

Les versions dramatiques de la Légende de saint André

Dans les rangs des apôtres, André occupe une place privilégiée, puisque selon les Évangiles, il fut parmi les tout premiers disciples à avoir rejoint le Christ après le Baptiste ; Jean (1, 35-42) lui attribue même l'enrôlement d'une autre personnalité majeure du groupe, son frère Simon-Pierre, pêcheur comme lui. Son supplice sur la fameuse croix en X à laquelle il légua son nom frappa les imaginations et contribua pour beaucoup au succès populaire et iconographique de sa figure.

Les *Actes des apôtres* se taisent sur l'apostolat d'André après la Pentecôte, mais une abondante tradition légendaire vint très vite combler ce vide¹. Celle-ci remonte probablement à des Actes apocryphes rédigés en grec au II^e siècle, qui ne sont plus connus aujourd'hui qu'à travers leurs remaniements. La branche orientale de cette tradition est formée de quelques textes byzantins ; en Occident, la diffusion de l'histoire d'André fut assurée par une série d'œuvres en latin. Certaines d'entre elles se bornent à raconter les derniers jours du saint, comme une courte *Passio sancti Andreae apostoli*, tandis que d'autres textes ambitionnent de narrer l'ensemble de la vie d'André, depuis sa vocation jusqu'à sa crucifixion. Se rattachent à ce groupe le *Liber de miraculis beati Andreae Apostoli* de Grégoire de Tours (écrit peu avant 593), et le livre III de la compilation du *Pseudo-Abdias* dans sa traduction latine, l'*Historia certaminis apostolis*. Ce recueil, qui combine au récit de la *Passio* les miracles narrés par Grégoire,ensemencera à son tour la *Légende dorée*. Les versions longues s'entendent sur la trame générale du récit et rejoignent les versions brèves pour la dernière partie des événements ; elles prêtent à André de nombreux voyages, qui l'amènent à évangéliser quantité de pays en enchaînant

miracles et conversions. L'apôtre achèvera sa course à Patras, dans les geôles du proconsul Égéas (Égée ou Égéeate), qui le fait arrêter parce qu'il refuse de sacrifier aux idoles. À ce grief public s'en adjoint un autre plus intime, que certaines sources mettent singulièrement en relief : la doctrine chrétienne a dangereusement atteint les cercles les plus proches du pouvoir, puisque l'épouse du proconsul, Maximilia, s'est elle-même convertie après avoir été guérie par André d'un grave accès de fièvre ; et, au grand dam d'Égéas, la néophyte pratique désormais la continence sur les conseils de son sauveur. Emprisonné sur l'ordre des autorités, André refuse d'abjurer, et Égéas le livre à des bêtes sauvages qui ne lui font aucun mal ; impuissant devant son obstination, le proconsul condamne finalement André à la crucifixion, mais sous la menace des disciples rassemblés en force, il se résout à libérer son prisonnier. L'apôtre, qui attend le martyr dans la confiance de rejoindre Dieu, refuse toutefois de quitter sa croix, et ordonne à ses fidèles de ne pas s'opposer à son supplice ; il continuera à prêcher longuement jusqu'à ce que la mort le saisisse, dans une lumière éclatante. Maximilia recueille alors son corps pour l'ensevelir avec tous les honneurs. Égéas, quant à lui, meurt en étant la proie des démons.

Les Actes apocryphes d'André, dont les spécialistes se plaisent à souligner le succès auprès des milieux hérétiques manichéens, ont connu une très belle postérité et, dans le théâtre médiéval en particulier, la fortune de la légende fut assez remarquable. Nous avons conservé quatre pièces qui mettent en scène la vie d'André, à condition d'inclure dans ce corpus *Le Mystère des Actes des Apôtres* que Simon Gréban écrivit vers 1473-1478 pour répondre à la commande de René d'Anjou, continuant peut-être un travail entamé par son frère Arnoul². Suivront ensuite par ordre chronologique d'apparition une *Ystoria sancti Andree* en provençal alpin copiée en 1512, un mystère français toujours en grande partie inédit, sorti des presses parisiennes du libraire-imprimeur Pierre Sergent autour de 1530 ou de 1540³ (BnF, Rés. Yf 121), et une *Histoire de saint André* représentée jusqu'au XVIII^e siècle dans une vallée du Piémont. Pour tardifs qu'ils soient, ces trois drames n'en remontent pas moins à des modèles plus anciens. À côté des textes conservés, d'autres pièces ont d'ailleurs pu exister : on

sait qu'un *Jeu de saint André* a été représenté à Barjols, dans le Var, en 1454⁴, et à Abbeville, quatre ans plus tard furent donnés des *Jeux de monsieur saint Andrieux au camp Colard Pertris*⁵. Les textes qui servirent à ces spectacles, antérieurs à toutes les pièces sauvegardées, nous restent toutefois inconnus et il est impossible de déterminer s'ils entretenaient un quelconque rapport avec les drames qui nous sont parvenus ou s'il s'agissait d'œuvres indépendantes.

Nous nous proposons ici de présenter succinctement les caractéristiques principales de chacune des versions dramatiques de la vie de saint André et de nous intéresser à la question des liens que celles-ci entretiennent entre elles, pour tenter de cerner les échanges qui ont pu se produire quant à cette matière entre la France du Nord, le Dauphiné et les vallées du Piémont.

1. *Le Mystère des Actes des Apôtres*

La première forme théâtrale conservée de la légende d'André est donc celle qui s'inscrit dans le vaste ensemble du *Mystère des Actes des Apôtres*, une fresque de plus de 60 000 vers retraçant les voyages évangélisateurs que les apôtres entreprirent dans toutes les régions du monde au lendemain de la résurrection du Christ. André intervient dans six des neuf journées (livres II, III, IV, V, VI, VII), pour un total de 1 300 vers, ce qui fait de lui le troisième apôtre en ordre d'importance derrière saint Paul (5 325 vers) et saint Pierre (3 861 vers) ; les autres disciples se partagent des rôles plus modestes comptant entre 171 et 833 vers⁶. L'essentiel de l'activité d'André se situe dans les sixième et septième journées, ses précédentes apparitions se limitant à quelques scènes collectives (envoi des apôtres, enterrement de Jacques, inhumation de Marie...). Au livre VI, André se rend en Myrmidonie pour se porter au secours de Mathieu, que les infidèles ont jeté en prison après lui avoir crevé les yeux⁷. Délivré et guéri par André, Mathieu met le cap sur l'Éthiopie, où il s'affrontera à deux enchanteurs, Zaroès et Arphasat. De son côté, André rétablit l'honneur du jeune Sostratès, injustement accusé d'une tentative de viol incestueux par sa propre mère, puis il entame une prédication itinérante qui, dans le livre VII, le mènera finalement vers la Thessalonie et l'Achaïe. En chemin, il subjugué des démons

incarnés en chiens et dompte un léopard flanqué d'un sanglier enragé, ainsi que des animaux fabuleux (un sagittaire, un monstre à tête de chèvre, corps de bœuf et pattes de griffon!) ; il ressuscite des jeunes gens attaqués par ces bêtes, avant de ramener à la vie une quarantaine de naufragés ; ces exploits assortis de prêches attirent à lui de nouveaux disciples. On retrouve enfin André à Patras pour la guérison et la conversion de Maximilia, lesquelles conduisent à l'arrestation de l'apôtre, puis à sa mise à mort sur l'ordre du proconsul Égéas. Le parcours d'André, teinté d'un certain sensationnalisme, est interrompu par diverses scènes concernant Philippe, Barnabé, Pierre et Paul, Thomas ou Mathias, selon le procédé d'entrelacement sur lequel est construit le *Mystère des Actes des Apôtres*. Les apparitions récurrentes du bourreau Daru tendent un fil conducteur entre les martyres et assurent une cohésion à cette collection d'histoires.

