

## L'INTERMINABLE CHANTIER DU SAVOIR

« Il faut au philologue un peu de la méthode historique et non moins du raisonnement philosophique s'il entreprend de tendre un miroir à sa propre activité. Et ce faisant, il quitte inmanquablement le domaine de la philologie pour s'égailler alentour sur tous les territoires avec lesquels elle-même ne nia jamais sa parenté. » (Pascale Hummel<sup>1</sup>)

« Adieu l'Émile je t'aimais bien tu sais ... » (Jacques Brel)

### 1. L'ÉMERGENCE CONTEMPORAINE DE BARBE

La première mention contemporaine de la *Buhez sante Barba* se trouve dans une lettre adressée le 22 juillet 1873 par le baron Pol Potier de Courcy<sup>2</sup> à son ami le vicomte Théodore Hersart de La Villemarqué<sup>3</sup>. Nous y apprenons que ce dernier a emprunté quelque temps auparavant une *Vie de sainte Barbe* à son autre vieil ami le chevalier Charles Tixier Damas de Saint-Prix<sup>4</sup>. Cette histoire commence donc dans un groupe de vieux copains issus du même milieu social ; ils s'étaient connus à Paris dans les années 1830 et sont devenus entre-temps notables et quinquagénaires.

---

1. *Histoire de l'histoire de la philologie – Étude d'un genre épistémologique et bibliographique*, Genève, Droz, 2000, p. 430.

2. 1815-1891. Auteur du *Nobiliaire et Armorial de Bretagne* (d. 1862) et d'autres ouvrages consacrés à l'histoire nobiliaire.

3. Un grand merci à Fanch Postic qui m'a procuré plusieurs précieux documents de la correspondance La Villemarqué.

4. 1817-1894, fils aîné de la célèbre Mme de Saint-Prix, grande collectrice de *gwerziou*, à Ploujean. Il était avocat et, en tant que chasseur invétéré, louvetier dans la région de Callac.

Tout cela a son importance : les seuls endroits où des collections de livres et de manuscrits anciens en breton pouvaient exister, avant la Révolution, étaient les châteaux et manoirs d'une part, selon l'intérêt que le maître des lieux portait à ce genre d'antiquités ; les presbytères et maisons religieuses d'autre part, à condition qu'un prêtre ou un moine érudit ait pris la peine de les acquérir et de les y rassembler. La Révolution a considérablement troublé leur séculaire tranquillité : certains d'entre eux ont été perdus<sup>5</sup>, d'autres ont été recueillis dans des bibliothèques privées<sup>6</sup>, d'autres encore se sont retrouvés, pour le plus grand bonheur des chercheurs, à la Bibliothèque nationale<sup>7</sup> ou dans d'autres fonds publics. On ne sait pas comment l'unique exemplaire survivant de la *Buhez sante Barba* imprimée à Paris en 1557 est arrivé à Ploujean, dans le château des Saint-Prix, mais le fait est que Charles ne semble avoir fait aucune difficulté pour prêter le vénérable volume à son ami de toujours, de surcroît membre de l'Institut de France et auteur d'ouvrages réputés.

Encore fallait-il que ce dernier jugeât que le texte en valait la peine, par son sujet, par sa langue, par son écriture ; par son ancienneté, tout simplement. Ce n'était pas, loin de là, le premier livre ancien écrit en breton dont il avait connaissance. Il avait évidemment lu la *Buez santes nonn hac ez map deuy* « Vie de sainte Nonne et de son fils Devi » dont son mentor Le Gonidec avait « esquissé » une traduction française pour l'abbé Sionnet, éditeur du texte en 1837. Ensuite, cherchant pendant plus de vingt-cinq ans à reconstituer ce que pouvait être au haut Moyen Âge la culture des *Brittones*, avant leur séparation physique et

- 
5. L'unique comédie ancienne en breton, présente à Landévennec au temps où Dom Louis Le Pelletier travaillait à son dictionnaire : *Amourousted eun den coz pêvar huguent bloaz Pehini so orguet à vez eur plac'h jaoanc a c'huezecq bloaz...* 'Les Amours d'un barbon de quatre-vingts ans qui est épris d'une jeune fille de seize ans...'
  6. Daniel Miorcec de Kerdanet (1792-1874), avocat à Lesneven, a ainsi récupéré le seul exemplaire connu du *Mirouer de la mort*, qui avait appartenu jusqu'en 1791 à la bibliothèque des Récollets de Cuburien ; il se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque nationale.
  7. C'est le cas, entre autres, du volume de 1530 contenant la *Passion*, la *Résurrection* et les trois poèmes, dont le grammairien et lexicographe capucin Grégoire de Rostrenen fut propriétaire au XVIII<sup>e</sup> siècle.

linguistique entre Gallois, Cornouaillais et Armoricaïns ; s'appuyant indistinctement sur des chansons populaires bretonnes ou des textes gallois médiévaux, des Vies latines et des chroniques tous censés conserver le souvenir d'événements très antérieurs à leur rédaction ou à leur composition, La Villemarqué n'avait pendant tout ce temps utilisé pour ainsi dire aucune source écrite en breton.

Quoi qu'il ait pu se passer autour de son cinquantième anniversaire, soit qu'il ait considéré avoir dit tout ce qu'il avait à dire sur la question, soit qu'il ait désespéré de convaincre le monde savant de la justesse de ses méthodes et de ses résultats, c'est à ce moment-là qu'il change complètement de terrain d'action. Il sait que la Bibliothèque impériale contient un exemplaire du plus ancien ouvrage entièrement imprimé en breton, en 1530, qui contient un mystère de la Passion et un autre de la Résurrection, suivis de trois poèmes religieux. Il transcrit et traduit les deux mystères et les publie en 1865<sup>8</sup>, précédés d'une très longue étude de 123 pages, vaste fresque de l'histoire du théâtre des deux côtés de la Manche, dans laquelle il tente de démontrer que le théâtre n'a été dans aucun des trois rameaux un art d'importation, qu'on peut en remonter les traces indigènes très loin dans le temps, jusqu'à l'époque où le mime était sa forme primitive. Aussi, remarquant que le lexique du *Catholicon*<sup>9</sup> est très semblable aux mots de la *Passion*, pense-t-il que le dictionnaire a été confectionné d'après le texte dramatique, qui remonterait de la sorte, d'autres indices ajoutant à cette conviction, au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, donc bien avant les grandes *Passions* françaises. Celles-ci ne sont de toute façon pas encore publiées à cette date et il est difficile de leur comparer le texte breton.

En 1873 il commence assurément à travailler à la *Buhez sante Barba*, puisqu'il l'a entièrement retranscrite et partiellement traduite<sup>10</sup>. Mais huit ans plus tard le travail n'est, on ne

8. Sous le titre *Le Grand Mystère de Jésus : Passion et Résurrection – Drame breton du moyen âge*.

9. Dictionnaire breton-latin-français dont le manuscrit remonte à 1464, plusieurs fois imprimé ensuite.

10. « Vous avez commencé la traduction de ce mystère... » (lettre d'Ernault à La Villemarqué, 8 octobre 1881).

sait pourquoi, toujours pas terminé. La Villemarqué a pourtant publié entre-temps (1879) les trois poèmes du recueil de 1530, complétant ainsi le travail commencé en 1865.

Il est même possible qu'il ait alors abandonné le projet d'en faire une édition, car la *Revue Celtique*<sup>11</sup> signale qu'en 1880 M. Prud'homme<sup>12</sup> détient un exemplaire de l'édition de 1557, auquel manquent plusieurs feuillets. Or on ne connaît aucun autre exemplaire que celui des Saint-Prix. Il se pourrait donc que Prud'homme ait acquis auprès de Charles de Saint-Prix le volume précédemment prêté à La Villemarqué, puis restitué par lui.

C'est alors, en 1881, que le jeune Émile Ernault<sup>13</sup> commence à s'intéresser à sainte Barbe. Le 8 octobre de cette année-là, il écrit à La Villemarqué : « Pour me faire la main, j'ai commencé à copier le Mystère de Ste Barbe, qui, quoique imprimé seulement en 1647<sup>14</sup>, semble quelquefois de composition antérieure. » L'année suivante, dans une lettre du 16 avril, il propose franchement à La Villemarqué de devenir son collaborateur<sup>15</sup> ; il se chargerait « volontiers d'en rédiger un glossaire, travail à coup sûr très utile, et qui pourrait avancer l'époque de votre publication, de

---

11. T. V, p. 316.

12. Sans doute l'un des deux frères qui dirigeaient à l'époque l'imprimerie-librairie de Saint-Brieuc, véritable institution dynastique.

13. Pour tous ceux qui s'intéressent à cette période « moyenne » de l'histoire du breton, Émile Ernault reste jusque aujourd'hui un personnage incontournable. Né à Saint-Brieuc en 1852, ancien élève du collège Saint-Charles de cette ville, il était titulaire d'une licence de Lettres obtenue à l'université de Rennes. Il soutiendra, puis publiera en 1886 une thèse sur *Le Parfait en grec et en latin*. Ce qui lui vaudra un poste de professeur de Langues et Littératures classiques à l'université de Poitiers, où il demeurera jusqu'à sa retraite en 1918. Son grand crève-cœur sera de se voir préférer Joseph Loth comme titulaire de la chaire de Celtique du Collège de France, que d'Arbois de Jubainville laissait vacante à sa mort, en 1910 (cette chaire avait été créée pour lui en 1882). Il est vrai que Loth, de cinq ans son aîné, avait, lui, soutenu une thèse en Celtique, discipline qu'il enseignait déjà à l'université de Rennes depuis 1883.

14. Il s'agit de la troisième édition connue, accessible à la Bibliothèque Nationale. Nous en reparlerons bientôt.

15. La Villemarqué acceptera son offre dans une lettre du 22 avril 1882.

telle sorte qu'elle puisse être utilisée par Zimmer<sup>16</sup>. » Il deviendra enfin son reconnaissant successeur sur le chantier (voir la première page de son *Introduction*).

Assurément lecteur de la *Revue celtique*, il connaît en tout cas cette année-là le nom du détenteur de l'édition gothique de 1557, à laquelle on est étonné qu'il n'ait pas cherché à avoir un accès direct. Mais il n'a alors que 29 ans, enseigne l'anglais et l'allemand dans un lycée, ne sait toujours pas à quel sujet il va consacrer sa thèse, en est encore à se familiariser avec le « breton-moyen »<sup>17</sup> et n'a surtout rien publié. Ce n'est que l'année suivante qu'il obtiendra – grâce à La Villemarqué – la bourse qui lui permettra de se former au Celtique, auprès d'Henri Gaidoz (à l'École Pratique des Hautes Études) et d'Henri d'Arbois de Jubainville (qui vient d'être nommé au Collège de France).

Peut-être donc la recommandation de La Villemarqué n'a-t-elle pas suffi à ouvrir à ce jeune inconnu la porte des Saint-Prix ou celle des Prud'homme ; peut-être aussi Prud'homme n'a-t-il pas voulu se dessaisir de son exemplaire, emprunté ou acquis ; peut-être enfin Ernault a-t-il craint de froisser son protecteur en ayant l'air d'aller vérifier la qualité de sa transcription. Ernault n'a donc jamais vu cette édition. Il a travaillé sur la copie qu'en avait faite La Villemarqué, copie qui n'était assurément pas irréprochable, nous le verrons.

La logique voudrait qu'ayant commencé à travailler sur la *Buhez sante Barba* dès 1882, Ernault en ait terminé avec elle avant de s'attaquer à la *Buhez santez Nonn* ; elle aurait donc dû paraître la première. Toutes deux paraîtront en fait la même année 1887, *Barbe* sous l'égide de la Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne (fondée dix ans plus tôt par Arthur de La Borderie)<sup>18</sup>, *Nonne* dans deux numéros consécutifs de la *Revue Celtique* (créée en 1871 par Henri Gaidoz).

16. Heinrich Zimmer (1851-1910) sera le premier Allemand officiellement nommé (en 1901) professeur de Celtologie à l'université de Berlin, où il avait été le condisciple de Ferdinand de Saussure. Il a publié en 1881 des *Keltische Studien* dans lesquelles il n'est question que de vieil-irlandais.

17. Lettre du 8 octobre 1881 à La Villemarqué.

18. Émile ERNAULT, *Le Mystère de sainte Barbe, tragédie bretonne. Texte de 1557 publié, avec traduction française, introduction et Dictionnaire étymologique*.

## 2. LA MÉMOIRE ET L'OUBLI

Il est des formules tellement banales qu'on les prononce sans même en examiner le contenu de sens ; *verba volant, scripta manent* est l'une d'entre elles. Il n'est pourtant pas rare qu'une parole donnée soit mieux respectée qu'un traité international. Les écrits anciens, quand ils n'ont pas tout à fait disparu, ont en outre mille façons bien à eux de demeurer : tronqués, modernisés, arrangés, interpolés, saturés de fautes, connus seulement grâce à une citation ou une vague mention qui en est faite dans un autre document. Ils sont donc eux aussi inscrits dans l'histoire. Ils apparaissent, rencontrent un succès plus ou moins grand, sont cités, commentés, peuvent devenir source d'inspiration pour d'autres textes, être plagiés, condamnés, portés aux nues ou caricaturés ; puis ils s'effacent et s'oublient au point parfois de ne laisser aucune trace ni dans la réalité (un manuscrit, un exemplaire d'édition imprimée, un fragment) ni dans la mémoire des hommes (une citation, un titre, une locution).

Il arrive qu'on les redécouvre ultérieurement, mais c'est le plus souvent pour en faire un usage tout à fait différent de celui pour lequel ils avaient d'abord été conçus. Les tablettes d'argile mésopotamiennes et les murs des tombeaux égyptiens n'ont évidemment pas été gravés pour que des archéologues s'en servent, des millénaires plus tard, comme documents d'études linguistiques et historiques. La *Chanson de Roland* n'a pas été composée et inscrite afin que Frédéric Godefroy puisse ensuite peupler des mots dont elle est faite son *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle*<sup>19</sup>. De même depuis la redécouverte de la *Vie de sainte Barbe*, nul ne l'a plus considérée comme une tragédie des temps anciens, qu'on pourrait éventuellement remettre en scène et présenter à un public nouveau ; seulement comme un document témoignant d'un stade d'évolution historique de la langue bretonne. Ernault

---

*mologique du breton moyen*, Paris, Ernest Thorin, 1887. Accessible sur Gallica.

19. Paris, F. V., 1891-1902, 9 volumes.

l'écrit on ne peut plus clairement à La Villemarqué dans sa lettre du 8 octobre 1881 : « Je crois que ce petit livre, détestable au point de vue littéraire, est très curieux pour la philologie. »

Les premiers longs textes de la littérature du breton, connus par des impressions ou des manuscrits remontant aux années 1450-1650 et relevant communément de ce que j'ai tenté de définir comme un « gothique en littérature »<sup>20</sup>, ont subi le même destin. Il est certain – les rééditions et les copies sont parfois encore là pour l'attester – qu'ils ont bénéficié en leur temps d'une grande et durable notoriété due aux vertus que leurs commanditaires, auteurs, diffuseurs et interprètes leur attribuaient jadis comme auxiliaires de l'édification morale du peuple, et tout autant sans doute au plaisir que le peuple éprouvait à en goûter les productions publiques. Et il est statistiquement probable que ceux qui ont réussi à traverser les siècles pour arriver jusqu'à nous sont aussi ceux que l'on a tenus en plus haute estime : plus souvent reproduits, plus abondamment diffusés, conservés avec plus de soin que d'autres, ils avaient également plus de chances de voir au moins un de leurs exemplaires parvenir entre les mains d'un amateur contemporain d'antiquités.

Il serait toutefois exagéré de prétendre que les textes bretons gothiques ont pu être un long temps complètement oubliés. On imprimait encore en 1688 des cantiques dont tous les vers (de modernes alexandrins, il est vrai) contenaient des rimes internes régulières<sup>21</sup>. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, donc seulement une quinzaine d'années plus tard, le bénédictin dom Louis Le Pelletier savait parfaitement où trouver les textes anciens<sup>22</sup> qu'il utilise pour confectionner son *Dictionnaire de la langue bretonne*, dont le manuscrit achevé porte la date de 1716. Dans la préface de son propre *Dictionnaire françois-celtique ou françois-breton*

20. Yves LE BERRE, *Entre le Riche et le pauvre – La Littérature du breton entre 1450 et 1650*, Brest, Emgleo Breiz, 2012.

21. Dans le *Doctrinal ar Christenien* du carme lesnevien Bernard du Saint Esprit.

22. Il cite la *Vie de saint Guénolé*, le *Dialogue entre Arthur et Guinclaff*, la *Destruction de Jérusalem* et *Les Amours d'un vieillard*.

paru en 1732 le père capucin Grégoire de Rostrenen, qui fut le collaborateur du précédent, cite lui aussi ses sources textuelles anciennes<sup>23</sup>.

En 1818, dans ses *Notices*<sup>24</sup>, de Kerdanet évoque encore le *Dialogue* et le volume de 1530 et cite deux noms d'auteurs (Tanguy Guéguen et Jean Cadec) dont il connaît au moins des titres d'œuvres. La Révolution étant passée par là, certaines pièces localisées encore au XVIII<sup>e</sup> siècle ont été déplacées ou ont disparu. Un peu plus tard, en 1836, Émile Souvestre évoquait dans *Les Derniers Bretons* « sainte Barbe, Passion et Résurrection de Jésus-Christ » et ajoutait « nous n'avons pu, malgré tous nos efforts, nous procurer aucune de ces pièces. Toutes ont cependant été imprimées vers le commencement du seizième siècle. » Puis il attribue à *Barbe* la date de 1530, qui est celle de la *Passion*.

L'abbé Sionnet présentant en 1837 son édition de la *Vie de sainte Nonne et de son fils Deuy*, tout à fait oubliée jusqu'à sa redécouverte fortuite en 1833, évoque seulement, dans une note de sa préface, le volume imprimé à Paris en 1530, qu'il semble d'ailleurs ne connaître que par ouï-dire. En 1853 Iohann Caspar Zeuss, le fondateur de la philologie celtique<sup>25</sup>, ne cite comme source textuelle ancienne pour le breton que cette même édition de la *Vie de sainte Nonne*.

En éditant la *Passion* et la *Résurrection* de 1530, puis les trois autres textes du même recueil<sup>26</sup>, en permettant à Whitley Stokes<sup>27</sup> d'éditer les *Heures* de 1576<sup>28</sup>, en transmettant au jeune

23. Le *Dialogue* et *Guénolé*, comme son prédécesseur, et en outre la *Passion* et les quatre autres textes du petit volume de 1530, la *Vie de sainte Barbe* et peut-être le *Mirouer de la mort*.

24. Daniel MIORCEC DE KERDANET, *Notices chronologiques sur les Théologiens, Jurisconsultes, Philosophes, Artistes, Littérateurs, Poètes, Bardes, Troubadours et Historiens de la Bretagne depuis le commencement de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours*, Brest, Michel, 1818.

25. *Grammatica celtica*, Berlin, Weidmann, 1853.

26. *Poèmes bretons du Moyen Âge, publiés et traduits d'après l'incunable unique de la Bibliothèque nationale, avec un glossaire-index*, Paris-Nantes, Librairie académique Didier-Morel, 1879.

27. 1830-1909. Pendant et après une longue carrière administrative en Inde, il consacra tous ses loisirs aux études celtiques, particulièrement au vieil-irlandais et au moyen-irlandais.

28. *Middle-breton hours*, edited with a translation and glossarial index by Whitley Stokes, Calcutta, 1876.



Émile Ernault le chantier de la *Vie de sainte Barbe* qu'il avait lui-même entamé, puis délaissé, Hersart de La Villemarqué est sans aucun doute, directement ou indirectement, le réinventeur contemporain de cette littérature gothique du breton. Quoi qu'on puisse penser de ses transcriptions, de ses traductions et de ses appréciations personnelles, lui qui venait de la celtomanie la plus romantique a mis ou contribué à mettre sous les yeux des lecteurs des textes qui n'avaient jusque-là d'existence que virtuelle, voire mythique. Ernault a été en ce sens son véritable successeur ; il n'est pas du tout certain que sans l'aide initiale et les encouragements de son aîné il se serait obstiné sur cette voie jusqu'à la fin de son existence<sup>29</sup>.

### 3. L'ÈRE DE LA MÉPRISE

Dire que cette littérature n'a pas été totalement oubliée ne signifie pas qu'elle ait jamais été considérée comme précieux témoignage d'une forme de l'art d'écrire du passé. Au temps où on l'imprimait et où on la copiait, elle n'était pas encore considérée comme une activité de création, au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Les rédacteurs de mystères tenaient simplement leur place parmi d'autres corps de métier (charpentiers, menuisiers, peintres de décors, costumiers etc.) ; ils n'attachaient pas leur nom à l'œuvre qu'ils livraient en réponse à une commande et c'est en définitive le commanditaire qui recevait les félicitations, si la représentation était réussie<sup>30</sup>. Leurs œuvres n'ont donc pas *perdu* leur littéarité, à vrai dire, puisqu'elles n'ont pas été conçues dans les sphères sociales et dans les conditions intellectuelles où cette notion pouvait en ce temps-là posséder un début de valeur<sup>31</sup>.

En les exploitant, aux époques moderne et contemporaine, les érudits dont nous avons cité les noms ne s'intéressent pas davantage à leur littéarité. Ce qu'ils découvrent, ce sont des

29. Après *Nonne, Barbe* (1887) et le *Mirouer* (1914), il publie encore l'*Ancien mystère de saint Gwenolé* en 1932, 1934 et 1935 dans les *Annales de Bretagne*. Il a alors plus de quatre-vingts ans. Il décédera en 1938.

