévitabile" du théâtre. Bien sûr, il a sur le dos des aspects tardifs: il hérite des monuments du XVI<sup>e</sup> siècle, à travers la sculpture et l'imagerie, de la faux et du sablier dans la statuaire du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais sur le théâtre, il reste fidèle à lui-même, et à ce qu'il était aux origines, s'annonçant d'ailleurs par les mêmes mots: *me eo ar maro*, c'est moi qui suis le mort... ou "la mort"; le *jugement dernier* patauge un peu, car il y a plusieurs morts, mais c'est une confusion entre les quatre fins dernières de l'homme et les trois fléaux: *brezel*, *quernes*, *hag ar vosenn*: la guerre, la cherté et la peste<sup>75</sup>.

On notera pour finir qu'au XX<sup>e</sup> siècle, pour la *Grande passion*, Goulc'han Kervela a réuni les trois: au cri de *sen tout*, tous les acteurs montent sur scène, et alors alternent les morts et les vifs, sur le schéma de la danse macabre figurée par les fresques de la chapelle d'Itron Varia an Isquit. Là, sans ambiguïté, il y a collusion de l'héritage médiéval théâtral et iconographique. C'est la volonté du metteur en scène du XX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est ni inintelligent, ni inefficace d'ailleurs. Mais c'est le produit de l'érudition plutôt que de la tradition.

---

72. Le Braz, *op.cit.*, p. 481-2.

73. Le Braz, *op.cit.*, p. 416sq. Gw. Le Menn, "La mort dans la littérature bretonne du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle", *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, 56, 1979, p.5-40.

74. "En parlant de la mort, il sera bon de montrer, tandis qu'on fait l'acte de douleur, quelque tête de mort, et même de rappeler à leur souvenir quelque enfant déjà mort et de leur connaissance...", *Instruction pratique pour les exercices de mission*, par le bienheureux Alphonse de Liguori, traduite de l'Italien, Avignon, Atné, 1827, p.82.

75. Ce groupement est un cliché, et l'on remarquera que l'énoncé fait un octosyllabe où l'on peut retrouver des rimes internes bien régulières: Bosenn, quernES hag ar brEZel / Bosenn, brezEL hag ar gERNes / brezel, bosEN hag ar gERNes. Cliché traditionnel, ancien, voire antique, pas datable avec précision pour autant.

Ce personnage est sans aucun doute un héritage médiéval, mais le Moyen-Age l'a hérité et modifié lui-même déjà. Il est présent sinon omniprésent dans la tradition en dehors du théâtre. Sur la scène, on l'attend, et il faudra attendre bien longtemps pour que certains témoins s'émeuvent et y voient une chose choquante, déplacée dans un divertissement. Evidemment cela n'a pu que contribuer à l'image touristique des bretons obsédés par la mort.

## LES 'FAUX'

Il existe également un faux médiévalisme qui peut être trompeur.

En effet, ancienneté vaut noblesse, et authenticité. Vu l'estime que l'on pouvait avoir pour le théâtre populaire breton au XIX<sup>e</sup> siècle, il n'est pas surprenant que l'on ait cherché à vieillir ce théâtre. Le Braz lui-même, se prenant à son jeu, une fois sa thèse passée, où il avait affirmé l'inexistence d'une continuité, édite pour sa thèse secondaire un texte du XVIII<sup>e</sup> où il relève quelques rimes internes pour faire remonter son texte au Moyen-Age - et il n'était sans doute pas plus dupe que moi, mais enfin, c'était "pour la cause"<sup>76</sup>. Peut-être avait-il cherché à éditer un texte médiéval de préférence, mais il n'avait rien trouvé de mieux à proposer.

Nous avons peu de documents iconographiques à montrer, hélas. Alors ceux que nous avons, nous les regardons de près, quand bien même ils nous induisent en erreur. Et c'est ainsi qu'une fausse image peut se propager.



Représentation du *Mystère de Saint Gwenoù*, à Ploujean 1898.

76. *Cognoherus et sainte Tréfine, mystère breton en deux journées, texte et traduction*, par Anatole Le Braz, Paris, Champion, 1904.



