

## Le *Jeu de Daniel* à l'abbaye de Royaumont

† Solange Corbin

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Corbin Solange. Le *Jeu de Daniel* à l'abbaye de Royaumont. In: Cahiers de civilisation médiévale, 3e année (n°11), Juillet-septembre 1960. pp. 373-375;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1960.1552>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1960\\_num\\_3\\_11\\_1552](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1960_num_3_11_1552)

---

Fichier pdf généré le 19/02/2020

# CHRONIQUE

## Le Jeu de Daniel à l'abbaye de Royaumont

Le groupe américain *Pro Musica* nous a donné à Royaumont<sup>1</sup> un royal spectacle, d'après le manuscrit *Egerton* 2615, copie du XIII<sup>e</sup> siècle d'un drame liturgique du XII<sup>e</sup>. Ce drame, encore totalement conforme aux règles du genre, a été mis en scène avec le soin et l'amour qu'une telle entreprise suppose chez ses réalisateurs. Et si nous parlons d'amour, de foi, ce n'est pas au hasard ; ces travaux exigent autant de qualités de cœur et d'intelligence que de talent et de moyens matériels. Ni les uns ni les autres n'ont manqué.

Le programme insiste sur le fait que cette pièce n'a pas été représentée depuis le XIII<sup>e</sup> siècle ; cela est vrai pour le *Jeu de Daniel*, mais il ne faut pas oublier que J. Chailley, dirigeant les Théophiliens de G. Cohen, a organisé plus d'une représentation de ce genre sans en faire part dans l'univers. Ces reconstitutions marquèrent autant par leur qualité que par le souci de reconstituer une atmosphère conforme à l'esthétique d'un temps révolu.

Avant et après la première représentation du *Daniel*, des échanges de vues ont eu lieu entre quelques personnes intéressées à ce type de représentations. MM. Bataillon, Lebègue, Chailley ont opportunément rappelé les éléments essentiels du drame liturgique et sa nature, qui est d'être un complément d'office interprété par des clercs à l'intérieur de l'église à un moment commandé par la liturgie. Une telle proposition écarte toute apparence profane du spectacle et même une interprétation profane de ces textes pieux souvent calqués sur des textes liturgiques.

Le jeu du manuscrit *Egerton* paraphrase un jeu antérieur sur le même sujet, rédigé par le clerc Hilaire vers 1140<sup>2</sup> et ne doit pas lui être de beaucoup postérieur. C'est donc un texte de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, composé, d'après le manuscrit lui-même, par « la jeunesse » (*juventus*) étudiante de Beauvais, c'est-à-dire par des clercs qui étudiaient à l'école épiscopale. Le sujet de la pièce détermine l'heure et la date de la représentation : Daniel est l'un des douze prophètes du Christ, dont les manifestations dramatiques s'introduisent dans la liturgie peu après les années 900, à l'ombre du sermon pseudo-augustinien contenant la fausse prophétie de la sibylle Érythrée<sup>3</sup>. Ce sermon prenait place à la fin des matines de Noël, et la prophétie de la sibylle amenait l'apparition des douze prophètes. Après ce « jeu » on enchaînait le *Te Deum* terminant les Matines, et l'on quittait l'église. Le cadre est donc lui aussi fixé : nous pensons être à Noël dans une église romane (on est au XII<sup>e</sup> siècle) avec sa pénombre nocturne trouée par des torches, les protagonistes sont de jeunes clercs et non des acteurs, le public a assisté aux Matines et l'on veut lui faire comprendre plus profondément comment le Christ a été annoncé de temps immémorial par les prophètes bibliques.

Le manuscrit contient des indications détaillées de mise en scène. Tout le texte est chanté, le manuscrit contient une notation monodique complète, très claire.

