

CATHERINE MÉLOU-LE FERRAND
Université de Rennes 2

L'entrée à Jérusalem : un exercice de style (de la liturgie au jeu)

The Entry to Jerusalem: an Exercise of Style (from Liturgy to Play)

Abstract

The first representations of the Passion of Christ in vernacular language mark an upheaval in liturgical codes. The entry to Jerusalem symbolises this change, as it is one of the most important episodes in the liturgy. It is a popular as well as a royal scene, and a scene of jubilation. It takes place outside the church where a procession has been organised. Through the text of one of the first Passions represented in the *Langue d'Oc*, namely the Didot manuscript of the Passion, we can see how the staging of the event takes place naturally, even—or especially—in the absence of precise stage directions. Amplification is a part of the game in which no rules are set; it merges with worship and offers devotees the opportunity to get involved in the story. The existing iconography, developed by artists since the 4th century, establishes the symbolic base on which the theatre can rely—costumes, sets and accessories. The very particular liturgy of this scene, celebrated during the Palm Sunday service, reinforces its theatricality and the acting (outside the church), as well as favouring a reversible character of the show. Hence, the spectator becomes an actor and the actor contemplates Christ. The stage directions, along with the absence of precise instructions, outline the codes, constraints and inventions of a nascent Passionist theatre.

Keywords: Medieval literature, Christ's Passion, Didot manuscript, theatre in Langue d'Oc, entry to Jerusalem, staging

Un homme est en chemin. Il est monté sur un âne. C'est une ânesse, son petit l'accompagne. Autour de lui, la foule se presse. Des enfants étendent des vêtements sur le sol que l'âne va fouler. D'autres personnages portent des branches dont ils jonchent le chemin. Un petit homme est monté dans un arbre pour ne rien perdre du spectacle. Jésus Christ entre à Jérusalem. Le décor est posé, d'une des scènes les plus célèbres de la vie du Christ, une scène que l'on voit déclinée depuis presque 2000 ans dans tous les lieux de culte, sur tous les supports possibles, parfois accompagnée de fulgurances créatives, le plus souvent respectueuse des règles canoniques qui, implicitement, en régissent l'organisation. Qu'est-ce qui donne

à l'entrée à Jérusalem cette importance dans les représentations du Christ ? Qu'est-ce qui, dans le récit de la Passion, distingue cette scène au point qu'on en fasse une célébration autonome et amplifiée ? La richesse de l'iconographie fournit une ébauche de réponse en mettant en lumière l'importance des détails, la fonction des contraintes, l'évolution des représentations picturales au fil des siècles. Mais ces images, avant tout, témoignent de l'indéniable théâtralité de la scène, de son organisation spatiale et temporelle, de son potentiel émotionnel et scénique. L'étude des textes représentant la Passion nous donne d'autres indices qui proposent, en creux, des possibilités de mises en scène et définissent la place du public comme acteur. À partir d'un texte, la *Passion Didot*, nous allons tenter de déterminer la fonction de la scène et son appropriation par le public médiéval, la mise en œuvre d'une porosité féconde entre la scène et la rue, à partir des choix des auteurs et des lieux de représentation.

La *Passion Didot* est une Passion du Christ du XIV^e siècle en langue d'oc. C'est probablement l'une des premières Passions en langue vernaculaire¹. La copie dont nous disposons est datée de 1345 et deux éléments essentiels distinguent cette Passion des textes précédents : l'utilisation de la langue vernaculaire au lieu du latin des jeux liturgiques, et la présence de didascalies autonomes. Le texte est conservé dans un manuscrit unique qui se trouve à la Bibliothèque nationale de France sous la cote NAF4232. C'est un manuscrit composite qui contient des textes religieux, des poésies profanes, et deux textes majeurs : la *Passion*, et *Daurel et Beton*. On admet qu'un premier état de cette Passion a pu être joué dans l'île de Mallorque, puis en Catalogne (voir Massip 1993; Ensenyat, Vila 2001), puis elle a circulé en Occitanie où elle a été sans doute traduite et recopiée. L'origine linguistique du manuscrit se situerait au sud-ouest de Toulouse, compte tenu des nombreux apports béarnais introduits par les copistes.

