

Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France

Professeur Omer Jodogne

Citer ce document / Cite this document :

Jodogne Omer. Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France. In: Cahiers de civilisation médiévale, 8e année (n°29), Janvier-mars 1965. pp. 1-24;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1965.1331>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1965_num_8_29_1331

Fichier pdf généré le 24/03/2019

Omer JODOGNE

Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France

I

LES DRAMES LITURGIQUES

Le théâtre médiéval en Occident n'est pas un renouvellement du théâtre antique. C'est un nouveau théâtre et, dans toute la force du terme, une création. Tandis que la chanson de geste et le roman doivent beaucoup à l'épopée virgilienne et aux récits de la latinité, alors que la poésie lyrique, dans ses thèmes, s'est inspirée très tôt des doctrines d'Ovide, le théâtre religieux, et même le profane, ne doit rien aux *auctores* latins. C'est une création spontanée et même inconsciente et nous avons le privilège de pouvoir la suivre dans chacune de ses étapes depuis le XI^e siècle jusqu'à son glorieux apogée au XV^e. On n'a jamais dû se quereller à propos de ses origines, car celles-ci sont évidentes.

Encore faut-il s'entendre sur ce qu'est le théâtre. Le drame évoque l'action et c'est avec raison qu'on l'a appelé *jeu*, *Spiel*, *Spel*, *funzione*, *auto*. Mais l'action ne suffit pas à distinguer le drame du roman, pas plus que le décor ou même des individus parlant et se mouvant sur des tréteaux ne convertissent le divertissement en théâtre. Le narré ne suffit pas, et non plus la mimique. Ce qui est le caractère exclusif du drame, c'est la désincarnation des personnes dites acteurs, assumant le rôle d'individus autres qu'eux-mêmes. C'est ce que par un mot commode les Anglais désignent *impersonation* et que je me permettrai de transposer en « personnation ». A l'action, indispensable sans doute, la personnation confère cette fiction qui convertit en art ce qui risquerait d'être compris comme un événement réel. La personnation délimite le théâtre, nous dit en quoi il se distingue du spectacle, du pur dialogue, quoique le genre les comprenne tous deux. Le décor même n'est pas indispensable ; on l'a prouvé assez de nos jours.

Comme tant d'autres genres littéraires de l'époque, le théâtre est essentiellement un genre oral, recourant en outre au mouvement, aux gestes qui ne sont pas seulement déclamatoires. Enfin, il se réalise dans un milieu social où des acteurs, autrement que des orateurs, tentent de faire participer un public à leurs émotions propres ou contribuent à en susciter d'autres.

Et puisque le théâtre est un genre oral, puisque seule la représentation est le théâtre, il importe que, pour le comprendre au mieux, notre imagination, au préalable, transpose en œuvre jouée le texte que nous livrent les manuscrits. Telle sera la méthode qui s'imposera à nous lorsque nous étudierons les premiers drames de notre littérature.



Le théâtre est né dans l'église, grâce aux excroissances des textes liturgiques chantés qu'on a appelés des tropes. On les découvre nombreux au IX^e siècle. Les premiers sont attribués à Tutilo,

de l'abbaye de Saint-Gall, mort peu après 912. Mais, selon Karl Young¹, on en connaissait avant 856, à Limoges, Luxeuil, Moissac, Saint-Benoît-sur-Loire.

On a rappelé le trope de la Noël composé par Tutilo :

Hodie cantandus est nobis puer, quem gignebat ineffabiliter ante tempora Pater, et eundem sub tempore generavit inclita mater.

Interrogatio : Quis est iste puer quem tam magnis preconiiis dignis vociferatis ? Dicit nobis ut collaudatores esse possimus.

Responsio : Hic enim est quem presagus et electus symmista Dei ad terras venturum previdens longe ante prenotavit, sicque predixit : Puer natus est... [*introît de la troisième messe de Noël*]².

Il se caractérise par un dialogue entre deux parties du chœur, trop court toutefois pour faire germer le drame liturgique. Seul le trope de Pâques, *Quem quaeritis in sepulchro...*, en usage à Saint-Gall dès le début du x^e siècle, puis à Saint-Martial de Limoges entre 923 et 934³, fut fécond de notre point de vue :

Interrogatio : Quem queritis in sepulchro, christicole ?

Responsio : Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.

Non est hic, surrexit sicut predixerat ; ite, nunciate quia surrexit de sepulchro. Resurrexi... [*introît de la messe de Pâques*]⁴.

L'interrogation, qui était déjà le tremplin du développement dans le trope de Noël (*Quis est iste puer...*), évoque ici une action préalable que bientôt on va simuler : *Quem queritis in sepulchro, christicole?* Ce vocatif final appelle des interlocutrices qui répondront en désignant ceux qui les ont interpellées : *Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae*. Ceux-ci sont des anges, celles-là sont les saintes femmes. Et lorsque nous constaterons que, par une manière quelconque de se vêtir, les clercs voudront paraître des femmes, nous verrons atteint le stade de la personnation à partir duquel l'action est dramatique au sens strict.

Avant de signaler ce tournant décisif, remarquons, avec Karl Young⁵, que ce dialogue n'est pas repris aux évangiles, ni même l'interrogation *Quem quaeritis...* En effet, saint Luc (XXIV, 5) fait dire à deux hommes vêtus de vêtements éclatants (*in veste fulgenti*) : *Quid quaeritis viventem cum mortuis?* (Pourquoi cherchez-vous parmi les morts quelqu'un qui est vivant ?) Il semble qu'avec l'intention d'illustrer vraiment le mystère de la Résurrection du Sauveur, on ait voulu créer un dialogue, susciter une action, se souvenant peut-être du *Quem quaeritis* qui, dans saint Jean (XVIII, 4-5, 7), appelle la réponse des bourreaux au moment de l'arrestation de Jésus, ou s'inspirant de l'offertoire de la messe du lundi de Pâques : *Quem quaeritis? Surrexit, sicut dixit*. En outre, les épithètes *christicole*, *caelicolae* sont nouvelles. Ainsi, interlocuteurs et action paraissent avoir surgi ingénieusement de l'imagination de l'auteur inconnu de ce trope, véritable germe de notre théâtre religieux.

1. K. YOUNG, *The Drama of Medieval Church*, Oxford, 1933, 2 vol. Cet ouvrage très important contient l'édition des drames liturgiques. On y renverra souvent.

2. Ms. de Vienne, XI^e s. — Voir YOUNG, t. I, p. 195.

3. J. CHAILLEY rappelle que « le trope *Quem queritis* se trouve déjà dans l'un des plus anciens tropaires de Saint-Martial, le ms. B.N. lat. 1240, fol. 30, au début de la partie archaïque de ce ms. datant de 933-936. » (*Le drame liturgique médiéval à Saint-Martial de Limoges*, dans « Rev. d'hist. du théâtre », t. II, 1955, p. 130.) Il croit même qu'il est probablement né à Saint-Martial au début du x^e siècle (p. 136).

4. Ms. de Saint-Gall, X^e s. — Voir YOUNG, t. I, p. 201.

5. YOUNG, *op. cit.*, t. I, p. 201-204. — Il faut rappeler que M. S. DE VITO (*L'origine del dramma liturgico*, Milan, 1938) a prétendu que c'est dans les antiennes et les répons du bréviaire romain, et non dans les tropes, que l'on découvre l'origine du drame. Malgré l'appui de son maître P. TOSCHI (dans « Archiv. romanicum », t. XXIII, 1939, p. 107-108), la thèse de De Vito a suscité l'opposition très nette de Grace FRANK (*Ibid.*, p. 353-354) et de P. RYWALSKI (dans « Zeitschr. f. roman. Philol. », t. LXIII, 1943, p. 432-434). Nulle part, en effet, on ne trouve dans la liturgie romaine le court dialogue entre l'ange du sépulcre et les saintes femmes.

Un siècle plus tard, à Limoges encore, ce trope s'accroît de la question initiale des trois Maries : *Ubi est Christus, meus Dominus et filius excelsus? Eamus videre sepulcrum*. Sur quoi les anges les interpellent : *Quem quaeritis?*... Le trope a un titre : *Hoc est de mulieribus*⁶.

Mais ces femmes ne sont encore que deux clercs du Mont-Cassin au XI^e siècle, et il n'y a pas deux anges, mais un seul, représenté par un prêtre, *alba veste indutus*, qui se place devant l'autel, tourné vers le chœur. Il symbolise un ange, il ne l'incarne pas ; d'ailleurs, le prêtre officiant assume très souvent le rôle du Christ et, dans le récit de la Passion, change de ton pour rapporter les paroles des apôtres et des Juifs⁷. On s'avancerait à dire que tant que le rôle d'un personnage sacré est tenu par un prêtre officiant, vêtu de ses ornements strictement liturgiques, la personation n'est pas vraiment réalisée.

Il en fut autrement à Tours, à une date malheureusement inconnue⁸, lorsque les rôles des anges furent tenus par *duo pueri in albis*, et ceux des Maries par *tres capellani cum dalmaticis albis, coopertis capitibus*. Ce jour-là le théâtre est né : des chapelains se sont voilé la tête pour paraître des femmes, et des anges furent figurés par des enfants. La personation fut réelle. Un autre manuscrit d'un monastère non identifié a pu nous rapporter : *Responsio diaconorum, sive mulierum, humili voce*. Une version d'Utrecht, du XII^e siècle, introduit ces rubriques : *mulieres, angelus*.

La personation déterminante n'est donc venue que tard, alors même que cette *Visitatio sepulchri* s'était développée déjà dans un jeu sacré qu'on voudrait appeler un drame. Entre 965 et 975, à Winchester, la *Regularis concordia* bénédictine, codifiant nommément des usages monastiques, ceux de Gand et de Fleury, avait réglé comme suit le cérémonial de la fin des matines de Pâques, qui ne comprenaient que trois leçons au lieu de neuf. Un frère vêtu de blanc et tenant une palme, se cacherait près du « sépulcre » ; trois autres en chape s'avanceraient à la façon de ceux qui cherchent quelque chose. Le premier, après un bref dialogue, devait soulever le rideau du sépulcre et montrer le lieu vide de la croix, contenant seulement le linceul dans lequel celle-ci avait été enveloppée⁹. Remarquons-le, le travesti n'est que partiel, mais l'action existe, et aussi cette volonté du rédacteur d'assimiler les quatre moines à l'ange et aux femmes (*ad imitationem angeli sedentis in monumentum, atque mulierum cum aromatibus venientium*). On observe cet accessoire : la palme de l'ange. Par contre, les aromates ne sont qu'évoqués par les encensoirs. On s'approchait du vrai drame liturgique : on ne l'a atteint, comme nous l'avons vu, qu'à l'époque où des enfants incarnerent des anges et où des chapelains se couvrirent la tête pour paraître des femmes.

A Augsbourg, au XII^e siècle¹⁰, ce sont des diacres et des prêtres qui remplissent encore tous les rôles, mais le rédacteur du manuscrit précise qu'on doit voir en eux les anges et les femmes : *ex personis mulierum, ex persona angelorum*. Ce mot nouveau, *persona*, dit plus que la formule *ad imitationem* de la *Regularis concordia*. C'est le mot même que nous verrons employé par Hilaire dans ses drames liturgiques, et qui sera remplacé plus tard par *personagium*.