Les *Actes des Apôtres* bénéficièrent d'un succès considérable, dont témoignent deux séries de manuscrits ainsi que des imprimés. Le premier ensemble manuscrit — qui nous est parvenu incomplet et est aujourd'hui divisé entre deux dépôts (Paris, BnF, fr.1528 et 1529 ; London BL add. ms.17425-17428) — a été exécuté entre 1527 et 1538 pour Marguerite de Navarre, sans doute sur la base du texte original écrit pour René d'Anjou ; le second exemplaire, en quatre volumes, (Paris, Ars. 3360-3363) date de 1538. Trois imprimés s'ajoutent à ces témoins (Paris, Nicolas Couteau, pour le compte du marchand Guillaume Alabat, 1538 ; Paris, les Frères Angeliers, 1540 et 1541). Pour l'édition de 1538, qui fait suite à une représentation donnée à Bourges en 1536, l'œuvre a été révisée par Jean Chaponneau, dont le travail fut guidé par une inspiration humaniste et évangélique. C'est à ce prédicateur que René Lebègue attribue les commentaires ajoutés dans les marges de l'*editio princeps*. Des épisodes concernant la légende d'André lui ont suggéré plusieurs interventions entachées de relents misogynes. Ainsi, en regard de la scène où Sostratès subit les avances de sa mère dépravée, on trouve les remarques suivantes : « Ardeur féminine luxuriat, Folle mere, sage enfant, astuce féminine », et plus bas : « Non est malicia super maliciam mulieris. Mensonge féminine ». Dans un registre plus savant qui dénote de bonnes connaissances de l'antiquité latine,

la même péripétie évoque à Chaponneau un passage de Justin relatif à Sémiramis et à son fils. Le miracle du sanglier qui se détourne d'André pour attaquer ses veneurs lui rappelle une anecdote d'Aulu Gelle⁸...

En 1541, un nouveau remanieur sera quant à lui plus sensible à l'éclat et à l'efficacité du spectacle qu'à des prétentions morales ou savantes. « Le premier réviseur a pensé à l'élite ; le second à la foule »⁹. Les modifications apportées à ce dernier stade viseront à éclaircir le déroulement de l'action et à supprimer les débats les plus ennuyeux. Le succès populaire n'avait pourtant pas attendu de tels aménagements pour se manifester, et il se traduira jusqu'au moins 1550 par l'organisation de plusieurs représentations, une tâche aussi ardue qu'ambitieuse, car la mise en scène requérait d'immenses moyens financiers et humains (la distribution totalise près de 500 personnages...). Les spectacles de Bourges en 1536 et de Paris en 1541 — qui eut lieu sur l'autorisation de François I^{er} contre l'avis du procureur général de la ville — comptent parmi les plus célèbres, mais la pièce fut également programmée au Mans, à Tournai, Tours, Amiens, Genève et Argentan, peut-être aussi à Angers, Doué et Aix-en-Provence¹⁰. Les *Actes des Apôtres* bénéficièrent donc à la fois de l'appui des grands et des faveurs du peuple. De ces spectacles nous sont restés quelques détails relatifs à l'exécution de la partie qui nous occupe. La relation de la monstre de Bourges nous apprend par exemple qu'André portait une robe de drap d'or et un manteau bordé de perles ; la liste des feintes utilisées indique que les diables-chiens combattus par l'apôtre étaient des animaux factices¹¹.

2. La Passion de saint André occitane

Même si, par l'intermédiaire du Roi René, la réputation du *Mystère des Actes des Apôtres* a pu descendre vers le Sud, ce n'est semble-t-il pourtant pas à cette source que le fatiste occitan est allé s'abreuver pour composer son *Ystoria sancti Andree*. Ce mystère — que son récent éditeur a publié sous le titre de *Passion de saint André*¹² — nous est venu de la région du Briançonnais, et plus précisément de la commune de Puy-Saint-André, où la pièce fut représentée sous la direction d'un ecclésiastique local, le vicaire Bernard Chancel, qui s'était déjà illustré en 1504 pour avoir monté une *Moralité de saint Eustache*

dans la même paroisse. La représentation de Puy-Saint-André dut avoir lieu en 1512 — l'année même où le chapelain émérite Marcellin Richard signa la copie du texte dont il avait aussi assuré l'adaptation — ou l'année suivante. Au moment de la préparation du spectacle, Bernard Chancel est intervenu à diverses reprises sur le manuscrit autographe de Marcellin Richard pour y apporter des corrections et y insérer quelques interpolations. Le codex est assez détérioré et il ne livre que la seconde journée du drame, rédigé en occitan briançonnais. Par chance furent aussi sauvegardés deux folios de papier d'un format agenda qui contiennent à quelques vers près la totalité du rôle d'un des bourreaux, Pericaud, *secundus minister* d'Égéas. Il est assez exceptionnel d'avoir conservé un rolet d'acteur en même temps que le texte intégral du drame dont il est tiré. Selon la pratique en usage dans les rolets de théâtre, on a noté avant chacune des répliques de Pericaud le dernier vers prononcé par le personnage auquel il répond pour aider l'acteur à situer son intervention. En revanche, les didascalies n'ont pas été retranscrites, probablement par souci d'économie¹³.

En dehors de la scène d'introduction, toute l'action du drame occitan se situe en Achaïe et concerne les démêlés qui opposent André à Égéas, promu ici au rang de roi. Le jeu se referme sur la mort d'Égéas au lendemain du martyre d'André. Malade et abandonné de tous, le souverain lègue aux démons les différentes parties de son corps (il s'agit là d'une scène commune à la pièce occitane et au *Mystère des Actes des Apôtres*). Cet ultime tableau succède à une longue diablerie où les démons punissent Satan pour avoir laissé s'échapper l'âme de l'apôtre, avant de s'échanger la liste des pécheurs susceptibles de tomber dans leurs filets. Cette diablerie est la seule du texte, et encore faut-il préciser qu'elle est de la main du remanieur.