La *Passion Didot* est une « petite » Passion puisqu'elle ne compte que 2370 vers. Elle s'ouvre sur le miracle de l'aveugle-né, puis la résurrection de Lazare, l'entrée à Jérusalem précède l'onction à Béthanie², la trahison, le procès³, la Passion puis la résurrection. La liturgie nous fournit l'articulation dogmatique qui justifie le texte et induit sa représentation théâtrale. D'autres éléments de mise en scène nous sont fournis par l'abondante iconographie que les différents arts picturaux nous ont laissée autour de la Passion.

Le cycle liturgique de Pâques couvre la totalité de la Semaine Sainte, c'est-à-dire depuis le dimanche des Rameaux jusqu'au dimanche saint. Le nom de dimanche des Rameaux renvoie à l'entrée solennelle à Jérusalem ; l'épisode est rappelé avant le début de la messe proprement dite, avec la lecture de l'évangile sur le parvis. Puis les fidèles avancent en procession et entrent dans l'église. La messe commence alors, intégrant au cours des lectures le récit complet de la Passion, jusqu'à la Crucifixion. Cette lecture peut se faire à plusieurs voix, une dimension dialoguée qui renvoie au jeu théâtral.

1 La langue d'oïl témoigne de textes bien antérieurs, comme la *Passion des Jongleurs* ou la *Résurrection du Sauveur* au début du XIII^e siècle et la *Passion du Palatinus* au début du XIV^e siècle, mais en langue d'oc, le corpus n'est pas aussi abondant. La *Passion Didot* est un des premiers textes en langue vernaculaire, et aussi le premier texte connu qui possède des didascalies autonomes. Il s'agit donc d'une rupture par rapport aux poèmes dramatiques et une affirmation de la dimension théâtrale de cette Passion.

2 Ici intervient un épisode assez insolite mais bien connu au Moyen Âge puisqu'il figure dans la Légende Dorée (dans la *Vie de saint Matthias*). Judas y raconte sa naissance et son destin tragique dans un récit qui entremêle les mythes de Moïse et d'Œdipe.

3 Fortement inspiré par l'Évangile de Nicodème.

L'entrée à Jérusalem, qui conclut la vie publique du Christ, constitue l'ouverture solennelle de la Semaine sainte, essentielle au christianisme. Scène de réjouissance, elle est souvent assimilée à une entrée royale et de fait, l'entrée à Jérusalem préfigure l'entrée de la Jérusalem céleste⁴, dans une lecture en miroir que l'on observe fréquemment dans les évangiles, comme la résurrection de Lazare préfigure celle du Christ. Elle inclut également la pratique de la jonchée, qui consistait à couvrir le sol de végétaux afin d'en faire un tapis que le souverain allait fouler. La pratique était réservée aux entrées royales et dans les images d'entrées à Jérusalem, on observe que les branches répandues au sol apparaissent rarement avant le XII^e siècle. Dans les représentations antérieures, seuls les vêtements sont disposés au sol. Dans les Évangiles, le sol n'est jonché que chez Mathieu et Marc. Chez Luc il n'est question que de manteaux, et Jean parle des « rameaux des palmiers » que les spectateurs tenaient à la main (Mt 21–8, Mc 11–8, Lc 19–36, Jn 12–13).

Arrêtons-nous sur les représentations picturales et leur diversité. L'entrée à Jérusalem est représentée sur de multiples supports : des plaques d'albâtre ou d'ivoire, des boîtes, des bas-reliefs, des mosaïques, des toiles, des icônes, des bois peints⁵. On trouve ces pièces dans les musées, les monastères, les églises, ou sur les calvaires. Les plus anciennes sont ces sarcophages qui remontent aux alentours du IV^e siècle, les plus récentes nous sont contemporaines.