* * *

Les drames liturgiques latins des XI^e et XII^e siècles rattachés le plus étroitement aux grandes fêtes de l'année sont, en France, l'*Officium stelle* et l'*Ordo ad peregrinum*. Nous apprenons par un

6. YOUNG, t. I, p. 212.

7. YOUNG (*Observations on the Origin of the Medieval Passion-Play*, dans « Public. Modern Lang. Assoc. », t. XXV, 1910, p. 309-354) fait remonter seulement au XV^e siècle l'usage d'une distribution du texte de la Passion entre trois chantres. Comme l'a prouvé dom Joseph KREPS, chez les cisterciens et chez les chartreux toute la Passion était chantée par un seul diacre (*Le chant de la Passion*, dans « Questions liturgiques et paroissiales », t. VIII, 1923, p. 1-15).

8. YOUNG, t. I, p. 240.

9. *Ibid.*, p. 249-250.

10. *Ibid.*, p. 310-311.

manuscrit du XI^e siècle que, dans la cathédrale de Nevers, après la neuvième leçon de matines, l'évêque appelait à lui trois clercs *in trium transfiguratione magorum*¹¹. Ceux-ci s'avançaient alors face au public, se dirigeant vers un personnage nommé *rex* qui ne nous est pas décrit. Interrogé par les mages, celui-ci leur disait de revenir lui annoncer où ils auraient trouvé l'Enfant. Puis les mages marchaient vers la crèche, guidés par une étoile. Au seuil, des *custodes* les interrogeaient à leur tour ; devant la crèche, ils offraient leurs présents. Puis, un *puer*, *stans in excelso loco*, les priaient de rentrer chez eux sans rien révéler. Aussitôt l'évêque chantait le *Te Deum*, clôturant ainsi l'office de matines.

On le voit, c'est une illustration liturgique sans didactisme particulier. Il y a des acteurs, les mages et le roi Hérode, l'enfant représentant un ange : tout, en cela, est conforme à l'Évangile. Mais les *custodes* à la crèche ne peuvent être que des sages-femmes auxquelles ne font allusion que les évangiles apocryphes. Ainsi, très tôt, le drame liturgique s'est nourri de sources extra-scripturaires ; la Bible et les textes liturgiques ne lui ont pas suffi.

A Compiègne, au cours du même siècle, un *Officium stelle* développe le même sujet que celui de Nevers, reprenant les paroles, mais ajoutant de nouveaux rôles : les *legati* et le *nuntius* du roi Hérode, les *scribae* que celui-ci consulte, et un *armiger* du même roi, car la pièce finit sur l'ordre donné par Hérode de massacrer les enfants. Les *custodes* de Nevers sont devenues les *mulieres*.

Il n'est pas superflu de remarquer que le manuscrit de l'*Officium* de Compiègne (Paris, B.N. lat. 16819, ff. 49 r^o-49 v^o) se présente autrement que le manuscrit contenant le drame de Nevers (Paris, Bibl. Mazarine 1708, fol. 81 v^o). Dans ce dernier, les textes chantés par chacun des acteurs ou chacun des groupes sont précédés d'une rubrique rédigée en une courte phrase. Exemples : *Quibus respondens rex dicat...*, *Et secundus offerens thus dicat*. Les verbes sont au subjonctif, une fois au présent de l'indicatif. L'*Officium* est précédé d'une longue didascalie. Par contre, le manuscrit de Compiègne indique les répliques par des rubriques du type moderne : les noms des personnages (*primus, rex, magi, mulieres* ; exceptionnellement, *secundus veniens a meridie*). L'absence du verbe (*dicat*) est caractéristique dans ces rubriques et il n'y a pas de didascalie initiale. Il faut insister sur ces détails de la présentation écrite, car il est possible par eux de rattacher les textes ultérieurs à telle ou telle tradition.

L'*Ordo stelle* du monastère de Munsterbilsen (départ. Bilsen, Limbourg belge ; à l'époque, principauté de Liège)¹² a été daté du XII^e siècle. Il est plus développé que l'*Officium* de Compiègne. En outre, fort intelligemment, l'auteur a imaginé une rencontre des mages avec les bergers devant la crèche ; il a pu ainsi se débarrasser des sages-femmes quelque peu hétérodoxes. Du point de vue formel, les rubriques sont le plus souvent limitées au nom du personnage, mais, plus d'une fois, le nom de l'interlocuteur lui est ajouté (*scribe ad regem, magi ad pastores*), ou un membre de phrase. Enfin, des rubriques sont combinées avec des didascalies (*tercius accedat, hos qui monstrat venientes*). Les verbes qui s'y rencontrent sont employés au présent de l'indicatif, au futur, au subjonctif présent et on a recouru à l'auxiliaire *debere* suivi d'un infinitif. La didascalie initiale est moulée en hexamètres :

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

Dans la Picardie méridionale, à Beauvais, au XII^e siècle, on a représenté un *Ordo ad peregrinum*, à savoir le *Jeu des pèlerins d'Emmaüs*. C'est au cycle de Pâques que se rattache ce drame liturgique

11. YOUNG., t. II, p. 50-53.

12. *Ibid.*, t. II, p. 75-84 ; J. GESSLER, *Le drame liturgique de Munsterbilsen*, Anvers, 1928.

puisqu'il concerne les événements qui ont suivi la Résurrection. Ce sont la rencontre de Jésus par deux disciples et deux apparitions du Maître aux apôtres. L'œuvre, d'ailleurs, fut destinée aux vêpres du lundi de Pâques. C'est de la prose mêlée à des vers rimés de huit et de dix syllabes et même à des hexamètres. Le chœur intervient entre les trois épisodes. Il n'y a pas de didascalie initiale et les rubriques consistent en phrases courtes terminées le plus souvent par les formes verbales *dicat* (*dicant*), *cantet*.

Tels sont les quelques drames intégralement latins que l'on représentait en France lors des grandes fêtes de l'année, l'Épiphanie et le lundi de Pâques. Il y en eut bien d'autres assurément, mais l'âge tardif des manuscrits ne nous permet pas de les attribuer en toute certitude au XII^e siècle.

* * *

Avant 1150, a vécu à Paris un clerc qui fut l'élève du grand Abélard et qui entretenait une correspondance avec des Anglais. Il s'appelait Hilaire et il nous a laissé onze lettres en vers, deux chants, une *Vita*, un poème didactique et trois drames latins. Toutes ses œuvres ont été recueillies dans le manuscrit Paris B.N. lat. 11331, du XII^e siècle. Ses pièces s'intitulent *Suscitatio Lazari*, *Daniel* et *Iconia sancti Nicolai*. Les sujets sont divers et étrangers à la liturgie des grandes fêtes. Toutefois, ces drames ont été joués, soit à la fin des matines, soit à la fin des vêpres, avant l'hymne qui les achève. La didascalie finale est formelle : *Quo finito, si factum fuerit ad matutinas, Lazarus incipiat « Te Deum laudamus » ; si vero ad vesperas, « Magnificat anima mea Dominum ».*

Hilaire a l'excellente habitude de nous présenter, au début de chacun de ses drames, la qualité et le nombre des acteurs qu'ils requièrent :

Ad quem [ludum] iste persone sunt necessarie : persona Lazari, [persone] duarum sororum, quatuor Judeorum, Jhesu Christi, duodecim apostolorum, vel .VI. ad minus.

Remarquons cette option qui prévoit, pour le régisseur, un personnel réduit.

L'*Historia de Daniel representanda* comprend deux parties. Et Hilaire, les distinguant dès le début, nous avertit :

In cujus prima parte he persone sunt necessarie : rex unus sub persona Baltasar, regina, Daniel, quatuor milites, quatuor seniores. In secunda vero parte : rex unus sub persona Darii, idem Daniel, milites et seniores qui et in prima, angelus unus in lacu leonum, Abacub, angelus alius qui deferat Abacub ad lacum, angelus tercius qui cantet : « Nuncium vobis fero ».

Le *Ludus super iconia sancti Nicolai*, pareillement, est précédé de la liste des acteurs :

Ad quem he persone sunt necessarie : persona barbari qui commisit ei tesaurum, *persona iconie*, [persone] quatuor vel sex latronum, [persone] sancti Nicholai.

Ce qu'il y a d'étrange ici, c'est l'emploi de *persona* pour désigner l'*iconia* ou statue du saint qui ne parle pas quoiqu'on s'adresse à elle. C'est un sens curieux de *persona*, une métonymie audacieuse qui étendrait le concept d'acteur ou de rôle non seulement à un être vivant, mais à sa représentation matérielle.

Les commentateurs n'ont pas remarqué cette anomalie, pas plus, d'ailleurs, qu'ils n'ont insisté sur l'innovation d'Hilaire annonçant le personnel de ses drames comme le font les dramaturges modernes. Son procédé, à ma connaissance, n'a été repris par aucun auteur de l'époque ; ce n'est qu'au XVI^e siècle que les imprimés nous donnent, en fin d'ouvrage, la liste des personnages.

Une autre nouveauté, c'est l'apparition, dans deux drames d'Hilaire, de paroles françaises. *Daniel* n'en possède pas, mais la *Suscitatio Lazari* introduit trois refrains en français, l'un dans les lamentations de Marie :

Hor ai dolor,
hor est mis freres morz ;
por que gei plor.

et deux autres dans les plaintes de Marthe :

Lasse, cativi !
Des que mis frere est morz,
por que sue vive ?

Chacune des trois strophes dites par Marthe à Jésus est farcie de français :

Si venisses primitus,
dol en ai,
non esset hic gemitus.
Bais frere, perdu vos ai !

Dans le *Ludus super Iconia sancti Nicolai*, le *Barbarus* profère cinq refrains français :

Des ! quel damage !
Qui pert la sue chose, pur que n'enrage ?
Ha ! Nicholaus !
Si ne me rent ma chose, tu ol comparras.
Hore ten ci,
quare me rent ma chose que gei mis ci.
Nisi visus fallitur,
jo en ai,
tesaurus hic cernitur.
De si grant merveile en ai.
Supplex ad te venio,
Nicholaus ;
nam per te recipio
tut icei que tu gardas.

Il ne faudrait pas s'exagérer la portée de cette intrusion de la langue vulgaire dans ces drames latins, ni croire qu'on assiste à une étape dans l'évolution du drame liturgique latin en œuvre française. En effet, c'est plus un procédé stylistique d'Hilaire que la volonté de renoncer progressivement à la langue du culte. Jugeons-en par ses autres œuvres latines : dans son épître à Abélard, Hilaire termine ses dix strophes par ce refrain : *Tort a vers nos li mestre*¹³. Et pareillement, les six strophes plaisantes sur le pape des écoliers se terminent par : *Tort a qui ne li dune*¹⁴. Il faut observer pourtant qu'Hilaire n'a pas inséré des paroles françaises dans les discours des grands personnages ; seuls Marie, Marthe et le *barbarus* les ont risquées et, chaque fois, à la fin de couplets lyriques (parfois farcis). Ce français a été remarqué des auditeurs, incontestablement ; il traduit la mentalité populaire qui ne se satisfaisait plus des seules formules latines lorsqu'elle avait à exprimer des sentiments profonds. On pourrait croire même que déjà le trope répond moins à des nécessités didactiques

13. *Hilarii versus et ludi*, éd. J. J. CHAMPOLLION-FIGEAC, Paris, 1838, p. 14-16.

14. *Ibid.*, p. 41-42.

qu'au goût de développer, sous une forme latine renouvelée, le contenu très dense des antiennes liturgiques et des extraits scripturaires¹⁵.