La pièce conservée contient 2663 vers et pouvait parfaitement être représentée de manière autonome, mais l'existence d'une première journée perdue ne fait aucun doute, comme nous le prouvent une note liminaire de Marcellin Richard (*Hic incipit secunda dominica ystorie sancti Andree*) et les propos du héraut, qui évoque dans le prologue une annonce faite le dimanche précédent (v. 13-16). La scène introductive, dont les actants ne reparaitront plus, n'a d'ailleurs d'autre

fonction que d'assurer la transition avec une action antérieure. Le roi de Murgondie s'y souvient avec émotion d'André, qui l'a quitté deux ou trois ans auparavant avec le projet d'évangéliser l'Achaïe, et dont on n'a plus de nouvelles depuis. Avant son départ, l'apôtre avait baptisé le souverain et les membres de son entourage. Tandis que le roi les invite à entretenir leur foi, ses conseillers font allusion aux guérisons et miracles autrefois opérés par le saint homme. Ces renvois laconiques ne suffisent évidemment pas à reconstituer le contenu précis de la journée manquante qui était sans nul doute consacrée aux débuts du ministère d'André, mais ils laissent deviner qu'on y montrait peut-être déjà l'arrivée de l'apôtre à Patras et la conversion de Maximilia. Ce personnage est singulièrement fort peu présent dans la journée conservée, où la hargne du roi à l'égard des chrétiens ne s'explique nullement par les nouveaux choix de sa femme, mais par la profanation des idoles. Maximilia est simplement évoquée au début de la pièce à travers un songe d'Égéas et elle n'arrive sur scène que pour récupérer le corps d'André. Le rôle important qui lui est attribué à ce moment-là ne se justifie que si l'épouse d'Égéas était déjà bien connue du public par des apparitions dans le premier volet.

Quelle qu'ait été la substance des parties disparues, les intentions édifiantes de l'œuvre sont manifestes, ce qui nous vaut d'interminables exposés doctrinaux dont se ressent le rythme dramatique. Indigestes pour un lecteur moderne, ces morceaux se justifiaient par l'ambition d'instruire un public peu cultivé dans l'ensemble, auquel il ne fallait épargner aucune explication. L'auteur a préféré maintenir la tension au point qu'il refuse même d'animer le plateau par des diableries (on se souvient que l'unique scène du genre est interpolée), ce qui est assez remarquable pour l'époque. Il goûte en revanche les scènes de tortures, qui occupent près de 15% du texte. Trois bourreaux rivalisent de cruauté, Pericaüt, Gollimart et Trotomontagno, dont le nom rappelle ceux de Trotemenu ou Trenchemontagne, portés par des seconds rôles (messagers ou soldats) dans diverses pièces du théâtre du Nord. L'intérêt du fatiste occitan pour les apparitions des tyrans se traduit aussi de manière très concrète par un travail particulier opéré sur l'écriture qui, significativement, ne touche que ce type de scènes : les passages en question se distinguent en effet par

quelques tentatives de polymétrie qui s'expriment dans des suites de tercets composées de vers plus courts (des pentasyllabes) disposés sur un schéma *aab*. Accélération du rythme, composition ternaire des discours épousant la partition trinaire du groupe des bourreaux : pour modestes qu'ils soient, ces ornements réussissent à insuffler une cadence qui traduit le caractère brutal, compulsif et dérisoire à la fois des violences portées au saint. Dans le reste de la pièce règnent seuls les octosyllabes, disposés en rimes plates (*aa*) ou en rimes alternées (*ab*), dites aussi rimes croisées, une structure dont D. Smith, X. Leroux et T. Kuroiwa ont très récemment montré la souplesse et les possibilités rhétoriques sur la base justement d'une étude de la *Passion de saint André*, avec une approche novatrice qui s'efforce d'expliquer les apparentes irrégularités de la versification de la pièce¹⁴.

Il importe de rappeler que le drame occitan ne constitue pas une production isolée. Il s'inscrit dans un ensemble de plusieurs mystères en dialecte briançonnais ou embrunais, dont les représentations animèrent la vie de petites communautés rurales du Haut-Dauphiné entre 1503 et 1512. On célébra successivement Antoine, Eustache, les apôtres Pierre et Paul, puis Pons, avant que la *Passion de saint André* ne vienne clore cette série entamée quelque dix ans plus tôt. Les circonstances qui expliquent cette étonnante vitalité culturelle concentrée sur une courte période dans un territoire relativement perdu sont désormais assez connues pour que nous ne nous y étendions pas¹⁵ : cette dynamique est la résultante d'une amicale compétition entre des paroisses voisines, et du souci qu'eurent les autorités ecclésiastiques de se servir du théâtre comme outil dans la lutte contre l'hérésie vaudoise en plein regain d'intensité au sein des vallées alpines dans les premières années du XVI^e siècle. Mais ce phénomène n'aurait pu exister sans la participation enthousiaste des populations montagnardes, sur les bancs du public, dans les coulisses des préparatifs du spectacle ou sur les tréteaux.

L'ancrage des mystères briançonnais est donc indéniablement rural : on a affaire à un théâtre d'amateurs, joué par des bénévoles sous la direction des ecclésiastiques du coin, lesquels furent aussi les arrangeurs des textes ; des hommes certes dotés de bonne volonté et non dépourvus d'une certaine

culture¹⁶, mais qui n'étaient ni de grands professionnels de la littérature ni de vrais spécialistes du théâtre. Que des contaminations se soient exercées entre tous ces textes circulant sur le même territoire, quoi de plus normal. La diablerie de la *Passion de saint André*, par exemple, se ressent de l'influence de diableries développées dans les drames antérieurs. Les démons qui composent la *mesnie* infernale sont presque tous récupérés de la *Moralité de saint Eustache*, ce qui n'étonne guère quand on se souvient que le vicaire Bernard Chancel s'est investi dans la préparation des deux pièces au profit de la même paroisse. Le passage où Égéas distribue les parties de son corps aux diables contient en outre des réminiscences textuelles de l'*Istoria Petri et Pauli* jouée quelques années auparavant dans la commune circonvoisine de Puy-Saint-Pierre. Dans une scène analogue, on y voyait Néron offrir ses yeux et sa bouche à Mamonas, exactement comme le fera le persécuteur de saint André¹⁷. Le public montagnard ne percevait pas cet emprunt comme un plagiat inspiré par la facilité, mais devait au contraire se plaire à retrouver d'une pièce à l'autre tel personnage familier ou tel motif connu. Par ailleurs, en ce qui concerne les épisodes conventionnels, le répertoire français a aussi exercé sur le théâtre occitan une influence que personne ne songerait à nier : dans leur esprit et dans leur composition, les diableries alpines, de même que les scènes des tyrans ou les ambassades des messagers, puisent à la veine des mystères septentrionaux contemporains. C'est sur cet héritage que se sont greffées les traditions locales.