Une illustration<sup>77</sup> montre par exemple la *vie de saint Gwennolé*. Une vie, voilà l'essentiel d'une pièce de théâtre: quand on montre un saint, on montre toute sa vie, de la naissance si possible, sinon de l'enfance à la mort. A partir du XVII<sup>e</sup>, on ne compose pas une vie, mais une tragédie, et en cinq actes s'il vous plaît, ce que les acteurs ramèneront à deux journées. Mais la manière de traiter le sujet reste la même. A bien des égards, "vie" est synonyme de "tragédie" et de "pièce de théâtre". Mais pour ennoblir cela, la "vie" devient "mystère", un mot qui déjà a des connotations initiatiques, je dirais presque commerciales. Moi, je ne connais pas le mot en breton dans cet emploi précis<sup>78</sup>. Mais là, il y a eu sinon falsification, du moins embellissement de la réalité. Mais le mot avait, si je puis dire, un tel charme qu'il est un des rares emprunts français acceptés par les puristes<sup>79</sup>.

Il s'agit ici d'une *reconstitution* (Ploujean, 1898) - mot<sup>80</sup>, concept explicite qui peut cacher bien des choses, mais en fait, pardonnons à Le Braz, qui a reconstitué le théâtre comme Viollet Le Duc reconstituait Pierrefonds et Carcassonne: il faisait du neuf et propre à la place du vieux sale, et fait de son mieux pour que ce ne soit pas trop ridicule. Il avait invité du beau linge de Paris, et il suffit de regarder les photos pour constater que les spectateurs, l'audience, ne sont pas des paysans. Enfin, pas tous. On a un beau castelet, ce qui permettra aux messieurs-dames de savoir où est le théâtre, alors qu'ils n'auraient sans doute cru qu'on se moquait d'eux si on leur avait montré une scène formée de quatre charettes. On a un rideau, etc. Le Braz a cru bien faire, mais il a ciré les sabots crottés du théâtre populaire pour le faire accueillir à la porte du salon - où il n'était pas prévu qu'il rentre. Le résultat est quand même assez éloigné de la réalité que nous connaissons, et que lui-même connaissait fort bien.

On l'a poliment entendu, sans y comprendre goutte, bien sûr. Mais quelle corvée. J'aurai une pensée pour le Préfet, qui eut l'honneur d'être assis à côté d'une mendicante<sup>81</sup>.

Mais dans un sens, Le Braz avait donné sans doute ce qu'il croyait qu'on attendait de lui, et s'il n'a pas pensé qu'il falsifiait, et s'il croyait sans doute faire au mieux, il peut induire en erreur.

De toute manière, si l'erreur n'a pas plu aux parisiens, ce fut quand même la 'dernière représentation connue'; un spectateur éminent, Gaston Paris, remarquera que finalement, si ce théâtre était mort, cela valait mieux, qu'on ne devait pas le regretter, et que les Bretons feraient mieux de faire autre chose<sup>82</sup>.

Une autre cause potentielle de méprise, dans les sujets: l'on trouve effectivement de nombreux sujets médiévaux ou médiévalisants dans le théâtre breton; En fait, il faut trier un peu car ces sujets sont sans doute effectivement d'origine médiévale: les romans de cheva-

---

77. Reproduite par Gw. Le Menn, p. 57.

78. Le seul exemple est au moyen-âge dans la *Vie de sainte Barbe*, "dre myster", mais outre que je ne suis pas sûr de la justesse de la traduction "sous forme de mystère", le terme employé pour la pièce est *ystoar*.

79. Je note quand même que le 'grand mystère de Jésus' est devenu le *Burzud Braz Jezus*, le 'grand miracle', par confusion entre "miracle" et "mystère". Mais est-ce bien utile de le remarquer ?

80. La bibliothèque universitaire de Rennes conserve parmi ses manuscrits (n°4, item 4) un billet d'invitation à cette représentation, rédigé ainsi: "Reconstitution de l'ancien théâtre breton / le 14 août 1898 .../ le mystère de saint-Gwennolé / représentation unique...". C'est Le Braz qui a rédigé le texte.