Hilaire est un novateur par son goût marqué pour la langue vulgaire et par sa technique, nous l'avons dit. Il faudrait juger aussi son souci de développer le drame. La *Suscitatio Lazari* réclame trois mansions : le lit de Lazare, l'endroit où Jésus se tient avec ses disciples, le sépulcre de Lazare. L'œuvre ne compte pourtant que 210 vers. *Daniel* est plus long (337 vers) et comprend deux parties. L'*Iconia sancti Nicolai* est plus modeste : 125 vers et deux mansions.

On voudrait croire que ces trois œuvres s'éloignent par leur sujet du cycle liturgique. Daniel, pourtant, est un prophète et il ne quitte pas la scène sans annoncer la venue du Sauveur :

Nascetur Dominus cujus imperio
cessabit regimen et regum unctio.

Et l'hymne finale de l'œuvre est le *Nuncium vobis fero* de Fulbert de Chartres que l'on chantait à l'époque de Noël. Les deux autres pièces ont pu être représentées dans l'église lors des fêtes de saint Nicolas (6 décembre) et de saint Lazare (17 décembre). En tout cas, elles ont été insérées dans l'office comme des hors-d'œuvre mobiles puisque les didascalies finales indiquent qu'on pourra les jouer soit aux matines, soit aux vêpres.

* * *

A la même époque ont vu le jour des drames religieux, latins encore, dont les rapports avec la liturgie sont moins étroits : ce sont le *Daniel* et le *Sponsus*. Je les classe à part parce que tous deux ont introduit davantage la langue vulgaire.

C'est à Beauvais que la jeunesse a composé un *Jeu de Daniel*¹⁶. Voilà ce que nous apprend un prologue de quatre vers (c'est une nouveauté dans la présentation des textes) :

Ad honorem tui, Christe,
Danielis ludus iste.
In Belvaco est inventus,
et invenit hunc juventus.

L'œuvre est longue de 392 vers et réclame dix-neuf acteurs au minimum si l'on ne compte que pour deux les nobles, les satrapes, les mages, qui peuvent être assurément plus nombreux.

Ce *Jeu de Daniel* ressemble fort à celui d'Hilaire sans qu'on puisse dire lequel des deux est antérieur à l'autre. Le français y apparaît aussi discrètement dans l'adresse des princes à Daniel :

Vir propheta Dei, Daniel, vien al Roi.
Veni, desiderat parler a toi.
Pavet et turbatur, Daniel, vien al Roi.
Vellet quod nos latet savoir par toi.
Te ditabit donis, Daniel, vien al Roi,
si scripta potet savoir par toi.

15. H. MULLER (*Pre-History of the Medieval Drama : the Antecedents of the Tropes and the Conditions of their Appearance*, dans « Zeitschr. f. roman. Philol. », t. XLIV, 1924, p. 544-575) défend une conception intéressante : « The trope out of which was evolved the liturgical drama, is a IXth century form of the *psalmi idiotici, plebei*, which were, as lyrical compositions, contemporaneous with the earliest period of Christianity. They were constantly being introduced as a necessary complement of the liturgy and also because lively religious feelings could not be satisfied with old prayers, no matter how beautiful, but needed a constantly renewed expression » (p. 573).

16. YOUNG, t. II, p. 290-306.

La farciture est d'un autre type que celle qu'Hilaire s'est permise, mais le français alimente pareillement le refrain. On entend trois fois : *Cestui manda li rois par nos*. Et Daniel répond trois fois aussi : « *Pauper et exulans* », *m'en vois al roi par vos*. On a relevé cette proclamation du roi :

Ego mando
et remando
ne sit spretum
hoc decretum.
O hez.

Que veut dire *O hez* ? On croit comprendre *Oez* qui annonce encore les proclamations des hérauts anglais. Cette fois, on se demanderait si le français des princes, de Daniel et du roi lui-même, tout rare qu'il soit, ne répond pas à une familiarité quelque peu plaisante. Ce français est indispensable parfois pour comprendre les répliques ; il s'introduit en fin de vers ou de strophe, là où on ne l'attend pas. Hilaire aussi avait usé de ce procédé dont on voit mal la raison d'être.

L'admirable *Sponsus* a été composé dans l'Angoumois à l'extrême fin du XI^e siècle¹⁷. C'est le drame des vierges sages et des vierges folles, une adaptation de la parabole évangélique (MATTH., XXV, 1-13). On entend d'abord le chœur annonçant en latin l'arrivée de l'Époux, du Christ rédempteur. Puis l'archange Gabriel, en beaux décasyllabes romans soutenus par une large mélodie, célèbre la venue de l'époux divin, peint ses souffrances, entrecoupant sa réplique tous les trois vers par le refrain :

Gaire noi dormet :
Aisel espos que vos hor atendet.

Viennent alors les vierges folles qui, en latin, avouent avoir laissé, par négligence, se répandre l'huile de leurs lampes et qui demandent à leurs sœurs de leur en prêter. Malgré la ferveur de leur refrain *Dolentas chaitivas, trop i avem dormit*, les vierges sages ne se laissent point émouvoir : *Dolentas chaitivas, trop i avet dormit !* Après leur avoir refusé leur aide d'abord en latin, elles les renvoient en roman aux marchands qui, dans la même langue, les adressent à l'Époux. Il survient. Elles se jettent à genoux, mais en vain. D'une voix terrible, en latin d'abord, en roman ensuite, il les maudit et les précipite dans l'enfer où, dit la didascalie, les démons les recueillent.

Le *Sponsus* est la première manifestation de la dramaturgie en langue vulgaire. L. P. Thomas, son dernier éditeur, admet que la partie latine était un office dramatique complètement rédigé comprenant un prologue (*chorus*), la plainte des vierges folles, la réponse des vierges sages et la malédiction de l'Époux, conformément au texte évangélique. La musique nous présente un thème particulier, un leitmotiv pour chaque personnage. Un remanieur a introduit dans le drame des strophes romanes, créant un nouveau leitmotiv pour le discours de l'archange Gabriel et, sur le même patron musical, il a attribué un refrain aux vierges folles et aux vierges sages. Enfin, créant le rôle des marchands, il a adapté la mélodie des vierges folles et a poursuivi en roman l'apostrophe de l'Époux en adaptant la mélodie du couplet de l'archange Gabriel.

Dans l'état où il nous a été transmis, le *Sponsus* comprend 107 vers dont 48 vers latins et 48 vers romans différents. Le choix de l'une des deux langues n'a pas été déterminé par le caractère du personnage, car tous parlent roman ; l'archange Gabriel et les marchands ne parlent que roman. En somme, le *Sponsus* paraît être un drame liturgique très adroitement interpolé. L'ensemble

17. Le « *Sponsus* », *mystère des vierges sages et des vierges folles*, suivi des trois poèmes limousins et farcis, éd. L.-P. THOMAS, Paris, 1951 (Univ. Libre de Bruxelles, Trav. Fac. Phil. et Lettres). — J. CHAILLEY (*op. cit.*, p. 143) se demande si le *Sponsus* n'est pas la première partie du drame des Prophètes de Saint-Martial de Limoges, mais d'un auteur différent.

est cohérent et ne laisse pas apercevoir les deux étapes du développement de l'œuvre. Elle a acquis une portée doctrinale plus profonde que celle de la parabole évangélique. Elle évoque « la séparation des bons et des méchants au jour du Jugement dernier »¹⁸. Il est dit que les vierges folles ont répandu leur huile tandis que l'Évangile nous avait appris qu'elles avaient oublié d'en apporter. Comprendons donc que ces âmes avaient fait un mauvais usage des grâces que Dieu leur avait octroyées. De plus, les vierges sages ne donnent aucune raison à leur refus d'aider leurs sottes compagnes ; les marchands même déclarent qu'ils ne peuvent les aider. Enfin, on insiste sur l'assimilation de l'Époux au Christ. Avant le v. 94, on parle du *Sponsus* ; mais ce que celui-ci nous dit aux v. 99-105 est placé sous la rubrique *Christus*. On identifie les noces avec l'avènement du Christ le dernier jour. C'est ce que déclare *Ecclesia* dans les cinq strophes latines qui ouvrent le drame¹⁹.

Il est fort court et antérieur à ceux d'Hilaire, alors qu'il innove davantage. Tout d'abord, il a incorporé autant de roman que ses vers latins primitifs. Ensuite, il est plus dégagé de la liturgie, car il ne contient aucune phrase qui soit empruntée aux Écritures ou même aux antiennes des offices. C'est à peine si, par son sujet, on peut le rattacher à l'évocation du Jugement dernier qui est traditionnelle le dernier dimanche après la Pentecôte²⁰.

* * *

Enfin, nous conservons quatre œuvres anonymes consacrées aux miracles de saint Nicolas : *Tres filiae*, *Tres clerici*, *Iconia sancti Nicolai*, ce dernier ayant le même sujet que la pièce d'Hilaire, et le *Filius Getronis*. Ces drames nous ont été conservés par un manuscrit originaire de Fleury-sur-Loire²¹ qui a été écrit dans la seconde moitié du XIII^e siècle²². Dès lors, il n'est pas certain que ces quatre œuvres aient été composées et jouées avant 1200. Par prudence, nous devons nous abstenir de les considérer comme des ancêtres du drame français, quoique assurément il faille tenir compte de l'*Iconia sancti Nicolai* pour le commentaire du *Saint Nicolas* de Jean Bodel qu'on doit dater d'avant 1205²³.

Les sujets de ce cycle de saint Nicolas, tout miraculeux qu'ils soient, accordent beaucoup au profane : l'évocation de trois sœurs sauvées du déshonneur, l'histoire des trois clercs tués par leur hôte, un Juif volé, un fils ravi par un ennemi et délivré par le saint. Tout cela c'est uniquement le développement de légendes hagiographiques populaires, et cela s'écarte très sensiblement de la piété évangélique qui nourrissait le *Sponsus*. Mais, nous l'avons dit, des préoccupations anecdotiques ont assurément émergé au XII^e siècle déjà : Hilaire n'avait-il pas traité le thème de l'*Iconia sancti Nicolai* ?

18. Le « *Sponsus...* », éd. THOMAS, p. 54.

19. THOMAS (*op. cit.*, p. 43-44) nous apprend que ce personnage féminin se rencontre aussi dans la décoration murale de l'église de Pedret, près de Berga (Catalogne), conservée au Musée de Barcelone. Elle date assurément du XI^e siècle, sinon du X^e. L'illustration de notre parabole a appelé la Vierge Marie, qui ne paraît pas dans le *Sponsus*, mais, par contre, on a négligé les marchands.

20. THOMAS (*op. cit.*, p. 57) remarque que dans le plus ancien lectionnaire romain, la parabole des vierges sages et des vierges folles était lue le XXVII^e dimanche après la Trinité.

21. Aujourd'hui conservé à la Bibliothèque municipale d'Orléans, ms. 201.

22. Voir l'éd. de G. TINTORI et R. MONTEROSSO, *Sacre rappresentazioni nel manoscritto 201 della Biblioteca municipale di Orléans*, [éd. phototypique], Crémone, 1958 (notamment p. XXXIII).

23. Albert Henry, dans son édition, a prouvé que le prologue était apocryphe et avait été composé pour une représentation postérieure à la mort de Jean Bodel. Par conséquent, il faut renoncer à supputer la date de décembre 1200 comme on le faisait en s'appuyant sur une localisation du prologue.