30. On était encore très éloigné de la notion d'*auteur* possédant des droits sur ses œuvres.

31. À la cour de Laurent de Médicis, par exemple.

documents anciens qu'ils utilisent comme arguments dans le cadre de débats où l'histoire, la politique, la religion et la linguistique sont encore étroitement mêlées.

Dom Le Pelletier nous explique le triple but esthétique, politique et scientifique de son entreprise :

« J'ai trouvé la langue armoricaine si respectable, si belle par sa simplicité, si douce à l'oreille, et si sonante par l'accent et la délicatesse de la prononciation, et surtout si noble par son origine et ses alliances, que j'ai continué mon travail avec plaisir, autant pour assurer à notre France une mère langue si ancienne et si étendue, que pour répondre aux vœux des savans, leur fraier le chemin aux découvertes, et leur en faciliter le travail. » (Dictionnaire, Préface du manuscrit de 1716, p. 2)

Ancienneté, noblesse et richesse de la langue opposées à la pauvreté et à la médiocrité de sa littérature deviendront dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle les appréciations obligées des préfaciers de dictionnaires et de grammaires, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle compris :

« Au reste, il n'est pas surprenant que cette Langue soit aujourd'hui si peu abondante, il ne nous en reste presque aucun monument par écrit. Le plus ancien qu'ait trouvé Dom Pelletier est un manuscrit de l'année 1450, qui est un recueil de prédictions d'un prétendu Prophète, nomme Gwinglaff. Il a tiré quelques secours de la vie de S. Gwénéolé, premier Abbé de Landevenec, écrite en vers, & d'un petit Drame dont le sujet est la prise de Jérusalem par l'Empereur Tite. Enfin il a encore trouvé un ancien livre Breton, fait à l'usage des Prêtres & des curés, c'est un espèce de Dictionnaire des Cas de Conscience. Telles sont les richesses littéraires des Bretons : l'on jugera par cette énumération que les Bibliothèques de ceux qui ne parlent pas d'autre Langue que le Bas-Breton, ne sont pas fort nombreuses. Ce qu'il y a d'étonnant, c'est qu'on ne trouve pas un seul Acte écrit en Bas-Breton. »

(Dom Taillandier, préface au *Dictionnaire* imprimé de Dom Le Pelletier, 1752, p. VIII)

Daniel Miorcec de Kerdanet<sup>32</sup>, alors même qu'il est incapable d'en montrer un seul exemple, est bien le seul qui demande pour la littérature la même reconnaissance d'antiquité et de dignité que celle qu'on réclame pour la langue bretonne. Son petit livre

« sera peut-être de quelque intérêt pour les amateurs de la Littérature bretonne. Ils verront que cette langue a été cultivée, dès les premiers siècles de l'Ère chrétienne, et qu'il existait, long-tems avant l'aurore de la Poésie romane, des Poèmes et des Histoires en bas-breton, tels que les Prophéties de Guinclan, la Chronique du Brut, les Romans de Tristan, de Lancelot et d'Amadis. » (*Notices*, Avertissement, p. 1)

En 1837, présentant la *Vie de sainte Nonne*, l'abbé Sionnet n'a pas un mot pour la qualité intrinsèque du texte qu'il édite. Ce qui n'était pas du tout l'attitude de Henri-Pascal de Rohegude publiant son *Parnasse occitanien*<sup>33</sup> :

« Si le mérite essentiel des arts consiste dans l'invention, le premier rang parmi nos poètes appartient, sans aucun doute, aux anciens troubadours. Créateurs du parnasse moderne, ce titre seul fonde leur droit à l'attention de tout homme de lettres. » (Préface, p. v).

ni celle de Walter Scott au seuil de sa *Minstrelsy of the Scottish Border*<sup>34</sup> :

« ... the reader must not expect to find, in the border ballads, refined sentiment, and, far less, elegant expression ; although the stile of such compositions has, in modern hands, been found highly susceptible of both. But passages might be pointed out, in which the rude minstrel has melted in natural pathos, or risen into rude energy. » (Introduction, cxxii).

32. Ses *Notices* sont contemporaines de la première série de *Choix des poésies originales des troubadours* de Raynouard. La question des origines de la littérature française (romane, germanique ou celtique) soulève alors des passions qui ne sont pas près de s'éteindre.

33. *Le Parnasse occitanien, ou Choix de poésies originales des troubadours, tirées des manuscrits originaux*, Toulouse, 1819.

34. *Minstrelsy of the Scottish Border : Consisting of Historical and Romantic Ballads, Collected in the Southern Counties of Scotland; With a Few of Modern Date, Founded Upon Local Tradition*, 2 Vol., Londres, James Ballantyne, 1802-1803.

« ... Le lecteur de doit pas s'attendre à trouver, dans les ballades de la Frontière, des sentiments raffinés et, moins encore, une expression élégante ; toutefois, confié à des mains modernes, le style de telles compositions a été considéré comme tout à fait apte aux uns et à l'autre. Mais on pourrait relever certains passages dans lesquels le rude ménestrel s'est abandonné à un pathos naturel ou s'est élevé à une rude énergie. »

L'unanimité des commentaires dépréciatifs sur la littérature ancienne du breton, que prolongent ceux d'Émile Ernault, nous l'avons vu, est d'autant plus étonnante *a priori* que le XIX<sup>e</sup> siècle tout entier se délecte à nouveau du chant grégorien<sup>35</sup>, regarde d'un œil neuf l'architecture, la sculpture et la peinture des derniers siècles du Moyen Âge<sup>36</sup>. Cette unanimité a au moins une conséquence funeste sur la façon dont ces textes sont présentés au public, et donc sur la façon dont ils sont reçus par lui : puisqu'il est inutile de s'efforcer de rendre en français des qualités d'écriture qui n'existent pas en breton, on traduit presque mot à mot, comme s'il s'agissait seulement de guider le lecteur vers le sens des mots, comme si on ne disposait là au fond que d'un dictionnaire mal boutiqué, livré dans le désordre.

Et l'étape ultime consistera en un rangement alphabétique de ces mots – qu'on appellera *Dictionnaire* ou *Glossaire* – dans lequel le texte sera découpé en « exemples », en « expressions » et en « formules », perdant ainsi son identité propre, sacrifiée en l'honneur de la véritable quête du chercheur, celle de l'« origine indo-européenne » de ses constituants les plus intéressants. Conséquence pédagogique également, donc culturelle : en 1867 le *Dictionnaire latin-français* de Charles Lebaigue évite le recours au texte en émiettant les citations par milliers dans ses colonnes<sup>37</sup>. Combien d'entre nous n'ont pas inlassablement

35. « Restauré » au XIX<sup>e</sup> siècle à Saint-Gall et à Solesmes, en particulier.

36. Alexis Rio, par exemple, publie les quatre volumes de *L'Art chrétien* entre 1861 et 1867, mais le projet en avait été conçu dès les années 1830, sous l'influence de *Génie du christianisme*.

37. Ce qui n'est pas le cas du *Dictionnaire grec-français* d'Anatole Bailly (1894), qui renvoie directement aux textes d'où telle valeur de tel mot est tirée.

tourné et retourné les pages du Lebaigue ou du Gaffiot<sup>38</sup>, des soirées entières, afin de reconstituer mot par mot le morceau de la première Catilinaire qu'on leur avait donné à traduire ?

Le résultat d'une telle démarche et de tels préjugés est que, se souciant fort peu d'avoir des lecteurs, ne recherchant l'approbation que de quelques savants français (Henri Gaidoz et Henri d'Arbois de Jubainville, déjà cités), allemands (Heinrich Zimmer, déjà cité) ou britanniques (Whitley Stokes, déjà cité), La Villemarqué, Ernault et leurs successeurs, quoique militant par ailleurs pour la reconnaissance de la langue bretonne et de sa culture, se sont virtuellement tiré une balle dans la main droite en refusant d'attribuer la moindre valeur littéraire aux objets qu'ils débarrassaient laborieusement de leur épaisse couche de poussière, afin de les rendre à nouveau visibles.

Depuis Sainte-Beuve jusqu'à Brunetière inclus, les autorités en matière de critique littéraire ont généralement fait preuve des plus grandes réserves en ce qui concerne la qualité intrinsèque des textes médiévaux que les philologues leur faisaient découvrir ; grossiers, primitifs, collectifs, ils ne laissaient guère de place au génie individuel qui fait tout le prix des œuvres modernes et contemporaines. Et les philologues, écrasés sous le poids de tels jugements, renchérisaient sur eux et se trouvaient des motivations exclusivement scientifiques pour se justifier.

Il faudra attendre l'Entre-deux-guerres et l'enthousiasme communicatif d'un Marc Bloch ou d'un Gustave Cohen pour que quelqu'un ose enfin proclamer « la grande clarté du Moyen Âge », également dans le domaine littéraire. Mais la philologie celtique, innovatrice en 1870, devenue entre-temps conservatrice, ne se laissera pas gagner par cet enthousiasme. Ernault, présentant *l'Ancien Mystère de saint Gwenolé* aux lecteurs des *Annales de Bretagne*<sup>39</sup>, se contente de citer l'appréciation de Dom Le Pelletier, selon qui elle « contient seulement quelques faits ou points d'histoire, qui sentent fort la fable. Aussi ne la donnai-je pas pour une pièce bien certaine non plus que spirituelle ni agréable. »

38. Félix GAFFIOT, *Dictionnaire latin-français*, 1934. C'est une version à peine modernisée du Lebaigue.

39. Tome 40, n° 1, 1932.

#### 4. LE TRAVAIL EST DÉJÀ FAIT ; POURQUOI LE RECOMMENCER ?

Je présente ici la seconde édition bilingue du mystère breton de sainte Barbe. La première, parue en 1887 et que l'on devait à Émile Ernault, fait référence depuis 128 ans, à la satisfaction générale<sup>40</sup>. En outre, quoique évidemment retirée depuis longtemps de la vente, elle est désormais aisément et gratuitement accessible en ligne grâce à *Gallica*. Était-il donc bien utile de la reprendre aujourd'hui sur de nouveaux frais ? Qu'apportera la présente édition qu'on ne trouve pas dans l'ancienne ?

Les travaux d'Émile Ernault bénéficient auprès des rares personnes qui s'intéressent à cette littérature d'une sorte d'aura d'inafaillibilité. Et qui se risque à réétudier, dans un esprit plus sociolittéraire que philologique, les textes sur lesquels il avait travaillé, s'expose aux foudres dérisoires de l'Institution gardienne de l'Héritage ainsi qu'aux sempiternels chipotages sur le « vrai » sens des mots.

Cette nouvelle édition n'a évidemment pas pour but de déboulonner la statue de celui qui fit faire des progrès considérables à la connaissance contemporaine de l'ancienne littérature du breton. Mais je vais m'efforcer de montrer plus précisément à quel point son édition de 1887, tout en restant utilisable, nécessite une révision en profondeur.

##### 4.1. La transcription

Ernault annonce sur la page de titre de son *Mystère de sainte Barbe* qu'il va en publier le « texte de 1557 ». Mais dès le second paragraphe de son introduction, il nous avoue : « Je n'en ai vu aucun exemplaire. » Tout le travail qu'il présente est donc tributaire de la qualité d'une transcription du texte qui a été réalisée par Théodore Hersart de La Villemarqué. Transcription à laquelle on peut faire des reproches qui relèvent de plusieurs ordres.

---

40. *Le Mystère de sainte Barbe, tragédie bretonne* – Texte de 1557 publié, avec traduction française, introduction et *Dictionnaire étymologique du breton moyen* par Émile Ernault, Professeur à la faculté des Lettres de Poitiers, Paris, Ernest Thorin, éditeur, 1887.

Celui de la complétude. Fatigue ou inattention, La Villemarqué omet de copier sur l'original un vers par ci (v. 2082, 2102), un sizain par là (v. 2401-2406). Il lui arrive d'avoir du mal à lire tel mot : *auancaff* (v. 255).

Celui de l'exactitude. Il divise arbitrairement en sizains les 24 vers qui ouvrent la pièce et qui sont pourtant très clairement groupés en douzains dans l'édition de 1557 (comme le sont tous les prologues brefs, d'ailleurs, dans la *Passion* et la *Résurrection*)<sup>41</sup>. Le v. 1547 est celui par lequel Barbe conclut sa conversation avec le maître d'œuvre (elle vient de lui commander la troisième fenêtre). Ensuite commence, au v. 1548, le soliloque de la scène de la fontaine. Le typographe de 1557 laisse une ligne blanche entre ces deux vers, marquant ainsi le passage d'un tableau à l'autre. La Villemarqué supprime cette ligne et on croit pendant un bref instant que Barbe continue à s'adresser à son interlocuteur précédent.

Celui de la méthode. Lorsqu'il rencontre une faute évidente, il la corrige directement au lieu de la signaler et d'en proposer la correction. Au v. 4196 le typographe a écrit *mester* 'maître' qui donne un pied de trop au vers ; il le corrige en *mestr*, à juste titre, mais sans le dire, ce qui pourrait en une autre circonstance priver le lecteur d'une information utile. Ainsi au v. 1213 corrige-t-il *a re en ac e*, ce qui est ingénieux, mais pose un problème grammatical (on attend *ac a* à cet endroit). Au v. 293 La Villemarqué « corrige » *scientiq*, pourtant présent dans les trois éditions, en *scientific*. Or *scientique* figure bel et bien dans le *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois* de La Curne de Sainte-Palaye (édité par l'imprimeur Léopold Favre à partir de 1875), auprès de *scientifique* et comme son synonyme.

Enfin La Villemarqué ajoute au texte original, pour en faciliter la lecture, de nombreux signes de ponctuation. Cette pratique est courante chez les philologues et Mario Longtin, l'éditeur de la *Vie française* de Barbe en deux journées, le fait encore en 1996. L'intention est certes bonne et la pratique généralement admise, mais encore faut-il que ces signes soient placés aux bons endroits, sous peine d'induire le traducteur en

41. Cela a son importance si les acteurs se déplaçaient entre deux strophes.

erreur. Un seul exemple : au v. 564 Barbe nomme son professeur en paganisme *mestr a squient*, ce qu'on pourrait traduire littéralement « maître ès sciences ». Un peu plus loin, au v. 661, le maître, lui ayant décerné une sorte de mention Très Bien (v. 591), lui dit logiquement et aimablement *ma merch a squient entetet* « ma fille versée dans les sciences ». Mais le transcripteur écrit *ma merch a squient, entetet*, ce qu'Ernault traduit en toute bonne foi « ma fille judicieuse, sachez-le... »<sup>42</sup>. Or, si *squient* est très courant dans cette littérature, *a squient* n'y signifie jamais « judicieux ».

Rien de tout cela n'est très grave et n'empêche de comprendre globalement le texte, mais si l'on veut ensuite réaliser un travail scientifique sur l'œuvre éditée, il vaut tout de même mieux en avoir un texte fidèle et complet sous les yeux.

## 4.2. La traduction française

Émile Ernault, nous l'avons dit, avait 29 ans quand il commença à travailler sur la *Vie de sainte Barbe*. Il en avait 35 lorsqu'il publia presque simultanément en 1887 ses deux premiers grands ouvrages : *Nonne* et *Barbe*. Pour traduire la première pièce il bénéficiait du travail de défrichage accompli par le vieux<sup>43</sup> Le Gonidec cinquante ans auparavant. Pour la seconde il avançait en terrain inconnu et sans grande expérience.

Ses outils auxiliaires se réduisaient en outre à peu de choses : le *Glossaire de la moyenne et de la basse latinité* de Charles Du Cange (en latin, 1678) qui venait d'être réédité (1883-1887), revu par Léopold Favre ; le *Catholicon* dans l'édition abrégée de René-François Le Menn (1867) ; le *Glossaire-index* que La Villemarqué avait annexé à son édition des *Poèmes bretons du Moyen Âge* en 1879<sup>44</sup>. Le premier, monument d'érudition, était plutôt mal adapté à ce qu'on lui demandait : donner la valeur de mots certes d'origine latine, mais entrés dans le lexique breton après une macération d'un bon demi-millénaire dans celui du

42. Même difficulté aux v. 216, 240 et *passim*.

43. Il mourra l'année suivant la publication (1838), âgé de 64 ans.

44. Whitley Stokes avait le premier pris l'initiative d'en annexer un petit à son édition des *Middle-Breton Hours*, en 1876.



français. Le second était destiné à donner les équivalents latins et français de mots bretons à des étudiants en théologie et en droit canon qui peinaient à apprendre ces langues, pas du tout à traduire du breton en français. Le troisième était le fruit d'une très bonne idée, mais sa réalisation laissait beaucoup à désirer. Au v. 5852 du volume de 1530 figure, par exemple, le mot *branc*, dont le dictionnaire de La Curne dit qu'il « désigne communément une épée » et auquel le *Dictionnaire du vieux langage françois* de François Lacombe (1766-1767) donne comme équivalents « un coutelas, *gladius* ». La Villemarqué traduit imprudemment « branche, rameau » ; 80 ans plus tard, Roparz Hemon, publiant le même texte, met à la place de ce mot, dans sa traduction, des points de suspension encadrés par deux points d'interrogation entre parenthèses, pour indiquer la profondeur de sa perplexité. Tous deux avaient pourtant certainement accès aux deux dictionnaires que je viens de citer, l'un à la Bibliothèque nationale, l'autre à celle de l'Institute for Advanced Studies de Dublin. Je reviendrai bientôt sur ce qui relève, à mon avis, de bien autre chose que de la négligence.

Tout cela pour expliquer les quelques dizaines de fautes (erreurs et omissions) relevées dans la traduction d'Émile Ernault et la nécessité d'en proposer une nouvelle. J'en cite quelques exemples, afin que la chose soit claire.

Au v. 24 *Antier* est évidemment le mot français « entier » écrit comme il se prononce en breton. Nulle part dans le DMF (article de Pierre Cromer)<sup>45</sup> je ne trouve attestée en moyen-français la valeur « gaillard » que lui attribue Ernault, mais bien plutôt « intègre », et je traduis « honnête ».

Au v. 30 : *Pep stat gant ioa he coffha gruet* est traduit « En tout cas, on va vous rappeler cette sainte, pour votre plaisir » ; le dernier mot étant de toute évidence un impératif, je propose « Ne manquez pas de toujours la célébrer avec joie ».

Au v. 296 *ez resech* « que vous conduisiez » est correctement noté par La Villemarqué, mais Ernault propose de le corriger en *ez yesech* « que vous alliez », parce qu'il n'a simplement pas

45. *Dictionnaire de Moyen Français* mis en ligne depuis 2005 par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (UMR ATILF – université de Nancy, CNRS).

identifié le verbe « conduire » dont le radical est *re-* et l'infinitif *ren*. Son dictionnaire étymologique montre pourtant qu'il l'a compris dans d'autres contextes.

Le v. 1109 dit que la grâce de l'esprit saint fut envoyée à ses apôtres *do vffuelhat*. Ernault ne connaît pour ce dernier mot que la valeur « humilier », incohérente dans ce contexte ; il traduit donc « pour les rendre humbles », ce qui est tout à fait arbitraire. Le DMF signale dans *Renart le contrefait*, écrit au XIV<sup>e</sup> siècle, la proposition « Touz les ancline et *humelie* » « il leur fait à tous des courbettes et les *salue avec respect* ». L'intention du Christ n'est donc pas d'abaisser ses apôtres, mais de les honorer, ce qui se comprend mieux.

Au v. 1341 le texte dit *comps re à se ne falhe quet*, qu'Ernault traduit 'voilà assez parlé à ce sujet'. S'il avait raison, les deux grands seigneurs parents de Barbe devraient abandonner la conversation et s'en retourner chez eux, ce qui n'est pas du tout le cas. En fait ils craignent que l'opinion ne s'émeuve de savoir la princesse recluse comme une criminelle ; aussi disent-ils qu'il « ne faudrait pas qu'on en parle trop », donc que l'affaire s'ébruie.

Aux v. 2862-64 le texte dit : *A huy na guel ann ysily / He corff noaz ha hoaz an goazy / A nendeu hy dispartiet*. Ernault traduit « Du diable si une seule veine est restée sans qu'on la voie, tant elle est en effet cruellement martyrisée ». Il n'a pas saisi à quoi s'appliquait le verbe « voir » ; il ne traduit pas *ann ysily* ni *he corff noaz* ; il n'a pas repéré l'interrogative du dernier vers ; bref, sa traduction ne rend pas compte du tout de l'original breton. Je propose : « Ne voyez-vous pas les organes de son corps / Dénudés, et aussi les vaisseaux ? / N'est-elle pas bien esquinée ? »

Au v. 4902 Belzébuth explique à Dioscore que, plongé dans les tourments de l'enfer, *Perpetuel cruel te a guelo* « Tu pleureras sans cesse amèrement ». Ernault, confondant les verbes « voir » et « pleurer », traduit « tu vas voir » et renvoie les adverbes où il peut.

Je pourrais multiplier les exemples et aligner les pages, mais je m'arrêterai ici par crainte d'ennuyer par trop le pauvre lecteur non spécialiste.

### 4.3. La présentation

Trois points de présentation, enfin, pour en terminer avec cet aspect de la question initiale : était-il bien utile de refaire le travail d'Ernault ?

La pièce est désignée par son auteur sur la page de titre comme *buhez sante barba* « Vie de sainte Barbe ». Ce n'est qu'à l'intérieur du texte qu'on trouve *istoar* qui désigne, soit le déroulement narratif de la pièce, soit le spectacle dramatique (v. 4), ou encore *myster* qui désigne un genre littéraire, le drame à sujet religieux (v. 27). Les trois termes ne paraissent donc pas tout à fait équivalents. Ernault a choisi d'intituler sa publication *Mystère de sainte Barbe*, probablement parce que ce mot évoquait davantage un travail scientifique, à cette époque prestigieux. J'ai gardé la formulation de l'auteur.