81. La dite mendicante, Marc'harid Fulup, a maintenant sa statue, pas Monsieur le Préfet. Il faut dire qu'elle fut sans conteste la plus grande conteuse, chanteuse de complaintes et informatrice du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle vivait en faisant des pèlerinages par procuration.

82. Le Braz, p.482.



lerie de la fin du moyen-âge, qui ont accédé à l'imprimé et ont doucement descendu l'échelle sociale jusqu'à devenir le gagne-pain des imprimeurs qui travaillaient exclusivement pour l'édition populaire, la bibliothèque bleue, la bibliothèque de colportage<sup>83</sup>. Je ne rentrerais pas ici dans la problématique de cet apport, puisque je dis que je sors de mon sujet, je me contenterai de remarquer qu'il n'y a jamais de traduction, mais toujours une adaptation, d'un récit en prose en français écorché et mal imprimé, qui devient "beau", en vers, avec gestes et action. Mais si effectivement des sujets médiévaux ont été représentés, le texte lui-même ne remonte sans doute pas au-delà du XVIII<sup>e</sup> siècle: héritage médiéval, certes, mais fort indirect. Des textes créés au XVIII<sup>e</sup> siècle sont aussi bien passés.

Finalement, mais là aussi je sors de mon sujet, au XX<sup>e</sup> siècle, au Pays de Vannes, avec l'abbé Joseph Le Bayon. Forte personnalité, sinon forte tête, bretonnant d'exception, lettré, prêtre instruit et cultivé. Il avait compris la valeur liturgique, didactique, du théâtre et avait su voir que le théâtre médiéval avait eu une place que le théâtre de son temps n'avait plus auprès du peuple. Et c'est délibérément, avec peut-être l'espoir secret de faire revivre le temps des cathédrales<sup>84</sup>, qu'il s'est documenté sur le théâtre médiéval, et qu'il a fait du théâtre "à la médiévale". Il fut l'ami de Gustave Cohen, professeur en Sorbonne, auquel les études théâtrales doivent tant, Cohen qui lui rendit visite et se trouvait, à mon avis, aux anges, de voir exister sous ses yeux ce qu'il connaissait excellemment mais sous forme livresque<sup>85</sup>. Le Bayon se rendit à Oberammergau, et dans ses photos, il n'est plus très facile de distinguer celles qui sont allemandes et celles qui sont bretonnes. Le Bayon, comme beaucoup, a pris le théâtre d'Oberammergau pour du théâtre médiéval descendu intact jusqu'à nous, et il a délibérément tenté de le copier, de l'imiter, de l'émuler, de le reproduire. C'est un peu artificiel, cela valait sans doute mieux qu'une influence de l'art sulpicien. Il avait eu raison, vu le succès qu'il a rencontré.

Pour terminer, je mentionnerai la grande passion encore une fois: au XX<sup>e</sup> siècle, le Dr Goulc'han Kervela a tenté de refaire la '*Grande passion*'. Je pourrais en dire mille choses, et mille biens. Lui aussi s'inspire du théâtre médiéval, et des textes médiévaux. Dans l'audience, beaucoup sont persuadés d'assister à du théâtre médiéval descendu tel quel du moyen-âge. C'est illusoire, mais enfin, c'est ce que le touriste aime croire, parce qu'il vient en Bretagne pour voir du traditionnel et de l'authentique, alors il le croit même si on ne le lui dit pas. Je me contenterai de défendre Goulc'han en soulignant qu'il connaît le théâtre médiéval, et les textes médiévaux, qu'il s'en est inspiré sans s'en cacher, et qu'il n'a jamais tenté de vendre du frelaté. Mais à son corps défendant, les apparences sont bien là et peuvent tromper ceux qui veulent tromper comme ceux qui souhaitent être trompés. Mais j'avoue que moi-même, j'avais beaucoup d'émotion en entendant chanter du moyen-breton, et si bien<sup>86</sup>. Et je dois reconnaître qu'il a eu bien raison: des gens pleuraient, et bien des acteurs amateurs souhaiteraient connaître le même hommage.