* * *

Les drames liturgiques que nous avons conservés d'avant 1200 et qui auraient été composés et joués en France, seraient donc au moins huit :

l'Officium stelle de Nevers et celui de Compiègne (XI^e siècle),
le *Sponsus* (Angoumois, extrême fin du XI^e siècle),
l'Ordo ad peregrinum et le *Daniel*, tous deux de Beauvais (XII^e siècle),
les trois drames d'Hilaire (avant 1150, à Paris peut-être) : *Suscitatio Lazari*, *Daniel*, *Iconia sancti Nicolai*.

Pour faire le point, nous devons nous souvenir de ce qui suit :

1) Toutes ces œuvres ont des sujets dont les rapports avec les commémorations liturgiques sont variables. Des huit drames français que nous avons pu retenir, deux à peine s'insèrent dans la célébration des grandes fêtes : ce sont les *Officia stelle* de Nevers et de Compiègne du XI^e siècle, mais avant 1100 déjà, le *Sponsus*, sujet mystique développé à partir d'une parabole, semble flottant dans l'année liturgique et il n'a rien repris des textes d'église. Au XII^e siècle, si *l'Ordo ad peregrinum* se rattache au lendemain de Pâques, les *Daniel* sont plus profanes que le *Sponsus*, malgré le caractère prophétique du héros. La *Suscitatio Lazari* est anecdotique et, plus encore, *l'Iconia sancti Nicolai* qui ne s'alimente que d'hagiographie. Il ne faut pas croire pourtant que les drames liturgiques s'écartent progressivement des thèmes les plus sacrés. Au XIII^e siècle et plus tard encore, les jeux commémorent les grands faits de la Rédemption ; mais il importe de reconnaître que, dès la fin du XI^e siècle, l'intérêt s'étend aux paraboles et aux miracles évangéliques, puis à l'Ancien Testament et enfin à la biographie des saints. Ce ne fut pas une laïcisation, mais une prospection plus large de la matière pieuse dont de nombreux éléments sont plus proches de la terre que du ciel.

2) Le caractère dramatique de ces œuvres est imposé dès les premières lignes par des indications pratiques — scéniques même — que j'appellerai une didascalie initiale. Il en est ainsi dans *l'Officium stelle* de Nevers :

Finitis lectionibus, jubeat dominus presul *preparare* tres clericos in trium *transfiguratione* magorum, quos *preparatos* terque a presule *vocatos* ita : « Venite », *pergant* ante altare hunc *versum* dicentes²⁴...

Dans deux « lieux », celui du roi et Bethléem, se localise l'action ; sept personnages au moins, les trois mages, le roi, des sages-femmes (*custodes*) et un ange (*puer stans in excelso loco*) exécutent le jeu. L'Enfant-Dieu est représenté, par contre, par une *imago* (*custodibus ostendentibus illis imaginem*) et on lui offre l'or, l'encens et la myrrhe. Ainsi personnation des mages, des sages-femmes et de l'ange, dialogues et mouvements concourent à la dramatisation complète de l'Épiphanie.

La didascalie initiale est rédigée en vers dans *l'Officium stelle* de Munsterbilsen. Elle est absente dans le *Sponsus*, *l'Ordo ad peregrinum* et *l'Iconia sancti Nicolai* d'Hilaire. Mais ce moine a un autre moyen, plus explicite encore, de présenter ses drames. Il nous donne, au seuil de l'œuvre, la liste complète des personnages. Enfin, seul de tous les drames liturgiques, le *Daniel* de Beauvais est annoncé par un prologue en vers.

24. YOUNG, *op. cit.*, t. II, p. 50.

3) Toutes ces œuvres sont intégralement musicales. La notation de l'*Officium stelle* de Nevers et de Compiègne, du *Sponsus*, de l'*Ordo ad peregrinum* et du *Daniel* de Beauvais nous est parvenue. Elle a été négligée dans la transcription des drames d'Hilaire, mais il n'est pas douteux que ceux-ci étaient entièrement chantés. En effet, si l'emploi du verbe *dicere* est très fréquent, il ne faut pas croire qu'on ne puisse pas dire en chantant ; d'ailleurs *cantare* et *canere* se substituent à *dicere* dans des cas où le chant ne s'imposerait pas, et l'inverse est vrai aussi.

4) Les textes sont le plus souvent en vers, parfois en prose, quelques-uns en prose et en vers. Ainsi le *Sponsus* compte 92 vers, non comprises les répétitions des refrains. Par contre, l'*Officium stelle* de Nevers est en prose avec trois vers au début, tandis que celui de Compiègne mêle prose et vers. Les vers dominent dans l'*Ordo ad peregrinum*. Le *Daniel* de Beauvais est versifié (392 vers de mètres très différents). Les trois pièces d'Hilaire contiennent respectivement 210, 337 et 125 vers groupés en strophes hétérométriques.

Il n'est pas inutile de remarquer les clausules des strophes : ce sont soit des refrains comme dans le *Sponsus*, le *Daniel* de Beauvais et les drames d'Hilaire, soit un vers court comme dans l'*Ordo ad peregrinum* :

Declinante vespera,
noctis instant tempora,
nec patent itinera ;
*subsiste*²⁵.

On retrouve ce vers court en fin de strophe dans le *Daniel* de Beauvais (v. 369, 372, 392), dans le *Daniel* d'Hilaire (v. 160, 165, 170, 175) et dans son *Iconia* (v. 113, 117, 121, 125). Les historiens du théâtre qui s'étonnent devant le vers court sporadique qui caractérise les drames religieux du XIV^e siècle, ne l'ont pas rapproché du procédé devenu très courant dès le XII^e siècle dans les pièces latines.

5) Enfin, il importe de retenir la forme des rubriques. Elles sont de tout genre. On annonce la réplique d'un personnage nouveau, soit en indiquant son nom sans plus (comme dans le *Sponsus* et dans l'*Officium stelle* de Compiègne), soit en se servant d'une courte phrase contenant le verbe *dicere*, le plus souvent au subjonctif présent (*Sponsus* et *Officium stelle* de Nevers), soit en combinant une didascalie avec la rubrique, ce qui aboutit à une phrase étendue (*Ordo ad peregrinum*, *Daniel* de Beauvais, drames d'Hilaire). Il n'y a pas encore de distinction formelle entre la didascalie et la rubrique. Celle-ci toutefois surgit déjà, sous forme nominale, abandonnant le verbe *dicere*.

Les verbes des didascalies et des rubriques sont le plus souvent employés au subjonctif présent, parfois au futur (on trouve aussi *debere* + infinitif), très rarement à l'indicatif présent. Ainsi donc, les textes ont été rédigés en vue d'une représentation ultérieure et non comme un souvenir d'une exécution sans lendemain ; dans ce cas, les scribes auraient recouru au passé simple dans la rédaction des rubriques et des didascalies.

Ces détails ne sont pas superflus au moment où nous allons quitter le drame liturgique latin ou latin-français pour passer au drame religieux en langue vulgaire. Il s'agira de savoir en quoi ce dernier reste traditionnel. Retenons donc que le drame est bien constitué dès le XI^e siècle sous une forme latine et dans l'église. Il y est en pleine floraison, des thèmes très variés le suscitent et, dans son esprit, il se caractérise par la joie née d'une rédemption des âmes et des corps²⁶ : le Christ lui-

25. YOUNG, t. I, p. 468.

26. Retenons cette excellente observation de Mary H. MARSHALL (*Aesthetic Volve of the Liturgical Drama*, dans *English Studies, Essays*, 1950, p. 89-115) : « The characteristic emotion of the liturgical drama is joy » (p. 95).

même, dans le *Sponsus*, accueillera en son Ciel les âmes des justes, comme il a consolé les pèlerins d'Emmaüs, comme il a ressuscité Lazare. Daniel triomphant l'annonçait déjà. De son côté, saint Nicolas assure à l'infidèle qui croit en lui la sauvegarde de son trésor. Le lyrisme donc est une source de développement des drames liturgiques dont les sujets restent encore modestes : le lyrisme exultant, moins peut-être que les plaintes de ceux qui souffrent sans perdre l'espérance. Théâtre optimiste et théâtre dynamique : tel nous apparaît le drame liturgique au moment où nous allons voir le drame religieux trouver un nouveau destin hors de l'église.

II

LE « JEU D'ADAM »

Cette œuvre a été éditée dix fois par six éditeurs : Victor Luzarche (1854), Léon Palustre (1877), Karl Grass (1891, 1907, 1928), Paul Studer (1908, réimprimée en 1928 et en 1949), Henri Chamard (1923) et, en 1963, Paul Aebischer. Une dernière édition n'est pas toujours la meilleure et celle de M. Aebischer, confrontée avec sa source manuscrite par Félix Lecoy, est jugée par lui « déparée par un très grand nombre de négligences²⁷ ». Elle n'est utilisable qu'à condition de la corriger à l'aide des trois pages d'amendements que l'on trouvera dans le compte rendu signalé, ainsi que dans celui de Leif Sletsjoe²⁸.

Le manuscrit unique de Tours (Bibl. munic. 927, ff. 20-46), qui nous a transmis ce drame, l'a corrompu : il est tardif (milieu du XIII^e siècle), il est incomplet de la fin, souffre de menues lacunes et a été copié par un « scribe assez négligent », de l'avis même de M. Aebischer²⁹ qui, toutefois, a voulu reproduire scrupuleusement son texte. En outre, il paraît acquis que la seule copie conservée est celle d'un remaniement de l'œuvre primitive que l'on date du milieu du XII^e siècle, d'un siècle avant le manuscrit. Elle comprenait initialement trois parties : la faute du premier couple, le crime de Caïn, le défilé des prophètes. La fin de cette dernière partie a été perdue.

Avant d'abandonner le codex pour l'édition, il est important de remarquer qu'en tête du recueil de Tours nous lisons, écrit par le même scribe, un drame liturgique de la Résurrection³⁰. Il est significatif que, dans une même suite de cahiers, un copiste ait reproduit un drame latin représenté dans l'église, puis des hymnes et chants divers latins (ff. 8 v^o-20 r^o) et enfin notre *Jeu d'Adam* exécuté hors de l'église. Il a dû considérer comme parents ces écrits qui participent tous de la littérature liturgique et de la musique sacrée.

Avant d'étudier l'esprit et la tonalité de cette œuvre, nous avons à résoudre un problème important, celui de son unité. Il vient de rebondir lorsque M. Aebischer a prétendu que le texte intitulé les *Quinze signes du Jugement dernier* — qui suit la troisième partie du drame — a fait partie, lui aussi, du spectacle.

Remarquons que ce que P. Studer, après K. Grass, considérait comme le « Mystère d'Adam » était constitué de trois sujets (la faute des premiers parents, le crime de Caïn, le défilé des Prophètes) enchaînés dans l'unité d'un sujet général : les fautes des premiers hommes contre Dieu et contre le prochain, qui ont appelé la Rédemption. Telle est la conception que l'on dégageait généralement

27. F. LECOY, dans « Romania », t. LXXXIV, 1963, p. 276.

28. L. SLETSJOE, dans « Studia neophilologica », t. XXXIV, 1964, p. 165-168.

29. P. AEBISCHER, *Le Mystère d'Adam (Ordo representacionis Ade)*, Genève, 1963 (« Textes litt. franç. »), p. 19.

30. Éd. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, t. I, p. 438-450.

du drame. M. Aebischer croit que le texte du manuscrit 927 « illustre en réalité une autre idée : celle de l'immanquable punition du péché³¹ ».

