

Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France (suite et fin)

Professeur Omer Jodogne

Citer ce document / Cite this document :

Jodogne Omer. Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France (suite et fin). In: Cahiers de civilisation médiévale, 8e année (n°30), Avril-juin 1965. pp. 179-189;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1965.1341>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1965_num_8_30_1341

Fichier pdf généré le 24/03/2019

Omer JODOGNE

Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France

(suite et fin)

III

LA « SEINTE RESURECCION »

Ce drame du XII^e siècle nous est conservé par deux manuscrits (Paris, B.N. fr. 902 et Londres, Brit. Mus., Add. Ms. 45103 qu'on appelle le ms. de Canterbury, car il a été écrit dans l'abbaye de cette ville. — Sigles : P et C). Deux manuscrits dont l'un, au premier abord, paraît être le remaniement de l'autre. Par conséquent, ces deux copies soulèvent un problème. Il en est un autre, c'est la pertinence de ce qu'on appelle les « passages narratifs », particulièrement abondants dans l'une et l'autre de ces transcriptions. Enfin, il est un troisième problème : pourquoi du XII^e siècle n'avons-nous conservé en français que le *Jeu d'Adam* et la *Résurrection*, alors qu'au XIV^e siècle et, selon les supputations des historiens, à la fin du XIII^e siècle, le sujet favori des dramaturges religieux fut la Passion du Christ? On aligne le *Fragment de Sion*, les *Passions* dites du Palatinus et d'Autun, la *Passion-Didot* provençale, puis les *Passions* dites de Sainte-Geneviève et de Semur. N'aurait-on donc pas dramatisé le plus grand des drames, celui des souffrances du Christ, alors qu'on s'est attaché à mettre en scène les menus événements qui ont suivi immédiatement la mort du Sauveur ?

A cette question, nous pourrions fournir la réponse traditionnelle : on a dû perdre beaucoup de textes dramatiques. Et, en effet, le théâtre est un genre oral : ce qu'on a pu écrire à l'usage des acteurs n'avait plus aucune utilité après le spectacle, à moins qu'on ait assez admiré l'œuvre pour la juger digne d'une diffusion par l'écrit en vue d'une représentation ultérieure. De là, l'emploi du subjonctif et du futur dans les didascalies des transcriptions conservées. Il ne faut donc pas s'étonner si tout ce qui a été représenté n'a pas été reproduit sur le parchemin et, inversement, nous pouvons croire que l'absence d'un sujet dans nos manuscrits ne nous permet pas d'affirmer qu'il n'a pas été traité dramatiquement. Karl Young, en 1933, a dû constater que la dramatisation de la Passion n'était pas antérieure au début du XIII^e siècle⁴⁷. Il expliquait qu'auparavant la messe pouvait être considérée comme une évocation de la Passion ; Honorius dit d'Autun, effectivement, s'était prononcé nettement sur son caractère dramatique⁴⁸. Je ne crois pas que cette raison soit valable ; j'imaginerais plutôt qu'on a renoncé à dramatiser la Passion parce que le vendredi saint était une journée liturgique déjà bien chargée et qu'on y lisait solennellement la Passion selon saint Jean.

Trois ans après la publication du livre fameux de Young, D.M. Ingueuez découvrit, au Mont-Cassin, un drame latin de la Passion écrit vers 1160. Ce fut un événement dont on a parlé beaucoup en Italie, mais qui, à ma connaissance, n'a jamais été annoncé en France. En 1961, Sandro Sticca, dans une revue belge⁴⁹, a étudié avec beaucoup d'intelligence ce drame qui précède de plus d'un

47. K. YOUNG, *The Drama in the Medieval Church*, Oxford, 1933, t. I, p. 492.

48. Voir P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Turin, 1955, p. 641-642.

49. S. STICCA, *The Priority of the Montecassino Passion Play* (avec éd.), dans « *Iatamus* », t. XX, 1961, p. 381-391, 568-574, 827-839.

siècle les équivalents allemands, suisses, anglais et français. Il est écrit comme une séquence latine, selon le type dont on attribue la paternité à Adam de Saint-Victor (1110-1192), le *versus tripartitus caudatus* : deux vers rimant, suivis d'un vers court qui rime avec le vers court de la strophe suivante, chacun de ces vers étant soumis à des règles accentuelles très strictes :

O amice quid venisti ?
 Mecum furtim tu existi
 ut latronem perdere.
 Cur me tunc non tenebatis
 cum docentem videbatis
 in templo consistere ?⁵⁰

320 vers comprenant douze scènes depuis le marché conclu entre Judas et Caïphe jusqu'aux lamentations de la Vierge au pied de la croix. Celles-ci sont incomplètes, hélas ; les italianisants doivent regretter cette lacune finale, car les plaintes sont dites en italien central. Les trois vers conservés sont la seule intrusion de la langue vulgaire dans cette pièce très belle et extrêmement intéressante. Nous voyons que c'est la *Passion* de saint Matthieu que l'auteur a suivie ; elle est plus brève que celle de saint Jean qui deviendra la source de nos grands mystères des XIV^e et XV^e siècles. Toutefois, la légende s'est insérée dans le récit sacré ; déjà la femme de Pilate, Procula, met en garde son mari à la suite d'un rêve inspiré par le démon (*uxor Pilati dormiat, et diabolus appareat ei dum dormit in sompnis*) : cinquante vers sont consacrés à ce bref épisode évangélique commenté selon une vieille légende que nous trouvons déjà chez Raban Maur au IX^e siècle. La mise en scène a requis huit mansions au moins ; le texte est muni de longues didascalies servant aussi de rubriques et se terminant par des verbes déclaratifs au subjonctif. Par contre, aucun chant ne vient interrompre l'action, à moins que tout ait été chanté (il n'y a pas de trace d'une notation musicale). Ce qui est certain, c'est qu'il n'y a pas de chœur à qui on eût confié des leçons scripturaires : sous cet aspect, la *Passion* du Mont-Cassin est fort différente des autres drames liturgiques. Rien ne nous dit que ce jeu ait été exécuté hors de l'église.