3. La Vie et mystère de saint Andry

La *Vie et mystère de saint Andry* a quatre-vingt-six personnages nous a été transmise par une impression parisienne, ce qui nous oriente *a priori* vers un milieu beaucoup plus urbain que celui où circula la *Passion de saint André* occitane, mais au sujet de ce troisième texte, il faut se contenter de bien des suppositions. On ignore en effet tout de l'auteur de la pièce française et des circonstances de représentation de celle-ci. Nous n'avons au demeurant aucune preuve que ce drame de 7734 vers ait été un jour exécuté, même si, de l'avis de G. A. Runnalls, « [i]l est probable que, du moins jusqu'en 1550, il y avait souvent un rapport direct ou indirect entre la publication d'un mystère et

sa représentation »¹⁸. L'origine parisienne de l'œuvre est loin d'être établie, car on sait que les éditeurs de mystères s'approvisionnaient la plupart du temps en province¹⁹. La date de composition nous échappe elle aussi : la mention « nouvellement composée » qui accompagne le titre au premier folio et dans le colophon est due à l'imprimeur, et elle n'a peut-être d'autre fondement que la politique commerciale. Si l'on en juge d'après la facture, le texte remonte vraisemblablement à un modèle plus ancien. Son écriture rappelle en tout cas davantage celle des quarante miracles par personnages du ms. Cangé représentés pour la Confrérie des Orfèvres de Paris au XIV^e siècle que le style d'Arnoul Gréban, de Jean Du Prier ou de Chevalet. L'auteur ne pratique que le couplet d'octosyllabes à rime plate (la rime croisée est exceptionnelle chez lui), avec une concaténation des dialogues par la rime, chaque réplique se terminant sur un vers de quatre syllabes. De temps à autre, il nous offre une variante de rondeau, mais il reste à l'écart des recherches formelles auxquelles s'adonnèrent tant de fatistes des XV^e et XVI^e siècles. Même si l'on peut considérer ces traits comme des indices d'ancienneté, rien ne permet d'affirmer que cette pièce fut celle qu'on joua à Abbeville en 1458, ainsi que l'a jadis soutenu K. Wolkenhauer²⁰.

La pièce s'ouvre sur l'engagement d'André et de Pierre auprès du Christ et elle suit jusqu'au trépas l'itinéraire de l'apôtre, jalonné de prodiges, de sermons et de conversions. Elle ne comporte ni prologue ni épilogue et se présente d'un seul tenant, sans division en journées. On y distingue toutefois aisément deux parties correspondant aux volets annoncés par le titre. Le personnel habituel des mystères s'y retrouve, avec à la distribution diables, messagers et bourreaux. Si les tyrans — cruels, grossiers, ivrognes, gourmands — sont fidèles à leur portrait conventionnel, le fatiste a fait preuve d'une retenue notable dans le traitement des messagers Trotemenu et Varlet, dont la conduite est plus sobre et moins stéréotypée que celle de leurs homologues. Quant aux diableries, elles sont d'un traitement assez classique avec la coutumière agitation de la *mesnie* infernale, et elles offrent quelques traits pittoresques quand les démons conduisent l'âme d'Égées en brouette, ou jouent *de l'ame a la pelote*.

Comme le *Mystère des Actes des Apôtres* et la pièce briançonnaise, le mystère imprimé se rattache aux versions longues de la vie d'André. Cette communauté d'inspiration explique les points de concordance entre les drames quant au traitement de la matière et à l'éventail des épisodes, qui sont empruntés à Grégoire de Tours ou au *Pseudo-Abdias*²¹.

Pour ce qui est de la pièce occitane, la collation avec l'imprimé ne peut s'opérer que sur une partie du texte puisque nous ne disposons que de la seconde journée du drame joué à Puy-Saint-André, mais ici, les ressemblances ne se bornent pas à la macrostructure : elles se manifestent aussi dans le détail de l'expression, les deux œuvres offrant des vers ou des tournures extrêmement comparables en certains endroits, par exemple dans la scène du martyr d'André, ou lorsque Stratoclès (Seratoclès dans l'imprimé, Frater Egeas et parfois Estratodès dans le mystère alpin) vient réclamer à son frère la délivrance de l'apôtre (alors que pour les passages correspondants, le *Mystère des Actes des Apôtres* diffère dans la formulation, voire dans la composition de la scène, puisque ce sont d'autres disciples qui viennent menacer le prévôt). De trop nombreux écarts séparent toutefois les deux pièces pour nous autoriser à penser que l'une d'elles aurait copié l'autre, mais nous disposons de suffisamment d'éléments pertinents pour croire que nos fatistes ont disposé d'un modèle identique. C'est en tout cas ce que nous avons autrefois voulu démontrer en nous opposant à l'avis d'A. Jeanroy et de J. Chocheyras à sa suite, qui avaient nié l'existence du moindre lien entre les mystères, le dernier ayant soutenu l'hypothèse que le remanieur briançonnais travaillait sur la base d'un mystère provençal perdu²². La source commune aux mystères parisien et briançonnais a pu prendre la forme d'un texte en latin, comme nous l'avions suggéré, mais il s'est peut-être agi d'« une version en langue vulgaire, en langue d'oc ou d'oïl », ainsi qu'incline à le supposer J. Sibille²³. Que ce modèle ait été narratif ou déjà dramatique, nous l'ignorons, et peu importe en définitive ; l'essentiel est que, pour triangulaire qu'elle soit, la relation que nous avons établie permette de jeter un pont de plus entre les répertoires du Nord et du Sud.

4. *L'Histoire de saint André jouée aux Ramats*

Un pont, on serait *a priori* tenté d'en établir un aussi entre le mystère occitan joué dans le Briançonnais et la pièce française qui fut représentée non loin de là dans les Alpes, mais sur le versant italien cette fois, dans le petit hameau des Ramats (commune de Chaumont), au cœur de la vallée de Suse. En 1971, sur la base d'une inscription gravée au portail de la chapelle Saint-André sise à l'entrée des Ramats, J. Chocheyras avait très pertinemment conjecturé l'existence d'une représentation de la légende d'André à cet endroit dans le courant du XVIII^e siècle²⁴, mais on n'avait alors retrouvé aucune pièce. *L'Histoire de saint André, apôtre et martyr* ne fut exhumée que six ans plus tard, dans une grange de l'entité, et il ~~faudra~~ fallut attendre 2001 pour disposer de son édition, dans une collection malheureusement assez difficile d'accès, ce qui explique que ce texte soit encore assez peu connu et étudié. Nous l'envisagerons donc d'une manière un peu plus détaillée.

Le mystère, qui ne mobilise pas moins de 142 personnages, compte 9520 vers et s'articule en trois journées auxquelles les éditeurs ont attribué les titres suivants : « La foi », « Les sacrements », « La morale ». Précédée d'un prologue général, la première partie commence avec la présentation d'André à Jésus par Jean-Baptiste. Est retracé ensuite l'itinéraire missionnaire entamé à la mort du Christ, avec une part prépondérante réservée aux fameux déboires familiaux de Sostratès, qu'André réussira à innocenter du crime d'inceste. Les scènes qui composent cet épisode quelque peu racoleur alternent avec des morceaux de prédication, le tout étant entrecoupé par quelques incursions au paradis, où les puissances célestes se réjouissent des progrès de la foi, ou par des diableries montrant l'inquiétude corollaire des démons. La deuxième journée (la plus longue de l'ensemble, avec ses 3974 vers) s'ouvre sur la rencontre d'André et du vieux Nicolas, esclave de ses sens, que l'apôtre va ramener sur le chemin de la vertu, un épisode qui ne se retrouve pas dans les autres pièces mais qui figurait chez Grégoire, chez le *Pseudo-Abdias* et dans la *Légende dorée*. Intervient alors la conversion de Maximilia, suivie des persécutions des chrétiens et de leur chef spirituel Énéas, qui engage avec Égéas un débat nourri. En plein procès, Jésus manifeste son soutien aux néophytes en renversant la statue de Jupiter, ce qui ne fait que renforcer la colère du gouverneur et la