Ernault ne traduit pas la page de titre, qui contient pourtant une petite énigme. Le haut de la page dit que le livre est *E Paris neuez imprimet gant Benard de leau* « Nouvellement imprimé à Paris par Bernard de Leau ». Le bas de la page assure que le livre est *Imprimet e Paris euit Bernard de Leau pe hiny a chom e mountrouilles var pont Bourret* « Imprimé à Paris pour Bernard de Leau, qui réside à Morlaix sur le pont Bourret ». Vivant d'abord à Paris, où il avait peut-être appris le métier d'imprimeur, il était le gendre d'Yvon Quillivéré (dont l'atelier avait produit, entre autres ouvrages, le petit volume de 1530). Il avait formé avec son beau-père une société (d'édition ?), puis était venu s'installer comme libraire à Morlaix vers 1542. On pense qu'il est pour quelque chose dans l'édition du *Mirouer de la mort* et de la *Buhez Sanctes Cathell*, imprimés tous deux au couvent de Cuburien, auprès de Morlaix. L'énigme, en l'occurrence, est qu'il semble être à la fois l'imprimeur et l'éditeur de *Barbe*, quoique, pour autant qu'on le sache, il n'ait pas dirigé d'imprimerie parisienne depuis son domicile morlaisien<sup>46</sup>.

Ernault a numéroté les strophes ; mais il arrive souvent qu'un morceau soit « hors strophe » (v. 977 ; v. 1012) ou qu'une strophe soit partagée entre deux, voire trois prises de parole

---

46. Je remercie une fois encore Jean-Luc Deuffic pour les renseignements qu'il m'a communiqués sur ce personnage.

(str. 158). En fait le système strophique est si altéré qu'on peut trouver une strophe de 6 vers (741), suivie d'une strophe de 9 vers (742), suivie d'une strophe de 7 vers (743). J'ai préféré la numérotation de 5 en 5 vers.

#### 4.4. Un Moyen Âge mésestimé

Reprendre le travail sur *Barbe*, c'est aussi l'occasion de revoir l'image qu'on a de ce théâtre, image qui a considérablement changé depuis 1865.

Les hommes instruits qui vivaient en Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle étaient convaincus de se trouver à la pointe d'une trajectoire d'évolution positive qui entraînait l'humanité (la race blanche, en réalité) sur la voie d'un progrès continu, sans fin prévisible. Les vertus propres à tel ou tel groupe humain, en se développant, constituaient le moteur de ce progrès ; lorsqu'elles restaient semblables à elles-mêmes, elles l'entravaient. L'étude des faits du passé était utile, dans la mesure où elle permettait d'expliquer les différences et les inégalités du présent, entre races et entre classes, et de mesurer les progrès accomplis au cours de telle durée historique.

Les Bretons, les Bas-Bretons plus exactement, étaient réputés remarquablement fidèles à leurs vertus primitives, donc remarquablement rebelles au progrès. Toutefois, entraînés malgré eux par les progrès environnants, ils perdaient peu à peu leur caractère propre. On pouvait se résigner à ce constat et faire son possible pour sauver la mémoire de ce qui fut et ne sera fatalement plus (*Les Derniers Bretons* d'Émile Souvestre) ; on pouvait essayer de s'opposer à cette dégradation et tenter de restaurer le monument en péril (le *Barzaz Breiz* d'Hersart de La Villemarqué).

Le progrès ne se limitait pas au domaine des sciences et des techniques ; il s'observait également dans celui des arts et des lettres. Nul n'aurait mis en doute le considérable perfectionnement réalisé depuis les informes « autels druidiques » jusqu'aux cathédrales gothiques, et de celles-ci<sup>47</sup> jusqu'à l'admirable Sacré-Cœur de Paris.

47. À vrai dire parfois revues et corrigées à la façon de Viollet-Le-Duc.

Ernault, philologue pour le meilleur et pour le pire, regarde lui aussi le Moyen Âge du haut de son piédestal de savant moderne. On ne trouvera pas chez lui l'enthousiasme documentaire d'un Gaston Paris, revivant les temps passés à travers les textes ; ni l'évidente complicité d'un Petit de Juleville avec la vie intérieure de ses *mystères* ; ni la passion d'un La Villemarqué – dont il est pourtant très proche – pour la reconstruction poétique de ces siècles qui le fascinent. Plus de la moitié de son introduction à *Barbe* (p. VI-XI) est consacrée à la description du système de versification de la pièce et de ses contemporaines (*Nonne* et la *Passion-Résurrection*). Et il est intéressant de relire ce qu'il en dit, de mesurer à quel point il le voit négativement, à travers les canons du classicisme :

« On voit, par l'emploi inconscient qu'en ont fait tant d'illustres poètes, que ce système de rimes intérieures n'est pas en lui-même un défaut barbare de l'ancienne poésie bretonne ; mais les versificateurs en ont abusé, en les multipliant à satiété, et surtout en les rendant obligatoires, et en s'en préoccupant beaucoup plus que de la raison et de la poésie. La recherche exagérée des rimes abondantes a produit en moyen breton les mêmes effets désastreux que l'adoration de la rime riche, chez certains poètes français qui ont oublié que le mieux est l'ennemi du bien, et que des vers immortels laissent rimer tout bonnement *curé* avec *naïveté*, *passé* avec *pas né*, *curiosité* avec *pied*, etc. Le peuple breton n'était sans doute pas insensible au charme physique de ce cliquetis de consonnances que les lettrés se donnaient la peine de faire incessamment tinter à ses oreilles, comme des grelots... »

et aussi la pauvreté de son argumentation lorsqu'il essaie de lui trouver, quand même, une sorte d'utilité scientifique *a posteriori* :

« Cette tyrannie de la rime, déplorable au point de vue de l'esthétique littéraire, a eu des conséquences utiles pour la linguistique. La nécessité impérieuse d'avoir “toujours des mots pour les coude au besoin” a forcé les écrivains à exploiter toutes les ressources d'un vocabulaire déjà peut-être en partie envahi par la désuétude, et par conséquent à *nous transmettre des mots*<sup>48</sup> que sans cet heureux défaut nous ne connaîtrions pas aujourd'hui... »

48. C'est moi qui souligne par les italiques.

Cette attitude un peu suffisante explique à elle seule l'espèce de désinvolture avec laquelle il travaille à ses traductions. Et il ne s'agit pas cette fois de lui trouver des excuses dans l'inexpérience et l'absence d'outils fiables ; ces textes ne présentent à ses yeux aucun intérêt en tant qu'œuvres. Il saute très souvent (des centaines de fois) ce qu'il appelle des chevilles, qui ne constituent pour lui que du remplissage permettant d'obtenir le nombre de syllabes nécessaires pour chaque vers. Il élude ce qu'il considère comme des redondances<sup>49</sup>. D'autres fois, quand le sens d'un mot lui échappe, il omet tout simplement de le traduire, sans pour autant signaler la difficulté rencontrée<sup>50</sup>.

En fait, si l'on excepte l'important, mais sporadique travail d'édition qu'il a réalisé<sup>51</sup>, l'essentiel de son activité a consisté à se pencher sur des mots, pour en préciser la valeur sémantique, pour en retracer l'origine. D'où l'importance des dictionnaires et glossaires ainsi que des notes lexicographiques dans sa bibliographie<sup>52</sup>. Or la plupart des contemporains, incapables de lire les originaux, ne connaissent les textes qu'à travers ses traductions.

C'est au fond cela, davantage que tous les reproches précédents réunis, qui justifie de remettre Barbe sur le métier : nous avons besoin d'un nouveau regard sur cette littérature qu'on ne peut plus considérer de la même façon alors que Paul Zumthor et quelques autres ont touché sa contemporaine française de leur baguette magique, dans la deuxième moitié du siècle dernier<sup>53</sup>. Croire que le passé ne serait que le balbutiement du présent et en

49. Il traduit le v. 4787 « Allez, vieille sotté ! » : je propose « Décampez, vieille bonne femme, pouilleuse, crasseuse ! »

50. *Dissimulet*, au v. 1457.

51. *Ste Nonne* (1887), *Ste Barbe* (1887), *Le Mirouer* (1914), *St Gwenolé* (1932).

52. Celles qui sont parues dans la *Zeitschrift für Celtische Philologie* entre 1897 et 1901 ont été recueillies en un volume par Gwennole Le Menn : Émile Ernault – Articles de linguistique bretonne..., Saint-Brieuc, Skol, 2001. Christian-J. Guyonvarc'h, qui le tenait de je ne sais qui, m'a dit un jour que les murs du bureau d'Ernault à l'université de Poitiers était recouverts du sol au plafond d'étagères remplies de boîtes de fiches.

53. Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

considérer la production avec la bienveillance distante de l'adulte regardant un dessin d'enfant n'est tout simplement plus possible désormais.

## 5. LES TROIS ÉDITIONS ANCIENNES

Le contenu du volume que je présente ici provient d'abord des trois éditions anciennes connues du texte. Celle de 1557 pour l'essentiel, celles de 1608 et 1647 pour pallier les lacunes de la première. Il ne s'agit pas de trois versions différentes de la même pièce, mais bien du même texte soumis seulement à des mises à jour graphiques, à l'inexpertise des lecteurs-typographes et à l'absence de relecteurs compétents.

Les trois éditions, séparées respectivement par 49 et 39 années, ne sont donc pas exactement semblables. Des signes diacritiques (accents sur les voyelles, apostrophes) et des virgules figurent dans les deux dernières, alors qu'ils étaient absents de la première. Des tentatives d'aggiornamento de la langue interviennent çà et là de façon non systématique : *beza* vs *bezaff* ; *guelan* vs *guelaff*. Ces différences ont, elles, un intérêt philologique : elles montrent, sinon une évolution de la langue, du moins un changement de la représentation de celle-ci et une volonté de faciliter la lecture du texte à un public qui s'élargit<sup>54</sup>.

En voici un exemple : la même strophe dans chacune des trois éditions. L'apparition de virgules et d'un « à » en 1608 et 1647 ; le passage de *sante Barba* à *santes Barba* en 1647 ; le changement de *gouzyech* en *gouziech* en 1647 ; le titre en italiques en 1647, et voilà tout. Lors de la performance orale du comédien, aucun spectateur ne pouvait deviner dans quelle édition il avait appris son rôle.

1557

An introduc[tion].

Entroch pobl guiryon deboner

Gruet silanc ha maz commancer

54. Les différences touchant à la morphologie et à la syntaxe sont rares et très limitées. Le v. 695 de 1557, par exemple, « No deueux gallout na souten » devient en 1647 « No deux na gallout na souten ».

Antier dre myster disclaeryet  
 Clouar ystoar sante Barba  
 Ma net gouzyech pe a lech oa  
 Pep stat gant ioa he coffha gruet.

1608  
 An introduction.  
 Entroch<sup>55</sup> pobl guiryon deboner,  
 Gruet silance ha maz commancer<sup>56</sup>  
 Antier dre myster disclaeryet,  
 Clouar ystoar sante Barba,  
 Ma net gouzyech pe à lech oa,  
 Pep stat gant ioa he coffha gruet.

1647  
 An introduction.  
 Entroch pobl guiryon deboner,  
 Gruet silance ha maz commancer<sup>57</sup>  
 Antier dre myster disclaeryet,  
 Clouar ystoar santes Barba.  
 Ma net gouziech pe à lech oa,  
 Pep stat gant ioa he coffha gruet.

### 5.1. L'établissement du texte breton

La première de ces éditions a été réalisée à Paris par ou pour Bernard de Leau, sous le titre *Aman ez dezrou buhez sante<sup>58</sup> Barba dre rym : euel maz custumer he hoary en goelet breiz* « Ici commence la Vie de sainte Barbe en rimes, ainsi qu'on a coutume de la jouer en Basse-Bretagne ». L'unique exemplaire survivant de cette édition est aujourd'hui à la British Library de

55. Le t n'est pas identifiable comme tel.

56. La dernière lettre est indécise. La rime permet de la restituer.

57. La dernière lettre est indécise. La rime permet de la restituer.

58. La forme *santes*, plus commune, n'apparaît que deux fois dans tout le texte. *Sante* y figure environ 24 fois, presque toujours dans des didascalies et les annonces, devant le nom *Barba*. Il s'agit probablement de la notation d'un sandhi (comme dans la prononciation *ta koz* pour *tad koz* (grand-père)).



Londres (C 40 b 49, SCH. 1931), qui a bien voulu en fournir à la bibliothèque du CRBC une copie numérique. Ont disparu de cet exemplaire :

- le feuillet contenant les vers 432-486 (55 vers) ;
  - les deux feuillets consécutifs contenant les vers 832-946 (115 vers) ;
  - les deux autres feuillets consécutifs contenant les vers 1290-1405 (116 vers) ;
  - le feuillet contenant les vers 1745-1801 (57 vers) ;
  - le feuillet contenant les vers 2714-2770 (57 vers) ;
  - et le feuillet contenant les vers 3105-3162 (58 vers) ;
- soit 16 pages contenant au total 458 vers, absentes du volume.

Pour un petit ouvrage de 168 pages contenant 4998 vers, ces lacunes sont considérables et représentent près de 10% du total.

Heureusement ces 16 pages se retrouvent dans les éditions de 1608 et de 1647, exactement semblables quant au texte<sup>59</sup>, différant seulement par les quelques détails signalés ci-dessus dans la strophe échantillon.

En outre le feuillet qui contient les vers 1802-1858 a été placé (par un relieur ?) entre les vers 431 et 487, donc à la place du premier feuillet manquant ; et les deux feuillets consécutifs contenant les vers 4012-4128 ont été placés entre les vers 831 et 947, donc à la place de la seconde lacune. Là encore les éditions postérieures permettent de restituer aisément l'ordre requis.

Comme il est douteux que de telles erreurs aient pu être commises dès 1557 – le commanditaire de l'imprimeur aurait certainement refusé un travail aussi mal fait –, il est loisible de supposer que c'est bien plus tard, alors que la reliure d'origine et les 8 feuillets énumérés ci-dessus avaient déjà disparu, qu'un nouvel assemblage des feuillets survivants et une nouvelle reliure ont été réalisés. Au cours de cette restauration des feuillets blancs ont été insérés à la place des feuillets manquants (sauf les deux premiers, qui ont été remplacés par des feuillets déplacés, comme nous venons de le voir).

---

59. Il est inimaginable que seules ces pages aient précisément fait l'objet de variations textuelles, alors que toutes les autres sont identiques.

Sur la première page de garde figure cet ex-libris : « Cy ce présant livre sera perdu Comme Il pouroit bien estre Je vous supplie de le<sup>60</sup> a pierre Le Fichant son maistre. » Suivent quelques mots difficiles à déchiffrer, parmi lesquels je discerne « pierre Henry... la paroisse ».

Sur la seconde page de garde figure cet autre ex-libris : « Ce pressant livre appartient a l'honorable perssonne (?) françois herve Celluy ou Celle qui Le trouva au dit herve il le rantera il foira le bien a S(?) ».

Enfin sur la page de titre intérieure, dont la partie inférieure gauche devait déjà être déchirée et perdue, un certain Raoul Le Bigot a écrit son nom et ajouté la mention « imprimé en 1557 », parce que seul le L VII final de la date était encore lisible de son temps. Il doit donc être le plus récent des trois propriétaires du livre identifiés grâce à leurs ex-libris.

J'ai dit que les éditions postérieures avaient permis de compenser les pertes intervenues dans celle de 1557. En réalité, j'avais d'abord comblé les lacunes en utilisant l'édition de 1647 (imprimée à Paimpol par Jean Hardouin), grâce à la copie numérique fournie par la Bibliothèque nationale. Mais la mise en ligne de l'édition de 1608 (imprimée à Saint-Malo par P. Marcigay), récemment découverte à la bibliothèque Leibniz de Hanovre, transcrite par Christina Fischer et Ricarda Scherschel sous la direction de Paul Widmer (université de Marburg) et publiée sur papier en 2013<sup>61</sup> m'a montré que, malgré ses nombreuses fautes, celle-ci était au total moins fautive que celle que j'avais utilisée en premier lieu. Les lacunes ont donc finalement été comblées grâce à l'édition de 1608. Ces « pièces » cousues sur le manteau troué de 1557 sont indiquées ci-après par des italiques.

Signalons encore que les deux dernières éditions offrent en annexe les « Heures de Madame sainte Barbe et ses offices détaillés », imprimés en latin. Ce qui suggère qu'au XVII<sup>e</sup> siècle

60. Il manque ici sûrement un verbe comme « rendre » ou « rapporter ».

61. Paul WIDMER (avec la collaboration de Christina FISCHER et Ricarda SCHERSCHEL), *Buhez sante Barba « Vie de sainte Barbe » de 1608*, Rennes, TIR, 2013.

le livre n'est plus seulement le support éventuel de spectacles dramatiques, mais peut également s'utiliser comme ouvrage de dévotion personnelle.

Les trois volumes comportent de nombreuses fautes d'impression. L'un des typographes de la troisième édition introduit souvent des lettres renversées dans son travail et confond fréquemment celles qui sont verticalement ou horizontalement symétriques : n et u, p et b, d et b etc. Des lettres mal encrées et de forme toute proche ont souvent été confondues : s, f et l par exemple. Enfin un certain flottement s'observe dans la séparation des mots. Ainsi la conjonction est-elle parfois collée au verbe : *mazouf* « si bien que je suis... » ; elle en est parfois séparée *mazouf*. Toutes ces fautes ne présentent aucun intérêt littéraire ou philologique ; j'ai indiqué en note la forme correcte, à chaque fois que cela était nécessaire.

## 5.2. La traduction française

Il me faut ici avouer un péché d'orgueil. Pour réaliser ma première traduction française de la *Buhez sante Barba*, je n'ai pas consulté celle d'Émile Ernault. Ayant pendant une vingtaine d'années étudié les textes de cette époque avec mes étudiants, dans le cadre d'un cours de Licence que nous préparions ensemble et dispensions alternativement, Jean Le Dû et moi, j'ai eu souvent l'occasion de constater les imperfections de l'édition de 1887. Aussi ai-je préféré me lancer seul dans une entreprise qui est toujours difficile, mais avec de meilleurs outils que mon prédécesseur<sup>62</sup>.

Ce n'est que dans un second temps que j'ai confronté ligne par ligne ma traduction avec celle d'Ernault, pesant chacun de nos désaccords et le résolvant en faveur de l'un ou de l'autre, selon le cas. Mais le plus souvent, bien sûr, nos traductions concordaient, parfois même mot pour mot.

Contrairement à Émile Ernault, j'ai disposé le texte français en suivant le découpage du texte breton. La longue fréquentation orale de ces quatrains et sizains m'a montré à quel point la musique de la langue était modelée en profondeur par le rythme

62. Tout particulièrement l'indispensable DMF.

qu'induit la prosodie, tous aspects confondus (vers, strophes, rimes, consonances etc.). Sans me risquer à essayer de traduire en vers, comme on le faisait encore au XIX<sup>e</sup> siècle, je me suis tout de même efforcé de rendre le rythme intérieur du texte, tel que je le ressentais. Mais cela n'a pas toujours été possible, tant la syntaxe du breton est parfois bouleversée par les impératifs de la mise en forme.

Il y a quelques passages dont ni Ernault ni moi n'avons pu ou su rendre compte convenablement. Je les signale au passage par un « traduction hypothétique » un peu répétitif, espérant qu'un autre (ou une autre) que nous en proposera tôt ou tard un rendu plus assuré.

### 5.3. La Présentation

Enfin cette *présentation* qui essaie d'être plus globale que l'introduction qu'Ernault a placée en tête de sa propre édition, laquelle, outre quelques informations utiles, introduit surtout le doute dans l'esprit de ses lecteurs quant à la qualité du texte dont il se fait l'éditeur.

Ne voulant pas répéter ce que j'ai déjà écrit ailleurs à propos d'autres textes contemporains de celui-ci<sup>63</sup>, j'ai préféré développer certains thèmes que je n'avais pas eu l'occasion jusqu'à présent de traiter de façon détaillée, celui de la dramaturgie en particulier, et répondre à quelques questions que le lecteur d'aujourd'hui est susceptible de se poser face à des pages aussi étrangères à notre culture.

## 6. LA DRAMATURGIE

Il faut distinguer deux aspects très différents de la dramaturgie, l'un devant obligatoirement précéder l'autre dans le temps. D'abord la mise en forme d'un récit quelconque dans un texte narrativement structuré, composé de rôles et de diverses variétés de performances orales<sup>64</sup> ; ce que, je crois, on devait

63. Voir la bibliographie, à la fin de cette présentation.

64. Le prologueur de la *Vie de sainte Nonne* annonce que la pièce va être *diliberet dre personachou ha coronicquou* « représentée ("délivrée", au sens de l'anglais *delivered*) par personnages et par épisodes ».

appeler en breton *an faczon*<sup>65</sup>, au temps où les mystères faisaient l'objet de commandes. Ensuite seulement la présentation, devant des spectateurs, de ce texte dit par des comédiens costumés, mobiles, évoluant devant des décors, utilisant des accessoires divers, éventuellement des moyens musicaux, ce que signifie, me semble-t-il, le syntagme *an jest*<sup>66</sup>.

Autant il est relativement facile d'accéder aux textes des quelque 73 pièces médiévales et modernes composées en breton et connues dans diverses versions par environ 250 manuscrits et imprimés<sup>67</sup>, autant la façon dont elles étaient mises en spectacle nous est presque inconnue, y compris à des époques pas si lointaines.