La découverte du manuscrit de l'abbaye du Mont-Cassin, centre bénédictin de toute première importance, nous laisse croire que la *Passion*, indépendamment ou à son exemple, a pu être représentée dans d'autres abbayes de l'Occident et de la France en particulier, comme ce fut le cas pour tous les autres drames sacrés essentiellement internationaux. Assurément, le sujet de la *Passion* a fait partie du répertoire dramatique de l'Église dès 1160, et il faut renoncer à l'opinion d'Émile Roy⁵¹ qui envisageait le drame de la *Passion* comme un prolongement du mystère de la Résurrection, anciennement établi, joué tout naturellement et commodément aux fêtes de Pâques. Cet auteur croyait que le drame de la Résurrection avait fini par s'adjoindre les scènes antécédentes de la *Passion*, puis de la vie publique de Jésus. Non, le drame de la *Passion*, peut-être plus tardif que la *Visitatio sepulchri*, est né comme le *Jeu des pèlerins d'Emmaüs*, d'un même souci de revivre le narré des événements essentiels de l'Évangile. Ce ne fut pas un prologue du drame de la Résurrection : le preuve vient d'en être faite.

* *

Ayant résolu ce dernier problème, abordons les deux premiers et parlons d'abord des liens qui existent entre les deux versions de la *Seinte Resurreccion*.

1) Le ms. de Paris fut écrit au XIV^e siècle et contient des œuvres didactiques et religieuses, la plupart

50. Ce sont les v. 37-42 de la *Passion* du Mont-Cassin. J'ai parlé plus longuement de ce drame dans « Acad. roy. Belg., bull. Cf. Lettres et sc. mor. et polit. », 5^e s., t. L, 1964, p. 282-294.

51. É. Roy, *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, Dijon/Paris, 1903, p. 6*.

anglo-normandes. Le scribe a copié notre drame sur les folios 97 et 98 de ce recueil de 164 feuillets. Mais le texte est incomplet : il s'arrête au vers 372 et, comme rien n'a été perdu de notre ms., il faut croire que le scribe n'avait trouvé comme modèle qu'un exemplaire amputé de la fin. Cette version, écrite en anglo-normand, a été publiée par Jean Gray Wright, en 1931, dans la collection des « Classiques français du moyen âge ».

2) Deux ans plus tôt, en 1929, le professeur John Manly, de Chicago, avait découvert en Angleterre une seconde version de notre drame. Elle appartenait alors à un collectionneur et elle ne fut cédée au British Museum qu'en 1937. Des paléographes ont pu établir qu'elle avait été écrite peu après 1275 au monastère de Christ Church à Canterbury. Elle occupe les folios 214 v^o à 219 v^o de la foliotation ancienne (aujourd'hui ff. 217 v^o-222 v^o). Malheureusement, le texte est aussi incomplet de la fin. Le recueil de Canterbury contient des œuvres historiques : *Historia Trojanorum et Grecorum*, attribuée au Pseudo-Darès, le *Brut* de Wace, les *Prophéties de Merlin* en français, les statuts proclamés à Westminster par Édouard I^{er} en 1272, une œuvre didactique comme la *Petite philosophie*, suivie d'une œuvre pieuse, les *Quatre filles de Dieu*, et un fragment anglo-normand de l'Apocalypse. En fin de recueil se situe notre drame, lequel, on le voit, est rangé, comme le ms. de Paris, avec des œuvres didactiques pieuses, en latin ou le plus souvent en français, sans attache aucune avec le théâtre.

L'âge des copies diffère de l'âge des œuvres ; tout au plus la date d'une copie est-elle, pour une œuvre, un *terminus ad quem* extrême. C'est ainsi que la version de Paris pourrait ne pas être plus tardive que celle de Canterbury, quoique le ms. de la Bibliothèque Nationale soit du xiv^e siècle et celui du British Museum de peu après 1275.

A défaut d'allusions historiques, internes ou externes, à des faits contemporains, lesquelles seraient vraiment inespérées dans notre cas, c'est l'analyse textuelle qui nous permettra de résoudre le problème d'antériorité. Les éditeurs⁵² ont établi que 285 vers étaient communs aux deux versions, 86 particuliers à *P* et 237 particuliers à *C* (qui poursuit le texte 94 vers plus loin). Il est donc évident que ces deux versions, l'une remaniée et l'autre non, ou bien toutes deux remaniées, remontent à une œuvre unique. Nous devons nous demander si les deux scribes ont travaillé indépendamment sur l'œuvre primitive, originale, ou bien si la copie de l'un fut le modèle de l'autre.

On peut démontrer facilement que le scribe de Canterbury n'a pas eu sous les yeux la copie conservée à Paris. Celle-ci n'a pas pu lui fournir les 94 vers de la fin qui nous montrent la garde du sépulcre et la visite que Joseph y fit, au cours de laquelle il a été arrêté par les soldats. Cette scène, et bien d'autres encore, était prévue par le prologue que nous trouvons dans la version *P* : la *jaiole* (pour les prisons enprisonner) devait être destinée à Longin, ainsi qu'à Joseph après sa condamnation par Caïphe. D'autre part, de nombreuses formes linguistiques et stylistiques des 94 vers de *C* sont conformes à celles de la version *P*. Enfin, un vers essentiel manque à *P* (après 341) ; on le trouve dans *C* sans qu'il paraisse ajouté (vers 397). Donc les deux scribes ont travaillé indépendamment.