83. On en trouvera des catalogues fort utiles et référencés chez Geneviève Bollème, *La Bibliothèque bleue, littérature populaire en France du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Julliard, 1971, 277p..; *La bible bleue: anthologie d'une littérature "populaire"*, Paris, Flammarion, 1975, 490p., bibliographie. Alfred Morin, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes (Almanachs exclus)*, Genève, Droz, 1974, 501p.. Charles Nisard, *Histoire des livres populaires*, Paris, Dentu, 1864. Plusieurs de ces récits ont été regroupés et republiés récemment: *Robert le Diable et autres récits*, textes choisis et présentés par Lise Andries, Stock+plus Moyen-âge, Paris 1980.

84. Comme l'avait déjà suggéré le Chanoine Buléon, "Le théâtre Breton", dans le *Bulletin Archéologique de l'Association Bretonne*, 3 série, t. XXII, 44<sup>e</sup> congrès, (1903). St-Brieuc, 1904.

85. G. Cohen, "La renaissance du théâtre breton et l'œuvre de l'abbé Le Bayon", *Mercure de France*, 1912.

86. Maman chante dans la chorale.

Là, il y a deux aspects qui rapprochent ce théâtre du théâtre médiéval: ce dont je viens de parler, c'est-à-dire le résultat d'un souci de se rapprocher du théâtre "authentique", mais tout cela reste extérieur au théâtre populaire traditionnel en fait. Le tout est de le savoir, et de ne pas se laisser prendre au piège des apparences. Presque toute l'iconographie doit être écartée.

Un autre aspect, le théâtre médiéval est essentiellement populaire et à bien des égards tous les théâtres populaires se ressemblent, ne serait-ce que parce que tous ont dû rester ou se mettre à la portée de leur audience et de son instruction, que tous se ressentent de la nécessité de faire au mieux avec le moins d'argent possible. De distraire, mais en dehors des heures de travail.

## CONCLUSION

La preuve d'une origine médiévale du théâtre basque, je ne l'ai pas donnée et je n'ai pas cherché à la donner. Elle reste à trouver, car elle existe quelque part, cachée dans un dossier d'affaire de mœurs ou dans une grâce de criminel au XV<sup>e</sup> siècle, dans un refus de sépulture, ou une querelle de préséance, ou un récit de voyageur. Je souligne que pour le théâtre populaire breton, ce ne sont pas les bretons bretonnants qui nous informent le mieux, de même que ce n'est pas en Bretagne qu'il y a le plus de manuscrits.

Ce que nous savons, nous le savons par des documents qui n'ont rien à voir avec le théâtre: le plus souvent, des procès, ou arrêts du parlement. Le reste, il faut le chercher dans les textes.

Un peu plus tard, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou au XIX<sup>e</sup>, il y a des gens qui par hasard tombent sur une représentation, et notent ce qui les a étonnés ou choqués. Ces voyageurs la plupart du temps traversent le pays sans même apparemment se rendre compte qu'on y parle une autre langue. Quand ils ont des correspondants locaux, ceux-ci les emmèneront visiter des salines, voir des édifices anciens ou de beaux navires, il ne les emmèneront pas voir des choses qu'ils méprisent. Nous savons que l'on jouait tous les ans et sans doute plus souvent à Lannion lors des foires, mais la bourgeoisie locale ne s'en mêle guère. Et n'en parle guère.

L'absence de témoignages directs et explicites est un fait, il faut bien s'en accommoder.

J'espère avoir néanmoins montré, à travers le théâtre breton, que cette possibilité n'est pas nulle, et qu'en tout cas il faudrait démontrer l'impossibilité d'une telle hypothèse autrement qu'avec des sentiments personnels. **L'absence de preuves n'est pas la preuve de l'absence.** Nous ne devons pas oublier que les faits populaires ne sont qu'exceptionnellement enregistrés par l'écrit, et encore plus rarement conservés, nous devons nous méfier de ce qui a pu exister mais dont nous n'avons pas connaissance. Je l'illustrerais avec un exemple:

Nous avons un cahier de cantiques écrit par une jeune fille au XIX<sup>e</sup> siècle au Bourg-de-Batz, qu'elle a illustré avec des souvenirs de représentations théâtrales; le manuscrit n'existe que par un concours de circonstances favorables, sinon exceptionnelles: là, et pas ailleurs, on fait écrire des cantiques aux enfants pour les franciser; il y a des couleurs disponibles; les jeunes filles savent écrire; en bref, rien ne permet en toute logique de supposer l'existence de ce témoignage.