### 6.1. Le « modèle » du XIX<sup>e</sup> siècle : un faux ami ?

Émile Souvestre consacre un chapitre entier de la deuxième partie des *Derniers Bretons* (1836) à la « tragédie bretonne ». Il ne connaît que son avatar le plus récent, devenu populaire par simple abandon de la noblesse et du clergé. Il la croit directement issue du génie de la race bretonne et lui attribue des vertus poétiques<sup>68</sup> et même révolutionnaires<sup>69</sup> que son esprit à la fois romantique et républicain exagère peut-être quelque peu. Il dit avoir assisté une fois à la représentation d'une partie de la *Vie des quatre fils Aymon*, à Lannion ; mais Narcisse Quellien assurera cinquante ans plus tard qu'il nous raconte une histoire à sa façon, et qu'en réalité il brode sur un récit que lui a fait Alexandre

65. DMF façon « déroulement d'une action ». *Passion* v. 3335 ; *Nonne* v. 46 ; *Barbe* v. 675, 1491...

66. DMF geste « manière de se comporter, allure, conduite ; propos, manière de parler ». *Nonne* (v. 46).

67. Gwennole LE MENN : *Histoire du théâtre populaire breton – XI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup>*. Skol-Dastum, 1983, p. 5.

68. « l'accent biblique du vers breton » (*Les Derniers Bretons*, II, p. 290).

69. « Ce jour-là il dut y avoir, parmi les spectateurs, bien des élans, bien des cris jetés, bien des révélations menaçantes de la haine qui travaillait sourdement les masses » (*Les Derniers Bretons*, II, p. 262).

Lédan de la représentation<sup>70</sup>. Il ne dit d'ailleurs presque rien de la dramaturgie, sauf pour évoquer les « marches » qu'exécute sur la scène le récitant du prologue, entre deux strophes.

Le chevalier de Fréminville, dans ses *Antiquités de la Bretagne* (1837) ne consacre que quelques lignes à ce théâtre dont rien n'indique qu'il le connaît *de visu* ; il n'aurait d'ailleurs sans doute pas compris ce que disaient les comédiens.

Luzel lui-même, qui a tant fait pour sauver ce qu'il pouvait de ce théâtre-là, ne paraît pas avoir souvent eu l'occasion d'assister à des représentations, sinon celles qu'il a tardivement organisées lui-même comme des reconstitutions<sup>71</sup>. Et il ne dit pas grand-chose non plus de la dramaturgie.

Quellien, lui, dans la préface de l'ouvrage que je viens de citer, est plus prolixe. Mais il n'est pas certain que sa science soit beaucoup plus étendue que celle de Souvestre. Il dit avoir assisté « dans sa toute petite jeunesse »<sup>72</sup> à une représentation de la *Vie des quatre fils Aymon*, ce qu'il n'aurait pas besoin de préciser s'il en avait vu d'autres ensuite. Il cite quelques autres représentations, dont celle de la *Vie de sainte Tryphine* à Saint-Brieuc<sup>73</sup>, mais n'affirme pas avoir été présent à l'une d'entre elles. Lui aussi décrit les « marches » du prologueur, soit qu'il rapporte directement son souvenir d'enfance, soit qu'il répète simplement ce qu'il a lu chez Souvestre.

Anatole Le Braz est le seul qui consacre plusieurs pages à la dramaturgie des dernières tragédies représentées en Trégor<sup>74</sup>. Mais lui non plus ne semble pas en avoir une expérience directe : il a interrogé d'anciens acteurs, il a bien sûr lu de nombreux manuscrits, il a certainement largement profité des conversations

70. *Chansons et danses des Bretons*, Paris, Maisonneuve et Leclerc, 1889, p. 54, n. 2.

71. Il cite seulement les spectacles du théâtre de ville de Morlaix (1864). Son journal est ponctué de « quand la troupe s'est dissoute », « on jouait il y a vingt ou vingt-cinq ans », « un ancien acteur » etc.

72. Il était né en 1848.

73. Organisée en 1867 par François Luzel, à l'occasion d'un « congrès celtique ». Cette représentation a déjà une allure de reconstitution et ne rencontre aucun succès public. Celle de 1888 au théâtre de Morlaix sera un fiasco complet.

74. *Le Théâtre Celtique*, Paris, Calmann-Lévy, 1905, ch. XI, p. 473-486.

avec son ami Luzel et des archives que ce dernier lui a laissées, à sa mort. Travail d'ethnographe, déjà, sa rédaction décrit un état terminal de la tradition dramatique qui lui inspire pitié et indulgence.

C'est un voyageur anglais, Adolphus Trollope, qui, visitant la Bretagne en 1839, écrit<sup>75</sup> la phrase qui exprime le mieux le sentiment qu'éprouvent les rares personnes instruites que le hasard conduit à suivre l'un de ces spectacles ; il a vu là « une scène de la vie du Moyen Âge ». À l'époque, personne ne lit bien sûr cette phrase, publiée à Londres et en anglais, mais ensuite chacun la réécrira pour son compte. Anatole Le Braz : « ... l'originalité bretonne n'est en dernière analyse qu'un résidu du Moyen Âge qui n'apparaît comme original en Bretagne que parce qu'ailleurs il y a quelque cinq cents ans qu'il est aboli. »<sup>76</sup> Tanguy Malmanche, évoquant la représentation de sainte Tryphine à Morlaix en 1898 : « L'ancien théâtre breton, avec ses *mystères* et ses *tragédies*, ne fut donc autre chose qu'un attardement, jusqu'au siècle dernier, du théâtre français du Moyen Âge. »<sup>77</sup>

Tout le monde, du romantisme au positivisme et au symbolisme, est donc d'accord : ces pièces sont très anciennes, elles remontent au Moyen Âge et la tradition qui agonise dans les années 1830, en dernier lieu en Trégor et en Goëlo, dans la « mascarade » (Souvestre), le « ridicule » (Fréminville) et la « bouffonnerie » (Le Braz) ne mérite guère mieux qu'un peu de condescendance amusée.

Mais tous ces témoignages plus ou moins sincères, on l'a vu, sont à prendre avec des pincettes. En 1839 Adolphus Trollope note que « ces représentations... étaient devenues de plus en plus rares, et avaient même presque tout à fait disparu, excepté

75. Dans *Un été en Bretagne – Journal de voyage d'un anglais en Bretagne pendant l'été 1839*, Paris, Éditions du Laveur, 2002. L'original en anglais est paru à Londres en 1840 sous le titre *A Summer in Brittany* et la traduction française est de Anna Vermooren et Jacques Péron.

76. *Le Théâtre Celtique*, p. 516.

77. Préface de *La Vie de Salain qu'ils nommèrent le fou*, Paris, Perrin, 1926, p. XVII.

dans une toute petite zone... ». Et quand il dit que les autres acteurs se comportent comme le prologueur (op. cit. p. 178), on peut apparemment le croire, puisque, ne comprenant pas un mot à l'argument, il se contente de décrire l'aspect et le comportement des comédiens : ils débitaient leur texte face au public en se balançant rythmiquement d'un pied sur l'autre, passant de la gauche à la droite de la scène et inversement entre deux strophes. Il rentre à Paimpol « avec le sentiment qu'il nous avait été permis de faire un voyage dans le temps de quelques centaines d'années en arrière, et d'avoir ainsi été les témoins d'une scène tout droit issue du Moyen Âge. » (op. cit. p. 179). On pourrait donc penser, on pense généralement, que ce qui vaut pour la *Vie de sainte Hélène* au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle valait déjà pour la *Vie de sainte Barbe* au milieu du XVI<sup>e</sup>.

Je défendrai ici une autre vision de la réalité. Toutes les pièces dont parlent les auteurs que je viens de citer (La *Vie des quatre fils Aymon*, la *Vie de sainte Tryphine*, la *Vie de sainte Hélène*, *Guillaume comte de Poitou*, la *Vie de Louis Eunius* etc.) sont composées en alexandrins et découpées généralement en cinq actes ; nombre d'entre elles tirent leur argument de petits volumes de la Bibliothèque bleue. Elles ne sauraient donc remonter bien au-delà du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. La *Vie de Geneviève de Brabant*, composée vers 1640<sup>78</sup>, est une pièce de transition entre deux époques très différentes. La dernière impression de la *Vie de sainte Barbe* en 1647 signale l'ultime manifestation de l'ancienne tradition. C'est donc entre ces deux dates que se situe le basculement d'une esthétique dramatique à une autre, du « gothique » au « baroque », si l'on veut. En outre rien ne nous dit que la dramaturgie très pauvrement décrite au XIX<sup>e</sup> siècle était la même que celle qui prévalait avant 1650 : la connaissance du breton avait entre-temps beaucoup reculé dans les couches les plus instruites de la population (et en même

78. Gwenaél Le Duc, dans son PhD soutenu à Dublin en 1983, étudie cette *Vie* bretonne de sainte Geneviève de Brabant dont le premier manuscrit connu est de 1775, mais dont il place la composition vers 1640 ; il situe l'auteur dans la mouvance intellectuelle des jésuites.



temps l'intérêt des nobles et du clergé pour des distractions devenues paysannes) ; la séparation entre culture savante et cultures populaires était devenue un gouffre (ce que montrent bien les appréciations de nos auteurs) ; n'étant plus entretenues, la connaissance et la compréhension même de cette tradition se dégradent fatalement chez les acteurs eux-mêmes de génération en génération, en même temps que l'état physique des copies de textes. Aussi ne pouvons-nous aucunement nous fonder sur le récit d'une représentation de *Tryphine* donnée vers 1830 pour essayer seulement d'imaginer ce que pouvait être une représentation de *Barbe* donnée en 1550.

Les cinq textes très antérieurs au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle que nous possédons encore appartiennent à une autre tradition<sup>79</sup> : ils ont été composés dans un environnement social et culturel très différent, où noblesse et clergé avaient encore le breton pour langue d'usage et de culture, à côté du latin et du français, ce qui les place aux antipodes des manuscrits terminaux recueillis par Luzel sous le second Empire. Si nous voulons avoir une idée de la façon dont ils étaient interprétés, il faut nous débrouiller tout seuls en cherchant dans le texte et le paratexte les éléments d'information qui nous sont nécessaires.

## 6.2. An faczon

Les cinq *mystères* bretons qui nous restent sont connus par des copies ou des impressions relativement tardives (après 1530). Aucun d'entre eux n'a assurément été porté à l'atelier de l'imprimeur par son auteur lui-même et les fautes, les lacunes, les aménagements et les confusions qu'ils contiennent sont les traces d'une déjà longue transmission imparfaite. Et comme aucun d'eux n'est la simple traduction ou adaptation d'un mystère français identifié, nous ne sommes que rarement en mesure de les corriger ou de les compléter en les comparant à un texte frère. Il ne nous reste donc plus qu'à les comparer entre eux pour tenter

---

79. Sans qu'il y ait de rupture brutale et complète. Le même Gwenaél Le Duc a traité la question de la continuité du théâtre « baroque » breton avec le théâtre « gothique » dans : « Les aspects médiévaux du théâtre populaire breton » (*Oihenart*, n° 16, 1999, p. 17-49).

de repérer les traits communs qu'ils présentent et de cerner aussi précisément que possible le modèle général, s'il en a existé un, auquel se réfèrent leurs auteurs. Ainsi comprendrons-nous mieux par quels caractères chacun d'eux ressemble aux autres ou s'en distingue, la *Vie de sainte Barbe* étant évidemment, dans ce contexte, l'objet de notre attention toute particulière.

### 6.2.1. La structure narrative

Ils commencent tous par un ou plusieurs morceaux versifiés qui nous font progressivement passer du monde banal dans celui du théâtre : un prologue (*Passion, Résurrection*), deux prologues (*Nonne, Barbe*), une intervention de Jésus promettant à Fragan, par la voix de l'archange Michel, l'auréole de la sainteté pour son fils *Gwénolé*. Nous savons en outre que *Barbe* devait s'ouvrir par un chœur d'anges<sup>80</sup> – il fallait donc disposer d'un groupe d'enfants formés et entraînés au chant liturgique<sup>81</sup>. Enfin, après les deux prologues de *Barbe* prend place une « diablerie ». La fonction de ces hors-d'œuvre est double : il faut annoncer le thème de la pièce et introduire le Mal dont l'intervention déterminera le caractère tragique et glorieux à la fois du dénouement ; il faut laisser à l'assistance le temps de s'installer, de se taire et de se disposer à écouter<sup>82</sup>.

Les mystères se terminent par une scène ou une série de scènes qui ne sont jamais nommées « épilogue », mais en font pourtant office : il faut bien finir en apothéose et regagner l'univers quotidien. La *Passion* n'a pas de fin : elle s'achève sur le scellement du tombeau du Christ, dont on sait qu'il n'empêchera en rien les événements du troisième jour. C'est la *Résurrection* qui contient le véritable épilogue : Jésus apparaît une dernière fois à ses apôtres et convainc enfin Thomas, le représentant de

80. *An aelez a dezrou canaff* « Les anges commencent à chanter ».

81. La collégiale de Notre-Dame-du-Mur, à Morlaix, disposait ainsi d'un groupe de quatre à six jeunes chanteurs, selon les années, entretenus par la générosité des ducs de Bretagne (Jean II l'avait fondée en 1295), puis de leurs héritiers les rois de France.

82. Jean Michel indique au début de la troisième journée de sa *Passion* que « y aura enfans chantans melodieusement jusques ad ce que bonne silence soit faite, en lieu de prologue. »

tous les athées, agnostiques ou tièdes croyants, de renoncer aux petites de la raison pour s'abandonner tout entiers à la foi. Dans *Nonne* la mort vient chercher Deuy sur la terre, son âme monte au paradis et ses chanoines ensevelissent son corps. *Barbe* s'achève également en trois temps : l'âme de la sainte monte au ciel, celle de Dioscore descend aux enfers, tandis que Valentin enterre le corps martyrisé et nous invite à rejoindre la foule des dévots. Nous ne disposons malheureusement pas de la véritable fin de *Gwénolé*, seulement de la conclusion d'un épisode de miracle, sur laquelle s'interrompt le manuscrit.

Entre les deux est le corps du mystère.

Le corps du mystère, ce que la *Vie de sainte Nonne* nomme en latin « *exposicio* »<sup>83</sup>, est le récit de la vie d'un saint personnage, récit délivré tantôt au discours indirect (*Neuse secret vn pieten a leuzras hy... da Alexandry ancien* « Elle envoya alors secrètement un messager vers l'antique Alexandrie »), tantôt au discours direct (*Ret ez ehed na tardet muy, en effed en vng queffridy, da Alexandry euidouff* « Vous allez devoir sans plus tarder partir en voyage pour moi vers Alexandrie »). Les parties du récit sont disposées dans l'ordre de leur déroulement, sans prolepses ni analepses. Les articulations de l'action ne sont pas encore marquées par des changements d'acte et, au sein des actes, par des changements de scène. De précieuses indications nous guident toutefois dans notre lecture :

- Le nom du personnage qui va parler est toujours annoncé, sauf accident, au début de son intervention. Quand le texte était presque entièrement chanté<sup>84</sup>, il arrive que plusieurs personnages prennent la parole ensemble ; il sera alors indiqué : *an abestel* « les apôtres », *an diaoulou* « les diables » etc.

En outre plusieurs types d'informations complètent l'annonce et la transforment parfois en quasi-didascalie :

- Le nom du personnage auquel les paroles sont adressées : *Iesus a lauar dann ael* « Jésus dit à l'ange ».

83. La *Vie de sainte Barbe* marque cet endroit de façon plus explicite : *Aman ez dezrou an ystoar* « Ici commence le spectacle ».

84. Voir ci-dessous la partie sur le jeu des acteurs.

- L'intention du personnage qui prend la parole : *Aman an diaulou a incit dioscorus da hastaff lazaff e merch* « ici les démons incitent Dioscore à se hâter de tuer sa fille ».
- Sa disposition d'esprit : *Claudin so abaisset ouz he guelet salu* « Claudin est stupéfait de la voir intacte » ; *Dioscorus euel den arragiet* « Dioscore, comme fou ».
- La position et la situation du personnage : *Aman ez pet doe oar he doulin en e cambr* « Ici elle prie Dieu à genoux dans sa chambre ».
- Ses mouvements et ses déplacements : *Dioscorus a quemer sante Barba diuar an dornn hac he re en menez* « Dioscore prend sainte Barbe par la main et l'emmène dans la montagne ».

Enfin de véritables didascalies annoncent ce qui va se passer sur la scène : *An prouost ara ober tan euit e tourmenta* « Le prévôt fait faire du feu pour la torturer » ; *Aman ez troucher he diu bronnn* « Ici on lui coupe les mamelles<sup>85</sup> ».

Outre ces diverses indications hors texte, les auteurs de mystères semblent avoir eu le souci de structurer leurs œuvres en grandes parties correspondant peut-être à l'origine à ce qu'il était possible de jouer sur la scène pendant la durée d'un spectacle<sup>86</sup>, parties qu'ils nomment « journée » en français, *dez* en breton. Ce dernier mot n'est d'ailleurs employé dans cette acception qu'une seule fois, dans la *Vie de sainte Barbe* (v. 121) ; il est absent de la *Passion de la Résurrection*, de la *Vie de sainte Nonne*, et de la *Vie de saint Gwénolé*.

Une pratique courante à l'origine semble avoir été de faire précéder chaque « journée » d'un « prologue »<sup>87</sup> dans lequel

85. J'ai normalisé ci-après la présentation de ces trois types d'indications : après une ligne blanche et avec une tabulation pour les simples annonces ; après une ligne blanche et à la marge pour les annonces augmentées ; entre deux lignes blanches et à la marge pour les didascalies.

86. J'écris « peut-être » parce que la première journée de *Barbe*, par exemple, ne contient que 1270 vers. Il faudrait supposer un débit très lent des comédiens et en outre de nombreuses interruptions du jeu pour tenir la scène une journée complète avec un texte aussi court. Selon les rares témoignages du XIX<sup>e</sup> siècle les représentations commençaient vers 14-15 heures et se terminaient vers 19 heures.

87. Ainsi nommé par analogie avec le théâtre grec, où il était interprété par un chœur.

un héraut nommé *an test* « le témoin » (dans la *Passion* et dans *Barbe*) résumait l'action que les comédiens allaient interpréter. Seulement deux de ces prologues de journée sont parvenus jusqu'à nous : celui de la première journée de *Barbe*, intitulé *An introduction* (v. 25-126) et celui, probablement très incomplet, de la première journée de *Nonne*, intitulé *An proloc* (v. 17-48). La ou les autres journées qui constituaient ces deux pièces et dont le nombre n'est précisé nulle part ne sont précédées d'aucun prologue. La *Passion*, la *Résurrection* et *Gwénolé* (très mutilé, il est vrai) n'en ont aucun. Il se peut qu'au moment où les textes auxquels nous avons aujourd'hui accès ont été fixés, soit dans un manuscrit (*Nonne*, *Gwénolé*), soit dans un ouvrage imprimé (*Passion*, *Résurrection*, *Barbe*), la division en journées ait été déjà plus ou moins abandonnée et que les copistes ou imprimeurs en aient profité pour alléger leur travail en omettant la plupart des prologues qui les précédaient.

En ce qui concerne précisément *Barbe*, la longueur de la première « journée », la seule qui soit identifiable, est de 1270 vers, soit 25,41% du texte total (4998 vers). Le prologue annonçant dans sa dernière strophe une (au moins) seconde journée, celle-ci durerait jusqu'au vers 4834, après lequel commencent les trois temps de l'épilogue. Mais alors cette seconde journée contiendrait 3375 vers et serait donc entre deux et trois fois plus longue que la première. Il vaut sans doute mieux poser que l'ensemble de la pièce se composait de plus de deux journées ; probablement trois, afin d'obtenir une relative régularité d'ensemble<sup>88</sup>.

Rien n'indique une division des journées en « actes ». Nous avons toutefois deux bonnes raisons de penser qu'une telle segmentation de l'action était déjà présente à l'esprit des auteurs. La première relève simplement de la syntaxe du récit : lorsqu'au v. 1459 Barbe déclare refuser le parti avantageux que son père, soutenu par toute la famille, lui propose ; lorsqu'au v. 2394 Dioscore renonce à la persuasion pour faire incarcérer et torturer sa fille, les relations entre les personnages se transforment à un

88. Dans la *Vie* française en deux journées, qui n'est assurément pas la source de la *Vie* bretonne, la première journée compte un peu moins de 900 vers, la seconde presque 2800, donc trois fois plus. L'hypothèse que je vais exposer ci-dessous peut donc s'appliquer aussi bien à l'une qu'à l'autre.

point tel qu'il est évident qu'on passe à chaque fois d'une phase du récit à une autre. Je distingue six de ces phases essentielles, que je désigne du nom d'« épisodes », pour éviter l'anachronique « acte » :

1. 190-756. Une exposition fournissant successivement les éléments principaux qui permettront de saisir l'enchaînement des événements : le désir de Dioscore de protéger la vertu de sa fille en la faisant vivre dans une tour close et sa volonté de la faire instruire ; l'incapacité de Barbe à admettre la pluralité des dieux ; son intuition de l'existence d'un dieu unique.

2. 757-1459. Sa découverte du monothéisme et son baptême ; son refus d'épouser un seigneur païen. Ici s'achève l'action annoncée dans le prologue, donc la première « journée ».

La seconde journée doit logiquement commencer à cet endroit et devait canoniquement être précédée elle aussi d'un second prologue.