La version de Canterbury est la plus développée ; elle dissout en dialogues ce qui constitue une seule réplique dans *P*. Elle ajoute au récit évangélique une légende : Joseph aurait vu en songe une pierre sur laquelle des anges vinrent déposer un linceul. Il a compris dès lors qu'il devait faire un sépulcre qui recevrait les restes d'un saint personnage.

La version *P* est plus courte, mais elle contient toutefois une scène absente de *C* : sur la route du sépulcre, les soldats disent à un passant ce dont ils sont chargés par Pilate (323/34)⁵³. D'ailleurs, la version *C* contiendrait-elle absolument tout ce qu'on lit dans *P*, offrirait-elle un texte plus développé et des scènes particulières, l'expression serait-elle meilleure et plus raffinée qu'elle ne pourrait être

52. T.A. JENKINS et J.M. MANLY (avec collab. de M.K. POPE et J.G. WRIGHT), Oxford, 1933 (« Anglo-Norman Text Society »).

53. Cette courte scène était utile techniquement ; elle comblait un temps mort pendant le voyage jusqu'au sépulcre.

considérée, pour ces raisons, comme un remaniement. En effet, un remanieur peut aussi bien condenser le texte de son modèle et en ternir le style. La version longue n'est pas théoriquement un remaniement d'une version courte, et l'inverse est vrai également. Un remanieur peut aussi bien condenser que diluer ou allonger.

Pour nous prononcer, il nous faut d'autres critères que ceux-là. Et il arrive souvent que ce soient les variantes les moins riches de sens qui nous révèlent l'antériorité de telle version. Parfois, c'est une variante linguistique. Encore faut-il qu'elle soit décisive. Ainsi, au v. 151 de *C*, nous trouvons en fin de vers *ambedous* alors que, syntaxiquement, c'est le cas-sujet *ambedui* ou *andui* qu'imposerait la déclinaison. Or *P* donne *amdui* (*A m d u i ben le veïmes nus* 129). Et *C* semble avoir corrigé : *Ambedous le veïmes nus*. On conclurait que le scribe de *C* a rejeté *amdui* qui lui paraîtrait archaïque, les formes du cas-sujet étant devenues caduques avec la déclinaison. Mais, voici qu'au v. 240 le scribe de *C* y recourt (*A Pilate s'en vunt ambedui*), alors que celui de *P* écrit : *A Pilate en vunt ambedous* 213. C'est exactement l'inverse, et nous devons admettre que nous nous trompons grossièrement.

Mais voici un cas pertinent. Dans une didascalie de *P*, aux vers 101/02, *croiz* est uni à *poinz* à la rime :

Quant il vendrent devant la *croiz*,
une lance li mistrent es *poinz*⁵⁴.

Dans *C* (117/18), nous lisons :

Quant il estoient venu la,
li sa lance en main bailla.

Le sens est le même, mais l'expression est grammaticalement fautive dans *C*, car, dans le second vers, le sujet omis doit être un singulier, puisque nous trouvons *bailla*. Pourquoi cette forme verbale qui a tout perturbé ? Qui ne voit que c'est pour rimer avec *la* et que ce dernier mot est amené par la nécessité de changer les rimes ? Le remaniement est évident ici, car c'est *croiz* : *poinz*, ce couple devenu intolérable, qui est la leçon ancienne. Celle-ci révèle un état de la versification au XII^e siècle, époque où l'assonance déparait encore les tirades rimées et où la nasalisation des voyelles était incomplète : *poinz* offrait à peu de chose près la même diphtongue que *croiz*. Voilà le trait linguistique archaïque conservé dans deux vers très satisfaisants, tandis que la version *C*, si les rimes sont autres et parfaites, la syntaxe est étrangement offensée. Ce couple *croiz* : *poinz* — les éditeurs ne l'ont pas compris — attesterait à lui seul l'affleurement dans la version de Paris d'une rédaction de la fin du XII^e siècle au plus tard.

Il est un dernier exemple qui prouve que la version *C* est plus remaniée que *P*. Dans celle-ci, un soldat avait tutoyé Longin ; puis un autre préfère le vouvoyer. Dans la version *C*, par contre, le rédacteur conserve le tutoiement :

P
Alter miles

169 Ainz mesparlastes e ore piz,
pur ceo serez en prison mis.
Venez avant, tut i irrez.

Longinus
De ceo sui jo joius e lez.

C
Miles

193 Ainz mesparlas e ore pis,
pur ço serras en prisun mis.
Ven tost avant, tost t'en irras.

Longinus
De ço rend jo a Deu grans [*un mot manque*].

54. Il faut comprendre : « Quand les soldats furent arrivés devant la croix, ils mirent une lance dans les poings de Longin. »

L'absence de ce dernier mot révèle l'embarras du copiste : il n'a pas écrit le mot attendu qui allait dépareiller le vers à la rime. Comme il a fini en *-as* son v. 195, il devait modifier le suivant. Il a commencé à le faire, supposant qu'il y parviendrait. Il aurait écrit spontanément : *De ço rend jo a Deu grans grez*. Mais il s'est rendu compte qu'il avait cédé trop à l'attrait du vers correspondant de la version *P* (*De ceo sui jo joius e lez*), qu'il allait commettre une faute de versification, et il a renoncé à écrire le mot final, se disant peut-être que, plus tard, il trouverait un mot heureux pour compléter son vers. L'auteur de la version *C*, lorsqu'il a voulu être conséquent en prolongeant l'usage de *tu* dès le v. 193, ne s'est pas rendu compte qu'il pénétrait dans une impasse.