multiplication des mises à mort. Juste après avoir empêché le mariage de deux cousins germains, André intervient pour tenter de convertir Égéas, mais il est arrêté et flagellé sous le regard ravi des diables. Dans la dernière partie, on assiste évidemment à la crucifixion de l'apôtre. Ici encore, c'est Maximilia qui se charge des rites de funérailles, tandis que les diables incitent Égéas au suicide. Le drame se referme sur une scène spécifique à cette version. L'action a lieu aux portes de l'enfer, où est accueillie l'âme d'un des quatre bourreaux d'André. Avant de la précipiter dans les flammes, Satan détaille le long catalogue des crimes qui sont reprochés au soldat : l'homme n'est pas seulement responsable de la mort de l'apôtre, il s'est aussi rendu coupable de vol, de parjure, de débauche, s'est moqué de la religion, a cédé immodérément aux plaisirs du jeu et de la boisson, oubliant les devoirs que l'on doit à Dieu le dimanche... Des péchés familiaux à plus d'un sans doute, dont l'énoncé vise à rappeler une ultime fois leurs devoirs aux spectateurs avant que le rideau ne tombe. L'essentiel de cette dernière scène est rédigé en alexandrins, ce qui dénonce sans doute le caractère adventice d'un morceau au contenu intemporel.

La pièce compte donc les épisodes caractéristiques des mystères médiévaux, avec des scènes édifiantes, des scènes célestes ou infernales, des scènes de tortures où ce sont les soldats du proconsul qui font office de bourreaux. Parmi les autres personnages traditionnels, relevons encore la présence d'un messager, moins dépendant de la dive bouteille que la plupart de ses homologues du répertoire mais tout aussi zélé à servir le pouvoir en exécutant promptement les proclamations officielles (II, v. 565-578 ; II, v. 2255-2268, etc.). On trouve aussi un rôle de bouffon. Ce personnage intervient à plusieurs reprises, tantôt pour dégager le sens de l'action à l'intention du public (II, v. 2499-2512), tantôt pour détendre l'atmosphère par des propos burlesques (II, v. 3413-3425). Toutes ses interventions, qui laissent sans doute une place à l'improvisation, n'ont pas été retranscrites. Ainsi, à la fin de la scène 8 de la première journée, la mention *Le Bouffon parle* n'est suivie d'aucun discours. Dans la troisième journée, le personnage apparaît de même en clôture d'une diablerie (*Le Bouffon devant la scène*, didascalie apr. le v. 326), sans qu'on

sache ce que recouvre sa présence. Par deux fois, le scribe a laissé un demi folio blanc après des indications peu explicites (*Ici le Bouffon contre le Messager*, III, apr. le v. 628 ; *Bouffon*, III, apr. le v. 1320).

Parmi les figures remarquables qui sont propres à cette version dramatique, signalons l'incarnation de la Mort, laquelle surgit dans chacune des journées pour réciter un long monologue en alexandrins (I, v. 1439-1468 ; II, v. 3137-3216 ; III, v. 1321-1364). Ses trois discours ressassent un thème identique, celui de la *danse macabré* : jeunes ou vieux, faibles ou puissants, paysans ou citadins, la Mort n'épargne personne. On relèvera aussi la présence tout à fait singulière du *Personnage de l'esprit tutélaire des Ramats*, qui n'apparaît que dans le premier volet (I, sc. 6, v. 895-1004). Hérité d'un folklore païen, ce génie du lieu²⁵ se définit comme procédant « entre deux extrêmes ; / entre les beaux Esprits suprêmes / et les abjets Démons d'Enfer ! » (v. 919-921). C'est lui, dit-il, qui « inspire l'homme au labourage / et à tout fructueux ouvrage / pour vivre toujours en santé / au paradis de volupté » (v. 915-918). S'adressant directement aux habitants de la contrée, il leur vante les mérites d'une vie pacifique éloignée de toute intrigue et de toute ambition, et fait l'éloge du travail agricole, rude sans doute mais profitable à l'âme comme au corps. À travers ce morceau de sagesse populaire qui s'emploie à élever le labeur en modèle de quiétude, percent les difficultés du quotidien de la vie rurale, et l'on devine que pour le bien-être harmonieux de la communauté villageoise, la leçon la moins importante du mystère n'était pas cette morale d'acceptation du sort que délivre le génie protecteur.

Cette *Vie de saint André*, on le voit, se démarque des autres versions dramatiques connues par quelques traits originaux, mais l'histoire du texte conserve des zones d'ombre. Un document classé dans les archives de la cathédrale San Giusto de Suse est venu confirmer l'hypothèse de Chocheyras, et nous apprend que le mystère a bien été interprété à deux reprises au moins sur le territoire des Ramats, en 1666 et en 1739²⁶. La copie du texte que nous possédons a dû être réalisée peu avant la représentation de juin 1739, mais la pièce serait plus ancienne de deux siècles environ. Les éditeurs envisagent même l'hypothèse qu'elle remonterait à une première version datant

du milieu ou de la fin du XV^e siècle²⁷. Quoi qu'il en soit, la rédaction conservée ne peut en tout état de cause être antérieure à la seconde moitié du XVI^e siècle. La pièce contient en effet un lot très considérable de mots dont la première apparition se situe autour de 1550, et plusieurs autres termes sont à peine antérieurs à 1600²⁸. Même si les éditeurs jugent que le texte de la copie n'est pas beaucoup modernisé²⁹, l'état ancien qu'ils supposent ne nous est guère accessible à la lecture de la forme actuelle, tant est grande la dispersion des « néologismes » dans l'ensemble du texte.

L'hypothèse que la version que nous lisons soit le remaniement d'une pièce antérieure — mais de quelle époque précisément ? — est toutefois très vraisemblable. Lorsque les habitants des Ramats demandèrent au prieur de Sainte-Marie de Suse l'autorisation de pouvoir représenter la vie de saint André en 1739, ils précisèrent que le texte serait récité comme il l'avait d'abord été en 1666, ce qui ne signifie nullement que le texte de 1666 était une composition originale, ni que sa représentation ait été la première organisée sur le territoire de la commune³⁰. Certains indices donnent même à penser le contraire. Les peintures murales qui décorent la chapelle Saint-André paraissent en effet bien être liées à une dramatisation, et ces fresques datent de la fin du XV^e siècle. On est tout spécialement frappé par la physionomie des bourreaux qui sont figurés « con notevole realismo [...], spesso caricaturali e grotteschi, come, probabilmente, si presentavano davvero sul palcoscenico dove si recitava il *mystère* »³¹. Bruno Dolino est convaincu que ces fresques reproduisent effectivement les scènes d'un ancien mystère et, à l'issue de leur comparaison avec les deux drames alpins, il conclut à certains détails que les peintures sont plus proches du texte occitan de Puy-Saint-André que de la version retrouvée aux Ramats³². Adhérant à l'hypothèse évoquée plus haut que la *Passion de saint André* occitane serait le remaniement d'un mystère provençal perdu de la fin du XV^e siècle, Br. Dolino pense que c'est ce texte-là qui a pu inspirer les fresques, voire servir de base à la version primitive à laquelle remonterait la pièce de 1666³³.