3. 1460-2394. La rupture de Barbe avec le monde païen a pour corollaire l'affirmation de son christianisme (les trois fenêtres) et déjà sa capacité à obtenir de Dieu qu'il enfreigne trois fois pour elle les lois physiques (marque indélébile dans la pierre de la fontaine, évasion à travers la pierre, métamorphose du méchant berger et de ses moutons).

4. 2395-3281. Le poids moral et juridique du paganisme est utilisé à plein pour tenter de la faire revenir sur son apostasie, en vain. Et la visite de Jésus qui la guérit par la voie surnaturelle.

5. 3282-3982. Le paganisme, malgré ses suprêmes efforts de coercition, doit s'avouer vaincu par la puissance de la nouvelle foi.

6. 3983-4834. La jeune Barbe, fille de roi païen pleine d'avenir, est transfigurée en une vierge, sainte et martyre de l'Esprit triomphant de la matière.

La seconde raison est plus concrète. En plus du premier prologue qui résume l'action de la première journée (v. 190-1459), *Barbe* s'ouvre par deux douzains de pentasyllabes qui résument l'action jusqu'au v. 480 (lorsque les maçons ouvrent le chantier) ; il s'agit donc bien encore d'un prologue, mais

plus court et portant sur un segment plus limité de la pièce. La même configuration se retrouve dans *Nonne* : avant le prologue qui résume l'action de l'ensemble du mystère, figure un autre prologue, très délabré, qui semble avoir été lui aussi formé de deux douzains de pentasyllabes, qui résume seulement l'action de ce qui pourrait être la première journée, jusqu'à la mort de la sainte (v. 49-1250). Enfin dans la *Passion* et dans la *Résurrection*, ces mêmes prologues plus courts, bien plus nombreux (16 pour la première, 5 pour la seconde) et tous calibrés en deux strophes de 12 pentasyllabes, servent à annoncer les grandes parties que j'ai nommées « épisodes », parfois même simplement l'un des « tableaux » qui les constituent. Même dans ces deux dernières pièces où leur rôle est très important (le prologueur récite à lui seul environ 10% de l'ensemble), il est probable que plusieurs de ces prologues ont disparu<sup>89</sup>. Dans *Nonne* c'est le mot latin « introit » qui est utilisé (au-dessus de la ligne 5, sous la forme ANNIUDROIT) pour désigner ce prologue plus court. Le même mot figure aussi dans *Barbe* sous la forme *entroit* (v. 122)<sup>90</sup> mais il est employé comme synonyme de *introduction* (donc de prologue long), et le prologue court ne porte aucun titre. Disons qu'au moment où la presse ou la copie nous donne accès à ces textes, les définitions sont déjà devenues assez confuses.

Tout cela nous autorise toutefois à distinguer deux sortes de prologues : des prologues longs en sizains d'octosyllabes (*Barbe*) ou en quatrains de dodécasyllabes (*Nonne*) qui devaient précéder chaque journée, mais dont nous n'avons conservé que deux témoins ; et des prologues brefs, formés de deux douzains de pentasyllabes, présents dans le corpus à 23 exemplaires, et dont le contenu narratif porte sur des unités narratives de niveau inférieur à celui de la journée.

Si cela est vrai, on peut en déduire un état initial « complet » de *Barbe* dans lequel figuraient trois grands prologues (un pour

89. Voir ma présentation dans *La Passion et la Résurrection bretonnes de 1530...* op. cit.

90. Dans un cas comme dans l'autre, le mot est mal orthographié, ce qui laisse supposer au moins un copiste laïc postérieur à l'auteur qui, lui, maîtrisait assurément le latin : la source et les didascalies de *Nonne* sont en latin, les sources hagiographiques de *Barbe* étaient également dans cette langue.

chaque journée) et au moins autant de petits prologues qu'il y a d'épisodes dans la pièce (six). Deux des trois grands prologues ont disparu (soit 204 vers manquants, en leur supposant la même longueur que le premier). Un seul des 6 petits prologues a survécu<sup>91</sup> (soit 120 vers manquants, en faisant la même supposition). Les grands prologues et les petits prologues pourraient donc avoir totalisé à l'origine 450 vers confiés au seul « témoin », soit pas loin d'un dixième du texte.

On connaît à peu près les phases par lesquelles le théâtre médiéval est passé avant de devenir le théâtre classique<sup>92</sup>. Il y a d'abord eu la lecture liturgique simple, puis la lecture accompagnée de tableaux mimoplastiques illustrant le texte<sup>93</sup>, puis la lecture alternant avec des « tableaux » vivants et parlants illustrant le passage lu, puis la disparition progressive de la lecture au profit des seuls dialogues et monologues grâce auxquels les personnages du récit sont censés vivre et s'exprimer devant nous. Cette chronologie incluant, comme toujours, toutes sortes de formules intermédiaires<sup>94</sup> et de longues coexistences entre formes.

La part de la récitation devait donc être très considérable dans les textes initiaux, toujours en suivant cette hypothèse : c'est un théâtre encore assez primitif, dont le module de base est constitué d'une récitation suivie d'un dialogue, qui arrive chez les imprimeurs ; ceux-ci, imités par les copistes, essaient de le

---

91. Les 24 vers placés tout au début, comme si on ne savait pas trop où les mettre.

92. Voir par exemple l'excellente *Histoire du théâtre* d'André Degaine (Paris, Nizet, 1993).

93. Présentés par des groupes de personnes vivantes ou des ensembles statuaires. Les grands calvaires monumentaux de Basse-Bretagne servaient d'illustration visuelle permanente à la lecture périodique des récits de la passion et de la résurrection du Christ. Celui de Tronoën, le plus ancien, se lit de bas en haut et de gauche à droite (J. Charpy, *Tronoën et son calvaire*, Châteaulin, Jos, 2004).

94. J'ai essayé de montrer que le *Tremenuan an Ytron guerches Maria* « Trépas de Madame vierge Marie » était l'une de ces formes intermédiaires.



moderniser en faisant disparaître ces trop nombreuses et trop longues interruptions de l'action, redondantes par rapport à elle, qui ennuiet désormais le public distingué.

Dans la *Passion* d'Arras (peu avant 1414) et dans celle d'Arnoul Greban (vers 1450), chacune des quatre journées commence par un prologue. Dans celle d'Angers (1486) la première journée a un prologue ; la seconde commence par un résumé de la première qui n'est pas un prologue ; enfin la troisième et la quatrième débutent directement par l'action.

Chacune des journées de la *Vie* française de Barbe en deux journées (imprimée vers 1529, mais composée bien auparavant) commence par un prologue (132 et 40 vers). Celle en cinq journées ne contient aucun prologue. Si le mouvement de retrait des prologues constaté dans les Passions est bien un phénomène général, alors la *Vie* en cinq journées doit être postérieure à celle en deux journées, contrairement à ce que pense l'abbé Pottier<sup>95</sup>.

On pourrait donc ranger nos cinq mystères bretons par ordre chronologique, non de leur composition, mais de leur stade évolutif : la *Passion* et la *Résurrection*, avec leurs 21 petits prologues, seraient en 1530 les plus « archaïques » ; *Barbe* en 1557 et *Nonne* un peu plus tard, s'ouvrant chacune par un petit prologue suivi d'un long prologue pour solde de tout compte, sont déjà plus « tardifs » ; enfin *Gwénolé*, qui en 1580 commence, en lieu et place de prologue, par une prophétie de trois quatrains d'alexandrins dans lesquels le Christ lui-même (et non pas le témoin) prophétise l'émigration de Fragan et d'Alba en Armorique et le destin de leur fils Gwenolé, c'est-à-dire l'ensemble de l'argument, serait le « benjamin ».

On peut bien sûr ne pas admettre cette hypothèse, mais si on la refuse on se retrouve avec d'autres énigmes à résoudre. Le mauvais état des manuscrits explique certes bien des lacunes, mais pas la disparition progressive et massive des prologues, entre 1530 et 1580, dans une proportion bien supérieure à celle qui atteint les parties dialoguées. Pourquoi par ailleurs tous les grands prologues auraient-ils disparu du volume de 1530, et

---

95. Louis POTTIER, *La Vie et Histoire de sainte Barbe*, Laval-Mamers, 1902, p. 9.

seulement quelques-uns des petits ? Pourquoi seulement un petit prologue et un grand prologue au début de deux mystères, puis plus rien jusqu'à la fin, comme s'il s'agissait d'une concession faite à on ne sait qui<sup>96</sup> ? Enfin pourquoi se débarrasser du « témoin » pour confier son rôle à un « vrai » personnage (Jésus), même s'il s'agit là de son unique passage sur la scène ?

L'incompétence des imprimeurs, l'incurie des copistes et le manque de soin des propriétaires de manuscrits ne peuvent être chargés de tous les péchés du monde. Il y a eu de toute évidence des stades intermédiaires entre la *Passion* d'Arras et le *Cid* de Corneille, deux siècles et demi plus tard. Il y en a aussi certainement eu entre la naissance du théâtre gothique en breton et sa disparition au cours du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>97</sup>. Le *hic* est que nous n'avons de témoignages que de ces stades intermédiaires : il ne nous reste rien de leurs formes premières.

Le corps de la *Vie de sainte Barbe* se découpe donc probablement en trois journées contenant chacune deux grands épisodes. À l'intérieur des épisodes le fractionnement en « tableaux » s'impose pour des raisons pratiques : les comédiens se déplacent de décor en décor (le palais du roi, le chantier de la tour, les rues de la ville, la montagne etc.) ; ils utilisent des costumes et des accessoires différents selon les besoins (instruments de torture divers, crosses, biniou, glaive etc.). Tous ces changements divisent les épisodes en 6 ou 7 composantes de niveau inférieur (11, exceptionnellement, pour l'épisode 5<sup>98</sup>). Je trouve en tout 50 tableaux dans *Barbe*. Le plus court a 24 vers, le plus long en a 395.

96. Cela me rappelle un peu les bals des noces de mon enfance : l'orchestre jouait d'abord deux ou trois gavottes '*vid ar re goz* « pour les vieux », puis les plus âgés se retiraient et les danses par couple prenaient alors le relai jusqu'à la fin du bal. Peut-être de même dans les cas qui nous intéressent une partie du public restait-elle attachée à l'ancienne formule alternante ; peut-être encore ne pouvait-on décemment priver d'un seul coup le « témoin » de son rôle.

97. L'édition de 1647 de *Barbe* est la dernière que l'on connaisse pour ce théâtre.

98. Qui énumère les différents moyens de torture devenus inutiles, puisque Jésus a visité Barbe dans sa prison et qu'il la « répare » à chaque fois, jusqu'à épuisement des bourreaux.

Le synoptique ci-dessous se présente comme une carte permettant de se déplacer sans peine dans les pages de Barbe ; afin de permettre le va-et-vient entre la présente version et celle de 1887 j'ai indiqué au début de chaque ligne les numéros des vers ci-après et à la fin, entre crochets, les numéros de strophe placés par Émile Ernault. Les titres des tableaux sont de mon invention :

### **Prologue**

0001-0024 Prologue [1-4]  
0025-0126 Introduction [5-21]  
0127-0189 Prélude-diablerie [22-31]

### **Première journée**

1.1. 0190-0249. Dioscore se présente [32-41]  
1.2. 0250-0310. Recrutement des maçons [42-51]  
1.3. 0311-0395. Le contrat avec les maçons [52-65]  
1.4. 0396-0480. Ouverture du chantier [66-79]  
1.5. 0481-0558. Recrutement du maître païen [80-92]  
1.6. 0559-0624. Le maître fait son travail [93-103]  
1.7. 0625-0756. La rupture avec Barbe [104-125]

2.1. 0757-0838. L'ermite chrétien [126-138]  
2.2. 0839-1012. L'aller-retour d'Alexandrie [139-166]  
2.3. 1013-1126. Instruction et baptême [167-185]  
2.4. 1127-1168. Colère de Dioscore [186-192]  
2.5. 1169-1237. Visite du chantier et réclusion dans la tour [193-203]  
2.6. 1238-1459. Visite des parents et refus du mariage [204-240]

### **J2**

3.1. 1460-1547. Les 3 fenêtres [241-255]  
3.2. 1548-1632. La fontaine [255-268]  
3.3. 1633-1704. La conversion [269-280]  
3.4. 1705-1847. Le scandale [281-303]  
3.5. 1848-2242. Profession de foi, premier miracle [304-367]  
3.6. 2243-2394. Les deux bergers [368-390]

4.1. 2395-2484. L'emprisonnement [391-405]  
4.2. 2485-2581. Chez le prévôt [406-421]  
4.3. 2582-2749. Premier interrogatoire [422-449]  
4.4. 2750-2870. Bâtons, nerfs de bœuf et fouets [450-468]  
4.5. 2871-2954. Le tonneau [469-481]  
4.6. 2955-3032. Le gros sel [481-492]  
4.7. 3033-3281. Prière et visite de Jésus dans la prison [493-533]

**J3**

- 5.01. 3282-3462. Second interrogatoire [534-563]
- 5.02. 3463-3546. Les torches [564-576]
- 5.03. 3547-3590. Les masses [577-583]
- 5.04. 3591-3614. Prière [584-587]
- 5.05. 3615-3645. Les massues [588-592]
- 5.06. 3646-3695. Les mamelles [593-600]
- 5.07. 3696-3731. Prière [601-606]
- 5.08. 3732-3831. Troisième interrogatoire [607-622]
- 5.09. 3832-3915. Prière exaucée [623-636]
- 5.10. 3916-3946. La conduite publique [637-641]
- 5.11. 3947-3982. Les bourreaux vaincus [642-647]

- 6.1. 3983-4012. Retour au palais, départ à la montagne [648-652]
- 6.2. 4013-4132. Prière [653-672]
- 6.3. 4133-4198. Dernière intervention céleste [673-683]
- 6.4. 4199-4456. Ultime appel au sentiment paternel [684-726]
- 6.5. 4457-4555. Dioscore résiste au démon [727-742]
- 6.6. 4556-4798. Débat entre Belzébut et Conscience [743-781]
- 6.7. 4799-4834. Décapitation [782-786]

**Epilogue**

- 4835-4852. Assomption de l'âme de Barbe [787-789]
- 4853-4944. Damnation de Dioscore [790-804]
- 4945-4998. Sépulture de Barbe [805-813]

**6.2.2. La distribution**

Trente-deux personnages différents interviennent oralement au long de la *Vie de sainte Barbe*, les uns souvent et longuement, d'autres une seule et brève fois. La durée et l'importance de leur présence sur le plateau est évidemment très variable, d'autant plus que certains d'entre eux n'ont pas de réelle existence individuelle ; nous dirions plutôt, empruntant la notion à Vladimir Propp, qu'ils exercent collectivement une même fonction dans l'économie actancielle de la pièce. C'est le cas des quatre démons qui poussent Dioscore au crime, des six artisans qui construisent la tour de Dioscore, des deux gentilshommes qui veulent marier Barbe et des quatre bourreaux, soit seize personnages pour seulement quatre fonctions. Ce qui nous laisse une vingtaine de personnages réels.

Enfin certains personnages ne se rencontrant jamais au cours de l'action, il est tout à fait possible que les quatre démons et les quatre bourreaux, par exemple, soient joués par les quatre mêmes comédiens, ou encore les deux gentilshommes et les deux bergers ; et les trois messagers par un seul comédien, simplement grimé et costumé différemment. Au total le mystère de sainte Barbe pouvait être monté avec une distribution très modeste (moins de quinze acteurs), facile à rassembler dans une petite ville, voire dans un gros bourg rural.

Le poids réel de chaque personnage dépend de plusieurs paramètres. J'en retiens ici trois qui sont aisément mesurables : le nombre de vers prononcés au total par le personnage, le nombre de ses différentes interventions, la durée moyenne de ses interventions. Il existe bien entendu d'autres facteurs, plus subjectifs : le rôle de l'ange qui annonce à Barbe que Jésus va venir lui rendre visite dans sa prison est fonctionnellement le même que celui du messager qui va chercher le maître d'œuvre pour l'amener à Dioscore, mais le contenu de son intervention est bien plus solennel et sans doute bien plus valorisant pour l'interprète ; on peut et on doit assurément commenter ce genre de différences, mais il n'est pas possible de les quantifier.

Le premier critère place Barbe (1446 v.) très loin en tête : elle prononce à elle seule près de 30% du texte (bien plus que Jésus dans la *Passion* : 20%). Puis vient Dioscore avec 848 v. (presque 17% du texte). Viennent ensuite trois rôles-fonctions moyens de 350 à 500 v. (le prévôt, les bourreaux et les maçons). Tous les autres rôles-fonctions se situent entre la centaine et les deux centaines de vers (les bergers, les messagers, les diables, les seigneurs etc.), parfois même moins (l'ermite, Origène).

Le second critère, celui du nombre d'interventions, modifie considérablement cette hiérarchie : Barbe (70 interventions) se retrouve troisième derrière les bourreaux (111) et Dioscore (88). Les maçons (50), le prévôt (38), les diables (31), les messagers (23) et les bergers (20) viennent loin derrière elle. Tous les autres sont au-dessous de la vingtaine d'interventions. Ce critère favorise grandement les personnages qui sont engagés dans des

dialogues longs et torses de répliques brèves, et défavorise ceux qui, comme le Christ (7) ne dialoguent pas et interviennent *ex cathedra*.

Le troisième et dernier critère retenu ici, celui de la longueur moyenne des interventions, favorise au contraire, on le comprendra aisément, le discours magistral. On y trouve donc, groupées en tête du classement, les autorités morales du christianisme : Jésus (24 vers par intervention, en moyenne), Origène (24 v.), Barbe (21 v.), Valentin (12 v.) ; et, dans une moindre mesure, évidemment, celles du paganisme : le prévôt (13 v.) et Dioscore (10 v.). Tous les autres personnages prononcent une strophe de six vers, parfois un peu plus, parfois un peu moins, à chacune de leurs interventions.

On aura remarqué que les deux premiers critères placent le groupe des maçons, déjà nombreux dans la distribution (le maître d'œuvre, les trois compagnons et les deux manœuvres) bien plus haut dans la hiérarchie des rôles que leur importance réelle dans l'économie narrative ne le laisserait présager : 350 vers et 50 interventions de 7 vers en moyenne. Les deux versions françaises du mystère ne présentent pas cette hypertrophie, qui a pu être encore plus importante dans le texte breton original. En effet, la didascalie qui précède le v. 1169 indique que Dioscore va visiter le chantier de sa tour pour vérifier que les fondations (*fondamant e tour*) en ont été bien faites ; dès le v. 1237, à la fin du même tableau, il oblige sa fille à s'y enfermer définitivement. Il est donc tout à fait possible qu'un autre morceau mettant en valeur le travail des bâtisseurs ait été supprimé par l'imprimeur ou par celui qui a préparé son travail en 1557, morceau dont l'absence provoque ce sentiment d'ellipse dans le déroulement de l'action. On connaît Blaise, Pierre et Thomas comme saints patrons de corporations de maçons au Moyen Âge, selon les lieux. Sainte Barbe, dont la tour est l'inaliénable attribut dans la statuaire et la peinture, est également leur patronne, ainsi que celle d'une quinzaine d'autres professions. Il se peut par conséquent que leur corporation ne soit pas étrangère à la commande et à l'exécution initiales du mystère breton. Mais ce n'est là qu'une conjecture, inspirée par la seule disproportion signalée au début du paragraphe.

### 6.2.3. Les formes des performances

Je distingue dans l'ensemble du texte quatre types de « scènes »<sup>99</sup> différentes.

- Dix monologues de longueur variable (de 24 à 120 vers), totalisant 613 vers (11,5% du texte) : les deux prologues dits par le « témoin », le passage où Dioscore se présente, la scène de la fontaine, celle du reniement des idoles et de la conversion au dieu unique, les trois prières de Barbe, la scène de la décapitation, enfin le soliloque de Valentin, tout à la fin.
- Seize dialogues allant de 42 à 258 vers et totalisant 2364 vers (47,5% du texte) : la discussion entre Dioscore et le maître d'œuvre, les deux conversations entre Barbe et son maître païen, celle avec l'ermite, puis celle avec Valentin, le débat entre le maçon et Dioscore furieux, la profession de foi de Barbe devant son père, les trois interrogatoires de Barbe par le prévôt, les deux conversations avec Jésus et son ange, le dernier appel de Barbe aux sentiments paternels (c'est la plus longue scène de toute la pièce), enfin le débat entre Dioscore et le démon, puis entre Belzébuth et Conscience.
- Quinze scènes (1435 v., soit 29% du texte) font intervenir plus de deux personnages et détaillent une action en phases successives qui suggèrent une utilisation complexe de l'espace scénique, des décors, des entrées et des sorties de personnages. Prenons-en seulement deux exemples :  
Entre les v. 232 et 316 Dioscore, devant un décor de palais, fait venir son messager et lui ordonne d'aller chercher des maçons ; le messager se déclare prêt à le faire ; Dioscore exige qu'il parte à l'instant. De l'autre côté de la scène, devant un décor de cabaret, des compagnons qui viennent d'achever un chantier ; le patron leur apporte la paie et ils se réjouissent en buvant et en chantant. Pendant ce temps le messager du

99. Le lieu où se tiennent les comédiens pendant les représentations n'a été nommé « scène » que dans la seconde partie du XVI<sup>e</sup> siècle. Et c'est encore plus tard qu'une « scène » est devenue unité constitutive d'un « acte ». Je lui donne ici (d'un point de vue narratif) la valeur de « moment de la représentation qui fait avancer le récit d'un cran, et d'un seul » ou (d'un point de vue dramaturgique) de « moment de la représentation pendant lequel aucun acteur ne monte sur la scène ou n'en descend ». Il peut donc y avoir plusieurs scènes dans un tableau (unité de lieu, donc de décor) ou plusieurs tableaux dans une scène (unité dramatique), quoique les deux niveaux soient souvent confondus.

roi, qui a (lentement) traversé la scène, délivre son message au patron. Le patron accepte ; le messager traverse la scène et retourne auprès de Dioscore pour l'avertir du succès de son entreprise ; pendant ce temps le patron fait le même trajet, mais plus lentement : il ne doit arriver devant Dioscore que quand le messager a fini de rendre compte à son maître. Le messager se retire alors et la discussion entre le roi et son maître d'œuvre, objet de la scène suivante, peut commencer. Entre les v. 2243 et 2394 un berger, devant un décor de village, appelle son compagnon et l'invite à partir dans la montagne avec leur troupeau. Ils traversent la scène (avec des moutons dont on ne sait comment ils sont figurés) pour se retrouver devant un décor de montagne, tout en discutant de leur emploi du temps. Ils jouent un moment, puis Barbe survient et se cache quelque part derrière le décor sur lequel une grotte est figurée. Dioscore arrive à son tour et réclame sa fille. Riualen la dénonce. Barbe maudit Riualen, le métamorphose en pierre et change ses moutons en sauterelles (là encore, quel truc visuel était utilisé ?). Le berger survivant s'enfuit avec ses moutons. Dioscore oblige Barbe à sortir de sa grotte<sup>100</sup>. Ils restent seuls et la scène suivante peut commencer.<sup>101</sup>

- Enfin il faut sans doute considérer à part la diablerie du début et les huit scènes de torture, qui totalisent 586 vers (12% du texte) et apparaissent paradoxalement comme des moments de légèreté, faisant intervenir de nombreux personnages dans le cadre d'échanges rapides, souvent drôles. Ce sont toutes des scènes d'action, principalement groupées au centre de la pièce (dans la deuxième journée).