La scène obéit à des critères précis qui définissent des éléments obligatoires et d'autres facultatifs. Le motif est bien sûr fourni par les évangiles qui présentent un tableau concordant pour les synoptiques, légèrement divergent pour Jean. Ce sont deux apôtres qui vont chercher l'âne et installent Jésus sur sa monture. Pour Luc et Marc, il s'agit simplement d'un ânon. Seul Mathieu évoque « l'ânesse avec son ânon ». Jean se distingue en laissant à la charge de Jésus seul la recherche de la monture. La description de l'entrée dans la ville est reprise dans les quatre évangiles : une foule nombreuse, des vêtements déployés sous les pas de l'âne. Les interprétations picturales montrent, au minimum, Jésus assis sur l'ânesse, des branches, des vêtements étendus au sol, une porte peut être esquissée pour évoquer l'entrée de Jérusalem. À partir du XII^e siècle, des variantes se mettent en place et enrichissent la représentation orientale de détails qui peuvent être des inventions d'artistes, ou inspirés par des ouvrages de dévotion ou des évangiles apocryphes, en particulier l'évangile de Nicodème ou les *Méditations sur la vie de Jésus Christ* de saint Bonaventure. On voit ainsi apparaître des enfants – ce sont eux qui déploient leurs vêtements sous les pas de l'âne – des apôtres, l'ânon, le personnage de Zachée qui observe le spectacle perché sur un arbre et qui va devenir un élément constitutif de l'entrée à Jérusalem – puisque Jésus va loger chez lui – alors qu'il n'est cité que par Luc, lors de l'entrée à Jéricho. C'est l'Évangile de Nicodème qui installe Zachée à Jérusalem et le personnage finit par être indissociable de cette scène à laquelle, selon Luc, il n'a pas participé. Zachée n'est d'ailleurs pas le seul personnage à figurer perché dans un arbre. D'autres y montent pour cueillir des branches agitées au passage de Jésus. On voit aussi la scène se charger d'éléments picturaux qui rompent avec le dépouillement initial. La ville se dessine, le paysage s'étoffe. Jérusalem est figurée par ses remparts, et les habitants qui se pressent à la porte de la ville pour voir Jésus arriver. De sorte que Jésus est, dans la plupart des représentations, au centre de deux courants : d'un côté les gens de Jérusalem qui l'accueillent,

4 « Le porche de l'église signifie le Christ par qui s'ouvre pour nous l'entrée de la céleste Jérusalem ; il est appelé aussi portique (*porticus*), de la porte (*à portâ*), ou de ce qu'il est ouvert à tous comme un port (*à portu*) » (Durand 1854).

5 Fin 2020, une plaque de reliure carolingienne en ivoire a été vendue aux enchères, elle représente une entrée à Jérusalem.

de l'autre les apôtres qui le suivent. Il est assis à califourchon alors que dans les premières représentations il monte assis à la manière orientale, en amazone. D'autres motifs troquent l'âne contre une mule ou même un cheval, au mépris du symbole d'humilité que la scène est censée représenter⁶. L'iconographie obéit aux transformations de la société, mais varie aussi en fonction des commanditaires et de l'utilisation qui est faite de la représentation.

C'est de ce rapprochement entre le récit biblique et ses représentations picturales qu'émergent les premières scénarisations. Paul Zumthor estime que jusqu'au XIII^e siècle, même en l'absence de véritables mises en scène, il existait des « *facteurs visuels de communication* » (Zumthor [1972] 2000: 508) qui n'étaient pas encore du théâtre mais réclamaient une implication du corps et une gestuelle. Depuis le X^e siècle, on observe des ébauches de scénarisation au sein-même de la liturgie. Les premières sont attestées par Saint Ethelwold (voir son *Regularis Concordia*, dans: Cohen 1955). Il s'agit d'une dialogisation minimale : des personnages et des acteurs, des répliques, un décor, une symbolique. C'est le clergé lui-même qui imagine ces mises en scène minimalistes qui donnent vie à la liturgie et à l'iconographie communément répandue. Les épisodes sont scénarisés par les clercs, devant leurs pairs, dans l'espace de l'église. Tout change lorsque ces tableaux sont représentés devant les fidèles. C'est l'arrivée du public qui modifie la physionomie du drame et le fait évoluer vers une représentation autonome, enracinée dans un socle liturgique mais désormais orientée vers des objectifs théâtraux qui vont peu à peu prendre le pas sur le culte. Le théâtre de la Passion devient alors l'affaire de tous. Il quitte l'église pour devenir une manifestation publique qui atteint son apogée avec les grandes Passions du XV^e et du début du XVI^e siècle. On assiste à une modification fondamentale des règles, car, comme l'explique Estelle Doudet dans sa définition du « lieu commun » : « choisir un endroit pour jouer, c'est proposer une communication particulière aux spectateurs » (Doudet 2015).

La *Passion Didot* est un des premiers textes à témoigner de ce passage qui s'apparente à un bouleversement à la fois sociétal et culturel. Sociétal parce qu'il s'agit d'un investissement de toute une population autour d'une célébration religieuse, culturel parce que la Passion, en s'éloignant de la liturgie pour se rapprocher du jeu, modifie le rôle de l'Église. La Passion n'est plus enseignée par les clercs mais incarnée et vécue par le peuple lui-même. C'est l'acteur qui vit la souffrance du Christ, un acteur qui se confond avec l'homme de la rue.