En tout cas, quand *l'Histoire de saint André* fut représentée en 1739 dans la forme où nous pouvons la lire, sa composition était passablement archaïque pour l'époque. On peut ainsi qualifier

de typiquement médiéval l'usage du couplet d'octosyllabes à rime plate (ici, presque toujours sans concaténation des répliques), qui perdure dans les mystères, les farces ou les moralités du XVI^e siècle, mais sera relégué dans l'oubli par le théâtre de la Renaissance. Dans les parties les plus suspectes de remaniement ou d'interpolation — les interventions de la Mort par exemple —, l'octosyllabe a d'ailleurs disparu au profit de l'alexandrin. La présence de diableries relève aussi d'une conception ancienne. Tout en notant la place que les protestants réservent au diable dans leurs œuvres (Satan tient un rôle dans *l'Abraham sacrificiant* de Théodore de Bèze ou encore chez Des Masures en 1563), R. Lebègue nous fait observer que « le diable ne paraîtra pas plus dans la tragédie classique à sujet religieux que dans celle des humanistes du XVI^e siècle »³⁴. Concernant la composition de la légion infernale de *l'Histoire de saint André*, on épinglera tout spécialement la présence d'une diablesse, qui fait plusieurs apparitions. Dans les *Actes des Apôtres* sévissait déjà la diablesse Proserpine (qui apparaît notamment dans la scène de la mort d'Égéas), mais il n'est pas sans intérêt de signaler que la mode des démons féminins était implantée dans le théâtre des deux côtés des Alpes. Ainsi, le *Mystère de saint Barthélemy* (fin du XV^e s.) retrouvé à la Salle-les-Alpes en amont de Briançon connaît également le personnage de Proserpine, et quatre des autres mystères occitans alpins (*Saint Antoine*, *Saint Eustache*, *Saint Poncz* et *Saints Pierre et Paul*) mettent en scène sous le nom de Mater ou de Farfara la femme de Lucifer, mère de tous les démons. Plus près encore des Ramats, à Salbertrand, une *Vie de saint Jean-Baptiste* montre elle aussi vers 1662 une diablesse anonyme³⁵.

À côté de ces indéniables traces d'ancienneté que contient *l'Histoire de saint André*, on relève certains éléments plus modernes, dus peut-être à des réviseurs, qui attestent d'une évolution du genre, telle la division des journées en scènes. Quant à l'abondance des références à la mythologie païenne, au goût pour les latinismes et les sentences morales ou pour la stichomythie, ce sont des pratiques que n'ignore pas le théâtre médiéval dans les mystères tardifs, mais qui seront aussi particulièrement cultivées par la tragédie naissante³⁶.

Tous les traits qui viennent d'être décrits, on les retrouve dans un texte contemporain de la même région, la *Vie de saint*

Jean-Baptiste, qui est construite sur un moule identique (environ 10000 vers répartis sur trois journées subdivisées en scènes). Cette pièce est conservée dans une copie exécutée à Salbertrand en 1662 à l'occasion d'un spectacle organisé peu avant la première représentation attestée de notre *Histoire de saint André* ; ici aussi, l'état de la langue invite à faire remonter la composition de l'œuvre plus haut, au début du XVII^e siècle sans doute³⁷. Il n'y a pas lieu de s'étonner de l'exécution tardive de ces jeux : on sait que le célèbre arrêt du Parlement de Paris n'a pas signé la fin du théâtre médiéval en 1548, et que le succès des mystères continua très longtemps en province, notamment dans les régions alpines de la Savoie et du Dauphiné. Comme l'ont excellemment montré les études de J. Chocheyras, la vallée de Suse fut un lieu particulièrement riche en représentations théâtrales à caractère religieux à la fin du XVII^e et jusqu'en plein XVIII^e siècle. Ainsi, en 1724, on donna la *Vie et le Martyre de sainte Barbe* à Gravere ; en 1725, une *Histoire de saint Sébastien* fut montée à Chaumont (Chiomonte), alors que se déroulait une nouvelle représentation de la *Vie de saint Jean-Baptiste* à Salbertrand ; à Jaillon (Giaglione), on représenta en 1738 une *Passion*, et avant 1757, sont encore attestés plusieurs autres spectacles dans ce périmètre : une *Histoire de saint Blaise* à Venaus, une *Histoire de saint Maurice et de saint Constant* à Meana, une *Histoire de saint Étienne* à Suse même³⁸... La petite commune des Ramats n'est donc pas un point isolé : c'est dans toute cette région que s'est maintenue une activité théâtrale fondée sur une tradition ancienne revisitée au fil du temps.

Longtemps divisée entre la Savoie et le Dauphiné, cette vallée piémontaise fut un très important lieu de transit entre l'Italie et la France. Jusqu'au traité d'Utrecht en 1713, la Haute Vallée de Suse appartenait au Dauphiné, et « la limite linguistique entre le provençal du Briançonnais et le franco-provençal de Savoie passait autrefois précisément au pas de Suse »³⁹, le français s'étant imposé dans toute la zone comme langue véhiculaire à côté des langues vernaculaires citées. Par voie de conséquence, cette contrée fut un carrefour d'échanges linguistiques et culturels intenses, ce qui nous ramène à la question sur laquelle nous ouvrons la présentation de l'*Histoire de saint André*, et à l'hypothèse de Br. Dolino.

Comme nous venons de le voir, il n'y a absolument rien d'improbable à ce qu'un mystère en langue d'oc — celui de Puy-Saint-André ou son éventuel ancêtre — ait circulé au-delà des monts sur le versant italien des Alpes⁴⁰, de même qu'il n'est pas impossible que l'artiste anonyme qui a réalisé les fresques de la chapelle ait voyagé et se soit souvenu d'un spectacle qu'il avait vu dans le Briançonnais voisin voire un peu plus loin, du côté de la Provence⁴¹. Ce que l'on peut avancer avec certitude, sur la base des éléments conservés, c'est qu'en dépit de quelques traits lexicaux tributaires de la langue d'oc⁴², la rédaction contenue dans la copie des Ramats n'entretient aucun rapport textuel avec la pièce occitane : *l'Histoire de saint André* ne dérive pas de la *Passion de saint André*.

Comme nous le soulignons à l'entame de cette étude, la fortune dramatique de la vie de l'apôtre André fut singulièrement riche. La chaîne des représentations attestées s'étire entre 1454 et 1739 ; quatre pièces, tels des phares, viennent éclairer cet espace de plusieurs siècles, et l'on suspecte que d'autres témoins ont été engloutis, dont nous ignorons presque tout. Il est bien difficile de débrouiller l'écheveau des relations unissant les textes conservés : ceux-ci empruntent tous à un même fonds légendaire qui explique la plupart des motifs qu'ils ont en partage. À une communauté d'inspiration sont venus s'ajouter des éléments issus d'un ensemble d'usages dramatiques largement diffusés à date tardive (et qui affectent en particulier les scènes traditionnelles d'ambassades, de tortures ou de diableries), ainsi que des héritages plus locaux. Cette combinaison d'influences rend la comparaison entre les œuvres très complexe. Pour la scène de la mort d'Égées par exemple, c'est avec le mystère parisien que *l'Histoire de saint André* des Ramats offre de prime abord le plus de points communs. Dans ces deux pièces, les diables torturent par le feu l'âme du proconsul, alors que dans le *Mystère des Actes des Apôtres* et le jeu occitan, le païen se suicide en livrant aux démons les diverses parties de son corps. Dans le même épisode, la présence d'un démon femelle lie toutefois la pièce du Piémont aux *Actes des Apôtres* et au drame de Puy-Saint-André, alors que ce personnage est absent de l'imprimé parisien. Cette diablesse remonte-t-elle au mystère de Simon Gréban ou se justifie-t-elle plutôt par une mode assez vivace en

milieu alpin ? Dans l'état actuel de la documentation, aucun emprunt textuel n'indique en tout cas que la pièce des Ramats aurait pris pour modèle direct une des trois autres œuvres. Il est en revanche permis d'avancer que le fatiste de Puy-Saint-André et l'auteur du jeu parisien ont très vraisemblablement eu sous les yeux un patron identique dérivé des légendes primitives.