Les monologues et les dialogues (60% du texte), plutôt didactiques au début, de plus en plus pathétiques ensuite, d'une part ; l'ensemble des scènes d'action (40% du texte), plus dramatiques, intégrant souvent un aspect comique, d'autre part,

100. *Cza paillardes deux allese* « Allons, misérable ! Ressors de cet endroit » (v. 2407).

101. Ronan Calvez s'est penché sur la signification de la représentation sculptée de cette scène – ou de cet épisode de la légende – qui figure parmi d'autres sur le pied-droit de droite du porche de l'église de La Martyre, dans « La Pierre et le livre. De la littérature du breton comme source historique. », *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, tome CXXXVIII, Quimper, BSAF, 2010.



alternent de façon irrégulière, faisant monter ou descendre la tension, captivant l'attention des spectateurs avec une efficacité qu'il est difficile d'évaluer aujourd'hui.

### 6.3. An jest

Nous avons tous en mémoire les images de grandioses mises en scène médiévales avec d'immenses plateaux parfois superposés<sup>102</sup>, des loges à deux étages entourant la scène<sup>103</sup>, des machines à effets spéciaux emportant les anges au paradis et en faisant descendre Jésus et ses saints, précipitant les damnés dans les flammes de l'enfer<sup>104</sup>. Mais en ce qui concerne la *Buhez sante Barba*, il nous faut déchanter : nous ne savons absolument rien des conditions dans lesquelles le spectacle était présenté au public, ni même s'il l'a jamais été<sup>105</sup>. Nous pouvons seulement essayer de deviner, en nous fondant sur le seul texte, de quelle façon ceux qui tenaient les rôles d'auteur et de metteur en scène s'efforçaient de rendre réelles dans l'esprit du spectateur des scènes techniquement difficiles à illustrer et d'autres que les règles de la bienséance interdisaient de montrer trop crûment.

Dans la *Vie de sainte Nonne*, par exemple, le jeune Deuy naît en pleine sécheresse. Il faut pourtant de l'eau pour le baptiser. Une fontaine jaillit alors au milieu de la scène (*miraculo fons nascitur*, au-dessus du v. 1063) et le prêtre peut officier. On doit imaginer un long tuyau de plomb ou de toile cousue et poissée, invisible, passant sous le plateau ; une réserve d'eau placée suffisamment en hauteur pour que la pression fournisse un miracle

102. Pour la *Passion* jouée à Valenciennes en 1547 le scène était large de 50 mètres et profonde de 20 mètres. Voir Renato Lori, *Le Métier de scénographe au théâtre, au cinéma et à la télévision*, Rome, Gremese editore, 2006, p. 13 (traduit de l'italien par Sarah Bruchez).

103. *Le martyre de Sainte Apolline* (Musée Condé, à Chantilly), miniature de Jean Fouquet dans les *Heures* d'Étienne Chevalier.

104. Gustave COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, H. Champion, 1906.

105. Quoique la page de titre affirme que le texte en est publié *euel maz customer he hoary en goelet breiz* « ainsi qu'on a coutume de le jouer en Basse-Bretagne ». En revanche nous verrons que les versions françaises ont laissé d'assez nombreux témoignages.

convenable ; et un système fiable permettant de retenir le liquide jusqu'au moment où on pourra le relâcher, provoquant l'émerveillement de l'assistance.

Dans la *Passion* et dans *Barbe* les scènes de torture, entre autres, posent de grosses difficultés de vraisemblance. Lorsque le sang du Christ coule à flots : *E holl goat aya digantaf* « Il perd tout son sang », *Euel lifuat bras* « À torrents » ; lorsque Barbe, la tête posée sur l'enclume, est censée recevoir les coups des masses, assésés à la volée ; lorsqu'on la déshabille *En noas pill heb strill à dillat* « Toute nue, sans un fil » pour la fouetter.

Les *conventions* permettaient certes de faire passer bien des choses auprès d'un public qui n'était pas encore blasé, qui prenait tout ce qu'il voyait et entendait au pied de la lettre, et qui aurait volontiers massacré le comédien qui venait de jouer Judas comme s'il s'agissait de Judas lui-même, dit-on. Mais on aimerait en savoir davantage sur les ficelles qui permettaient à ces conventions de fonctionner correctement.

### 6.3.1. Les décors

Il ne semble guère possible que *Barbe* ait été représentée devant des décors simultanés, tant la pièce comporte de lieux différents. Le plus plausible est que la scène ait été divisée en deux parties, la gauche et la droite du plateau, que les deux demi-fonds de scène aient été munis de portants sur lesquels étaient enroulées des toiles peintes représentant ces divers lieux, ce qui permettait autant de déplacements que l'action l'exigeait, comme nous l'avons vu en détail à propos de la scène d'entrée des maçons et de celle des bergers.

### 6.3.2. Les costumes

J'ai déjà eu l'occasion<sup>106</sup> d'exprimer la théorie selon laquelle les statues de bois ou de pierre qui figurent sur les calvaires, les porches des églises, les autels, retables et autres piédestaux sont en réalité des « photographies de scène » du théâtre des mystères, comme le suggèrent souvent les attitudes théâtrales des person-

106. Dans *Entre le Riche et le pauvre – La Littérature du breton entre 1450 et 1650*, Brest, Emgleo Breiz, 2012. Op. cit.

nages représentés. Ce qui explique pourquoi les vêtements, les coiffures et les accessoires de ces personnages changent selon la mode de rigueur au moment où on les a sculptés.



À gauche : *église paroissiale de Lopérec (Finistère) : Sainte Barbe tenant sa tour en équilibre sur le livre des Évangiles (XV<sup>e</sup> siècle)*. À droite : *chapelle Sainte-Marie-du-Menez-Hom en Plomodiern (Finistère) : sainte Barbe tenant la tour sur l'autre main, sans les évangiles (XV<sup>e</sup> siècle)*.

Ce que je ne savais pas alors, c'est que le Père Louis Pottier, missionnaire, l'avait déjà dit en 1902 dans l'opuscule qu'il consacre aux fresques de l'église de Saint-Martin-de-Connée,

près de Mayenne<sup>107</sup>. Ces fresques, qui racontent le martyre de sainte Barbe dont le mystère fut joué à Laval en 1493, ont été peintes « à l'époque même ou fort peu de temps après ». Et de s'interroger : « Faut-il... voir une réelle influence du mystère joué sur le mystère peint, de telle sorte que les panneaux historiés... seraient la reproduction picturale du jeu de 1493, et non pas simplement l'illustration banale d'une légende... ? ». Et de souligner l'importance de cette éventualité, car on n'a pratiquement gardé aucun document visuel des représentations de mystères, si ce n'est la célèbre miniature de Jean Fouquet consacrée au *Martyre de sainte Apolline*. On se doute, puisqu'il s'est donné la peine de publier son petit ouvrage, que sa conclusion est positive. J'enfonçais donc en 2012 une porte ouverte depuis cent dix ans.



*Fresque de St-Martin de Connée : Dioscore reçoit les deux seigneurs venus lui suggérer de marier Barbe (fin du XVI<sup>e</sup> siècle)*

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

### 6.3.3. Le jeu des acteurs

Les nombreuses didascalies explicites indiquant les déplacements des comédiens sur la scène au cours des représentations de Barbe sont incompatibles avec l'image hiératique du jeu décrite par les témoignages du XIX<sup>e</sup> siècle. La scène des deux bergers jouant à la crosse, les huit scènes de torture, les scènes qui font intervenir des messagers suggèrent au contraire une grande mobilité sur le plateau et entre des décors dont les changements sont parfois très rapides. Prenons-en un dernier exemple :

L'action qui a commencé au v. 3947 et qui s'achève au v. 4012 montre encore une fois une mise en scène assez complexe. Afin d'assurer la transition entre le monde du prétoire et celui de la montagne, Dioscore monte sur la scène (mettons à droite), devant un décor représentant un palais, tandis qu'à gauche les bourreaux et le prévôt décident de renvoyer Barbe à son père. Pendant les reproches de Dioscore à Claudin les autres bourreaux et le prévôt s'éclipsent, et Claudin les suit. Dioscore peut alors traverser la scène en traînant sa fille et gagner la partie gauche, dont le décor de prétoire a été entre-temps remplacé par celui de la montagne, qui avait déjà servi au cours de l'épisode des deux bergers. On voit la difficulté de synchroniser tout cela, avec des moyens techniques rudimentaires, des techniciens et des comédiens bénévoles. Et un public prêt à rire au moindre incident...

Les monologues seuls étaient très probablement récités face au public, mais ils ne constituent à eux tous qu'un peu plus du dixième du texte.

En ce qui concerne les dialogues, il se peut certes que les comédiens aient récité alternativement leur partie en regardant la salle, mais les échanges entre Barbe et son père, entre Belzébuth et Conscience, tout particulièrement, suggèrent plutôt une utilisation déjà moderne du corps parlant : gestes oratoires, mimiques expressives, face à face agressif, déplacements rapides etc. Lorsque le prévôt dit à Barbe *Na da quet e mouz sell ouziff* 'Ne fais pas ta mauvaise tête et regarde-moi' il va de soi que la récitation n'est pas frontale et que les acteurs jouent déjà *l'un*

*avec l'autre* de leur corps et de leur visage (v. 2691) ; lorsque Barbe prédit le sort des idolâtres *Prest diestim enn abim yen* 'Hop, ni une ni deux, dans le cruel abîme !' (v. 2735), on visualise spontanément le geste désinvolte de la comédienne ; avec un peu d'imagination on entend même les rires complices des assistants.

Dans les scènes groupant plus de deux acteurs, il est vraiment inimaginable que les comédiens soient venus se planter l'un après l'autre derrière la rampe pour débiter leurs courtes séries de vers sans se regarder les uns les autres, sans regarder celle qu'ils sont en train de torturer avec brutalité et raffinement. Lorsque le prévôt, aux v. 3658-3663, enjoint à ses bourreaux de faire mourir Barbe, c'est déjà la huitième fois qu'ils échouent à le faire et sa rage impuissante est exprimée par une accumulation d'adverbes plus ou moins redondants qui s'accompagnent presque obligatoirement d'une gesticulation comique bien propre à déclencher l'hilarité des spectateurs.

Ober de buez finuezaff  
 Dirac ma bisaig quent flachaff  
 A drast hastaff heb tardaff quet  
 Breman aman em damany  
 Creffhaff maz guelhet auset hy  
 Dimez dezy espediet.

*Que l'on mette un terme à son existence,  
 Sous mes yeux, séance tenante !  
 Dépêchez-vous bien vite, sans retard,  
 Ici même, maintenant et en ma présence !  
 Expédiez-la aussi rudement que vous le pourrez !  
 Débarrassez-vous carrément d'elle !*





Retable dans l'église paroissiale de Pédervec (Côtes-d'Armor) : Jésus vient avec l'ange visiter Barbe<sup>108</sup> dans sa prison et guérit ses mutilations et blessures (tout début du XVI<sup>e</sup> siècle)

Il faut encore signaler ce qui me paraît être une innovation dans le théâtre de ce temps : la présence de plusieurs apartés, dont il ne me semble pas avoir trouvé d'exemples dans les *mystères*

108. La sainte ressemble ici à s'y méprendre à la duchesse Anne de Bretagne peinte jeune fille par Jean Bourdichon en 1503, dans une miniature des *Heures* qu'il a illustrées pour elle.

français. Entre le v. 625 et le v. 654, Barbe est en présence de son magister païen, qui vient d'expliquer à Dioscore que sa fille est digne de tous les éloges ; elle soliloque pourtant à quelques pas de là, à haute et intelligible voix, mettant en doute la base même de son enseignement, tandis que le comédien-magister feint de ne pas l'entendre. Aux v. 1765-1770, le maître d'œuvre, qui vient de se faire insulter et menacer de mort par Dioscore, se dit à lui-même qu'il va filer à l'anglaise sans attendre le châtiment promis, en sorte que toute l'assistance l'entend, sauf bien sûr Dioscore lui-même. La strophe qui contient les v. 3738-3743 est particulièrement typique : dans les trois premiers vers Agripant répond respectueusement au prévôt, qui vient de lui ordonner, une fois de plus, d'aller chercher Barbe dans sa cellule ; les trois derniers vers sont adressés en aparté à son collègue Claudin et sont particulièrement insolents à l'égard du prévôt, qui ne les entend évidemment pas.

*Dirac houz drem autrou lem heb remet  
Ez vezo acc en houz facc digaczet  
En berr respet teuet ha naret sin*

*Monseigneur, elle va être amenée sur-le-champ  
Et sans faute en votre présence,  
Sans plus attendre. Voulez-vous bien vous taire et ne plus bouger !*

*Orcza eomp baut heb quet affaut claudin  
Deuyty sclaeer gant vn cher anterin  
Da lacat fin en he holl termenyou*

*Eh bien, Claudin, allons donc une bonne fois  
La chercher sans rechigner,  
Pour mettre résolument un terme à tous ses bavardages.*

Il y a là un ressort de comique (le valet parlant à la salle des travers de son maître) qu'on a davantage l'habitude de rencontrer dans la comédie italienne.

Il est enfin une dernière question qui mérite au moins d'être posée ici : les tragédies du XIX<sup>e</sup> siècle étaient psalmodiées sur une sorte de récitatif monotone dont Narcisse Quellien a eu la



bonne idée de noter deux mélodies<sup>109</sup>. Il semble bien que *Nonne* ait été ainsi « chanté » d'un bout à l'autre, à une exception près : à partir du v. 1434 la sainte demande l'extrême onction, fait son testament et rend son âme à Dieu ; cette partie est introduite par les deux didascalies *nonita sine cantu* « Nonne, sans chanter » et *presbiter sine cantu* « le prêtre, sans chanter ». Dans *Barbe*, au contraire, les deux seuls passages chantés sont indiqués par *An aelez a dezrou canaff* « les anges commencent à chanter » et *Aman e can an mecherouryen* « ici les compagnons chantent ».

Il se pourrait donc que la dramaturgie de *Barbe* soit sous tous ces aspects plus « moderne » que celle de la *Passion-Résurrection* et que celle de *Nonne*. La disparition de l'obligation de chanter libère l'acteur et lui permet de travailler son jeu tout différemment dans le sens de la mobilité, de la gestuelle et de l'expressivité. On sait tout le parti que la comédie tirera de cet avantage, tandis que la tragédie conserve jusqu'à Sarah Bernhardt la tradition de la déclamation, toute proche du récitatif. À l'inverse l'opéra naissant en Italie dans les dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle favorisera la musique, souvent au détriment, il faut bien le dire, du contenu dramatique.

## 7. LA LANGUE, LA PROSODIE ET LA RHÉTORIQUE

J'ai assez longuement abordé ces thèmes dans *Entre le Riche et le pauvre* (voir la n. 57). On remarquera seulement ici la virtuosité du dramaturge, qui parvient à faire passer des nuances de registre (paritaire vs disparitaire) et de niveau de langue (familier vs soutenu) malgré le corsetage de son texte par la longueur obligée des strophes et des vers et par le système de ses rimes. Il n'est pas besoin d'être un grand spécialiste de ce breton particulier pour sentir que les diables et les bourreaux sont très grossiers et vulgaires, tandis que *Barbe*, *Jésus* et *Conscience* sont d'une distinction aristocratique. Les bas-fonds de la familiarité sont touchés par les maçons déçus de ne pas toucher un salaire pourtant bien mérité (v. 1841-1846) ; l'apogée de la formalité atteint par *Barbe* recommandant son âme à Dieu (v. 4439-4456).

109. « Mélopée des mystères et des drames », *Chansons et danses des Bretons*, p. 279.

## 8. PEUT-ON CONNAÎTRE SON ORIGINE GÉOGRAPHIQUE ?

La langue bretonne dans laquelle la *Vie de sainte Barbe* a été écrite n'est pas une langue d'analphabètes, travailleurs de la campagne, de la mer ou de la ville attachés à leur moyens locaux de subsistance, se déplaçant peu et considérant les habitants de la paroisse voisine comme des étrangers aux mœurs douteuses et au jargon difficile à comprendre. Il s'agit d'une forme de langue élaborée à l'initiative et à l'usage du clergé régulier, groupe social le plus cultivé à cette époque. Plus instruits que leurs contemporains, les moines connaissaient le latin et, de plus en plus, le français dont ils utilisaient tout naturellement les mots pour orner leurs compositions ; géographiquement et culturellement plus mobiles que les gens ordinaires, ils n'étaient pas prisonniers de la variété linguistique de leur localité d'origine, ce que nous nommons *badume*<sup>110</sup>.

Le breton de *Barbe* est donc ce que nous appelons un *standard*, dont la matière linguistique contient certes des formes originaires de la baie de Morlaix<sup>111</sup>, mais dont l'aire d'exercice s'étendait à tout le breton écrit et dont une variété orale servait probablement en outre de langue d'échange, à côté du latin, entre maisons religieuses dans toute la Basse-Bretagne, jusqu'à ce que le diocèse de Vannes, pour des raisons toujours mal élucidées, fasse sécession et élabore son propre standard écrit, dans le cours du XVII<sup>e</sup> siècle. Ajoutons que l'adoption par l'auteur d'un système de versification complexe éloigne encore davantage cette langue des variétés orales vernaculaires et en fait une sorte d'hybride, quelque part entre les *badumes* populaires et le latin ecclésiastique<sup>112</sup>.

Pour ce qui est des formes morlaisiennes, je n'en ai pas fait un relevé systématique. J'en donne seulement deux exemples au passage : *dich* « à vous » revient 58 fois, *deoch* aucune, alors que

110. Jean LE DÛ, Yves LE BERRE, *Métamorphoses – Trente ans de sociolinguistique à Brest*, Brest, CRBC (à paraître).

111. La région de langue bretonne la plus développée économiquement en ce temps-là.

112. J'ai essayé de décrire ce standard dans *Entre le Riche et le pauvre*. Op. cit.

ce dernier est très majoritaire dans la *Passion*<sup>113</sup> ; *demp* « à nous » ou « allons », est écrit parfois *deomp*, mais toujours prononcé *demp* comme le montre, entre autres, l'allitération en *e* du v. 1242 *Rac se deomp hel hep repel de guelet* « Allons donc sur-le-champ lui faire une visite courtoise<sup>114</sup> ». Mais cela ne fait que confirmer ce qu'on pense depuis longtemps déjà : l'est de la baie de Morlaix a été un berceau pour la littérature de langue bretonne à la fin du Moyen Âge ; comme le *Catholicon* et le *Mirouer de la Mort*, qui y trouvent assurément leur origine, *Barbe* contient des traces de ses parlars vernaculaires.

## 9. QUELLE EST LA DATE DE SA COMPOSITION ?

Il va de soi qu'il y a forcément eu un premier auteur d'un premier manuscrit dramatique breton rapportant le martyre de sainte Barbe. Mais à moins de retrouver ce texte précis accompagné d'une note de son auteur se nommant et assurant qu'il est le premier à telle date à traiter le sujet en breton et sur ce mode – ce qui, d'ailleurs, ne garantirait même pas la véracité de son affirmation – on ne saura jamais ni qui il était ni quand il composait.

Le texte le plus ancien dont nous disposons, celui qui a été imprimé à Paris en 1557, n'est assurément pas l'original. Les multiples fautes de composition qui émaillent cette édition et encore plus les deux suivantes montrent une certaine incompétence linguistique des typographes, que ne partageait sûrement pas l'auteur du premier manuscrit. Plusieurs passages montrent que celui-ci a été raccourci pour une circonstance quelconque ou qu'il est arrivé chez l'imprimeur en mauvais état et incomplet. Le héraut annonce à la fin du premier prologue (titré « introduction », v. 124) qu'il y aura une seconde journée, mais le prologue qui devrait introduire cette dernière est absent du texte. Lucifer convoque ensuite Astaroth, Bérith et Belzébuth

113. Pierre LE ROUX, *Atlas Linguistique de la Basse-Bretagne*, Rennes, Éditions armoricaines, 6 fascicules, 1924-1963, carte 107.