La représentation de ce spectacle a été riche de suggestions et d'enseignements. Tous ont été infiniment sensibles à l'effort prodigué et à sa pleine réussite. Pour notre part nous avons été particulièrement touchée par les rappels liturgiques, avant et après la pièce, par les taches de couleurs des costumes, parfois si heureuses, par le choix des instruments, par la religiosité biblique et ecclésiastique qui baignait le rôle de Daniel (attitudes, costumes). Peut-être le plus heureux de la chose n'était-il même pas implicitement exprimé : cet amour profond des témoignages du passé, cette recherche ardente d'une pensée dans ses moindres détails ont atteint les moins cultivés des spectateurs, et peut-être ce qu'on a le plus frénétiquement applaudi sans trop le savoir était-il justement cette recherche d'une justice rendue à des hommes obscurs, morts depuis huit cents ans. Le texte étant latin, on avait confié à un commentateur le soin d'expliquer l'action. Il n'y a là nulle hérésie, et le pseudo-moine qui lisait dans

1. Le « Jeu » était annoncé sous cet intitulé figurant au programme : *Le jeu de Daniel*. Drame liturgique du XII<sup>e</sup> siècle (manuscrit de Beauvais) ; pour la première fois en France depuis le début du XIII<sup>e</sup> siècle mis en scène et présenté par *The New York Pro Musica*, directeur Noah Greenberg. Narration en vers, écrite par W. H. AUDEN, adaptation française de Doda CONRAD et R. GERARD-DOSCOT. — Le spectacle a été donné de nouveau à Saint-Germain-des-Prés, avec un égal succès et une égale réussite. Les privilégiés qui ont pu y assister en ont conservé une impression profonde et durable.

2. Voir : C. STRATMAN, *Bibliography of Medieval Drama*, Berkeley, 1954, in-8°, n° 2889 et 2989. — C. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, t. II, p. 276-303. — L'édition du drame avait été assurée par COUSSEMAKER dans ses *Drames liturgiques*, p. 49-82 ; une édition plus scientifique est due à W. L. SMOLDON, *The Play of Daniel, A Mediaeval Liturgical Drama...*, The Plainsong and Mediaeval Music Society, Londres, 1960.

3. Nous avons tenté d'indiquer l'essentiel sur le cheminement du *Drame de la Sibylle* dans le *Cantus Sibyllae, origine et premiers textes*, dans « Rev. de musicol. », 1952, p. 1-10.

la chaire du réfectoire évoquait l'actuel lecteur encore chargé de nos jours du service quasi-liturgique de la lecture pendant le repas monastique<sup>4</sup>. La mise en scène était minutieusement calculée, les mouvements se déroulaient sans heurt. La plupart des voix sont superbes et admirablement conduites (notre esthétique européenne s'alarme de voix d'enfants qu'on fait chanter dans leur registre suraigu). Les costumes, copiés sur des miniatures, sont fidèlement reproduits ; celui de Daniel est un chef-d'œuvre dans sa simplicité.