Ces rares arguments me paraissent convaincants : la version de Paris est, sinon l'original, du moins une version de l'œuvre primitive moins remaniée que la version de Canterbury. Or, comme le scribe de ce recueil anglais a transcrit d'autres œuvres que notre drame et qu'il se révèle ailleurs très respectueux de ses modèles, les éditeurs ne croient pas voir en lui un remanieur professionnel. Ils supposent qu'il a copié assez fidèlement un texte déjà remanié de la *Résurrection* qui ne remonterait peut-être à l'original qu'à travers un autre intermédiaire. Comme il écrivait vers 1275, on pourrait donc supposer qu'avant cette date on avait déjà sorti un ou deux remaniements de notre drame. Par contre, le scribe de *P*, au *xiv^e* siècle, aurait trouvé, sinon l'original, du moins une version qui lui aurait été très fidèle.

On admet aussi que l'œuvre a été composée en Angleterre par un clerc qui écrivait le français insulaire. Mais on a reconnu dans sa langue une influence du français central, peut-être de Touraine. On ne peut aller plus loin, et il serait téméraire d'admettre que ce drame ait passé très tôt de France en Grande-Bretagne. Le remaniement *C* aurait été composé en Angleterre aussi. N'attribuons aucune qualification péjorative à ce terme de remaniement. Il arrive souvent que l'original soit souillé ou même corrompu par des pédants, mais plusieurs fois, au moyen âge comme à l'époque moderne, on rencontre des remanieurs de génie comme Rabelais et Corneille.

Ne parlons pas de génie à propos de notre modeste drame. Mais il m'est permis de préférer le remaniement de Canterbury. Il s'est révélé plus intelligent que l'original. En effet, il a attribué un langage tout profane à Joseph lorsqu'il a salué le païen Pilate, alors que la version *P* accumulait les bénédictions divines :

<i>P</i>	<i>C</i>
37 Sire Pilate, beneit seies tu s'aît te Deus par sa grant vertu. Deus, par la sue poissance, 40 te doinst vers mei bonne voillance. Ceo me doinst Deus omnipotent que oîr me voilles bonement.	47 Sire Pilate, sacez en verité ke vus salu par amisté et, si nule rien ver moi volez, 50 tost la vus frai, bien le sachez ; et de vus ai jo fiance grand ke vus me orrez si rien demand.

La version *P* faisait dire à Joseph que Jésus allait ressusciter (*nepurquant tut relevra il*, 78). On imagine mal qu'après cette révélation Pilate ait consenti à lui confier le corps de celui qu'il avait condamné injustement. Le remanieur fut moins intempérant ; il a préféré soulever une discussion courtoise entre Pilate et Joseph. Au juge qui se disculpe en disant que tout de même Jésus s'est proclamé roi des Juifs contre César, Joseph répliqua : non, ce ne fut pas contre César, ce ne fut pas pour lui nuire, mais, au contraire, César, par Jésus, eût acquis de l'honneur (77-88). Comme nous l'avons dit déjà, le remanieur a prêté à Joseph un songe prémonitoire sur le saint qui serait déposé dans son tombeau (311/46).

Pour Longin, on insiste sur le fait qu'il est aveugle et on le conduit par la main jusqu'à la croix (113/16) ; on ajoute que les soldats ont voulu payer Longin, mais qu'il a refusé avec dignité puisque

le Christ l'avait guéri : il n'est pas mort, dit-il, *tut soit transi* (139/46). Il tient à dire aux soldats : *Le fiz Deu, senz charnel pere, | est fiz Deu senz nule mere* (203/4). Ce qui rappelle les vers du *Jeu des trois roys* du recueil Sainte-Geneviève : *Néz sa jus de mere sanz pere, | mais lassus de pere sanz mere*⁵⁵.

Des vers banals de *P* (104, 132, 238, 296) ont été remplacés par des paroles plus substantielles. Dans l'ensemble donc, le remaniement est supérieur à la version *P* ; le texte a été repensé, amélioré formellement, développé avec un sens psychologique plus fin et une conscience plus nette du sens du drame. Il ne vaut pas le *Jeu d'Adam*, mais ses mérites ne sont pas négligeables. On y a apprécié les caractères de Joseph d'Arimatee et de Pilate et ceux de Nicodème et de Longin. Le lyrisme abonde dans le rôle de Joseph, et Pilate est un torturé qui, devinant les conséquences de la guérison de l'aveugle, veut étouffer la vérité dans l'œuf. Entendant parler d'un miracle, le procureur ferme la bouche aux soldats, puis il en prend un à part et lui demande de lui dire exactement ce qui s'est passé. Tout de suite après, il lui impose le silence sans faire aucun commentaire. Que Longin soit emprisonné afin qu'il ne répande pas la nouvelle ! C'est ce qui amène le *miles* à déclarer à Longin, avec un conformisme admirablement équivoque (*P*, 161/64) :

N'est pas veir que tu veis ren :
mençunge est, nus le savum ben.
Pur cen que creiz en un pendu,
si diz que tes oilz t'a rendu.

Restructurant le texte, le remanieur de *C* a partagé ces vers en deux répliques du soldat entre lesquelles Longin a protesté énergiquement et a proclamé la divinité du Crucifié (180/86).