On l'aura compris, la question qui importait ici n'est pas tant celle des sources que celle de la circulation des œuvres, des matières et des motifs, et au-delà, celle du transfert de modes dramatiques ou de pratiques professionnelles. De ce point de vue, les pièces relatives à saint André, étalées dans le temps et l'espace, nous offrent un terrain d'observation privilégié. Même si l'absence de certains des éléments d'un puzzle complexe nous empêche de reconstituer le détail précis des réseaux d'influences, ce corpus nous prouve une fois de plus l'intensité des échanges culturels entre les régions et les domaines linguistiques au Moyen Âge. Ces textes nous invitent aussi à parcourir trois siècles d'histoire du théâtre et nous montrent comment la tradition des mystères s'est perpétuée en province jusqu'au XVIII^e siècle, en s'étant transformée au contact du tragique humaniste.

Nadine Henrard
Université de Liège

NOTES

¹ Voir J. FLAMION, *Les Actes apocryphes de l'apôtre André*, Louvain, Bureau du Recueil, Paris, Picard, 1911, et, plus récemment, les travaux de J.-M. PRIEUR, tout particulièrement *Acta Andreae*, Turnhout, Brepols (Corpus Christianorum, Series Apocryphorum, 4 et 5), 1989, et *Actes de l'apôtre André*, Turnhout, Brepols (Apocryphes, 7), 1995. Voir aussi Ch. DENOËL, *Saint André. Culte et iconographie en France (V^e-XV^e siècles)*, Paris, École des Chartes, 2004.

² Une édition électronique des différents témoins de ce texte fleuve est en cours d'établissement : Simon Gréban, *Le Mystère des Actes des Apôtres*, CNRS-Lamop (UMR 8589) ; [en ligne] <http://eserve.org.uk/anr/>. La paternité du mystère a aussi été attribuée à Jean du Prier, auquel René d'Anjou versa une somme de 250 florins pour services rendus et pour « certain livre ou histoire des apostres qu'il avoit naguieres dressié et mis en ordre » (voir R. LEBÈGUE, *Le Mystère des Actes des Apôtres. Contribution à l'étude de l'humanisme et du protestantisme français au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1929, p. 10) ; cette hypothèse a été écartée par les récents éditeurs du texte pour des raisons stylistiques (voir <http://eserve.org.uk/anr/auteurs.htm>).

³ *Vie et mistere de saint Andry*, édition partielle par K. WOLKENHAUER dans son étude intitulée *Das Mystere de saint André*, Greifswald, Kunike, 1905. L'éditeur situe la pièce vers 1530 (p. 4) ; la date de 1540 a été proposée par G. A. RUNNALLS, *Les mystères français imprimés*, Paris, Champion (Bibliothèque du XV^e, LXI), 1999, p. 155.

⁴ É. FUZELLIER, « Histoire du théâtre en langue d'oc », *Annales de l'Institut d'Études occitanes*, I, fasc. 2, 1949, p. 135.

⁵ L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, Paris, 1880, Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. II, p. 27.

⁶ L'« Agenda Girardot » — un carnet de notes préparé en vue de la représentation de Bourges et qui a été édité en 1854 par A. de Girardot — reprend la liste de tous les personnages du mystère distribués par catégories (*apostres, disciples et compagnons, enfer*, etc.), avec la mention des journées où ils figurent et le nombre total de vers prononcés par chacun. Ces indications ont été intégrées sur le site de l'édition électronique du *Mystère des Actes des Apôtres* (<http://eserve.org.uk/anr/pers.htm>). Sur ce précieux document, voir aussi R. LEBÈGUE, *op. cit.*, p. 57-60.

⁷ Ce rattachement artificiel de la légende d'André à celle de Mathieu provient de Grégoire de Tours.

⁸ R. LEBÈGUE, *op. cit.*, p. 122 et 128.

⁹ R. LEBÈGUE, *op. cit.*, *Ibid.*, p. 234.

¹⁰ R. LEBÈGUE, *op. cit.*, *Ibid.*, p. 22-31.

¹¹ R. LEBÈGUE, *op. cit.*, *Ibid.*, p. 93 et 98.

¹² Marcellin Richard, *La Passion de saint André*, éd. par J. SIBILLE, Paris, Champion (TR, 110), 2007 (édition avec traduction juxtalinéaire).

¹³ G. A. RUNNALLS, « Towards a Typology of Medieval French Play Manuscripts », dans *The Editor and the Text, in Honour of Professor Anthony J. Holden*, ed. by Ph. E. BENNETT et G. A. RUNNALLS, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990, p. 103, et É. LALOU, « Les rolets de théâtre, étude codicologique », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance. Actes du 115^e Congrès national des sociétés savantes (Avignon, 1990)*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1991, p. 53.

¹⁴ D. SMITH, X. LEROUX et T. KUROIWA, « Ipotesi sul funzionamento della versificazione nella *Passion de saint André* », *Teatro religioso e comunità alpine. Atti del Congresso internazionale, Susa – Convento di San Francisco, 14-16 ottobre 2010*, a cura di C. AGUS, G. GIAI e A. ZONATO, Susa, Centro Culturale Diocesano, 2011, p. 182-194.

¹⁵ Voir le travail pionnier de J. CHOCHÉYRAS, *Le théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIII^e siècle (Domaine français et provençal)*, Genève, Droz, 1975 (PRF, 128), en part. p. 84-85 et 101.

¹⁶ Voir l'éclairage apporté par Jean Sibille sur le personnage de Marcellin Richard et ses observations sur l'instruction du clergé qui officie au XV^e siècle dans le Briançonnais (éd. cit., p. 39 et 12).

¹⁷ *Istoria Petri et Pauli. Mystère en langue provençale du XV^e siècle*, publié d'après le ms. original par P. GUILLAUME, Paris, Maisonneuve, 1897, et Genève, Slatkine Reprints, 1977, v. 5766-5767 et *Passion de saint André*, éd. cit., v. 2614-2615.

¹⁸ G. A. RUNNALLS, *Les Mystères français imprimés*, cit., p. 37.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25-28.

²⁰ K. WOLKENHAUER, *op. cit.*, p. 3 ; cette affirmation est reprise par Ch. DENOËL, *op. cit.*, p. 40.