Malgré cette perfection technique, peut-être à cause d'elle, quelque chose nous gêne dans cette réalisation. M. Noah Greenberg nous a déclaré, publiquement et à nous-même, qu'il n'a pas voulu faire œuvre d'archéologue, mais d'homme de théâtre ; son propos fut de donner à un public moderne une représentation qu'il pût apprécier. Or l'équivoque était partout sensible, car nous avons bien été conviés à une « reconstitution ». Peut-être, dans le désir d'atteindre plus sûrement le spectateur de 1960, avait-on observé plutôt la lettre que l'esprit des documents. Visuellement d'abord : le cadre admirable mais gothique de Royaumont, ruisselant de clarté, n'évoquait pas la nuit de Noël dans la cathédrale de Beauvais, la fin des matines, les torches qu'on portait pour qu'on vit les personnages. La mise en scène, insistant sur le mouvement et l'activité coutumière du spectacle moderne, était calquée sur notre vivacité hâtive et non sur la majesté qu'on observe dans tous les milieux où les vues se rapprochent de celles du moyen âge. Si nous insistons sur ces points, c'est qu'ils sont indispensables au « drame liturgique » qui, sans eux, cesse d'être liturgique pour devenir théâtral. Le temps du drame liturgique, du *x<sup>e</sup>* au *xiii<sup>e</sup>* siècle, n'est même pas celui des mystères devant le porche de l'église ; or on nous a donné un magnifique « spectacle », avec des « acteurs » en place de clercs. Nous ne pouvions donc retrouver cette esthétique médiévale (encore vivante en certains pays) qui confère à chaque personnage un type hiératique, stylisé, impersonnel et non sentimental. Les personnages — des plus grands aux plus humbles — représentent une idée, non une personne : la Vertu, la Foi, etc., et pour cette raison il est une attitude-type du « roi », du « conseiller », du « moine », etc., qui se trouvent figés par un code tacite en une majesté calculée et savante, propre au monde du Bien. Au contraire, les gestes accentués, les contorsions appartiennent aux baladins et autres suppôts de Satan (non pas même aux grands de ce monde, même lorsqu'ils sont en faute ou en détresse), parce qu'ils ne représentent plus que leur petite personne dominée par le Mal. Il était donc inutile, même pour la vraisemblance, d'introduire en ce spectacle des actrices chargées des rôles de femmes : il n'y a que des clercs en ces pieux divertissements, il leur suffit de porter l'attribut du personnage qu'ils évoquent<sup>5</sup>. Voilà donc ce qui eût pu opposer nos vues à celles de nos collègues d'outre-Atlantique : une notion d'un spectacle quasi-profane, confié à des acteurs, substituée à celle d'un drame religieux intérieur à l'église et confié à des clercs au cours de l'office.

Mais on pense bien que la musique, surtout, a retenu le musicologue. Ici encore, comment rendre compte de la magnificence des voix, du soin scrupuleux de leur conduite, de l'homogénéité de la troupe ? La « partition » originale n'indique l'emploi d'aucun instrument de musique ; l'on en avait introduit — peut-être abondamment — pour donner du corps à la monodie, soutenir les voix, et tenir parfois un bourdon à la quinte ou une esquisse d'organum. Tout cela est légitime : la diaphonie était constante à l'église, et la harpe de David, protégeant les cordes grattées ou pincées, y a exceptionnellement permis l'entrée des instruments de musique. Peut-être eût-on préféré le *Te Deum* sans clochettes, et les sonneries de trompettes sans cette montée tierce-quinte qui évoquait d'autres temps<sup>6</sup>.

L'interprétation du texte musical pourrait prêter à des discussions sans fin. Le programme suggère qu'il s'agit, avec le *Daniel*, d'un opéra avant la lettre. On se base pour émettre ce jugement sur le nombre d'« airs » différenciés que contient le manuscrit, et sur leur valeur mélodique. Les jeunes gens de l'école cathédrale de Beauvais n'ont pas fait grand chemin pour trouver leur répertoire et à notre connaissance nul jusqu'ici n'en a fait état. On trouve deux styles musicaux dans le *Jeu* : l'un pseudo-grégorien, l'autre plus voisin des séquences et hymnes. Une étude attentive montrerait que tous les thèmes non-grégoriens sont des *incipit* de séquences. Nous n'avons

4. Ce pseudo-moine avait revêtu une coule cistercienne. On ne peut lui reprocher cette coquetterie : le vêtement blanc et noir est tellement plus attirant que la coule bénédictine toute noire ! Mais indiquons que la liturgie cistercienne ignore délibérément le drame liturgique : par austérité, puis parce que la mode en passait probablement lorsque le monachisme cistercien se développa, et aussi parce que les cisterciens n'assurent aucun service paroissial (leur règle s'y oppose).