En plus, il ne correspond pas à ce que nous connaissons par ailleurs: par les archives de la mairie, nous connaissons l'existence de feux d'artifices, de réjouissances diverses, mais rien ne correspond à ce que cette jeune fille a vu!

Sa représentation de la nativité ne correspond pas aux témoignages et aux textes connus par ailleurs, les archives locales gardent juste la trace de festivités avec feux d'artifices, mais elle seule donne la trace de défilés patriotiques, de théâtre de mission, de marionnettes, de comédiens ambulants, de théâtre local, avec de petits dessins touchants de naïveté. Nous avons une source exceptionnelle sur ce qu'était le théâtre, les activités théâtrales au bourg de Batz au XIX<sup>e</sup> siècle, et en dehors de ce manuscrit nous n'en savons pas grand'chose. Ce cahier, il faut le noter, a été ramassé sur un tas d'ordures, et après un passage d'un après-midi au musée en 1985, a disparu de la circulation pendant 10 ans. C'est une épée de Damoclès pour quiconque croit pouvoir affirmer.

Chez nous, le théâtre semble n'avoir pas existé en Cornouaille. J'en ai publié un exemple<sup>87</sup> : en 1572, le roi de France grâcie un pauvre paysan qui avait tué dans une rixe nocturne un joueur de rebec en s'en retournant d'un jeu. On ne sait pas ce qui fut joué pour autant. J'ai trouvé le texte par hasard en feuilletant des documents d'archives. Le fait avait été mentionné par un érudit depuis longtemps, mais il n'avait donné ni la référence, ni les précisions apportées par le texte.

C'est dire que les origines médiévales du théâtre populaire breton sont un peu dans la brume, et que les documents qui nous informent sont rares, exceptionnels. Il est parfois facile de démontrer pourquoi ces documents, à priori, ne devraient pas exister. Pour commencer, ils ne sont jamais là où nous devrions aller les chercher en priorité. On ne peut pas compter sur eux. Même les catalogues, quand ils existent, contiennent des erreurs.

C'est l'étude des textes, ou plutôt des manuscrits, qui nous livre des éléments de cette continuité du Moyen-Age à l'époque moderne.

On ne peut nier en effet l'existence d'un héritage médiéval. Cet héritage a pu être direct ou indirect. Il a les caractéristiques d'un théâtre de fortune, d'un théâtre de pauvres gens, d'un théâtre populaire, qui ont tous des choses en commun, chacun ayant sa spécificité parce qu'il s'adapte aux goûts locaux, et surtout à ses moyens. La transmission a été brouillée, mais nous savons mieux par quoi. Il me semble néanmoins que ce théâtre populaire, qui est toujours une grosse entreprise pour des gens aux moyens financiers limités, n'existe qu'en imitation de quelque chose qui a déjà réussi et qui plaît: l'expérimentation artistique, je n'y crois pas. Nous avons un exemple de théâtre sur l'eau chez nous<sup>88</sup>, mais ce n'est pas une expérimentation, c'est le moyen trouvé par les acteurs pour berner les maires de deux communes limitrophes qui ont interdit une pièce: les acteurs ont joué sur le domaine maritime pour échapper à leur autorité. Et en plus ce que nous en savons, qui est exceptionnellement détaillé, puisque nous avons trois témoignages, me semble un peu 'flatté'.

Les traces médiévales, elles existent, et c'est ce qui nous permet d'affirmer la continuité, et de mieux comprendre comment ces influences ont été filtrées, perpétuées, modifiées, peut-être même corrompues, comment et pourquoi. Bien des choses auraient dû disparaître, au nom de la mode ou de nouvelles conceptions: l'Ankou, l'enfer souterrain, par exemple. Mais c'est bien demeuré.