Ébloui par ce chef-d'œuvre qu'est le *Jeu d'Adam*, surtout dans sa première partie, on a peut-être été injuste envers la *Seinte resureccion* dont les mérites valent bien plus que la mention documentaire qu'on lui consent généralement. Il est vrai que l'auteur n'a pas paré son œuvre de cette beauté dont se souciaient ses prédécesseurs : la variété du rythme et l'agrément de la musique. Rien n'est chanté et les vers sont uniformément des octosyllabes à rimes plates. Il semble que le dramaturge ait négligé l'éclat.

*
* *

Il reste un dernier problème, celui qu'on a appelé les « passages narratifs », que nous considérerons comme inscrit dans la présentation textuelle de ce drame. C'est toute la question du dit et de l'écrit que nous devons étudier, car, souvenons-nous en, le théâtre est un genre oral et l'œuvre dramatique peut subir quelque métamorphose lorsqu'on la couche sur le parchemin.

Les deux versions sont précédées par un prologue en vers (28 dans *P* et 38 dans *C*). Voyons le début :

<i>P</i>	<i>C</i>
1 En ceste manere recitom la seinte resureccion. Primerement apareillons tus les lius e les mansions, le crucifix primerement...	1 Si vus avez devociun de la sainte resurreccion en l'onur Deu representer e devant le puple reciter, 5 purveez ke il eit espace pur fere asez large place, et si devez bien purver cum les lius devez aser ; e les maisuns qui afferunt 10 bien purveez serrunt : le crucifix premerement...

55. Éd. R. WHITTREDGE, v. 665/6.

Remarquons l'emploi commun du verbe *reciter* qui peut signifier « dire par personnages » ; nous le savons par ce titre d'un drame liturgique latin de la fin du XII^e siècle : *Ordo de Ysaac et Rebecca et filiis eorum recitandus*⁵⁶.

Les deux premiers vers de *P* et les quatre premiers de *C* nous donnent le titre de l'œuvre ; le v. 4 de *C* précise que la représentation a lieu devant le peuple. Viennent ensuite, dans *P*, la liste des mansions (ciel, croix, sépulcre, prison, enfer) et, enfin, la liste des « lieux » ou *estals*, à savoir les endroits où seront placés les personnages au début du drame : Pilate avec six ou sept vassaux (appelés aussi chevaliers) ; Caïphe avec la « juiverie » ; Joseph d'Arimathie avec les siens ; Nicodème avec les siens ; les disciples du Christ (qui n'interviennent pas dans les fragments que nous avons conservés) ; les trois Maries (absentes aussi dans nos mss.). Donc, six lieux : l'auteur même les a comptés.

On nous indique ce qu'on verra au premier plan : Galilée (un lac « en mi la place »), Emmaüs avec un « hostel ». Et le texte initial de *P* se termine ainsi :

25 Et cum la gent est tute asise
e la pes de tutez parz mise,
dan Joseph, cil de Arunachie,
venge a Pilate si lui die.

Suit la première réplique de Joseph.

La version *C* combine la présentation des mansions et des lieux. Elle ajoute un lieu pour Longin que la version *P* avait oublié ; elle mentionne l'ancien grand-prêtre Anne dans le groupe des Juifs, parle de la tour David (où est apparu Jésus à ses disciples) et se propose de faire intervenir *dan Thorlomeu*, entendons saint Barthélemy, l'apôtre très vénéré en Angleterre et particulièrement à Canterbury qui possédait, comme relique, le bras du saint. La fin du prologue est la même sauf le v. 35 : *Et quant la gent e r t tute asise*. Dans *P*, le verbe était au présent : *e s t tute asise*.

Ce prologue, par son contenu, est essentiellement la didascalie initiale munie du titre en tête et, en finale, d'une transition annonçant l'intervention du premier personnage⁵⁷. Ce qui distingue cette didascalie initiale de celle du *Jeu d'Adam*, c'est qu'elle est en français et en vers, structurés exactement comme ceux du texte dit par les acteurs.

Nous avons vu que le *Jeu d'Adam*, tant par son sujet que par la présentation du texte et la technique du drame, était étroitement apparenté aux drames liturgiques. La *Seinte resurreccion* ne leur est pas étrangère non plus, et il nous est donc permis de comparer les aspects de sa transcription à ceux des textes latins que nous conservons de ce XII^e siècle. Or, dans l'*Officium stelle* de Munsterbilsen, la didascalie initiale est écrite en hexamètres :

Post *Benedicamus* puerorum splendide cetus
ad regem pariter debent protendere gressu,
preclara voce necnon istud resonare⁵⁸.

Et, dans le *Daniel* de Beauvais, le titre est rimé :

Ad honorem tui, Christe,
Danielis ludus iste
in Belvaco est inventus,
et invenit hunc juvenus⁵⁹.

56. YOUNG, *op. cit.*, t. II, p. 259.

57. W. NOOMEN (*Passages narratifs dans les drames médiévaux français ; essai d'interprétation*, dans « Rev. belge de philol. et d'hist. », t. XXXVI, 1958, p. 761-785) conclut fort bien : « En réalité, ce soi-disant prologue n'est autre qu'un pendant en langue vulgaire des indications qu'on trouve en tête de plusieurs drames liturgiques latins » (p. 766).

58. YOUNG, t. II, p. 75.

59. *Ibid.*, p. 290.

Ce qui est neuf, c'est l'abandon du latin pour les didascalies, alors que jusqu'au xv^e siècle, incidemment du moins, le latin paraissait la langue technique des metteurs en scène⁶⁰. Ce premier emploi de la langue vulgaire pour la rédaction des didascalies doit être expliqué. Nous tenterons de le faire après avoir examiné le contenu des didascalies multiples qui parsèment le texte des deux versions.