Il se pose d'ailleurs une question bien curieuse au sujet des drames liturgiques. On a toujours pensé (enfin, depuis la première édition des drames dits de *Fleury* en 1729 dans le « *Mercur* »..., cf. S. CORBIN, dans « *Romania* », t. LXXIV, p. 4) que les bénédictins avaient inventé et propagé le « jeu » liturgique. Il semble au contraire qu'ils en soient les témoins récents (cf. R. DONOVAN, *The Liturgical Drama in Mediaeval Spain*, Toronto, 1958, ch. 2 et c. r. par nous dans la présente publication, t. II, 1959, p. 224 et ss.). La légende vient de ce qu'on avait d'abord attribué la copie du livre aux moines de Fleury, et elle ne s'est pas encore dissipée.

5. M. Chailley a bien fait remarquer que les rares miniatures qui représentent des drames liturgiques ne montrent que des acteurs masculins. Les « trois Marie » portent la barbe sous leur voile. Il était aussi de tradition dans l'Église de Bourges, où la procession de l'aube de Pâques se faisait régulièrement, que les Marie y soient représentées par trois chanoines en aube, mais coiffés d'un bonnet blanc.

6. S. CORBIN, *L'Église à la conquête de sa musique*, Paris, 1960, p. 47, 199, tente de résumer la position des instruments de musique à l'église. Voir aussi : E. A. BOWLES, *La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale*, dans « *Rev. de musicol.* », 1958, p. 155-169 ; D. DEVOTO, *Métamorphoses d'une cithare*, *ibid.*, p. 27-37 et *La Enumeracion de instrumentos musicales en la poesia medieval castellana*, dans « *Annales musicologiques* ».

sous les yeux aucun séquentiaire provenant de Beauvais, mais celui de Laon (Bibl. Mun. ms. 263), assez proche de Beauvais dans l'espace, contient déjà un bon nombre de pièces classiques dont les variantes sont reprises par le *Jeu* : pour le n° 1, *ad honorem*, un *incipit* banal, adapté à plusieurs séquences, pour le n° 5, *Jubilemus regi*, l'*incipit* de la séquence de l'Épiphanie (Laon 263, f. 123) ; quant au conduit de Daniel, si beau, il est entièrement construit sur le début de la séquence très répandue de saint Nicolas, *Congaudentes exultemus*. Nous sommes au cœur du répertoire ecclésiastique, et non, comme on le dit trop volontiers, dans l'« invention mélodique ». Voilà qui eût pu déterminer l'attitude des artistes en scène.

Or l'interprétation (et non la transcription) de cet ensemble n'a rien suggéré de tel. Le R. P. Weakland, qui avait fourni la transcription, avait indiqué qu'il convenait de respecter rigoureusement le rythme libre des pièces en style grégorien. Quant au style non-grégorien, il avait livré ses suggestions rythmiques et métriques, sans donner d'avis sur le *tempo*. C'est ici que se place le reproche que nous pourrions faire à cette représentation. Il faut nous replacer dans l'état d'esprit du XII<sup>e</sup> siècle. La théorie de division de la musique en temps et mesures n'existait pas officiellement, et la théorie des « modes rythmiques » n'était pas encore codifiée. On chantait le grégorien, comme encore aujourd'hui tous les plains-chants, en suivant son écoulement rythmique ; quant aux poésies accentuées, il est hors de doute qu'elles étaient chantées en respectant leur cadre verbal iambique ou trochaïque, germe de la « mesure » de la musique, c'est-à-dire en suivant une *métrique* et non en suivant le libre débit (rythmique) de la phrase. Cependant il faut tenir compte que la pièce est ici chantée dans une sorte de prolongement des matines, pour l'édification du public et la bonne compréhension de la fête. Dans ces conditions la parole et la musique qui la porte conservent leurs qualités liturgiques : triple pouvoir d'enseignement, de recueillement spirituel, d'élévation vers Dieu. Pouvoir dont la parole confie à la musique le soin de décupler l'effet, et d'assurer les assises profondes dans l'esprit des auditeurs. Voilà qui exclut du *jeu* tout mouvement hâtif : en ces conditions, il n'y a pas de chant rapide. Les « conduits » sont des processions au cours desquelles on amène un personnage, avec solennité : c'est encore un rythme de procession et non de course à pied. Enfin, au sein de la musique syllabique du *Daniel* se rencontrent de multiples groupes de deux, trois ou quatre notes, groupées sur une seule syllabe. Ce ne sont ni des hasards ni des fioritures : ce sont des insistances délibérées sur une syllabe plus difficile à prononcer, sur un mot important. Ce sont les « fleurs » de la mélodie, suivant le mot très ancien des théoriciens de la musique. Même dans le style syllabique quasi-métrique, les « fleurs » représentent le luxe d'un discours, la détente d'un temps plus long que les autres et qui ne générerait que dans une marche militaire.