²¹ K. Wolkenhauer a pointé certains éléments de comparaison entre le *Mystère des Actes des Apôtres* et la *Vie et mystère de saint Andry* parisienne (*op. cit.*, p. 5-14). Pour une étude des sources du mystère imprimé, voir S. DE BECK, *La Vie et mystère de saint Andry : approches génétique et dramaturgique*,

Mémoire dactylographié, Université de Liège, année académique 1999-2000, p. 17-49.

²² A. JEANROY, « Observations sur le théâtre méridional du XV^e siècle », *Romania* 23, 1894, p. 539, et J. CHOCHÉYRAS, *op. cit.*, p. 98-100. Pour le détail de notre démonstration, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage sur *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 273), 1998, p. 320-326.

²³ J. SIBILLE, éd. cit., p. 38.

²⁴ J. CHOCHÉYRAS, *Le théâtre religieux en Savoie au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1970 (PRF, 115), p. 65, et de manière plus développée dans *Le théâtre religieux en Dauphiné*, cit., p. 121, n. 3.

²⁵ Voir les remarques de G. GIAI à propos de ce personnage, « S. Andrea di Ramats e i *Mystères* della valle di Susa », dans *Teatro religioso e comunità alpine*, cit., p. 201.

²⁶ Voir l'étude de V. COLETTI, « Le sacre rappresentazioni di Chaumont e delle Ramats », *Novel Temp*, 24-25, 1985, p. 76-94.

²⁷ *Histoire de saint André, apôtre et martyr. Testo di Sacra Rappresentazione messa in scena alle Ramats nell'anno 1739*, transcription à cura di Giuliana GIAI, édition à cura di Valerio COLETTI, con un'avvertenza di Br. DOLINO, Susa, Centro Ricerche Cultura Alpina (CeRCA; Sussidi eruditi, 2), 2000, p. III).

²⁸ Parmi les termes (ou les sens) pour lesquels les dictionnaires consultés (Godefroy, Hugué, FEW, TLF) situent la première attestation entre 1535 et 1565, relevons e.a. : *appartement* (v. 1464) ; *autan* (v. 557) ; *bagatelle* (v. 2027) ; *bile* (v. 460) ; *charmeresse* (adj., v. 1680) ; *clabaudeur* (v. 720) ; *coutelas* (v. 511) ; *dictame* (v. 1522) ; *engeance* (v. 496) ; *escarbouiller* (v. 715) ; *mignardise* (v. 2220) ; *nourisson*, fig., 'élève de, disciple de' (v. 462) ; *prodrome*, 'précurseur' (v. 7) ; *refractaire* (v. 78). Il ne s'agit ici que d'un petit échantillon d'exemples glanés dans la seule première journée que nous livrons pour étayer la démonstration.

²⁹ Éd. cit., p. 4.

³⁰ *Histoire de saint André, apôtre et martyr*, éd. cit., p. III et VIII.

³¹ G. GIAI, art. cit., p. 201.

³² Br. DOLINO, « I Misteri delle Ramats e di Pouy-Saint André. Raffronto con gli affreschi di Sant'Andrea delle Ramats », dans E. STANO et R. PEROL, *Sant'Andrea delle Ramats – Chiomonte – (cronaca di un restauro)*, Pinerolo, Alzani Editore, 2001, p. 108. Cet ouvrage donne les reproductions des fresques, qui ont toutes été restaurées.

³³ On sait qu'avant son remaniement, le mystère de Puy-Saint-André ne comportait pas de diablerie, et les peintures de la chapelle ne représentent elles non plus aucune scène du genre. Un doute subsiste toutefois, car la quatorzième et dernière fresque, qui évoquait probablement la mort d'Égées, est complètement effacée ; il n'en reste que la trace du cadre, et il n'est pas possible de savoir si des diables figuraient ou non dans ce tableau. Comme le souligne Br. Dolino, la confirmation de leur absence aurait pu renforcer son hypothèse (*Histoire de saint André*, éd. cit., p. VIII).

³⁴ R. LEBÈGUE, « Le Diable dans l'ancien théâtre religieux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1953, 3-5, p. 104.

³⁵ On pourrait encore ajouter à cette liste le *Gouvert d'Humanité* (~1540-1548), que son récent éditeur ancre aussi dans le domaine alpin. En évoquant sa parenté, Tentation cite « une divinité païenne, c'est-à-dire diabolique », la *deesse Arsenicque* (v. 123), qui est sans doute un avatar d'un diable *Arceniq* mis en scène dans l'*Istoria de sanct Poncz* (Jean d'Abondance, *Le Gouvert d'Humanité*, éd. critique par X. LEROUX, Paris, Champion (Babeliana, 13), 2011, p. 209-210). On constate une fois de plus combien les motifs et les matières circulent entre les fatistes.

³⁶ Cf. M. LAZAR, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 36. L'extrait suivant, tiré d'un des monologues de Cyphara, la mère de Sostratès, permettra au lecteur de se faire une idée de ces passages qui, tout en conservant l'octosyllabe, sont influencés par le ton de la tragédie ; il pourra aussi apprécier les relatifs talents de l'auteur : « S'il n'est aucun miroir qui trompe, / mes beautés sont encore en pompe ! / Je puis soumettre à mon dédain / l'Adonis ! Qui feroit le vain ? / J'ai de quoi rendre mon esclave / celui qui feroit trop le brave. / Que Sostrates soit mon vainqueur, / ma beauté m'enfle assez le cœur. / Pour lui disputer la victoire / et ravir par moitié la gloire / je brave trop ! Mes feux avides / suivent des conseils trop timides. / Je crains hélas sa fermeté, / sa trop constante volonté. / Si nulle beauté dans Chorinthe, / si la Chloris, si l'Amarinte / jusqu'à présent n'ont pu toucher / cet insensible, ce rocher, / puisse-je espérer cet avantage / de fléchir, pour moi, son courage ? » (éd. cit., I, v. 1979-1998).

³⁷ Voir l'analyse développée et les extraits du texte publiés par J. CHOCHÉYRAS, *Le théâtre religieux en Dauphiné*, cit., p. 199-237.

³⁸ *Ibid.*, p. 120-121, où sont encore mentionnées d'autres représentations attestées dans la même région entre le milieu du XV^e s. et 1872.

³⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁰ Comme le précise G. GIAI (art. cit., p. 200-201), le culte de saint André était assez populaire dans cette région, et on signalera au passage que l'abbaye de la Novalaise, proche de Suse, est dédiée à saint Pierre et à saint André.

⁴¹ Le « Maître des Ramats » qui a travaillé aux fresques de la chapelle est resté anonyme ; les spécialistes rattachent le ou les artistes qui se cachent sous ce nom à l'atelier des frères Serra de Pinerolo (Pignerol) (voir E. STANO et R. PEROL, *Sant'Andrea delle Ramats...*, cit., p. 82-83).

⁴² Les éditeurs (éd. cit., p. 4) émettent l'idée que « la présence dans le texte du manuscrit de quelques mots spécifiquement occitans pourrait nous amener à rechercher en Languedoc le lieu de naissance de l'auteur », mais cette hypothèse nous paraît très hasardeuse. La situation linguistique de la zone d'où provient le texte suffit, nous semble-t-il, à expliquer le petit lot d'emprunts à l'occitan (ces termes ont été commentés dans le glossaire ; les mots en question ne sont d'ailleurs pas spécifiquement languedociens).