M. Wim Noomen, dans un article fameux que nous discuterons⁶¹, a dénombré fort exactement 22 endroits où le texte est interrompu par une didascalie rimée (au total 56 vers sur les 344 de *P*, 65 pour les 484 de *C*). Elles sont du type très fréquent dans les drames liturgiques : rubriques et didascalies combinées sous forme de phrases terminées par un verbe déclaratif. Toutefois, et voici du neuf, on trouve en marge le nom du personnage, en latin chaque fois. C'est la rubrique, et elle fait double emploi avec la didascalie en vers lorsque celle-ci existe. Il y a donc deux systèmes de présentation des répliques, indispensables l'un et l'autre : des rubriques en marge et, quand il le faut pour l'action, des didascalies du type ancien qui s'associent dans un même texte avec une rubrique formulée, celle-ci achevant le passage dit « narratif ». Dans ce cas, la rubrique est inutile, mais le scribe l'a maintenue par souci d'uniformité. Ajoutons que tous ces « passages narratifs » sont marqués, dans le ms. *P*, par une initiale rouge au premier feuillet et par un signe *Q* rouge ailleurs. Dans le ms. *C*, les débuts des répliques ou des « passages narratifs » sont indiqués par une grande capitale, tantôt non ; parfois la capitale est mal placée. Il n'y a pas de rubriques en marge.

Il faut ajouter qu'à quatre endroits le ms. *P* présente, en marge encore, des extraits de la Bible confirmant la véracité de l'action en regard du texte qui la concerne. Ces textes scripturaires ne sont pas toujours reproduits mot à mot⁶². Ces références marginales sont absentes du ms. *C*. Or, ces textes latins sont précisément ceux que chanterait le chœur dans les drames liturgiques, s'intercalant avantageusement entre deux épisodes. Mais, à l'endroit où ces textes sont placés dans le ms. *P*, parfois en regard d'une didascalie, parfois à la hauteur du milieu d'une réplique, on s'aperçoit qu'ils ne servent plus à la représentation et qu'ils constituent comme des références didactiques dont on peut se passer, comme l'a jugé le scribe du ms. *C*.

En résumé, le texte de *P* est muni de trois sortes d'éléments extérieurs aux répliques : 1) une didascalie initiale fort longue (28 vers) suivie de 26 didascalies intérieures, comptant le plus fréquemment deux vers, parfois quatre (quatre fois) et une fois six vers (on les retrouve aussi dans le ms. *C*, avec quelques variantes) ; 2) des rubriques en marge (le nom des personnages en latin) : elles manquent dans *C*⁶³ ; 3) quatre gloses scripturaires latines en marge, absentes de la version *C*.

Qu'a-t-on fait de ces « passages narratifs » ? Les a-t-on dits ou non au cours de la représentation ? Pour ma part, je les ai appelés des didascalies parce que je suis convaincu qu'ils ont servi primitivement au metteur en scène et qu'ensuite ils ont été convertis pour la lecture. Mais il faut distinguer soigneusement ces didascalies intérieures d'avec celle du début qui se présente comme un prologue.

60. Voir les exemples du ms. du Mans de la *Passion* d'Arnoul Greban, du *Mystère de l'Incarnation de Rouen* de 1474 et, enfin, des recours à *percutit* dans le premier imprimé du *Mystère de la Passion* de Jean Michel, peu après 1486 (O. JODOGNE, *Le théâtre médiéval et sa transmission par le livre*, dans « Research Studies », t. XXXII, 1964, p. 67-69). Une exception, croirait-on, les didascalies françaises du *Ludus paschalis* d'Origny-Sainte-Benoîte, près de Saint-Quentin, drame mi-latin mi-français joué dans un couvent de femmes. Mais le ms. qui nous le conserve est du xiv^e siècle, et YOUNG (t. I, p. 412) avoue qu'il voisine avec des coutumes de la communauté du xiii^e et du xiv^e siècle.

61. Art. cité *supra*, p. 185, n. 57.

62. « Tunc accessit ad Pilatum et petiit corpus Jesu » (MATTH., XXVII, 58 : LUC, XXIII, 52 : « Hic accessit »). — « Lancea latus ejus aperuit, et continuo exivit sanguis et aqua » (JEAN, XIX, 34 : « Sed unus militum lancea... »). — « Posuit eum in monumento novo quod excideratur a petra » (MATTH., XXVII, 60 : « Et posuit... exciderat in petra »). — « Jube custodire sepulcrum. Ne furentur eum discipuli ejus et dicant plebi quia surrexit et erit novissimus error peior priore » (MATTH., XXVII, 64 : « Jube ergo custodiri sepulcrum usque in diem tertium : ne forte veniant discipuli ejus et furentur eum et dicant plebi : Surrexit a mortuis : et erit novissimus error peior priore »).

63. Elles sont indispensables, sauf lorsqu'une didascalie s'insère entre deux répliques, car celle-ci se termine toujours en annonçant celui qui va prendre la parole.

Celui-ci prévoit une représentation, envisage une exécution nouvelle de la pièce, tout comme la didascalie initiale des drames liturgiques. Ce qui le prouve, c'est l'énumération des « mansions » et des « lieux » et surtout l'emploi des verbes à l'impératif, au futur et au subjonctif présent (et encore « devoir » + infinitif). Une seule fois, l'indicatif présent (v. 18). Le texte a été rédigé en vers, soit par simple souci de la forme, soit parce que l'auteur s'est cru obligé à ne recourir qu'à une toilette uniforme pour l'ensemble : les octosyllabes à rimes plates. Nous avons dit qu'il a renoncé aux variétés métriques comme à la prose au cours du drame.