Voyons comment se présente à nous le texte des ff. 20 r^o à 46 v^o qui séparent le titre *Ordo representationis Ade* du titre suivant *Vie de saint Georges*. Du fol. 20 r^o au fol. 31 r^o, Dieu, appelé ici la *Figura*, installe Adam et Ève dans le paradis terrestre, leur confiant tous les biens qui s'y trouvent en abondance, leur défendant cependant de manger du fruit de tel arbre. Viennent ensuite la tentation par le diable, la faute, l'expulsion du paradis, les plaintes d'Adam et d'Ève qui, toutes deux, se terminent par un espoir, discret chez Adam : 558 « mult tarzera por qui el [la hascee = la douleur] iert changee », espoir éloquent dans la bouche d'Ève :

587 Mais neporquant en Deu est ma sperance.
 D'icest mesfait char tot iert acordance.
 Deus me rendra sa grace e sa mustrance ;
 gietier nus voldra d'emfer par pussance.

Après cette ferme conviction du salut, la scène se vide, et Abel et Caïn surgissent, on ne sait d'où.

Entre ces deux « actes », une rubrique latine très longue nous dit que le diable, avec trois ou quatre de ses acolytes, enchaînera Adam et Ève et les entraînera en enfer. Cette aventure spectaculaire, sans qu'on ait vu mourir les victimes, indique avec évidence qu'ils sont ravis à cette terre et condamnés aux supplices.

Le deuxième « acte », comme le premier, est annoncé par une didascalie initiale où les vêtements des deux frères comme leurs premiers gestes sont sommairement décrits. Puis, après le meurtre d'Abel, surgit la *Figura* qui termine son verdict par ces mots :

736 Maleit en serras tote la vie...
 739 Mais ne voil que hom te tue,
 mais en dolor dorges ta vie.
 Que onques Chaïm oscira
 a set doble le penera.
 Ton frere as mort enz ma creance :
 griés en serra ta penitance.

Or, Caïn n'aura pas le temps de faire sa pénitence dans le monde et nous ne le verrons pas rencontrer impunément les hommes, car le dramaturge a fait aussitôt surgir les diables qui pousseront Abel et Caïn en enfer. Abel était tué (*prostratus, quasi mortuus*) ; il a dû se lever pour se voir amener *micius* dans la gueule immense³² ; Caïn y est poussé *sepius*. La scène s'est vidée une nouvelle fois et d'un lieu caché (*loco secreto*) arrive chacun des prophètes ; à tour de rôle, ils disent leur prophétie en latin et en français, puis, à tour de rôle, ils sont amenés par les diables en enfer. Le texte de cette troisième partie ne nous est pas parvenu au complet. M. Aebischer, qui le croit moins amputé que ne l'avaient cru ses prédécesseurs, reconnaît pourtant que l'ensemble du *Mystère d'Adam* peut nous paraître tronqué³³, et il imprime une ligne de points après le vers 944, le dernier conservé de la tirade de Nabuchodonosor.

Nous lisons ensuite une sorte d'allocution sur les quinze signes annonciateurs du Jugement dernier, dont nous reparlerons bientôt. Mais nous devons remarquer tout de suite que la didascalie terminant le premier « acte » est singulièrement audacieuse. Elle fait conduire en enfer Adam et Ève avant le

31. AEBISCHER, *op. cit.*, p. 23.

32. On peut croire, en effet, que l'enfer, sur la scène, était déjà représenté par une « gueule ». On la voit sur les tympanes du Jugement dernier. J. Chailley relève que l'abbaye de Saint-Martial de Limoges acheta en 1212 un *infernus artificiose compositus* et qu'on le plaça en 1217 : *infernus ponitur ubi nunc cernitur* (cf. *Le drame liturgique médiéval à Saint-Martial de Limoges*, dans « Rev. d'hist. théâtre », t. II, 1955, p. 144).

33. AEBISCHER, *op. cit.*, p. 20.

crime de Caïn. Or, voici ce que la Genèse nous dit en son chapitre IV, 25 : « Adam connut encore sa femme ; elle enfanta un fils et l'appela Seth, car, dit-elle, Dieu m'a donné une postérité à la place d'Abel, que Caïn a tué. » Et Seth n'est pas un fils posthume, car, au chapitre V, 4-5, nous lisons : « Les jours d'Adam, après qu'il eut engendré Seth, furent de huit cents ans, et il engendra des fils et des filles. Tout le temps qu'Adam vécut fut de neuf cent trente ans, et il mourut. » Donc notre auteur ne pouvait pas faire mourir les parents avant le crime de leur fils. Pareillement, il ne pouvait pas faire mourir Caïn très peu de temps après son frère, car la Genèse assure aussi un destin au coupable (IV, 15-17) : « Et Yaweh mit un signe sur Caïn, afin que quiconque le rencontrerait ne le tuât pas. Puis Caïn s'éloigna de devant Yaweh et il habita dans le pays de Nod, à l'orient d'Eden. Caïn connut sa femme ; elle conçut et enfanta Hénoch. Et il se mit à bâtir une ville qu'il appela Hénoch, du nom de son fils. »

La didascalie finale du second « acte », en faisant mourir Caïn immédiatement après son frère, s'oppose non seulement aux données des Livres saints, mais à la lettre même de la malédiction divine : *mais en dolor dorges ta vie* (740). J'insiste sur cette dernière divergence. On pourrait les expliquer toutes deux par l'intervention d'un compilateur qui aurait soudé deux drames, celui d'Adam et d'Ève qu'il aurait amputé de sa fin, et celui d'Abel et de Caïn qu'il aurait pareillement mutilé pour faire place au défilé des prophètes. A chaque section, il aurait brutalement mis fin à la vie de ses héros. Cette façon de résoudre le problème me paraîtrait simpliste, car elle ne tiendrait pas compte de l'esprit des deux premières parties, du style de l'ensemble des trois parties et des nécessités de la mise en scène.

L'esprit du drame d'*Adam*, c'est, tout d'abord, l'emprise du démon sur les premières créatures humaines et encore sur le monde actuel. Adam, en son nom et au nom de sa compagne, vient d'assurer à Dieu leur obéissance, d'appeler sur eux la malédiction au cas où ils perdraient pour une pomme l'affection du Créateur. Adam et Ève se délectent du Paradis quand surgissent des démons. Vont-ils se diriger vers Adam ? Pas tout de suite. Ils parcourent au préalable la place où se tient le public, et cela dans tous les sens : *discurrant per plateas, gestum facientes competentem*. Sans doute le public, les grandes personnes du moins, peuvent rire de cette surprise, ne pas se sentir émues, se délasser un instant. Mais je ne crois pas que ces incursions soient sans aucune signification. Les démons ne cessent de rôder dans le monde : voilà ce que veut dire l'auteur.

Et les tentations sont fréquentes : *veniant v i c i s s i m juxta paradisum, ostendentes Eve fructum vetitum, quasi suadentes ei ut eum commedat*. Avec un art qu'on n'a cessé d'admirer, le *diabolus*, sans doute le chef des démons, un peu goguenard, fait croire à Adam qu'il pourrait être plus heureux. Celui-ci, tout d'abord, ne veut rien entendre, puis adjure son interlocuteur de le lui dire et, cette fois, le diable se fait prier et s'assure qu'Adam le croira. Adam lui répond qu'il se fiera à lui sauf s'il lui conseille de désobéir à son créateur. Et le diable de ricaner : « Tu le crains donc tant, il ne peut rien contre toi puisque tu ne peux pas mourir. » Mais Adam lui réplique qu'il pourra mourir s'il mange du fruit défendu. L'autre le prend au mot : « Sais-tu pourquoi il t'empêche de manger de cette pomme. C'est qu'elle donne une sagesse égale à la sienne. Tu pourrais être son égal. Goûte-la ! » Mais Adam, sans rien objecter, repousse cette proposition. Et le diable de s'exclamer : « Tu es sot ! »

Relevons la didascalie qui suit cette scène : *Tunc recedat diabolus, et ibit ad alios demones, et faciet discursum per plateam*. Nouveau jeu de scène, ou plutôt, nouveau jeu de « salle », car c'est le public qui frémit une fois de plus. Décidément, ce diable lui en veut, lui aussi, même si on ne le craint pas et si on s'en amuse. *Facta aliquantula mora* (un temps d'arrêt, le diable a repris courage), *hilaris et gaudens redibit ad temptandum Adam*. Cette fois, le tentateur veut susciter son orgueil : « Dieu t'a fait son jardinier. N'as-tu pas d'autre ambition ? T'a-t-il créé pour faire de toi un ventre ?

Mange du fruit et tu seras son égal. » Cette fois, Adam se fâche comme s'il avait quelque peine à résister calmement à ce conseil. Il se sert pourtant d'un argument *ad hominem* : « Tu es Satan ! Tu veux semer la discorde entre moi et mon Seigneur. Tu es un traître. » Adam se souvient ainsi que tout ce qui vient de l'ange déchu porte au mal et au malheur. Et le diable, se sentant comme démasqué, le quitte *tristis et vultu demisso*. Il se rend ensuite *usque ad portas inferni*, du côté opposé au paradis, à la droite des spectateurs, sans traverser la foule. Il s'entretient avec d'autres démons. Puis il s'élançait à nouveau dans le peuple (*discursum faciet per populum*) et se rend auprès d'Ève, le sourire aux lèvres et flatteur (*leto vultu blandiens*).

Elle connaît Satan, mais oublie qu'il est un traître. Elle éprouverait même quelque plaisir à fréquenter ce séducteur, car elle le laisse parler gentiment, malgré un frisson instinctif qui fait dire au diable : « N'aiez poür ». Satan a connu, avant sa chute, les secrets du paradis et promet à Ève de lui en dire quelques-uns. Elle est tout oreilles, mais Satan s'assure de sa discrétion. C'est promis : elle ne dira rien. Ce qui fait dire au diable : « Tu es intelligente (*tu as esté en bone escole*). » Et comme l'éloge se nourrit souvent du dédain des autres, le séducteur lui dit qu'Adam, lui, est fou. Ève défend à peine son mari, concédant d'abord (« il est un peu dur »), puis affirmant sa noblesse d'âme (*il est mult francs*). Ce qui lui attire la réplique de son interlocuteur qui a compris « libre » : « Non, il n'est pas libre, *il est mult serf!* » Et, sans reprendre son souffle, il enchaîne : « S'il ne se soucie pas de lui, qu'il songe du moins à toi :

227 Tu es fieblette e tendre chose
e es plus fresche que n'est rose ;
tu es plus blanche que cristal,
que neif que chiet sor glace en val.
Mal cuple em fist li criator :
tu es trop tendre e il trop dur !

Ève n'avait-elle pas avoué spontanément qu'Adam était un peu dur ? Et Satan poursuit :

233 Mais neporquant tu es plus sage ;
en grant sens as mis tun corrage.
Pur ço fait bon traire a toi :
parler te voil.

De la flatterie et de la câlinerie : « Tu es délicate, tu es belle, tu es intelligente. Avec Adam tu fais un couple mal assorti. Tu es trop sensible et lui trop brutal. C'est toi la plus intelligente. J'aime de te rencontrer ; je prends plaisir à te parler. » On ne pourrait entendre meilleur séducteur mondain. Aussi Ève est-elle empressée d'écouter ce que Satan lui conseillera. Elle gardera le secret, elle n'en parlera pas à Adam. Et c'est sa première trahison.