Sur les 288 rubriques que compte la *Passion Didot*, 38 sont particulièrement précises, très détaillées et souvent très longues. Deux d'entre elles concernent l'entrée à Jérusalem. La première décrit l'installation de Jésus sur l'ânesse menée par deux apôtres. Le texte qui la suit est une paraphrase de la rubrique. Les deux apôtres décrivent ce qu'ils sont en train de faire et chantent la gloire de Jésus, sa puissance et son humilité :

Ara s'en va la femna vas Jherusalem he vengron II apostols ab la sauma e ab el polhi e puget sus Jhesus
he diseron cantan aquestas coplas⁷.

6 Aujourd'hui encore, lors de la Semaine sainte de Séville, une des scènes sculptées, le « paso de la Borriquita » présente tous les attributs de l'épisode : le palmier, l'ânesse, son petit, Zachée, les habitants qui entourent le Christ, mais Jésus lui-même, dans cet épisode qui est censé glorifier son humilité, défile en grand manteau brodé d'or et de pierres. La scène a ici pour fonction de démontrer avant tout la puissance et la richesse sévillanes. Le symbole s'est déplacé.

7 Alors la femme va vers Jérusalem et deux apôtres se rendirent près de l'ânesse et de son petit, ils installèrent Jésus dessus et chantèrent ces couplets. Trad. par C.M.-L.

La deuxième décrit précisément l'entrée à Jérusalem :

Ara es Jhesus devant Jherusalem ab mot enfans he los us se despulheron lors vestiduras, estenderon las denant e los austres eshiron li ab rama d'arbres davant he disoron li aquestas coblas⁸.

Le texte ainsi introduit ne contient que deux vers qui sont les refrains chantés par la foule :

Benezeyt siatz, filh de Dieu,
Que va salvar lo poble sieu !⁹

Les deux rubriques contiennent une référence au chant. Francesc Massip estime que les drames religieux médiévaux étaient presque intégralement chantés (voir Massip 1992). Ces mentions – *cantan aquestas coplas/disoron li aquestas coblas* – définissent donc probablement un moment particulier : un chœur, un accompagnement instrumental, une amplification exceptionnelle.

Se pose alors la question de l'adéquation de la rubrique avec le texte qu'elle introduit. La deuxième rubrique est l'une des plus longues de la *Passion Didot*. Les deux vers qui suivent obéissent partiellement aux évangiles qui donnent tous les quatre : « Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur ». Mais l'hiatus entre la didascalie et la réplique suggère forcément une amplification. La rubrique est là pour dresser le décor, le reste est improvisation. Moins le texte en dit, plus la scène sera visuellement développée.

Le théâtre fait la part belle à cette scène parce qu'elle porte une symbolique très forte, elle montre la gloire de Jésus et elle est purement visuelle. Au contraire d'autres épisodes comme les paraboles, par exemple, qui demandent une grande quantité de texte, elle ouvre le champ à d'immenses possibilités scéniques. Enfin, elle agit comme un intermède, une scène de liesse et de joie avant la mécanique fatale de la Passion¹⁰. C'est une respiration avant l'entrée dans le drame. C'est une scène rigoureusement théâtrale qui est jouée, et non pas racontée. C'est surtout une scène qui fait partie de la liturgie et qui va donc, selon toute logique, être jouée d'après le modèle liturgique. Le jeu n'est pas la messe, mais il se déroule dans les mêmes lieux, selon le même protocole. Dans le cadre de la « scène linéaire » décrite par Francesc Massip (2013), l'aire du jeu dramatique, au cours de la représentation de cette entrée, va se déplacer à travers la ville. Les spectateurs vont la suivre et se fondre dans le spectacle lui-même. C'est en réalité le même déroulement que l'office des Rameaux. La foule des fidèles qui écoute le récit de l'entrée à Jérusalem à l'extérieur de l'église est la même que celle qui se masse autour des acteurs. Lorsque Jésus avance vers Jérusalem c'est une procession qui l'accompagne, peut-être en faisant le tour de l'église. Puis de retour sur le parvis, Jésus sur son âne entre dans l'église¹¹. Les mouvements ne demandent même pas à être coordon-

8 Maintenant Jésus est devant Jérusalem parmi de nombreux enfants et les uns se dépouillèrent de leurs vêtements et les étendirent devant eux, les autres sortirent devant lui avec des branches d'arbres et lui dirent ces couplets. Trad. par C.M.-L.