Quant aux « passages narratifs » à l'intérieur, malgré quelques notations sur les sentiments des personnages, ils ne sont que des indications scéniques s'achevant en rubriques. Ce qui le prouve, c'est qu'ils se terminent presque tous par un verbe déclaratif⁶⁴. Dans de rares cas, il manque (v. 101-2) ; il n'y en a pas aux v. 183/4, 354/5, mais la didascalie annonce les prochains interlocuteurs ; aux v. 131/2⁶⁵, 216, 268, la didascalie interrompt la réplique d'un même personnage : le verbe déclaratif est donc inutile.

Ce qui est très important, c'est que, contrairement à l'usage verbal de la didascalie initiale ou prologue, les verbes employés dans les « passages narratifs » sont au passé (très rarement au présent) et jamais à un temps ou à un mode imposant une action future⁶⁶. Nous devons conclure dès lors que l'auteur de la version commune, en présentant dans les didascalies les mouvements et les répliques au passé, les a considérés implicitement comme non renouvelables. Il n'a pas converti une pièce de théâtre en récit ; il a plus exactement traduit en écho et en images textuelles les paroles et les gestes d'une représentation antérieure. Je dois imaginer que le dramaturge, avant l'exécution de la pièce, avait rédigé un texte, recopié ensuite en rôles d'acteurs⁶⁷. Lui-même, ou un autre, plus tard, a mis au net ce texte, versifiant peut-être, si elle ne l'était déjà, la didascalie initiale où il aurait laissé subsister les subjonctifs, impératifs et futurs ; mais il a mis en vers les didascalies intérieures et il en a converti tous les verbes au passé. Ainsi a-t-il destiné son texte à la lecture, ajoutant en marge des gloses scripturaires qui, à l'origine, étaient chantées par le chœur. L'éditrice Jean Gray Wright et Grace Frank ont émis cette hypothèse que je crois pertinente, mais contre laquelle s'est élevé W. Noomen en 1958. Ce dernier soulève deux objections :

1) Les vers narratifs sont les mêmes dans les deux versions *P* et *C*, donc ils doivent appartenir à l'original. L'auteur suppose implicitement que celui-ci est antérieur à la représentation et aurait donc l'aspect d'une œuvre à représenter, avec des didascalies en prose dont les verbes seraient au subjonctif ou au futur. Il a dû exister, en effet ; mais il a dû exister tout aussi bien, dans notre cas,

64. Parfait *dit* 112, 250, *dist* 140, 240, 246, *distrent* 174. — Passé composé *ad dît e comandé* 336, *unt dît* 91, 124. — Présent *dît* 278. — Autres verbes : *criat* 226, *demanda* 324, *parla* 296, *parlerent* 306. — Le procédé est si régulier que le remanieur, lorsqu'il a scindé une didascalie, a fait suivre le premier fragment d'un verbe déclaratif :

<i>P</i>		<i>C</i>	
213	A Pilate en vunt ambedouz e dui vassals ensemble od eus, dunt li un portat l'ustillement, l'altre la buiste od l'oinnement.	241	A Pilate s'en vunt ambdoui et Joseph en halt <i>ad dît</i> a lui :
		251	Ver la croiz s'en vunt ambedous e dui vassal ensemble od els, dunt l'un portat le ustillement, l'altre la boiste od le uignement.

65. Je proposerai d'intervertir les v. 131/2. Pilate est irrité contre le soldat qui lui parle d'un miracle de Jésus : *Ne lui fu bel qu'i [le soldat] si parla* 132. Puis il a dû se tourner vers Joseph : *Vers dan Joseph dunc se turna* 131, et lui a dit très gentiment : *Dan Joseph, mult m'avez servi* 133, *Pernex le cors, jol vus otri* 134. Le ms. *C* n'a pas cette didascalie.

66. Verbes au parfait : 89, 102, 107/8, 111/2, 121/2, 131, 140, 157, 173/4, 225/6, 239/40, 246, 249, 295/6, 305/6, 323/4. — Au passé composé : 91, 109, 110, 124, 139, 335/6. — A l'imparfait : 268. — Au plus-que-parfait : 184. — Au présent : 123, 213, 278.

67. Nous conservons, dans le fragment de Sulmona, le rôle du quatrième soldat, gardien du sépulcre (voir YOUNG, *op. cit.*, t. I, p. 537, 701-708).

postérieurement à la représentation, une édition adaptée à la lecture. Ce fut le cas de très nombreuses œuvres du xv^e siècle, comme je crois l'avoir démontré récemment⁶⁸.

2) Admettant que les vers narratifs ont été ajoutés après coup, W. Noomen ne s'explique pas pourquoi le remanieur hypothétique n'a pas remanié le prologue. J'ai répondu à cette objection. S'il a remanié le prologue, c'est en le versifiant ; il lui a conservé, en effet, ses intentions dramatiques. Il n'a pas converti en passés les nombreux subjonctifs et futurs qui prévoyaient l'exécution de la pièce. Il y a incohérence entre la didascalie initiale et les didascalies intérieures. On ne peut se l'expliquer que comme le résultat d'une inadvertance, ou mieux d'un changement d'orientation au moment d'écrire la première didascalie intérieure.

W. Noomen propose de considérer notre texte — et d'autres encore du XIII^e siècle — comme étant vraiment celui de la représentation et destiné à servir à une nouvelle exécution.