Satan lui vante les vertus exceptionnelles du fruit défendu :

249 En celui est grace de vie,
de poësté e de seignorie,
de tut saver, bien e mal.
252 — Quel savor a ?
— Celestial !
A ton bel cors, a ta figure
bien convendreit tel aventure
que tu fusses dame del mond,
256 del souverain et del parfont,
e seüsez quanque a estre,
que de tut fuissez bone maistre.

Le diable recommande à Ève de cueillir le fruit, puis de l'offrir à son mari et de le manger ensemble. Qu'elle ne croie pas Adam ! Et voici qu'assuré de sa victoire le diable quitte Ève et rentre dans l'enfer, sans passer par la place, sans traverser le public.

Adam s'approche d'Ève et lui reproche d'avoir parlé à Satan : « C'est un traître qui te fera perdre la tête. Souviens-toi qu'il a voulu prendre la place de Dieu. » Alors un serpent, *artificiose compositus*, s'enroule autour de l'arbre. Ève approche l'oreille et semble écouter ses conseils. Puis elle cueille la pomme et l'offre à Adam : « Manges-en, lui dit-elle, voyons s'il est bon. » Elle doit insister, défier son mari, lui dire son mépris à le voir tant tarder. Cette fois, c'est Ève qui est la tentatrice. Et Adam allait céder quand Ève mordit, la première, dans le fruit. Adam l'observe, impatient d'en faire autant. Et Ève est comme ravie :

303 Gusté en ai. Deus, quele savor !...
307 Or sunt mes oil tant cler vëant
jo semble Deu le tuit puissant.
Quanque fu, quanque doit estre
sai jo trestut : bien en sui maistre.

La malheureuse, en proie à l'illusion, répète presque littéralement ce que lui avait prédit le Malin (255/8). Adam la croit. Il a confiance en sa compagne. Ce n'est pas Satan qui parle, c'est sa femme, son égale : « Tu es ma per. » Il mange du fruit. *Quo commesto cognoscet statim peccatum suum*. La mentalité d'Adam est très différente : l'illusion n'a pas de prise sur lui dans ce cas. Il a cru ce que sa femme lui a dit de la saveur du fruit et de ses effets, mais, comme il était fermement décidé à observer le commandement de son Seigneur, dès qu'il a mangé de la pomme, il a réalisé sa faute et ses conséquences édictées par Dieu : *Sempres sentiras mort ; |m'amor perdras, mal changeras ta sort !* C'est ce que Dieu lui avait dit : un destin de douleur mortelle, la mort. De plus, l'auteur attribue à Adam une vision inattendue de son avenir :

332 D'emfer m'estoet tempter le fond.
En emfer serra ma demure,
tant que vienge qui me sucure.

Avouons que ce n'est pas Adam qui parle, mais l'auteur qui parle par sa bouche. Il lui fait dire qu'il sera précipité en enfer, qu'il sera le prisonnier du démon et sa victime, qu'il devra attendre longtemps celui qui le secourra. A ces détails précis imprévisibles pour Adam, nous pouvons saisir les intentions du dramaturge. Par sa désobéissance envers Dieu, Adam est devenu la proie de Satan à qui quelqu'un le ravira plus tard.

Puis il se tourne vers sa femme : c'est elle qui l'a tenté, c'est elle qui l'a trahi. Et le comble, c'est qu'Ève est faite d'une côte que Dieu lui a enlevée. *La coste ad tui le cors traï* (365). Mais ses lamentations ne sont pas sans espoir : Dieu

381 ne me ferat ja nul aïe
for le filz que istra de Marie.

Le second leitmotiv resurgit.

Devant le Seigneur, Adam se disculpe en accusant sa femme : *Jo ai mesfait par ma moïller* (422). A quoi Dieu réplique : *Ta moïller creïstes plus que moi* (423).

Ève, interpellée par Dieu, avouera : *Ja m'engingna li mal serpenz* (442). Puis, après avoir condamné la femme aux douleurs de l'enfantement et à une génération entachée du péché, Dieu s'en prend au serpent comme dans la Genèse. Toutefois, l'auteur a interverti les verdicts : dans le livre saint,

Dieu attaque d'abord le serpent ; ici, il ne le fait qu'en dernier lieu et il ajoute que d'une femme sortira celui qui le privera de son pouvoir souverain sur les hommes : *Oncore raïz de lui [= d'elle] istra/ qui toz tes vertuz confundra* (489/90).

Enfin Dieu, comme Adam le pressentait, condamne le couple à l'enfer :

509 Satan vus avra en baillie
n'est hom que vus en face aïe,
par cui soiez vus ja rescos
se moi nen prenge pité de vus ?

Voici de nouveau associés les deux leitmotifs que nous avons remarqués deux fois déjà : l'enfer pour longtemps après la mort, la rédemption ensuite, inspirée par la pitié divine. Ces idées sont ajoutées aux données bibliques, car la Genèse, qui avait bien annoncé qu'une femme meurtrirait le serpent à la tête, n'avait rien prévu d'autre pour l'au-delà de l'homme que la mort physique : « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes à la terre, parce que c'est d'elle que tu as été pris ; car tu es poussière et tu retourneras en poussière. »

Une dernière scène nous montre Adam et Ève labourant la terre et l'ensemencant. Puis arrive le diable — encore lui — qui, sans traverser la foule, va planter dans leur champ des épines et des chardons. Dès qu'ils se sont aperçus que Satan, non content de les avoir fait expulser du paradis, s'acharne à les persécuter encore et à rendre stérile leur travail épuisant, Adam et Ève, tour à tour, se lamentent une nouvelle fois sur leur sort. Adam déplore son péché : *por Satan guerpi le roi de gloire* (532). Puis, il se retourne vers sa femme : *male femme..., Eve dolente...*,

549 menez en serrons en emfer ; la, ço entent,
ne nus faldra ne poine ne torment.

Enfin, on croit qu'il s'apaise en disant à sa compagne dans le malheur : *Eve chaitive* (551). Mais non, c'est pour l'accabler, elle, la première de toutes les femmes :

553 Ja ne saveras vers home bien atraire,
més a raison serras tot tens contraire.

Un antiféminisme convaincu et claironnant inspire celui qui vient de reconnaître ses torts personnels. Il ne s'abstient pas de voir en Ève la cause de tous ses malheurs : *Cest as conquis, donez t'est en duaire* (552). Ève s'incline sous ces invectives. Elle s'excuse :

575 Li fel serpent, la guivre de mal aire
me fist mangier la pome de contraire.
Je t'en donai : si quidai por bien faire.

Elle se rend compte du mal qu'elle a fait et dont ses descendants souffriront. Mais voici, une nouvelle fois, la vision lointaine : *Mais neporquant en Deu est ma sperance* (587). On eût souhaité l'entendre dire que le mal qu'une femme a fait, une autre femme, par son Fils divin, le réparerait un jour. Non, l'auteur n'a pas eu cette pensée qui eût réhabilité quelque peu la femme jugée irrévocablement fatale à l'homme et « a raison contraire ».

Alors surgissent le diable et trois ou quatre autres démons. Ils s'en vont droit vers le couple, imposent des carcans de fer à Adam et à Ève et les entraînent en enfer, les uns les tirant, les autres les poussant. D'autres démons viennent à leur rencontre et se réjouissent à grand fracas de casseroles et de chaudières.

Le comique infernal a sa part, nous le voyons, mais il n'est pas purement gratuit. Il a un sens évident. En effet, si nous observons que le *diabolus* ou les démons font des incursions dans la foule immédiatement avant d'aller tenter Adam ou Ève (didascalies après les vers 112, 172, 204), jamais dans d'autres circonstances, et surtout pas après un échec essuyé par Satan, nous ne les voyons importuner le public. Quand les démons viennent quérir le couple pour l'amener en enfer, ils auraient traversé la place si, vraiment, l'auteur qui les manœuvrait avait eu l'intention pure et simple de recréer ses auditeurs. Et je suis contraint d'admettre que les diables circulent parmi les spectateurs pour les convaincre qu'invisiblement ils ne cessent de rôder dans le monde pour tenter les hommes comme ils sont allés séduire leurs premiers parents. Par ricochet, le dramaturge a conjugué les sentiments du public et ceux des acteurs ; il a opéré cette symbiose indispensable au bon théâtre, en faisant craindre les témoins avant les victimes.

L'espoir de la rédemption et cette crainte de la tentation si subtile de Satan me paraissent être les deux sentiments que l'auteur a voulu inspirer. C'est là l'esprit de cette première partie : le diable, nous a-t-il dit, s'acharne à la perte des âmes et veut le malheur des hommes, le mal pour le mal, semant l'ivraie ; pourtant, que l'homme qui a succombé ne désespère point : le salut lui viendra d'un Dieu pitoyable qui prévaudra sur Satan.

* * *

La seconde partie du jeu est consacré au crime de Caïn. La didascalie initiale me paraît commencer à l'endroit où l'on nous dit : *Et facta aliquantula mora*. Une légère pause, puis les diables font une nouvelle sortie dans le public : *exibunt diaboli discurrentes per plateas*. Nouveau jeu de « salle » annonciateur du mal : Satan rôde dans le monde. Mais, cette fois, selon les données de la Genèse, le diable n'a plus à tenter Caïn, car, par hérédité, celui-ci est porté au péché. Le mal est en lui ; il suffira de quelques ressorts pour qu'il se manifeste en actes : « Si tu ne fais pas bien, dit Dieu à Caïn dans l'Écriture, le péché ne se couche-t-il pas à ta porte ? Son désir se tourne vers toi, tu dois dominer sur lui » (GEN., IV, 7).

Le second « acte » commence par vingt vers d'Abel proposant à Caïn d'offrir à Dieu la dîme de leurs biens. Devoir sacré, lui dit-il, qui doit prévaloir sur notre convoitise. La dernière strophe de la tirade est un appel au sentiment de fraternité, souverain contre l'envie et l'agressivité. Caïn ricane. Il se moque du « sermon » d'Abel le pieux. Il ne veut pas donner la dîme : que lui resterait-il ? Mais qu'il le fasse, lui ; Abel ne serait pas damné parce que Caïn irriterait Dieu. Une querelle entre eux à ce propos serait néfaste.

Lors d'une deuxième scène, Abel exhorte de nouveau son frère à bannir tout orgueil envers Dieu. Puis il lui propose de faire un sacrifice au Seigneur qui, dès lors, les défendra contre le péché, la tristesse et le mal :

631 S'il est vers nos apaiez,
ja ne nus prendra pecchiez,
ne sor nus vendra tristor :
mult fait bon porchacer s'amor...

637 Preom lui qu'il nus doint s'amor
e nus defende de mal, noit e jor !

Abel, on le voit, a la hantise du mal et du malheur toujours menaçants. Il sacrifie le plus beau de ses agneaux et brûlera de l'encens. Caïn, par contre, donnera du blé, mais pas de son meilleur,

qu'il destine à la cuisson de son pain. Abel le gronde doucement, mais avec fermeté, et il lui rappelle qu'il doit donner le dixième de son bétail, la dîme médiévale au sens strict. Mais l'autre le brave : *Or oez furor !* (66r) et il le renvoie à ses affaires : *Alom offrir, chescons par soi, que il voldra !*

La didascalie qui suit nous apprend que les pierres où ils sacrifieront se trouveront de part et d'autre de la *Figura* qui doit apparaître, de telle sorte que celle d'Abel soit à sa droite et celle de Caïn à sa gauche : c'est une préfiguration de la scène du Jugement dernier, et aussi un parallèle avec la mise en scène traditionnelle où le paradis est à la droite des acteurs et la gueule d'enfer à leur gauche. Comme Dieu a béni les dons d'Abel et dédaigné ceux de Caïn, celui-ci *torvum vultum geret contra Abel*. Puis, selon la didascalie, ils devront regagner leur place, l'un et l'autre : *ibunt ad loca sua*. Cette indication nous prouve qu'une place particulière devant les mansions était assignée à chaque personnage.