9 Béni sois-tu, fils de Dieu, toi qui vas sauver ton peuple. Trad. par C.M.-L.

10 Cent vers plus tard, le contraste est violent avec le récit de Judas qui se décline sur 160 vers de monologue.

11 Dans le cadre du Jeu, la présence d'un âne véritable n'est pas systématiquement attestée. Beaucoup d'impératifs de mise en scène rendaient difficile le recours à un animal vivant. Lorsque la Passion se jouait dans l'église, il était possible de faire entrer des animaux dans le lieu de culte, avec tous les inconvénients que cela pouvait impliquer. Un impératif de la scène d'entrée à Jérusalem est le déploiement des tuniques devant Jésus. À une époque où l'étoffe est un luxe, on ne la laisse pas souiller par un âne, fût-il monté par le Christ. On substitue alors à l'animal et à l'acteur une représentation en bois du Christ chevauchant un âne. C'est le *Palmesel* ou Âne des Rameaux, qui est utilisé dès le X^e siècle et jusqu'au XVII^e siècle. Cette habitude est attestée par le nombre d'exemplaires de *Palmesel* encore répertoriés aujourd'hui ; on en compte presque 400. Cela démontre, en

nés. La foule des spectateurs du jeu de la Passion devient la foule des spectateurs de la Passion du Christ. La mimesis est spontanée et ne se limite pas aux acteurs.

Ainsi, la théâtralisation de la Passion intervient-elle véritablement comme un jeu de miroir entre la rue et la scène, un jeu où s'abolit la frontière entre les deux, un espace de transition entre le réel et la métaphore.

Lorsque la Passion commence à être jouée, ce sont des religieux qui tiennent les rôles puisque cela se passe dans un cadre liturgique. Ils jouent sans doute dans leurs costumes habituels et se contentent peut-être d'un voile sur la tête pour signifier leur personnage. Ils incarnent les trois Maries. Lorsque saint Ethelwold évoque ces personnages, il utilise le pronom masculin *illos*. Le personnage ne se confond pas avec l'acteur. Au XIV^e siècle les choses ne sont plus si simples.

La question de l'identification est au cœur du principe théâtral. Elle émerge dès l'antiquité puisqu'Aristote interroge le processus émotif de la tragédie, le faisant relever de la mise en scène plus que de l'art du poète¹². Mais peut-on réellement parler de mise en scène dans la représentation d'une Passion ? Peut-on parler d'art du poète à propos d'un manuscrit unique, qui n'est pas un original et dont la langue s'est égarée au fil des copies et des réécritures ? Nous ne savons pas ce que pouvait être cette mise en scène, mais elle existait. Nous ne savons pas qui était le poète mais nous avons son texte, enrichi des apports successifs qui en font ce qu'il est aujourd'hui, laissant transparaître la personnalité et l'intention du poète. Le Jeu de la Passion n'est pas autre chose qu'une forme liturgique dont la liberté par rapport au dogme trouve sa justification dans son caractère didactique porté par ce processus émotif. La bienveillance du clergé ne s'explique que par cette possibilité cathartique tellement plus efficace que la meilleure des homélies.

Ces « arrêts sur image » autour de l'entrée à Jérusalem n'ont pour ambition que de mettre en lumière ce qui nous fait défaut lorsqu'il s'agit de penser une représentation de la Passion. Il nous faut lire entre les lignes, interpréter le silence puisque ce qui n'est pas écrit est souvent plus fécond qu'une consigne exhaustive. Ce qui fait de cet épisode un moment d'exception, c'est son succès scénique, ses variations, son appropriation populaire. Mais c'est aussi ce qu'il suscite aujourd'hui en termes de réflexion sur le théâtre, sur la mise en scène, sur les dispositifs concrets et symboliques qui ancrent le jeu de la Passion dans la dynamique urbaine et démontrent la réversibilité du spectacle.

Dans le théâtre antique, le masque fait barrière entre l'acteur et son personnage. Dans le théâtre médiéval, il n'y a plus de masque. L'acteur et le personnage se confondent, se superposent. Ce n'est pas l'identification qui opère puisqu'elle implique une mise à distance, c'est une intériorisation du personnage qui opère autant chez l'acteur que chez le spectateur et rend possible ces sauts dans l'espace et le temps. Ce qui se joue dans le spectacle de la Passion, est plus du registre de la transe collective que de l'identification qui présuppose un individu et un sentiment d'identité.