114. *Ibidem*, carte 109.

et leur confie à chacun un continent pour y répandre le péché ; on sait que Belzébuth est chargé de l'Asie (v. 179)<sup>115</sup> mais on ne sait pas comment les deux autres se partagent l'Europe et l'Afrique.

Cette pratique n'est pas pour nous surprendre. Un mystère était un spectacle total dans lequel l'auteur du texte n'était qu'un artisan parmi d'autres, chargé de sa partie et solidaire de ses collègues. Le nombre et la difficulté des rôles devaient être adaptés pour chaque représentation au nombre et à la qualité des acteurs et des costumes disponibles ; la quantité de tableaux aux décors et aux conditions matérielles de la représentation réalisables ; des questions budgétaires intervenaient aussi certainement, comme de nos jours. La forme modulaire de l'exposition autorisait des ajouts autant qu'on en pouvait faire et des retranchements autant qu'il en fallait (ce qui serait quasiment impossible dans une tragédie de Racine). Chaque version du drame était donc *ad hoc*.

C'est pourquoi il n'y a pas et pourquoi il ne peut y avoir aujourd'hui pour nous une version authentique et une seule de quelque mystère médiéval que ce soit. On a vu que dans le cas de la sainte Barbe bretonne un même manuscrit ou une même impression princeps a servi pour les trois éditions et qu'on ne dispose en réalité que d'une version de la pièce, simplement modifiée dans sa forme graphique afin de pouvoir être lue plus facilement à telle époque et dans tel lieu.

Petit de Juleville<sup>116</sup> a repéré une douzaine d'interprétations du mystère français de sainte Barbe entre 1448 et 1539, dont une dans le duché de Bretagne, à Domalain (près de La Guerche) en 1509. Il y en a sûrement eu d'autres qui n'ont pas laissé de traces, mais cela nous donne une bonne indication sur la longue période pendant laquelle la pièce a rencontré le succès public dans les régions de langue française. Le culte de Barbe s'était répandu tout au long du Moyen Âge, peut-être à partir des exploitations

---

115. La Villemarqué avait lu *aly*, qu'Ernault corrige en note, mais il faut bien lire *asy* (le s est écrit comme un f sans barre médiane). Comme l'histoire de Barbe se déroule en Asie Mineure, l'imprimeur ou l'arrangeur a sans doute considéré que les développements ultérieurs concernant les autres continents étaient inutiles.

116. *Histoire du théâtre en France, t. II Les Mystères*, Paris, Librairie Hachette, 1880.

minières de métaux. Il semble connaître un apogée au XVI<sup>e</sup> siècle, du moins dans la bonne société, si l'on en juge d'après le nombre de tableaux et de sculptures qui la représentent<sup>117</sup>. Aux époques moderne et contemporaine son culte sera à son comble dans les régions houillères. On dit que hormis la Vierge Marie, en quelque sorte hors concours, Barbe est la sainte la plus révérée de la chrétienté catholique. Les mineurs, les marins, les pompiers, les femmes enceintes, les jeunes filles, les artificiers, les artilleurs, les maçons, d'autres encore ont recours à sa protection. Il n'est donc pas surprenant qu'on ait conservé un exemplaire de trois éditions différentes de son *mystère* breton<sup>118</sup>, réparties sur presque un siècle, alors que d'autres mystères ont disparu corps et biens.

L'auteur de la *Buhez sante Barba* connaissait certainement très bien la *Passion* imprimée à Paris en 1530. Par une sorte d'attraction plus ou moins consciente, en tout cas compréhensible, il en réutilise des formulations (v. 254, 737, 1611, 2791, 3173, 3786, 3927, 4345). Peut-être aussi était-il très proche, socialement, culturellement et spirituellement, de l'auteur de cette *Passion*, dont je pense pour la même raison que la composition ne peut être plus ancienne que celle de la *Passion d'Angers* (1486).

Toutefois la relative modernité de sa dramaturgie me fait penser que l'auteur de *Barbe* devait être le cadet de l'auteur de la *Passion*, peut-être d'une génération. Ce qui donne une fourchette allant des dernières années du XV<sup>e</sup> siècle au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Je serais bien en peine de fournir les preuves de ce que j'avance là, qui ne repose que sur de minces indices et sur mon intuition de lecteur, donc sur peu de choses, en vérité.

## 10. QUELLES EN SONT LES SOURCES ?

Il n'est pas exclu toutefois que l'auteur du texte breton ait eu connaissance, au moins en partie, d'un texte latin ou français proche de celui que nous appelons « *Mystère de sainte Barbe* »

117. Comte DE L'APPARENT, *Sainte Barbe*, Paris, Henri Laurens, 1926.

118. Et même deux pour l'édition de 1608, selon Barbara Scherschel, article cité p. 6.

en deux journées » (que j'abrège en B2J)<sup>119</sup>, car nombre de formulations de détail sont toutes proches de celles qui ont été adoptées en breton. J'ai signalé ces correspondances en note de la traduction, chaque fois que je les ai identifiées (v. 3537, 3574, 3577, 3675). Un travail plus systématique que le mien permettrait sûrement d'en repérer bien d'autres, mais il s'agit là d'une entreprise de longue haleine concernant des textes de 3700 et 5000 vers, respectivement. En revanche le mystère français en cinq journées (B5J) présente, me semble-t-il, très peu de points communs avec le texte breton.

L'histoire de sainte Barbe ne figure pas dans la version originale de la *Légende dorée*<sup>120</sup>. Jacques de Voragine, voulant mettre un peu d'ordre dans le fatras des traditions et des légendes chrétiennes accumulées au cours des siècles, ne conserve dans son ouvrage que les saints dont il pense être certain qu'ils ont vraiment existé, ce qui n'est pas le cas pour la pauvre Barbara, probablement apocryphe. Mais le succès de son œuvre fut tel, pendant les siècles suivants, que de nombreuses versions augmentées, et parfois très augmentées, en circulèrent<sup>121</sup>. Je ne sais pas de laquelle de ces versions ultérieures est tiré le récit reproduit ci-dessous, dont je trouve la traduction dans un ouvrage de 1843, mais on remarquera que les noms des personnages, la nature et l'enchaînement des événements sont suivis pas à pas par le mystère breton de sainte Barbe qui pourrait, bien davantage que les *Vies* françaises que nous connaissons, en être simplement l'amplification dramatisée.

« Il y avait à Nicomédie, du temps de l'empereur Maximien, un païen du nom de Dioscore, qui était d'une famille très-distinguée et qui possédait de grandes richesses. Il avait une fille d'une grande beauté, qui

---

119. Dactylographié par Mario Longtin dans le cadre d'un mémoire de Maîtrise ès Lettres soutenu à l'université McGill de Montréal (Québec) en 2006. Mario Longtin enseigne aujourd'hui la littérature française médiévale à l'université d'Édimbourg. Nous le remercions vivement d'avoir bien voulu transmettre à Ronan Calvez le fichier numérique du mystère, encore inédit.

120. Rédigée dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle.

121. Jacques DE VORAGINE, *La Légende dorée*, Paris, NRF Gallimard, 2004. Voir en particulier l'introduction d'Alain Boureau.

se nommait Barbe. Son père l'aimait beaucoup ; et afin que nul homme ne pût la voir, il la renferma dans une tour très-haute qu'il fit élever. Dès son plus jeune âge, Barbe, sentant le néant des choses terrestres, commença à s'appliquer à la méditation des choses du ciel. Étant une fois entrée dans un temple, et voyant le long des murailles les statues des idoles, elle demanda à ses parents : "Qu'est-ce que signifient ces images d'hommes ?" Ses parents lui répondirent : "Tais-toi ; ce ne sont pas des hommes, mais des dieux, et ils veulent être adorés." Barbe dit : "Autrefois furent-ils des hommes ?" Et on lui répondit qu'oui. Et elle réfléchissait là-dessus le jour et la nuit, se disant en elle-même : "Si nos dieux ont été des hommes, ils sont donc nés comme des hommes, ils sont morts comme des hommes ; s'ils étaient des dieux, ils ne seraient point nés et ils ne seraient point morts ; car la Divinité, à ce qu'il me semble, ne commence point et ne peut cesser." Elle en vint donc à mépriser ces prétendus dieux de bois ou de pierre ; mais il lui manquait encore la connaissance du vrai Dieu.

Sur ces entrefaites, la renommée se répandit à Nicomédie qu'il y avait à Alexandrie un homme d'une sagesse prodigieuse, nommé Origène, qui démontrait l'existence du vrai Dieu et la vanité des idoles. En apprenant cela, Barbe fut remplie de joie, et elle songeait comment elle pourrait faire pour aller l'entendre ; mais elle n'osa pas en parler à son père, et elle adopta l'idée d'écrire à Origène ; ce qu'elle fit en ces termes : "A Origène d'Alexandrie, dont la gloire est universellement répandue, moi, Barbe, de Nicomédie. Ta servante soupire pour que tu la conduises à la connaissance du vrai Dieu. Dès la première lueur de ma raison, j'ai éprouvé dans tout mon cœur le plus vif désir d'arriver à cette connaissance, et j'ai toujours pensé que la Divinité ne pouvait être dans des images, œuvre de nos mains, incapables de parler et d'entendre. J'ai pensé aussi que ceux qui avaient été des hommes, et qu'on représentait comme des dieux, ne pouvaient pas l'être ; car l'homme commence et finit, mais Dieu est avant tous les temps et après tous les temps. Et j'ai mis ma confiance en ce Dieu qui m'est inconnu, mais qui a créé toutes choses ; je lui ai voué mon amour, et je n'épargnerai rien pour arriver à le connaître. La renommée de tes talents est venue jusqu'à moi, et j'ai pensé, père vénérable, que tu m'amènerais à la science de ce Dieu que tu prêches. Et j'espère que tu dissiperas les ténèbres de mon ignorance et que tu me conduiras à la lumière de la vraie foi." Ayant envoyé sa lettre à Origène, elle pria le Seigneur en versant des larmes et en disant : "Seigneur, affermissez le pied de celui que j'ai envoyé à votre serviteur, afin que la lumière que j'ai réclamée m'arrive." Le

messenger arriva à Alexandrie, et il trouva Origène dans le palais de la mère de l'empereur Alexandre, Mamée, et il était occupé à prêcher la doctrine de Jésus-Christ. Il reçut avec grande joie la lettre de Barbe, et il loua Dieu de ce qu'il suscitait une pareille ferveur, et il s'empressa de lui répondre ainsi : "Origène, indigne prêtre de Jésus-Christ, et peut-être son prédicateur, demeurant encore à Alexandrie, à Barbe, de la race des gentils, mais par adoption de la race des enfants de Dieu et de Jésus-Christ. Je vais t'enseigner, ainsi que tu me le demandes, quel est le vrai Dieu. Sache qu'il est un en substance et trois en personnes : le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Celui qui croit en cette doctrine a ce qu'il faut pour parvenir à Dieu. Ajoutes-y donc créance pour compléter ce qui manque à la plénitude de ton désir ; consulte mon envoyé, il t'informera de la loi de Dieu et il te lira les livres saints qu'il porte avec lui. Ne redoute pas d'être exposée à de grands tourments pour le nom de Jésus-Christ. Il a dit : 'Celui qui perd pour moi son âme en ce monde, la gardera dans la vie éternelle.'" Origène envoya un de ses disciples pour conférer avec Barbe, et quand on lui dit qu'il était arrivé, elle dit aussitôt de le faire entrer. Le serviteur de Dieu la salua au nom de Jésus-Christ. Et voilà que son père survint, et, voyant un inconnu, il s'effraya et dit : "Quel est cet homme et que vient-il faire ?" L'Alexandrin répondit qu'il était instruit de la science de la médecine, et qu'il avait un maître qui, contre l'usage des médecins, guérissait aussi les âmes. Le père de Barbe, entendant cela, se retira et les laissa converser. Et le chrétien, qui se nommait Valentin, expliqua à Barbe les mystères sacrés de la religion, et il lui remit les livres envoyés par Origène. Elle s'appliqua beaucoup à les lire, et elle fit, quoique sans maître, de très-grands progrès dans la science des choses divines.

On dit qu'à cause de sa beauté des nobles du pays s'éprirent d'amour pour elle, et ils parlèrent à son père afin qu'elle prît un époux. Et son père, allant la trouver dans la tour, cherchait à l'y décider, en disant : "Ma fille, des personnages puissants se sont souvenus de toi, et m'ont dit qu'ils te prendraient en mariage ; qu'est-ce que tu veux faire ?" Elle répondit à son père en le regardant avec courroux : "Ne me force pas à agir ainsi, mon père." Il la quitta, et, se séparant d'elle, il fit venir un grand nombre d'ouvriers, et il leur ordonna de construire une maison de bains, et il s'en alla dans un pays éloigné. Barbe descendit de la tour pour voir ce que l'on avait fait, et elle vit que du côté du nord il n'y avait que deux fenêtres, et elle dit aux ouvriers : "Pourquoi avez-vous fait ces deux fenêtres ?" Et ils répondirent : "Votre père l'a ainsi commandé." Elle répondit : "Faites-moi une autre fenêtre."



Et ils répliquèrent : “Nous craignons que votre père ne s’irrite contre nous.” Elle leur dit : “Faites ce que je vous dis, et j’amènerai mon père à donner son approbation.” Ils firent donc une autre fenêtre. Barbe plaça de sa propre main, du côté de l’orient, dans cet édifice, une croix précieuse ; et, remontant dans la tour, elle vit les idoles qu’adorait son père. Obéissant à l’inspiration de l’Esprit saint, elle leur cracha à la figure et elle dit : “Qu’ils deviennent semblables à vous, ceux qui vous font et ceux qui mettent en vous leur confiance.” Quand la bâtisse fut finie, son père revint de son voyage, et lorsqu’il vit les trois fenêtres, il dit aux ouvriers : “Pourquoi avez-vous fait trois fenêtres ?” Ils répondirent : “Votre fille nous l’a ordonné.” Il dit alors à sa fille : “Est-ce toi qui as commandé de faire trois fenêtres ?” Elle répondit : “J’ai eu de bonnes raisons pour agir ainsi ; car trois fenêtres illuminent l’homme entier.” Et son père la mena avec lui dans la salle des bains, et lui dit : “Pourquoi trois fenêtres éclairent-elles plus que deux ?” Elle répondit : “Il y en a trois qui illuminent le monde et qui règlent le cours des étoiles : le Père, le Fils et le Saint-Esprit, et ils sont un en essence.” Alors son père, rempli de fureur, tira son épée pour la tuer. Mais la sainte fit sa prière à Dieu, et les murailles s’entr’ouvrirent, et elle fut transportée sur une montagne où étaient deux bergers qui faisaient paître leurs brebis. Son père se mit à sa recherche, et il alla vers ces bergers et il leur demanda s’ils avaient vu sa fille. L’un d’eux, voyant combien le père était irrité parce qu’il ne savait point où elle était, se tut ; l’autre l’indiqua du doigt. Sainte Barbe maudit celui qui l’avait trahie, et sur-le-champ il fut changé en statue de marbre, et ses brebis furent métamorphosées en sauterelles ; mais ce récit est apocryphe. Son père, la trouvant, la battit, la traîna par les cheveux et la chargea de chaînes. Il l’enferma dans un cachot et y mit des gardes, et il s’en alla prévenir de tout ce qui s’était passé le proconsul Marcien. Le proconsul voulut que Barbe fût amenée devant lui. Quand il la vit, il fut frappé de sa grande beauté, et il lui dit : “Si tu veux te sauver, sacrifie aux dieux immortels, ou tu mourras dans les plus grands tourments.” Elle répondit : “Je veux m’offrir en sacrifice à mon Dieu Jésus-Christ, qui a fait le ciel et la terre et tout ce qui y est contenu. Quant aux démons que tu adores, le prophète a dit : ‘Ils ont une bouche et ne parlent point ; ils ont des yeux et ne voient point ; ceux qui leur rendent hommage leur ressembleront.’” Le proconsul, furieux, ordonna de la dépouiller et de la frapper sans ménagement à coups de nerf de bœuf ; et quand tout son corps fut en sang, il prescrivit de la ramener en prison, jusqu’à ce qu’il eût décidé quel tourment il lui infligerait. Au milieu de la nuit, une grande clarté entoura la martyre, et Jésus-Christ lui apparut et lui dit :

“Prends courage, ma fille ; il y aura grande joie dans le ciel et sur la terre lors de ta passion ; ne redoute point les menaces du tyran ; je suis avec toi pour te préserver de tous maux.” Sainte Barbe ressentit une joie extrême des paroles du Seigneur, et le matin elle reparut devant le proconsul, qui, voyant qu’il ne restait sur elle nulle trace des coups qu’elle avait reçus la veille, lui dit : “Vois combien les dieux te sont favorables et combien ils t’aiment, puisqu’ils ont guéri tes plaies.” Barbe lui répliqua : “Tes dieux sont comme toi, sourds, aveugles et muets ; comment auraient-ils pu me guérir ? Celui qui m’a guérie, c’est Jésus-Christ, le Fils du Dieu vivant ; mais tu ne le vois pas, parce que ton cœur est endurci par le diable.” Le proconsul, frémissant comme un lion irrité, ordonna qu’on lui brûlât les côtes avec des torches allumées et qu’on lui frappât la tête à coups de marteau. La sainte, regardant le ciel, dit : “Vous savez, Seigneur, que je souffre pour l’amour de vous ; ne m’abandonnez pas.” L’impie proconsul commanda qu’on lui coupât les mamelles ; et elle dit ; “Ne me rejetez pas hors de votre présence, Seigneur, et ne m’ôtez pas l’Esprit saint.” Il prescrivit ensuite qu’on la menât nue dans la ville, en la frappant ; et elle dit : “Seigneur, vous qui êtes mon soutien et qui couvrez le ciel de nuages, couvrez mon corps, afin qu’il ne soit pas exposé aux regards des impies.” Et il descendit du ciel un ange qui lui apporta une tunique blanche. Le proconsul ordonna alors qu’on lui coupât la tête ; mais son père se saisit d’elle et la mena dans la montagne, et elle fit cette prière : “Seigneur Jésus, à qui toutes choses obéissent, accordez que ceux qui invoqueront votre saint nom en se souvenant de mon martyre, trouvent leurs péchés mis en oubli au jour du jugement.” Et elle entendit une voix qui venait du ciel et qui répondit : “Viens, ma bien-aimée ; repose-toi dans la demeure de mon Père qui est dans le ciel ; ce que tu demandes t’est accordé.” Et la martyre eut la tête tranchée des mains de son propre père. Et lorsqu’il redescendit de la montagne, le feu du ciel tomba sur lui et le consuma, et il ne resta pas même vestige de lui... »

*(La Légende dorée, par Jacques de Voragine, traduite du latin par M. G. B., Paris, Charles Gosselin, 1843)*

Pour compléter ce bref tableau des « sources » possibles de la *Buhez sante Barba*, il faut bien dire un mot de sainte Agathe, dont la *Vie* a plus d’un point commun avec celle de Barbe. Elle aussi prend plaisir aux tortures (on la bat, on lui coupe aussi les seins, on la fait rouler toute nue sur des tessons mêlés à des char-

bons ardents) qui la rapprochent de la félicité éternelle ; elle aussi reçoit dans sa prison la visite d'un vieillard qui se trouve être saint Pierre et qui guérit toutes ses blessures.

Je crois qu'en réalité la question des sources est fort difficile à résoudre, et même à poser comme problème. Dans toute la littérature hagiographique de ces siècles circulent des formules (« Dieu, créateur du Ciel, du soleil, de la lune, de tous les astres » etc.), des cellules narratives (scènes de torture, miracles, diableries etc.) dont l'inventeur premier est inconnu et qui appartiennent par conséquent à tout un chacun. L'auteur de la *Buhez sante Barba* puise largement dans ce pot commun, qui constitue sa culture littéraire comme elle constitue celle de l'auteur de la *Passion*, des *Vies* françaises et des rédacteurs contemporains d'hagiographies.

## **11. UNE CONCLUSION QUI NE REFERME RIEN.**

Ninus, le légendaire fondateur éponyme de la ville de Ninive, en Mésopotamie, à la fin du troisième millénaire avant Jésus-Christ, était le fils de Bel et l'amant de Sémiramis. Il passait au Moyen Âge pour être le créateur du culte des idoles, comme le raconte sainte Barbe au prévôt dans le mystère (v. 2660-2689). On comprendra aisément toute l'importance de ce récit dans le cadre de la transmission des vérités d'une religion monothéiste. Le nom de Ninus et le mythe qui lui était attaché faisaient partie du savoir de tout clerc, jusqu'à ce que l'esprit de libre examen vienne, au XVI<sup>e</sup> siècle, insinuer qu'il était peu probable qu'un seul homme fût à l'origine du foisonnement universel des dieux païens.



*Ninus adorant une idole, enluminure*<sup>122</sup>

Le tombeau du même Ninus, tout près de Ninive, est selon Ovide<sup>123</sup> le lieu du rendez-vous tragique que donne Pyrame à Thisbé. Et l'histoire des deux amants, d'ailleurs imprimée en breton à l'époque moderne pour être chantée dans les fermes et les manoirs, fait partie de ces inusables récits poignants que toute la bonne société connaissait en Europe occidentale jusqu'à la disparition de l'enseignement classique. Elle a été illustrée par un nombre incalculable d'œuvres poétiques, musicales et picturales.