Nouvelle scène : Caïn, *callide*, avec gentillesse, vient inviter Abel à visiter leurs champs. Caïn, l'aîné pourtant, fait marcher son frère avant lui. Ils s'en vont et, comme naturellement, se rendent à un endroit de la scène que le public aperçoit mal : *ad locum remotum et quasi secretum*. C'est là qu'a dû se dérouler la scène capitale de cette seconde partie, un dialogue tragique de près de cinquante vers. Fait étrange que ces sortes de coulisses (*ça fors*, dira Abel) ! Les modalités de l'assassinat ne les justifient pas puisque Abel porte, sous sa tunique, une *ollam coopertam*, une fiole ou une vessie probablement remplie de sang que Caïn percera d'un coup de dague. Il aurait pu exécuter Abel bien en vue du public. Pourquoi l'a-t-il fait dans un lieu « quasi secret » ? Serait-ce par pudeur ? Pour éviter le crime sur scène ? Peut-être. Ne serait-ce pas pour feindre de cacher cet assassinat à la vue de Dieu ? Cette raison est plus plausible, car nous avons appris, et par la Bible et par une didascalie de notre drame, qu'Adam s'est caché après sa faute : il s'est incliné derrière les courtines du Paradis qui montaient jusqu'à la hauteur des épaules (*ad humeros*) ; il s'est penché *non possit a populo videri*. La crainte de Dieu me paraît avoir déterminé la préférence de Caïn pour un endroit de la scène presque invisible. Les vociférations de Caïn et les réponses résignées d'Abel, fusant à une allure rapide, feront d'autant plus d'impression sur les auditeurs.

Caïn est mû par l'envie contre laquelle Abel l'avait mis en garde. Une passion violente qui ne s'encombre pas de fausses raisons : *Je t'occirai !* Abel a beau répliquer : « Je suis innocent, Dieu m'aidera, Dieu saura ton crime », Caïn s'en moque : l'orgueil, le vice capital contre lequel son frère l'a prévenu aussi, lui fait crier : « Dieu t'aidera peu ; il ne peut empêcher ta mort ! »

Et c'est alors que, déchaîné, il révèle son envie. Elle ne peut plus être contrainte dans le secret de son cœur. Elle lui fait crier : « Tu flattes, tu as capté Dieu pour toi. C'est pour cela qu'il a refusé mon sacrifice. Je t'en punirai. » Abel se disculpe, lui rappelle ses conseils ; il lui fallait donner son compte à Dieu, lui remettre la dîme. Mais Caïn est intraitable : *Trop as parlé. Sempres morras !* Abel croit pouvoir soulever un point de droit : « Tu m'as conduit ici, je me suis fié à toi, tu ne peux donc pas me tuer. » C'est un appel à la dignité du baron qui ne peut assaillir son ennemi comme un traître. Caïn comprend ce langage : « Je me moque de la loyauté. » Toutefois, par réflexe, Caïn, comme un Orgueilleux de la Lande cher aux romanciers du XII^e siècle, a lancé le cri féodal : *Jo toi defji !* Un réflexe sans plus, car il est armé, lui : en l'occurrence, il va percer la poche de sang ingénieusement fixée sous la tunique d'Abel et qu'il aperçoit, légèrement saillante. Mais le pauvre frère, le juste, n'a pas d'armes. Dès lors, c'est un assassinat que va perpétrer Caïn.

Après le chant du chœur *Ubi est Abel, frater tuus?* la *Figura* sort de l'église et dit au criminel, à peu de chose près, les paroles de Dieu que nous rapporte la Genèse. Caïn, remarquons-le, ne répondra pas à la sentence du Juge. Notre auteur a omis les versets 13 et 14 du chapitre IV : « Ma peine est trop grande pour que je la puisse supporter. Voici que vous me chassez aujourd'hui de cette terre, et je serai caché loin de votre face ; je serai errant et fugitif sur la terre, et quiconque

me trouvera me tuera. » Cette suppression est significative, et aussi celles dont nous avons parlé déjà : le destin d'Adam et d'Ève après le crime de leur fils aîné, et le destin terrestre de Caïn fratricide. Car, tout de suite, les démons surgissent de l'enfer et y poussent Caïn en lui assénant force coups et aussi Abel, avec plus de douceur. Caïn, nous l'avons dit, serait mort quelques instants après son frère. C'est bousculer la chronologie. Mais est-il bien important de la respecter ? N'a-t-on pas deviné que le dessein de l'auteur est autre que la narration illustrée des pages de la Genèse ? Il obéit à des préoccupations morales et doctrinales. Sans doute, il évoque les deux fautes initiales de l'humanité, celle contre Dieu, et puis « le premier crime issu de la première faute³⁴ », mais, ce faisant, il annonce que la faute originelle, la première, sera rachetée par un Rédempteur. Il n'est pas parlé du salut de Caïn et celui-ci n'exprime aucun espoir ; il se contente d'apprendre de Dieu qu'il ne sera pas tué. Ce n'est donc pas sur son crime qu'on implore le pardon et la rémission, mais sur la première faute qui engendra cette tare universelle qui fit de la première génération d'Ève un couple de fils dont l'un était juste et l'autre foncièrement et cyniquement dédaigneux de Dieu, orgueilleux et envieux. Tel est le premier point de la doctrine : la faute originelle, génératrice du crime, faute que Dieu lui-même a promis d'effacer. Le second point, c'est la malice de Satan et des autres anges déchus qui ont déclaré la guerre à Dieu en détournant de lui les créatures humaines que le Créateur destinait à prendre la place des révoltés. C'est Satan qui a perdu Ève et, par Ève, Adam. De plus, les démons ne cessent de rôder dans le monde, tentant les hommes comme ils ont séduit la mère de l'humanité. Qu'on en tire la leçon : qu'on soit prudent, mais aussi qu'on serve Dieu en lui consacrant la dîme de ses biens ! C'est un précepte très valable pour le moyen âge en particulier. Qu'enfin on bannisse l'orgueil, le vice qui a perdu Ève et Adam, et l'envie qui a inspiré le crime de Caïn !

Je ne crois pas, pour ma part, qu'il faille exalter la largesse d'Abel. Il n'est pas question d'une générosité autre que celle qu'implique le devoir strict de la dîme. Bien sûr, en Caïn, on reconnaît le *vilain* et le mot est prononcé au vers 594 ; mais l'assimilation de Caïn à un vilain n'est pas explicite. Ce sont donc la doctrine et la morale qui unissent les deux premières parties du *Jeu d'Adam*. N'oublions pas pourtant que le second épisode suit immédiatement le premier dans le récit de la Genèse, tout comme, dans l'*Officium stelle* de Compiègne, au XI^e siècle, l'auteur a soudé le massacre des innocents à l'adoration des mages³⁵. Dans cet office déjà, l'auteur s'était permis une audace dont on admirera la pertinence. A peine Hérode a-t-il ordonné : *Pueros fac ense perire*, que retentit la voix de l'ange : *Sinite parvulos venire ad me, talium est enim regnum celorum*³⁶. C'est évoquer assez l'horreur du crime d'Hérode qui, d'une rage satanique, a voulu tuer ceux que le Christ considère comme ses élus. Ainsi la dramaturgie pieuse s'est élevée bien plus haut que le narré scripturaire ; elle a voulu signifier en même temps qu'elle faisait revivre les événements sacrés.



La troisième partie du jeu est appelé ordinairement le « défilé des prophètes ». Il est prévu que ceux-ci seront rangés au préalable *in loco secreto*. On les appellera un à un et chacun dira sa prophétie en latin d'abord, puis en français plus longuement, sous forme de glose. Après sa réplique, chacun d'eux sera précipité en enfer par les démons.

On croirait à un défilé et à une suite de monologues, car, après les tirades d'Abraham, d'Aaron,

34. Je reprends l'excellente formule d'H. CHAMARD (p. VII de sa n^e édition). Mais je ne crois pas comme lui que l'auteur ait exprimé le caractère symbolique de la mort d'Abel « préfigure du sacrifice qui s'accomplira sur la croix pour le rachat des pécheurs ».

35. YOUNG, *op. cit.*, t. II, p. 53-58.

36. *Ibid.*, p. 55-56.

de David et de Salomon, Balaam apparaît assis sur son ânesse ; et on n'a pas gratifié les spectateurs du manège de l'animal dont ils devaient être friands³⁷. Daniel lui succède, puis Habacuc, puis Jérémie. Mais voici qu'Isaïe est interpellé par un groupe de Juifs qui constituent la *Sinagoga* ; ils prétendent l'éprouver, lui réclamant les preuves scripturaires de ce qu'il avance. L'un d'eux lui propose de lire dans sa main s'il est malade ou bien portant. Isaïe lui réplique qu'il y voit l'erreur et, comme le Juif accepte d'entendre la prophétie, Isaïe commence son monologue, tout comme ses prédécesseurs. Enfin, apparaît Nabuchodonosor stupéfait d'avoir vu les trois jeunes gens dans la fournaise. Son monologue n'est pas achevé. Vraisemblablement il était suivi de la prophétie de la Sibylle comme c'est le cas dans les *Ordines prophetarum* de Saint-Martial de Limoges (ms. XI^e-XII^e s.) et de Laon (ms. XIII^e s.) Tous les prophètes annoncent la venue du Christ, selon le fameux sermon attribué à saint Augustin (*Contra Judaeos, paganos et arianos sermo de Symbolo*, V^e ou VI^e s.) qu'on lisait fréquemment comme leçon aux matines de Noël³⁸.

Ce qui mérite l'attention, c'est la rupture du défilé monotone par un dialogue vraiment dramatique entre Isaïe et des Juifs. Cette scène est sans modèle connu ; vraisemblablement notre auteur, qui a annexé un drame liturgique en modifiant beaucoup l'ordre des personnages, a voulu réveiller l'intérêt en reprenant le style dramatique propre à la deuxième partie du jeu. C'est bien sa manière que nous retrouvons dans le ton des Juifs, semblable à celui de Caïn, brutal, injurieux même : *Tu as dormi : tu le sonjas !* (887). *Tu me sembles viel redoté ; tu as le sens tot trublé ! Tu me sembles viel meür !* (895/7). On se rappelle l'ironie du frère ricanneur : *Beal frere Abel, bien savez sermoner* (611). *Or oez furor !* (661). Et on entend ces répliques d'un vers à peine, puis d'un demi-vers, qui font groupe et alternent dans la discussion, et aussi d'une fin de vers et du vers suivant. Enfin, dans ce court dialogue de 34 vers (883-916), il y a une action inattendue : le Juif tend sa main pour qu'Isaïe y lise son état de santé. Il s'entendra dire tout autre chose et il dut être stupéfait quand Isaïe lui déclara :

901 Tu as le mal de felonie
 dont ne gariras ja en ta vie !
 — Sui jo donc malades ? — Oïl, d'errur !
 — Quant en garrai ? — Jamés, a nul jor.