87. "Une pièce de théâtre jouée à Saint-Herbot au XVI<sup>e</sup> siècle", *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, CXIII, 1985, p.57-62.

88. Le Braz, p. 473. La chose est confirmée par un sous-dossier du fonds 4 T 10 des archives départementales des Côtes-d'Armor. Au total, nous avons trois témoignages raisonnablement concordants, mais entre eux plus qu'avec les lieux.

De nos jours, nos manuscrits sont à Paris, dans le fonds 'celtique et basque', ce qui permet de mettre en tas l'irlandais, le gallois, le breton et le basque. La classification est idiote, mais elle nous rapproche de force, et permet de constater que, que nous le voulions ou non, les deux théâtres ont des parentés, et ce jusque dans l'aspect des manuscrits. Et qu'ils ne devraient pas. Ceci dit, il y a également des parentés avec le théâtre de marionnettes des pays germaniques dans le choix des sujets. On y trouvera des sujets médiévaux ou médiévalisants, comme *Geneviève de Brabant*<sup>89</sup> ou les *Quatre fils Aymon*, et je crois que ce n'est pas la bonne piste de recherche, plutôt l'arbre qui cache la forêt.

L'origine médiévale, nous ne la trouverons pas explicitement affirmée. Mais comme le théâtre ne sort pas du sol tout armé, c'est dans les textes, dans les comportements, qu'on trouvera la preuve, et le cas breton, si je puis employer ce terme, peut aider.

Il y a d'autres parentés, même si ce n'est pas à première vue, parce qu'il s'agit de deux formes de théâtre populaire:

Nous devons donc chercher quel est le modèle qui a été adapté, quelles influences ont pu infléchir la conception du théâtre basque;

La procession préalable peut s'expliquer par les parades d'acteurs du théâtre ambulant, certes. Mais il faut y joindre celles du théâtre de mission, chez nous du moins. Et cela n'explique pas l'existence de plusieurs scènes, ou le choix privilégié de certains sujets: ne serait-ce qu'en mettant en scène les quatre fils Aymon, ou la vie de Robert le diable, ou celle de Huon de Bordeaux, le théâtre récupère un héritage médiéval, il faudrait se demander pourquoi, et comment ces sujets ont été préférés à d'autres.

## APPENDICE

Les titres et sujets des pièces de théâtre en breton, avec la date du plus ancien témoin connu<sup>90</sup>, suivi du nombre de manuscrits; en italique, ceux que je retrouve cités par Georges HÉRELLE, *Études sur le théâtre basque, les pastorales à sujets tragiques considérées littérairement*, Paris, Champion, 1926, p. 103-106, comme sujets du théâtre basque. La coïncidence ne tient pas toujours à l'existence d'imprimés de colportage, et la parenté des titres peut masquer de graves différences, tandis que des parentés peuvent rester cachées, comme dans le cas de la *pastorale* qui est chez nous une représentation de la *nativité*, qui est d'ailleurs chantée et dansée.

### Ancien Testament

Création du monde	1762	7
<i>Vie de Moïse</i>	1751	9
<i>Vie de Jacob</i>	1751	10
<i>Vie de David et de Saul</i>		4
Vie d'Isaac (perdue)	1778	
<i>Vie de Judith et d'Holopherne</i>		
Nabuchodonosor	1804	1

89. En fait, si la légende se situe dans le Moyen-âge, sa conception ne remonte pas plus haut que le XVII<sup>e</sup>. Mais l'apparence est bien là.

90. D'après la liste sommaire dressée par Gwennolé Le Menn, *Histoire du théâtre populaire breton*, p. 49-51.

**Nouveau Testament**

Vie de sainte Eméransienne et de sa fille		
sainte Anne	1732	5
<i>Vie de saint Jean-Baptiste</i>	1763	9
<i>La Passion de Notre Seigneur</i>	(1678),1719	28
<i>La Résurrection</i>	1728	4
Vie de saint Pierre et de saint Paul	17..	5
Le Trépassement de la Vierge	1754	2
<i>La Destruction de Jérusalem</i>	1789	4
Le Jugement dernier	1792	5
L'enfant prodigue	1806	4
<i>Les Trois Rois</i>	1767	
<i>Pastorale [nativité]</i>	1812	2