122. Chronique universelle, Bibliothèque municipale de Reims, fin du XIV<sup>e</sup> siècle ou début du XV<sup>e</sup> siècle.

123. *Métamorphoses*, Livre IV, 55-166.



*Pyrame et Thisbé (mosaïque romaine, Maison de Dionysos, Paphos)*

Elle figure dans le *Songe d'une nuit d'été* (écrit un peu avant 1598) qui met en scène – théâtre dans le théâtre – une troupe de comédiens devant interpréter la pièce *Pyrame et Thisbé* à l'occasion du mariage d'un duc. Les comédiens vont répéter dans la forêt voisine, où le facétieux esprit Puck gratifie l'un d'entre eux d'une tête d'âne. La reine de la forêt, Titania, victime d'une facétie de son amant Obéron, tombera amoureuse de cet âne, pour quelques heures, par l'effet d'un philtre magique.

Le génie de Shakespeare trouve à s'exercer à cette occasion. Le thème de *Pyrame et Thisbé*, à cette époque, est visiblement trop bien connu : le duc suit le spectacle d'une oreille distraite et demande qu'on lui fasse grâce de l'épilogue. Le comédien qui joue Pyrame nomme Ninus « Ninny », c'est-à-dire « Nigaud ». Il s'agit donc d'une sorte de confrontation entre les deux versants du *Songe* : d'un côté la parodie d'un théâtre à l'ancienne, encore ouvert par un prologue et clos par un épilogue, sûrement toujours bien vivant dans l'Angleterre de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, dont Shakespeare se moque gentiment, comme avec l'attendrissement qu'on éprouve pour les choses qui vont disparaître ; de l'autre la modernité représentée par la fêerie poétique et les complexes jeux sentimentaux des quatre jeunes Athéniens.

Ninus fait donc partie d'un savoir hérité et largement partagé, mais présenté comme obsolète à l'époque élisabéthaine. Notre *Vie de sainte Barbe* bretonne, sûrement bien antérieure

au *Songe*, n'a pas cette distance vis-à-vis de l'enseignement scolastique. Elle témoigne d'une pratique dramatique qui n'est pas encore démodée, et qui ne le sera que bien plus tard, puisqu'on l'imprimera encore en breton en 1608 et en 1647<sup>124</sup>. Pour des acteurs peut-être, pour des lecteurs assurément.

Si, en remontant cette fois le temps, on compare la *Buhez sante Barba* avec les mystères français et les autres mystères bretons, ses contemporains, c'est au contraire sa relative modernité qui s'impose au regard.

Le découpage traditionnel en « journées » est presque abandonné, et avec lui l'alternance entre prologues récités et morceaux joués par les comédiens. Un début de structuration en « actes » : 6 au total contenant chacun 6 ou 7 « scènes » (exceptionnellement 11). La mobilité des interprètes sur le plateau, l'utilisation expressive du corps et du visage. La variété des décors et la rapidité de leurs changements. L'abandon, semble-t-il, du support musical récitatif. Malgré tout cela il reste bien sûr de nombreux passages directement hérités du théâtre médiéval, mais on a ici le sentiment d'être en présence d'une *tentative de modernisation* d'une version plus ancienne.

\*

Émile Ernault jugeait Barbe « d'une dureté très peu chrétienne<sup>125</sup> ». Il aurait probablement préféré une martyre bien sulpicienne, mais il avait tout de même raison, lui qui était catholique et beau-frère d'un prêtre catholique. Non seulement elle n'a pas un mot de compassion pour tous ces hommes autour d'elle qui ne sont pas touchés par la grâce, mais jamais elle ne prie pour qu'ils se convertissent ; elle tire vengeance du berger Riualen qui l'a dénoncée à Dioscore, le déshumanisant en le

124. Pour une minutieuse comparaison formelle entre les trois éditions, on consultera utilement l'article de Ricarda Scherschel (université de Marburg) : « On the relationship of the 1608 impression of *Buhez Sante Barba* to the impressions of 1557 and 1647 », dans *Hor yezh* n° 278.

125. *Le Mystère de sainte Barbe*, Introduction, p. V.

minéralisant<sup>126</sup> ; elle voue le prévôt et son père à l'enfer. Elle ne prie à vrai dire que pour elle-même et pour ceux qu'elle a choisi de protéger : ses dévots et les parturientes. Les jeunes garçons et les jeunes filles qui se mettent aujourd'hui une ceinture d'explosifs et partent à la mort, pensant ainsi plaire à Dieu et gagner une éternelle vie de délices dans l'autre monde, n'ont pas d'autres motivations que Barbe : vaincre la peur et la douleur, mourir pour la vraie foi, semer la honte et la désolation dans les rangs des infidèles. Comme le leur, son dieu est le dieu de vengeance de l'Ancien Testament, non un dieu d'amour. En ce sens Barbe est certes monothéiste, mais elle n'est pas encore chrétienne et le message qu'elle transmet aux spectateurs de sa *Vie* est tout, sauf évangélique.

En outre elle se rallie au monde moderne de la ville-centre (Alexandrie) et rejette le paganisme archaïque des confins (Nicomédie). Le christianisme est nommé *an fez neuez flam* « la foi toute nouvelle » (v. 932) ; le prêtre Valentin vient de là-bas avec des livres ; et il est envoyé à Barbe par Origène, qui y enseigne dans ce qui est vaguement évoqué comme une sorte d'université médiévale (v. 809-820).

Elle est enfin une icône de noblesse s'opposant aux images multipliées de la vulgarité : les diables, les bourreaux, Dioscore quand il se fâche ; et le Prévôt, dont l'inefficacité persistante va provoquer la fureur, le transformant en un pantin gesticulant dont le comique verbeux et répétitif, qu'on peut qualifier de populaire, est proche parent de celui d'un Louis de Funès, plus près de nous.

L'opposition frontale entre adorateurs des idoles et adoratrice du dieu unique ne laisse presque aucune place à la psychologie, c'est-à-dire aux débats intérieurs. Seul, paradoxalement, Dioscore exprime envers sa fille un véritable sentiment d'amour, au début et à la fin de la pièce (elle-même ne lui témoigne que respect et obéissance) ; il est également le seul à éprouver et à énoncer un remords, juste avant de se faire foudroyer : son repentir sincère ne lui aura donc servi de rien.

---

126. Dans B2J le méchant berger a le temps de lui demander pardon, et elle de prier pour lui : « Tu eusses mieulx gaigné te taire, mais tu le fis par ignorance » (v. 1082-1083).



Si nous « retournons » ces portraits à peine esquissés, il ne nous est pas interdit de penser que nous obtenons une empreinte qui dessine en creux les contours d'une société dans laquelle la pièce fut composée en breton, pour un public qui ne connaissait dans sa grande masse que cette langue.

Nous apparaît alors une société dominée par la noblesse et le clergé<sup>127</sup>, où le principe du *Cujus regio, ejus religio* « tel prince, telle religion » va de soi<sup>128</sup> : si Barbe vit et devient reine, *E tenno an bet credet huy / Vn fez dezy bras ha bihan* « Elle persuadera tout le monde, sachez-le, noblesse et populaire, d'adopter sa doctrine » (v. 3926-3927). Une société dans laquelle les cités concentrent les richesses et les pouvoirs : la montagne, sa vie sauvage, ses grottes et ses bergers s'opposent à la ville, à ses rues et à ses palais. Une société dans laquelle le christianisme conscient et sincère ne concerne qu'une petite minorité de privilégiés urbains, tandis que les cultes anciens venus du néolithique ont encore la préférence des campagnards, c'est-à-dire de l'immense majorité de la population ; si Dioscore n'exécutait pas Barbe et que le christianisme gagnait la partie, *Ha gentil ha bas en cassent / E tut quer hac e holl querent / E aparchent hac en hente* « Nobles et roturiers le haïraient, ainsi que ses amis et tous ses parents, qui lui sont proches et qui le fréquentaient » (v. 4665-4667). Une société où s'engage une longue lutte à mort contre le culte des pierres<sup>129</sup>, des figures en bois et des fontaines<sup>130</sup>. Et pour ce faire tous les moyens seront permis : ce n'est pas la torture en soi

127. Le prévôt cumule en réalité deux fonctions : avant de se faire tortionnaire et de tenter en vain de « reconvertir » Barbe au paganisme par la force brutale, il tient le discours d'un prêtre païen qui utilise les divers moyens de la persuasion (v. 2582-2749), prolongeant ainsi le rôle de l'écolâtre des v. 559-756, qui est, lui, un véritable « clerc » (v. 484).

128. Même s'il n'est pas encore juridiquement défini comme tel.

129. Elles sont si mal taillées que c'est à peine si elles évoquent la forme d'un dieu d'origine humaine : *A vnn hat vil az compilas / A coat pe men ez quemenas* « façonnée d'un matériau vil, taillée dans le bois ou la pierre » (v. 1666-1667). Ce qui rappelle bien davantage les pierres sacrées des campagnes gauloises que la statuare gréco-romaine, anatomiquement si réaliste.

130. Barbe « christianise » la fontaine tarie du paganisme paternel, dont elle trouvait l'eau si bonne naguère (v. 1551) ; et la fontaine se remplit à nouveau, mais cette fois d'eau sacrée (v. 1564).



qui est mauvaise, c'est la cause pour laquelle on la pratique. Si c'est pour obtenir la rétractation d'un apostat, la conversion d'un hérétique, si c'est pour arracher les aveux d'un criminel, alors elle est bonne.

Cela explique sans doute pour l'essentiel le comique paradoxal des scènes de torture dans la pièce. Le public a l'habitude de voir des bourreaux faire souffrir et mettre à mort des délinquants, et il ne s'en offusque pas. Mais ici, ce qui est jubilatoire, c'est leur incapacité huit fois répétée à faire mourir Barbe et même à lui arracher des cris de douleur, leur désespoir de ne pouvoir en venir à bout, et leurs réflexions désabusées, réellement drôles, telle *En drouc stat ezedomp ganty* 'Elle nous a mis dans bel état !' (v. 3587), alors qu'ils viennent de la frapper à tour de bras avec des masses en lui maintenant la tête sur une enclume.



*Fresque de St-Martin de-Connée : Barbe sourit sous les coups de fouet (fin du XV<sup>e</sup> siècle)*

\*

En achevant cette rédaction, j'ai le sentiment d'avoir seulement effleuré le sujet que je m'étais donné. Ces pages ne sont que la mise en forme ordonnée d'informations et d'impressions collectées et peu à peu organisées tout au long de mon travail sur la *Buhez sante Barba*. Offrant une nouvelle naissance à un texte que presque personne ne connaissait alors, Émile Ernault avait fait faire au savoir un progrès immense, en 1887. J'espère l'avoir encore fait avancer d'un petit pas supplémentaire. Mais il en reste bien d'autres à accomplir.

Yves Le Berre  
1er janvier 2016

### OUVRAGES, ARTICLES ET TRAVAUX SCIENTIFIQUES CITÉS

Anonyme, *Aman ez dezrou buhez sante Barba dre rym...*, Paris, Bernard de Leau, 1557.

Anonyme, *Amant ez dezrov bvhez sante Barba dre rym...*, Saint-Malo, P. Marcigay, 1608.

Anonyme, *Amant ez dezraov bvhez santes Barba dre rym...*, Paimpol, Jean Hardouin, 1647.

Anonyme, *Buhez an itron Sanctes Cathell guerhes ha merzeres*, Morlaix, Saint-François de Cuburien, 1576.

Anonyme, *Buez ar pevar mab Emon, duc d'Ordon, laket e form eun dragedi, embannet gant Kamil Ar Merser 'Erm*, Dinard, « A l'enseigne de l'hermine », 1928.

Anatole BAILLY, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950. La première édition est de 1895.

Bernard DU SAINT ESPRIT, *Doctrinal ar Christenien*, Morlaix, G. Allienne, 1628.

Ronan CALVEZ (avec la collaboration d'Yves LE BERRE), « La Pierre et le livre. De la littérature du breton comme source historique. », *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, tome CXXXVIII, Quimper, BSAF, 2010.

Charles DU CANGE, *Glossaire de la moyenne et de la basse latinité*, 1678 (réédité par Léopold Favre, Niort, 1883-1887).

J. CHARPY, *Tronoën et son calvaire*, Châteaulin, Jos, 2004.

François-René DE CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme*, Flammarion, Paris, 1966. La première édition est de 1802.

Gustave COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*. Paris, H. Champion, 1906.

Gustave COHEN, *La Grande Clarté du Moyen Âge*, Paris, NRF, 1945.

Collectif, *Dictionnaire du Moyen Français* mis en ligne depuis 2005 par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (UMR ATILF – université de Nancy, CNRS).

André DEGAINE, *Histoire du théâtre*, Paris, Nizet, 1993.

Émile ERNAULT, *Du Parfait en grec et en latin*, Paris, F. Vieweg, 1886.

Émile ERNAULT, *Le Mystère de sainte Barbe, tragédie bretonne – Texte de 1557 publié, avec traduction française, introduction et Dictionnaire étymologique du breton moyen* par É. E., Professeur à la faculté des Lettres de Poitiers. Paris, Ernest Thorin, éditeur, 1887.

Émile ERNAULT, « Vie de sainte Nonne », *Revue Celtique*, t. VIII 1887.

Émile ERNAULT, *Le Mirouer de la mort, poème breton du XVI<sup>e</sup> siècle publié d'après l'exemplaire unique, traduit et annoté par É. E.*, Paris, H. Champion, 1914.

Émile ERNAULT, « L'Ancien Mystère de saint Gwénolé », *Annales de Bretagne*, T. 40, 1932 ; T. 41, 1934 ; T. 42, 1935.

Félix GAFFIOT, *Dictionnaire latin-français*, 1934.

Frédéric GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, F. V., 1891-1902, 9 volumes.

Grégoire DE ROSTRENEN, *Dictionnaire françois-celtique ou françois-breton*, Rennes, Vatar, 1732.

Algirdas GREIMAS, *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, 1968.

Roparz HEMON, *Trois poèmes bretons traduits et annotés*, Dublin, The Dublin Institute for Advances Studies, 1962.

Théodore HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Barzaz-Breiz*, Paris, Librairie académique Perrin, 1959. La première édition est de 1839.

Théodore HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Le Grand Mystère de Jésus : Passion et Résurrection – Drame breton du moyen âge*, Paris, Librairie académique Didier, 1865.

Théodore HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Poèmes bretons du moyen âge, publiés et traduits d'après l'incunable unique de la bibliothèque nationale, avec un glossaire-index*. Paris-Nantes, Librairie académique Didier-Morel, 1879.

Pascale HUMMEL, *Histoire de l'histoire de la philologie – Étude d'un genre épistémologique et bibliographique*. Genève, Droz, 2000.

Iehan AN ARCHER COZ, *Le Mirouer de la mort, en breton...*, Morlaix, Saint-François de Cuburien, 1575.

Jacques DE VORAGINE, *La Légende dorée*, Paris, NRF Gallimard, 2004.

Omer JODOGNE, *Jean Michel – Le Mystère de la Passion*, Gembloux, Duculot, 1959.

François LACOMBE, *Dictionnaire du vieux langage françois*, Paris, Panckoucke, 1766-1767.

La Curne de Sainte-Palaye, *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois*, édité et imprimé par Léopold Favre, Niort, 1875-.

Jehan LAGADEUC, *Le Catholicon de J. L., dictionnaire breton-latin-français du XVI<sup>e</sup> siècle, publié et édité par Christian-J. Guyonvarc'h...* Rennes, Ogam-Tradition celtique, 1975.

Comte DE L'APPARENT, *Sainte Barbe*, Paris, Henri Laurens, 1926.

Charles LEBAIGUE, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Belin, 1869.

Yves LE BERRE, *Buez santez Nonn – Mystère breton – Vie de Sainte Nonne* (avec des contributions de Yves-Pascal CASTEL et de Bernard TANGUY). Tréflévénez, Minihi Levenez, 1999.

Yves LE BERRE, *Profanation et sacralisation. Réflexion sur une traduction bretonne du Stabat Mater. Essai de sociolinguistique historique expérimentale*. Brest, UBO-CRBC, 2009.

Yves LE BERRE, « À propos du Stabat Mater breton de Tanguy Guéguen. Le « moyen breton » existe-t-il ? ». In *La Bretagne linguistique* N° 14. Brest, UBO-CRBC, 2009.

Yves LE BERRE, « La Force et l'élégance. Les litotes dans la Passion bretonne de 1530 ». In *La Bretagne linguistique* N° 16. Brest, UBO-CRBC, 2011.

Yves LE BERRE, *La Passion et la Résurrection bretonnes de 1530, suivies de trois poèmes*. Brest, UBO-CRBC, 2011.

Yves LE BERRE, *Entre le Riche et le pauvre – La Littérature du breton entre 1450 et 1650*. Brest, Emgleo Breiz, 2012.

Anatole LE BRAZ, *Le Théâtre celtique*, Paris, Calmann-Lévy, 1905.

Jean LE DÛ, Yves LE BERRE, *Métamorphoses – Trente ans de sociolinguistique à Brest*, Brest, CRBC, 2016 (à paraître).

Gwenaël LE DUC, *La Vie bretonne de sainte Geneviève de Braban*, PhD soutenu à Dublin en 1983, dactylographié.

Gwenaël LE DUC, « Les aspects médiévaux du théâtre populaire breton », *Oihenart* n° 16, 1999.

René-François LE MENN, *Le Catholicon de Jehan Lagadeuc, dictionnaire breton, français et latin*, Lorient, Corfmat, 1867.

Louis LE PELLETIER, *Dictionnaire de la langue bretonne...*, Paris, François Delaguette, 1752.

Mario LONGTIN, *Édition du mystère de sainte Barbe en deux journées*. Mémoire de maîtrise dactylographié soutenu à l'université McGill de Montréal (Québec), en 1996.

Mario LONGTIN, *Édition critique de la cinquième journée du Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, Ph. D. dissertation, University of Edinburgh, 2001.

Renato LORI, *Le Métier de scénographe au théâtre, au cinéma et à la télévision*, Rome, Gremese editore, 2006

Joseph LOTH, *L'Émigration bretonne en Armorique*, Rennes, E. Baraise impr., 1883.

Tanguy MALMANCHE, *La Vie de Salaiïn qu'ils nommèrent le fou*, Paris, Perrin, 1926.

Daniel MIORCEC DE Kerdanet, *Notices chronologiques sur les Théologiens, Jurisconsultes, Philosophes, Artistes, Littérateurs, Poètes, Bardes, Troubadours et Historiens de la Bretagne depuis le commencement de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours*, Brest, Michel, 1818.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction nouvelle avec le texte latin, par M. G. T. Villenave, Paris, F. Gay et Ch. Guestard, 1807.

G. PARIS et L. PANNIER, *La Vie de saint Alexis, textes des XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 1872.

Gaston PARIS et Gaston RAYNAUD, *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Greban*, Paris, F. Vieweg, 1878.

PETIT DE JULEVILLE, *Histoire du théâtre en France, t. II Les Mystères*, Paris, Librairie Hachette, 1880.

P. Louis POTTIER, *La Vie et histoire de Madame sainte Barbe – Le Mystère joué à Laval en 1493 et les peintures de Saint-Martin-de-Connée*. Laval, Vve A. Goupil, 1902

Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, 1965.

Narcisse QUELLIEN, *Chansons et danses des Bretons*, Paris, Maisonneuve et Leclerc, 1889.

Jules-Marie RICHARD, *Le Mystère de la Passion, texte du manuscrit 697 de la bibliothèque d'Arras*, Arras, Imprimerie de la Société du Pas-de-Calais, 1891.

Alexis RIO, *De l'Art chrétien*, Paris, Hachette ; Fribourg-en-Brisgau, Herder, 1861-1867 4 vol.

Henri-Pascal DE ROCHEGUDE, *Le Parnasse occitanien, ou Choix de poésies originales des troubadours, tirées des manuscrits originaux*, Toulouse, 1819.

Ricarda SCHERSCHEL (université de Marburg) : « On the relationship of the 1608 impression of Buhez Sante Barba to the impressions of 1557 and 1647 », dans *Hor yezh* n° 278.

William SHAKESPEARE, « Le Songe d'une nuit d'été », dans *Théâtre complet*, Paris, Garnier frères, 1961, 2 vol.

Walter SCOTT, *Minstrelsy of the Scottish Border : Consisting of Historical and Romantic Ballads, Collected in the Southern Counties of Scotland; With a Few of Modern Date, Founded Upon Local Tradition*, 2 Vol., Londres, James Ballantyne, 1802-1803.

Abbé SIONNET, Jean-François LE GONIDEC, *Buhez santez Nonne ou Vie de sainte Nonne et de son fils Devy (David)...*, Paris, Merlin, 1837.

Émile SOUVESTRE, *Les Derniers Bretons*, Paris, Charpentier, 1836, 2 vol.

Whitley STOKES, *Middle-breton hours*, edited with a translation and glossarial index..., Calcutta, 1876.

Adolphus TROLLOPE, *Un été en Bretagne – Journal de voyage d'un anglais en Bretagne pendant l'été 1839*, Paris, Éditions du Layeur, 2002.



Paul WIDMER (avec la collaboration de Christina FISCHER et Ricarda SCHERSCHEL), *Buhez sante Barba « Vie de sainte Barbe » de 1608*, Rennes, TIR, 2013.

Iohann Caspar ZEUSS, *Grammatica celtica*, Berlin, Weidmann, 1853.

Heinrich ZIMMER, *Keltische Studien*, Weidmann, Berlin 1881.

Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

*La Légende dorée, par Jacques de Voragine, traduite du latin par M. G. B.*, Paris, Charles Gosselin, 1843.