On n'a pas dit, je crois, que notre dramaturge a rompu avec la monotonie du défilé des prophètes. On a trop vu l'office repris sans plus à la tradition liturgique.

L'unité des trois parties a été fort discutée. Si, par hypothèse, elles étaient séparées par des titres (*Ordo representationis Abel*, *Ordo prophetarum*), nous pourrions les considérer comme trois œuvres différentes du même auteur. Rappelons-nous le répertoire d'Hilaire. Mais, soumises à nos yeux avec des didascalies qui les séparent, elles s'enchaînent pour une représentation unique. Pourtant, l'auteur eût pu ne nous donner que deux parties : *Adam* et les *Prophètes*. Nous aurions compris alors que les prophéties appuieraient l'espoir de la rédemption qu'avaient formulé avec tant d'assurance Adam et Ève après leur faute, après la désobéissance qui allait plonger dans le malheur toute leur descendance. Il me paraît que la seconde partie consacrée au crime de Caïn n'est pas indispensable. Elle existe toutefois, comme une autre phase du développement d'un même thème, celui du mal qui possède Caïn comme une tarç. Nous avons rappelé que l'*Officium stelle* de Compiègne s'était pareillement annexé un court *Massacre des Innocents*. Les deux sujets sont soudés aussi dans l'*Ordo stelle* de Laon (ms. XIII^e s.)³⁹. Un *Ordo Rachelis* de Freising (ms. XI^e-XII^e s.)⁴⁰

37. YOUNG, p. 145-153.

38. *Ibid.*, p. 126-131.

39. *Ibid.*, p. 103-106.

40. *Ibid.*, p. 117-120.

comprend l'adoration des bergers, la fuite en Égypte et le massacre des enfants. Ainsi, notre auteur suit l'usage en unissant deux sujets dont il a perçu le lien doctrinal : la faute des premiers hommes. C'est pour insister davantage sur ce thème essentiel qu'il a précipité la mort des premiers parents et celle de Caïn ; c'est pour cela aussi qu'il a fait intervenir si souvent les diables dans la première partie et jamais au cours de la seconde. N'a-t-il pas enseigné que c'est Satan, par envie, qui a fait succomber les créatures toutes pures que Dieu avait comblées de bienfaits et que, plus tard, la tare du péché a suffi à expliquer le crime ? K. Urwin⁴¹ a remarqué opportunément que la *Figura* apparaît dans les deux premières parties.

La troisième est unie à la première ; celle-ci se terminait par l'espoir du salut. Cet espoir devient une prédiction très précise dans la bouche des prophètes.

Curieusement, ces diables qui constituent un groupe important d'acteurs noircis, cornus, à longue queue, jouent un rôle identique dans les trois parties : ils entraînent en enfer Adam et Ève prématurément, Abel et Caïn, celui-ci avant terme, et puis chacun des prophètes dès qu'il a achevé sa brève prophétie. Ce sont eux qui débarrassent le plateau brutalement. Ce n'est pas sans intention que l'auteur les a chargés de cette mission : ne faut-il pas que les chrétiens se rendent compte qu'avant la venue du Christ il n'y avait pas d'autre au-delà, même pour les justes, que l'attente dans les limbes, conçus comme un compartiment du domaine infernal ?

* * *

Le *Jeu d'Adam* appelle de nombreuses autres observations.

1) Son titre latin, *Ordo representacionis Ade*, que signifie-t-il ? Évidemment, notre œuvre s'intitule exactement comme les drames liturgiques : *Ordo ad peregrinum*, *Ordo Rachelis*, *Ordo de Ysaac et Rebecca et filiis eorum recitandus*, où il faut admettre qu'*ordo* signifie « texte »⁴² !

2) Les didascalies et les rubriques latines apparentent aussi notre œuvre aux drames joués dans l'église. Comme pour certains d'entre eux, l'auteur a rédigé une didascalie initiale, il a combiné didascalies et rubriques (phrases courtes se terminant par un verbe déclaratif), il recourt le plus souvent aux rubriques simples (le nom du personnage). Enfin, dans les didascalies, il conjugue les verbes au subjonctif ou au futur, dans l'intention bien nette de proposer son texte pour une nouvelle représentation.

3) La part du chœur est importante : on lui confie le chant des leçons liturgiques et, deux parties alternant, des répons sont plus fréquents que les versets. Ces parties chantées s'insèrent aux endroits où l'action dramatique rejoint de très près le texte scripturaire. Elles paraissent donc, comme dans un sermon, appuyer la véracité des épisodes. Historiquement, c'était le contraire : les textes dramatiques illustraient le chant liturgique.

Titre, didascalies et rubriques latines, insertion de chants liturgiques sont, ainsi que les sujets, les attaches étroites de notre jeu avec les offices dramatiques. Mais, sous d'autres aspects, le drame d'*Adam* s'est fort éloigné de la tradition.

1) Tout d'abord, tout ce qui est parlé est exclusivement du français. Mais, comme nous savons que le *Sponsus* est fait d'autant de vers romans que de vers latins, nous ne prétendons pas que l'usage de la langue vulgaire suffise, à lui seul, à proscrire de l'église une œuvre dramatique.

41. K. URWIN, *The « Mystère d'Adam » : Two Problems*, dans « *Modern Lang. Review* », t. XXXIV, 1939, p. 70-72.

42. Il faut relever aussi *ludus*, mais jamais n'apparaît *mysterium*. On conviendra donc que *Jeu d'Adam* est le nom français le plus conforme à la terminologie du XII^e siècle.

2) L'œuvre est représentée hors du temple, devant l'église. Les didascalies sont formelles : la *Figura* qui est sur scène au début de la pièce, *vadat ad ecclesiam, regredietur ad ecclesiam, ab ecclesia veniet, ibit ad ecclesiam*. On a le droit de penser que les tréteaux étaient dressés devant le portail de l'église. Et, dès lors, tout est plus commode : la place publique peut contenir une grande foule qui pourra observer une scène large sans que la vue soit sectionnée par les fûts des colonnes. Le panorama est continu et s'offre dans une clarté que n'accordaient que chichement les églises romanes. Doit-on croire que ce drame aurait été expulsé de l'église ? Certes non, car des pièces bien plus profanes que la nôtre y étaient encore représentées. Des démons eux-mêmes s'y étaient introduits ; ce sont eux, en effet, qui précipitent en enfer les vierges folles dans le *Sponsus*. Sans doute, un esprit chagrin comme Gerhoh de Reichersberg⁴³ a jugé que la *divinitas insuper et matura facies ecclesiae abhorret spectacula theatralia*, même s'ils n'étaient pas contraires à la vérité. Quelle horreur de voir des clercs s'habiller en femmes, en soldats ou en démons ! Et Herrade de Landsberg, abbesse d'Hohenburg (1167/95) juge que *mala exempla de bonis orta sunt*, mais elle reconnaît que par les offices dramatiques de l'octave de l'Épiphanie la foi des chrétiens se voyait accrue⁴⁴. Innocent III, le 8 janvier 1207, n'a condamné, dans une lettre personnelle, que des excès comme ceux de la *festas asinorum*⁴⁵.

On ne sait pas pourquoi le *Jeu d'Adam* n'a pas été joué dans l'église, mais on devine ce qu'il a gagné en se déplaçant devant le temple, en contre-haut de la place publique.

3) La métrique est éloignée des usages religieux. Ce ne sont plus les formes les plus diverses de la poésie latine métrique ou rythmique, mêlées à la prose, mais des vers presque uniformément octosyllabiques à rimes plates. Parfois, des strophes de quatre décasyllabes monorimes comme certaines tirades de la *Figura* (49-72 et 89-104) et les réponses d'Adam (73-80 et 105/12), ou celle d'Ève (461/72), la complainte d'Adam (519/58) et celle d'Ève (559/90), les premières paroles d'Abel (591-610) et de Caïn (611/22). Il est difficile de dire à quel type d'œuvres françaises notre auteur a emprunté ses procédés versificatoires, mais son refus de l'assonance témoigne déjà de son goût pour les nouveautés métriques.

* * *

Reste à trancher la question de l'appartenance au *Jeu d'Adam* des 361 vers qui le suivent immédiatement dans le manuscrit de Tours. C'est un écrit sur les *Quinze signes du Jugement dernier*, ce que le moyen âge aurait appelé un dit. M. Aebischer prétend qu'un remanieur a soudé ce traité au jeu primitif, en le convertissant en monologue ininterrompu d'octosyllabes. A mon sens, il ne contient aucun élément qui manifeste son apparentement à notre jeu. Il commence par *Oiez, seignor, communement*. On s'adresse à des auditeurs que notre dramaturge, jamais, n'a fait interpellé ainsi. Les prophètes Jérémie et Isaïe, Nabuchodonosor s'étaient pourtant adressés au public : *Oez de Deu sainte parole* (855), *Or escoutetz la grant merveille* (913), *Oez vertu merveille grant* (931). Mais jamais ce vocatif *seignor*, très courant dans les dits. Et puis, rien n'est dramatique dans ces 361 vers, alors que notre auteur a volontairement brisé le rythme des prophéties par un dialogue très vif, improvisé pourrait-on dire.

Mais n'oublions pas que M. Aebischer attribue l'addition de ce dit à un remanieur. S'il en est ainsi, celui-ci n'a pas dû modifier dans un sens nouveau le texte du drame de notre auteur et n'a pas

43. A vécu de 1093 à 1169. Voir YOUNG, *op. cit.*, t. II, p. 411-412.

44. *Ibid.*, p. 412-414.

45. *Ibid.*, p. 416. — Le *Jeu d'Adam* n'est pas le premier drame qui ait été joué hors de l'église. Si c'eût été le cas, l'auteur, si disert, dans sa première didascalie, l'eût fait remarquer assurément.

transformé ses intentions. Ce n'est pas son addition qui nous amènerait à croire que ce jeu, grâce à cette excroissance, illustrerait l'immanquable punition du péché⁴⁶, alors que, comme tant d'autres drames liturgiques d'un optimisme exaltant, il était axé sur la rédemption par le Sauveur de la faute originelle.

Il faut ajouter que M. Aebischer croit que le drame primitif a perdu trois « actes » (naissance, passion, résurrection). C'est imaginer une œuvre considérable pour l'époque, c'est croire que notre dramaturge du XII^e siècle avait les mêmes ambitions que les auteurs ou compilateurs du XV^e. C'est oublier surtout que le jeu est plus proche des drames liturgiques que des mystères urbains ; nous avons vu, d'ailleurs, que des drames antérieurs se satisfaisaient de la succession de deux ou de trois sujets. En fait, notre auteur n'a vraiment élaboré que deux épisodes bibliques et, très facilement, il leur a annexé une adaptation d'une pièce traditionnelle.

M. Aebischer aurait dû relever que les *Quinze signes* commençaient à un début de page, au fol. 40 v^o. Une même main, négligeant le titre, a copié sur une nouvelle page une œuvre absolument indépendante.

Je crois donc que le *Jeu d'Adam*, constitué de trois épisodes, ne nous a été conservé qu'en 944 vers. C'est, pour l'époque, un drame très long et, j'ai tenté de le prouver, un chef-d'œuvre de la littérature française, assez inégal pourtant, car la seconde partie est un peu moins bonne que la première, et la troisième, malgré un ressaut, est d'une écriture trop paresseuse.

(A suivre.)

46. Éd. P. AEBISCHER, p. 23.