1) Le prologue, ainsi que les indications des personnages (les rubriques), « doit être considéré comme s'adressant aux acteurs éventuels chargés de la représentation »⁶⁹. Donc, il n'aurait pas été dit en scène. J'en conviens très volontiers.

2) « Les vers narratifs, constituant une partie intégrante du texte, étaient portés au public par les mêmes moyens que le dialogue »⁷⁰ ; ils auraient été prononcés par un « lecteur » ou un « meneur de jeu ». Tout d'abord, je conteste le fait que les « passages narratifs » constituent une partie intégrante du texte, si l'on veut dire par là que, pour comprendre la pièce, les spectateurs ont dû les entendre. Imaginons des acteurs tenant compte des indications scéniques contenues dans ces passages, il suffirait que les spectateurs entendent leurs répliques pour suivre intégralement l'action.

Mais venons-en au « lecteur ». On ne peut pas l'inventer pour les besoins de la cause, pour la démonstration d'une théorie explicative d'un cas particulier. Ce *lector* a existé en effet dans la *Procession des prophètes* de Salerne⁷¹ ; il est appelé *cantor* à Saint-Martial de Limoges⁷² et son rôle est tenu par des *vocatores* à Rouen⁷³, des *appellatores* à Laon⁷⁴, et ils existent probablement dans la troisième partie de notre *Jeu d'Adam*. Mais, dans aucun autre drame liturgique que la *Procession des prophètes* ces lecteurs n'apparaissent. Les textes publiés en font foi. Et, dans cette *Processio prophetarum*, les *vocatores* font partie du chœur. C'est une œuvre très peu dramatique d'ailleurs, en général une suite de textes scripturaires, dits par les prophètes qu'il faut bien appeler pour les désigner au public. Nulle part ailleurs, à ma connaissance, un lecteur n'intervient dans un drame.

Du reste, si un lecteur avait dit ces vers narratifs, il se serait exprimé au présent. Il n'aurait pas employé des parfaits, des passés composés, voire des imparfaits et des plus-que-parfaits. Noomen a bien vu que « l'emploi des temps du passé semble offrir une dernière difficulté »⁷⁵. Et il croit la résoudre en rapprochant nos didascalies en vers des passages narratifs contenus dans le *Ludus de Passione* de Benediktbeuern. On y voit énumérés⁷⁶ : 1) les indications pour la représentation, en prose, avec des verbes au subjonctif et à l'indicatif présent ; 2) le dialogue ; 3) des passages d'un caractère plutôt lyrique ; 4) des passages ayant un caractère narratif. C'est à ces derniers qu'il s'intéresse. Il y dénombre un répons, cinq antiennes et des chants religieux ; l'un de ceux-ci fait

68. Art. cité *supra*, p. 186, n. 60.

69. Art. cité, p. 767.

70. *Ibid.*

71. Non datée ; imprimée en 1594, cf. YOUNG, *op. cit.*, t. II, p. 133-137.

72. Ms. des XI^e-XII^e s. (YOUNG, p. 138-142).

73. Ms. du XIV^e s. (*ibid.*, p. 154-165).

74. Ms. du XIII^e s. (*ibid.*, p. 145-150).

75. NOOMEN, *op. cit.*, p. 767.

76. *Ibid.*, p. 775-776.

progresser l'action : *Videns Dominus flentes sorores Lazari, ad monumentum lacrimatus est coram Iudeis, et clamabat.*

C'est entre ce passage narratif chanté et les didascalies intérieures de notre *Resurreccion* que W. Noomen croit établir une analogie. Et il les rapproche d'un autre encore : *Et prodiit ligatus manus et pedes, qui fuerat quasi mortuus.* Qui n'aperçoit que ces passages narratifs sont de simples variantes des versets de l'Évangile (JEAN, XI, 33, 44)⁷⁷ ? Et, bien sûr, comme dans la Bible, les verbes y sont au passé simple ou à l'imparfait.

Mais ces textes scripturaires répondent, dans notre *Resurreccion*, aux quatre extraits de l'Écriture qu'on lit dans la marge de notre version *P*. Et, dans les didascalies intérieures, on n'a pas reproduit les paroles de l'Écriture. Noomen s'est trompé d'objet et il a justifié trop commodément ces verbes au passé qui, pour moi, constituent la preuve que notre texte, respecté dans ses dialogues et dans son prologue (éventualité d'une mise en vers exceptée), a été adapté à la lecture par une mise en vers et une conversion des temps grammaticaux. Souvenons-nous que ces deux versions du drame sont rangées dans des manuscrits destinés à la lecture, où on ne trouve aucune œuvre dramatique. Je crois que la destination du texte résout le problème ; il reste que l'état ancien de la didascalie initiale est injustifié.

L'œuvre a donc été représentée, alors que certains critiques comme Émile Roy et Edmond Faral en ont douté ; les spectateurs ont entendu les répliques des personnages, mais non les didascalies initiales ou intérieures, ces « passages narratifs » comme on les a appelés par erreur. Voilà les diverses questions philologiques et techniques que soulève la *Seinte Resurreccion*, cette œuvre française du XII^e siècle, bien plus éloignée extérieurement du drame liturgique que le *Jeu d'Adam*. Comme lui, pourtant, elle appartient au meilleur répertoire de l'Église, même si elle fut jouée hors du temple et sans l'accompagnement musical du chœur.

77. « Jesus ergo, ut vidit eam plorantem, et Judaeos, qui venerant cum ea, plorantes, infremuit spiritu, et turbavit seipsum, et dixit... » — « Et statim prodiit qui fuerat mortuus, ligatus pedes et manus institis. »