Or, nous avons l'impression d'assister non à une cérémonie dans une église ou à des processions solennelles, mais à une marche militaire accélérée, par suite du *tempo* beaucoup trop rapide donné à l'exécution. Dans cette hâte sombrait toute la majesté des défilés, du spectacle, des mots eux-mêmes : et cependant la transcription du R. P. Weakland n'était pas en cause, mais la seule interprétation qui lui était donnée par les exécutants. Il est parfaitement évident que nous ne pouvons à aucun moment interpréter comme du grégorien cet ensemble de poésies accentuelles qui dépendent d'un mouvement métrique dont la vogue va s'accusant ; on doit toutefois sauvegarder les droits de la Parole, droits sacrés dans le milieu médiéval et à plus forte raison à l'église. Dans cette hâte de l'exécution, déjà si préjudiciable à l'harmonie de l'ensemble, se perdaient toutes les « fleurs » dont on a parlé et qui, à force de vitesse, finissaient par n'être plus perceptibles, entraînant dans leur néant la parole latine qu'elles devaient parer.

Il semble bien d'ailleurs que ces ombres à un si beau tableau (nous nous excusons encore de les avoir indiquées) tiennent à la nature même de l'œuvre. Par un effort de foi et d'amour, on a voulu imposer à des foules profanes, en dehors de l'office, un spectacle fait pour la communauté chrétienne au cours de matines. On se rend mal compte de la courte vie du drame liturgique, des années 950 environ jusqu'à 1300 : cela est fort peu. Encore s'agit-il d'un genre assez peu populaire : répétons une fois de plus que ces témoins tant mentionnés sont bien rares. On monte en épingle ceux qu'on possède : environ deux cents témoins d'essais rudimentaires et une trentaine de pièces évoluées du type du *Daniel*. Le faible nombre de ces témoins est une disette dans la liturgie : on possède environ cent mille livres liturgiques en Europe ! Se rend-on compte de cette effarante proportion ? Et pourquoi cette rareté ? Mais parce que le drame liturgique était un genre incomplet, où nul ne trouvait son compte. Du côté ecclésiastique ce commentaire non-liturgique introduit un malaise, un « trouble dans l'office », dont nous avons parlé ailleurs, et qui est insupportable. Du côté de l'assistance, les fidèles n'ont pas trouvé en ces jeux les éléments visuels et dramatiques que leur instinct attendait. Aussi dès le XIV<sup>e</sup> siècle le drame liturgique va-t-il céder la place au Mystère, émigrant pour toujours de l'église. Non, vraiment, le drame liturgique n'a pas été un genre familier ; il faut le considérer comme un essai tôt remplacé par le jeu bien plus séduisant des Mystères.

Il reste que, devant l'attrait de ce spectacle, les résonances profondes qu'il a éveillées en nous, devant l'effort généreux tenté avec tant de cohésion, nous rendons un bien sincère hommage à nos amis d'Amérique.

Solange CORBIN,  
Paris.