**Vie des saints**

Vie de St Agapit		1
<i>Vie de St Alexis</i>	1788	3
<i>Vie de St Antoine</i>	1689	1
Vie de St Côme et Damien	1801	5
Vie de St Crisorius	perdu	
Vie de St Eulogius	18..	1
Vie de St Guillaume	1811	4
<i>Vie de St Julien</i>	17..	1
Vie de St Laurent	1772	2
<i>Vie de St Louis</i>	1788	4
Vie de St Symphorien	1767	1
Vie de Ste Barbe	1812	4
Vie de Ste Catherine		1
<i>Vie de (ste) Geneviève de Brabant</i>	1775	9
<i>Vie de Ste Hélène</i>	1838	6
Vie de Ste Julienne	1820	2
<i>Vie de Ste Julitte &amp; de son fils St Cyr</i>	1800	3
Vie de Ste Reine	1806	4
Vie de St Bihuy	1806	4
Cognomerus et Ste Tryphine	1800	
Vie de St Divi	17..	1
Vie de St Garan et S. Denis	1763	6
Vie de St Gwenolé	1767	5
Vie de St Guiner	1839	2
Vie de St Melars	perdu	
Vie de St Miliau	perdu	
Vie de St Patrice		1
Le Purgatoire de saint Patrice	1776	7
Vie de St Salomon	perdu	
Vie de Ste Tryphine	1757	10
Vie de St Yves		2

### **Les récits héroïques et chevaleresques**

<i>Charlemagne et les douze pairs</i>	1774	5
Huon de Bordeaux	1810	7
<i>Les Quatre Fils Aymon</i>	1784	7
<i>Robert le Diable</i>	1741	5
Guillaume Tell		1
<i>Jérusalem délivrée</i>		2
Orson et Valentin	1850	5
Chedoni et Helena Rosalba	1839	1
<i>Pierre de Provence et la belle Maguelonne</i>	1	
Marie Stuart	1839	1
Gabriel de Vergy		1
Le Prince Fadlala		1
Pyrame et Thisbée	1724	1
Esopo au palais du roi	18..	2

### **Le comique**

La vie de Malargé (mardi-gras)	1774	3
Mallargé	1841	1
Allonzor et Timogina		1
La Double Inconstance	18..	1
Le bouffon moqueur	17..	1

## APPENDICE

Ce texte figure dans un des manuscrits du *Jugement Dernier*, ms. de Paris, Fonds Celtique et Basque, n° 57. Je propose côte-à-côte le texte original, tel qu'il figure au manuscrit, et ma tentative de restitution: tous les vers originaux ne sont pas à rimes internes, juste la majorité, ce qui justifie la tentative. À partir de là, je tente de montrer que quelques modifications élémentaires permettent d'augmenter ce nombre. Je ne le nie pas, c'est la création d'un faux, et justifier chaque suggestion prendrait une place énorme, chaque texte et chaque modification demandant une traduction séparée, la mienne ne cherchant qu'à donner au lecteur une idée du contenu, sans autre prétention. Prendre le résultat de ma (méritoire) tentative pour un texte avéré est à la fois une imprudence et une naïveté.

En plus, le traducteur fait ce qu'il peut sur un texte corrompu et linguistiquement pourri, où sans doute manquent des vers, qu'il a tâché de *relever de son état*. Même si l'on peut restituer ou reconstituer certaines rimes, on n'obtient quand même pas du Moyen Breton 'canonique'. Le début du XVII est plus probable que le XV<sup>e</sup>, puisqu'on voit ç rimer avec s. Cela peut constituer un bon exercice intellectuel, ou un sujet de discorde, la première solution me semblant préférable. C'est dire avec quel soin, et avec quelle sérénité je prendrai connaissance d'autres suggestions.