La Passion du Christ, et plus spécialement l'entrée à Jérusalem, constitue un événement collectif, une participation symbolique à un récit fondateur et offre aux fidèles la possibilité de se fondre dans ce spectacle, d'être à la fois spectateur et acteur du mystère. À l'image de ce tout petit homme qui du haut

outre, l'importance qu'a pu revêtir l'entrée à Jérusalem dans la représentation du Cycle de Pâques. Voir Broekaert, Knapen: 2006.

12 Aristote (384–322 av. J.C.), *Poétique* [1996]. Chapitre 14.

de son arbre observe l'entrée du Christ à Jérusalem. Il se nomme Zachée et il ne sait pas encore qu'il va bientôt faire partie de l'histoire.

Bibliographie

Sources primaires

- Frank, Grace (éd.) *La Passion du Palatinus* [1922]. Paris: Honoré Champion.
- Joubert Amari Perry, Anne (éd.) *La Passion des jongleurs* [1981]. Texte établi d'après la *Bible des sept estaz du monde de Geufroi de Paris*. Paris: Beauchesne.
- Macdonald, Aileen (éd.) *Passion catalane-occitane* [1999]. Genève: DROZ.
- Paris, Gaston et Bos, Alphonse (éd.) *Trois versions rimées de l'Évangile de Nicodème* [1885]. Publ. d'après les manuscrits de Florence et de Londres. Paris: Fernand Didot.
- Recueil de poésies provençales* [manuscrit Didot]. Bibliothèque nationale de France: cote FR.NAF4232; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53000321m> (accès: 15.01.2021).
- Shepard, William P. (éd.) *La passion provençale du manuscrit Didot* [1928]. Paris: Honoré Champion.

Sources secondaires

- Aristote (384-322 av. J.-C.) *Poétique*. Trad. du grec ancien en français par Joseph Hardy [1996]. Paris: Gallimard.
- Broekaert, Marijke, Luc Knapen (2006) « Inventaris van bewaarde en verdwenen palmezels in Europa ». [In:] Luc Knapen, Patrick Valvekens (éd.) *De palmezelsprocessie: Een (on)bekend West-Europees fenomeen?*. Louvain: Peeters. [Cité par:] Chaguinian, Christophe (2021) « Y a-t-il eu des marionnettes religieuses au Moyen Âge ? Retour sur l'hypothèse classique de Charles Magnin ». *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*. N° 40; 379–408.
- Cohen, Gustave (éd.) (1955) *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen Âge*. Paris: Éditions du Cerf.
- Ensenyat, Gabriel, Pep Vila (2001) « Els dos fragments de la Passió Mallorquina del segle XIV ». [In:] Albert Rossich et al. (éd.) *El teatre català dels orígens al segle XVIII. Actes del II Colloqui: problemes i mètodes de literatura catalana antiga: "Teatre català antic"*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Massip, Francesc (1992) *El teatro medieval, voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Barcelone: Montesinos.
- Massip, Francesc (1993) « La dramatisation de la Passion dans les pays de langue catalane et le dessin scénique de la cathédrale de Majorque ». [In] *Fifteenth-Century Studies*. Vol. 20; 201–246.
- Massip, Francesc (2013) « L'escenificació de la Passió a l'edat mitjana : espais, decorats i efectes escènics ». [In:] *Capcorral. Revista del Museu Comarcal de Cervera*. N° 8; 33–40.
- Zumthor, Paul ([1972] 2000) *Essai de poésie médiévale*. Paris: Seuil.

Sources Internet

134

- Doudet, Estelle (2015) « Y a-t-il un théâtre politique au Moyen Âge ? ». *La Réserve*, livraison octobre 2015, mis à jour le 04.11.2015. <http://ouvert-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/150-y-a-t-il-un-theatre-politique-au-moyen-age> (accès: 15.01.2021).
- Durand, Guillaume (1854) *Rational*. Paris: Louis Vivès. [https://fr.wikisource.org/wiki/Rational_\(Durand_de_Mende\)/Volume_1/Premier_livre/Chapitre_01](https://fr.wikisource.org/wiki/Rational_(Durand_de_Mende)/Volume_1/Premier_livre/Chapitre_01) (accès : 15.01.2021).