Dans ma tentative de restitution, je souligne les rimes internes qui justifient mes restitutions, et je mets en italique ce que je modifie. Il suffit parfois d'une lettre pour changer le sens d'un mot et imposer une nouvelle rédaction de la traduction, on s'en doute. J'espère que les non-bretonnants accepteront cette tentative, en renonçant à consulter les pages qu'il faudrait écrire pour justifier et défendre chaque choix (sans compter la thèse qu'il faudrait écrire à chaque fois pour justifier les principes qui justifient chaque choix...) - tout cela relevant en fait d'un séminaire pour étudiants avancés.

Je précise que *l/r/n* riment ensemble, ainsi font *en/er/el*, et *er/ar, es/ar* ainsi que *ern/en*. Il reste des problèmes de décompte des syllabes, qui permettent autant de critiques que de suggestions. L'essentiel n'étant pas de semer le doute dans l'esprit du lecteur, il est plutôt de montrer qu'il n'est pas *si sorcier que cela* de restituer des rimes internes et de montrer l'ancienneté d'un texte oral, à condition qu'on ne prétende pas reconstituer l'original ou le corriger. La critique textuelle d'un texte manuscrit a ses limites, ne parlons pas de celles de la critique d'un texte oral perdu et transcrit par hasard. Sinon, je dévierai la question sur celle de l'orthographe qu'il *faut* employer.



Scène du mystère "Morlaixan 1500".



TEXTE DE DÉPART

**Barn diwezhan,**

Paris ms 57 p. 4

Satan, an diaoul, a gomz:  
Na râ *james* c'ôvesion,  
Pinigenn na satisfaction,  
Querz *promptamant* da zaezamentin  
Pa vo debret da zijuny

An dèzio iùn ac ar vigilô  
Clé bèsan digor da c'henô  
Ac da zadorn ac da voëner  
A tebri guik hen peb amzer

Ar c'hoaraiz a zisprisi  
Ac groa da gôz *hes* fantasy  
Neb ma lêzenn a observô  
Hep doëtanç m'hen rêcompanso

Rac birwiguenn daouit na vèso  
Hen críz *citern* an Jfèrniô  
Gant courag heb merito  
Ham euun éternité a bådô

Da souffrin a *expres* heb *cessin*  
Ar bôan *divlâz* ac ar *gasty*  
Hen recompans d'hi oberô  
Ac hen langour m'hen zicourô

TEXTE RÉVISÉ

Satan, an diaoul, a gomz:  
Na râ *james* *coffesion*,  
Pinigenn na satisfaction,  
Querz *prontamant* da'z aezamentin  
Pa *vezo jun e fijuny*

An dèzio *gouil ha'n* vigilô  
Ez *tle* bèsan *leun* da c'henô  
*Quen* da zadorn *quen* da voëner  
E tebri *tam* en peb *amzer*

Ar c'hoaraiz a zisprisi  
*Ha* groa da *gas* *hes* fantasy  
Neb ma lêzenn a observô  
Hep doëtans m'hen rêcompanso

Rac *james* daouest a vèso  
En creïz *citern* an Jfèrniô  
Gant *delit ha* heb merito  
Hag eun éternité a bådô

Da souffrin a *espres* heb *cessin*  
Ar boanio *divlâz ha'r* *gasty*  
Hen recompans d'hi *ofanso*  
*Ha 'ne* langour m'hen zicourô

TRADUCTION

Satan, le diable, parle:  
Ne fais jamais de confession, de  
pénitence ou de satisfaction, va  
promptement t'amuser quand tu  
auras mangé ton déjeuner(>quand  
ce sera jeûne, tu déjeuneras).

Les jours de jeûne (>fêtes) et les  
vigiles, ta bouche doit être ouverte  
(>pleine), et le samedi et le vendre-  
di, tu mangeras de la viande (>un  
morceau) en tout temps.

Tu mépriseras le carême, et fais-  
toi hair à ton gré, quiconque obser-  
vera ma loi, sans aucun doute je le  
récompenserai.

Car à jamais quoi qu'il en soit, (il  
sera) dans la citerne de l'Enfer, avec  
le courage sans mérites (>justement  
sans mérites), ça durera l'éternité.

Pour souffrir expressément sans  
arrêt la douleur horrible et le châti-  
ment en récompense de ses oeuvres  
(>offenses) et dans sa maladie  
je l'aiderai.