

# Les indications de mise en scène dans les drames liturgiques de Pâques

Professeur Charles Mazouer

---

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

Mazouer Charles. Les indications de mise en scène dans les drames liturgiques de Pâques. In: Cahiers de civilisation médiévale, 23e année (n°92), Octobre-décembre 1980. pp. 361-367;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1980.2153>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1980\\_num\\_23\\_92\\_2153](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1980_num_23_92_2153)

---

Fichier pdf généré le 25/03/2019

## MÉLANGES

---

### Les indications de mise en scène dans les drames liturgiques de Pâques

Pour qui entreprend l'étude de ces drames liturgiques médiévaux, conservés dans toutes sortes de livres manuscrits servant à la célébration de l'Office<sup>1</sup>, un premier fait s'impose : les textes chantés (on n'en note parfois même que l'*incipit*) qui constituent les répliques du jeu apparaissent au sein d'un texte plus important, de nature différente, qui précise le déroulement du jeu dans les communautés de moines ou de chanoines. Assurément, la critique n'a pas manqué de s'intéresser à ces indications, appelées « rubriques » ou « didascalies », le plus souvent dans une perspective particulière et en exploitant une partie du contenu des informations données<sup>2</sup>. Jamais, pour ainsi dire, les rubriques ou didascalies des drames liturgiques n'ont été examinées en elle-mêmes et pour elles-mêmes.

C'est dans cette direction que nous voudrions tenter une première approche. Non pour épuiser l'analyse de ces textes, mais pour en montrer l'intérêt et la richesse. Et nous limiterons la tentative aux drames liturgiques de Pâques — pour l'essentiel les textes qui représentent la visite au Sépulcre —, publiés par Karl Young au t. I de sa grande édition<sup>3</sup>. Quelques réflexions sur la forme et le statut de ces rubriques ou didascalies précéderont l'examen des informations qu'elles peuvent fournir concernant le cadre, les acteurs et le déroulement des jeux liturgiques, bref concernant leur mise en scène.

\* \* \*

Les manuscrits de nos drames liturgiques présentent deux ensembles bien séparés : d'un côté la musique et le texte, placé sous la portée, de ce qui doit être chanté par les personnages ; de l'autre, s'insèrent çà et là diverses indications concernant le nom du personnage qui doit chanter et des indications de mise en scène, dont G. Cohen affirme qu'elles sont presque toujours écrites ou soulignées à l'encre rouge. En somme, comme tout livret de théâtre, les manuscrits distinguent le texte chanté et les renseignements sur le jeu — tout étant donné en latin.

Dans les drames liturgiques de Pâques, l'importance du texte réservé à la description du jeu est très variable. D'excellentes raisons ont été avancées<sup>4</sup> à ces variations : pour l'essentiel, elles tiennent au type de recueil dans lequel le drame est consigné et à l'état de développement de la mise en scène au

1. Voir Bl. D. BERGER, *Le drame liturgique de Pâques. Liturgie et théâtre*, Paris, 1976, p. 139-145.

2. Voir surtout : G. COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Paris, 1951, p. 15-20 ; O. JODOGNE, *Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France*, « Cahiers civil. médiév. », VIII, 1965, p. 1-12 ; G. DAHAN, *Les éléments dramatiques dans le théâtre religieux en France (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s.)*, Bordeaux, 1972 [thèse dactyl.], *passim* ; E. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, 1975, p. 13-53. — Nous n'avons pu nous servir, pour la rédaction de cet article, de l'ouvrage dû à A. ROEDER, *Die Gebärde im Drama des Mittelalters-Osterfeiern-Osterspiele*, Munich, 1974 ; voir particulièrement les p. 30 à 105.

3. *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933. Pour les références à ce t. I, nous nous contenterons de l'abréviation Y. suivie de la pagination.

4. Bl. D. BERGER, *op. cit.*

moment considéré. Pour le bonheur des historiens du théâtre, souvent d'assez nombreux détails furent précisés en vue de ces représentations annuelles<sup>5</sup> !

Toutefois, ces renseignements sur le jeu ne sont pas formulés ni présentés selon la manière qui est devenue traditionnelle pour nous<sup>6</sup>. La mention de l'interlocuteur est très rarement isolée de l'ensemble des indications de mise en scène ; à côté du texte des chants, le texte qui renseigne sur le jeu se développe d'une seule coulée, sans distinguer ce que nous distinguons : la mention systématique du seul nom de l'interlocuteur avant chaque réplique, et les indications de jeu en italique et entre parenthèses.

Considérons un instant deux aspects formels de ce texte unique qui donne les indications de mise en scène : la mention des interlocuteurs et les verbes exprimant ce qu'ils doivent dire ou faire. Touchant la distribution du dialogue, le trope originel se contente de faire précéder les répliques du mot *Versus*, de l'indication *Interrogatio* ou *Responsio*, ou précise : *Respondet cantor*, *Respondet scola* ; on rapprochera les formules suivantes, tirées d'un texte dramatique plus élaboré<sup>7</sup> : *Sanctarum mulierum responsio*, *Angelice vocis consolatio*. Pour les drames proprement dits, il faut distinguer plusieurs cas, en remarquant que l'interlocuteur peut être désigné soit par le nom de l'acteur, soit par le nom du personnage fictif qui est représenté. Le nom de l'interlocuteur est parfois donné seul, comme de nos jours. Mais il est souvent accompagné d'un verbe déclaratif (« dire », « chanter », « répondre », etc.), qui peut être complété par un mot comme *versum* : toutes précisions dont nous faisons l'économie. Mieux encore : la mention de l'interlocuteur fait partie d'une proposition ou d'un ensemble de propositions qui donnent d'autres renseignements de mise en scène (sur le ton, la position, les gestes ou les mouvements de l'acteur). Notons enfin quelques curiosités : dans un antiphonaire du monastère de Postel<sup>8</sup>, les personnages sont simplement désignés par un participe présent qui décrit leur action (*Visitantes*, *Sedentes*, *Querentes*) ; ailleurs<sup>9</sup>, pour éviter de redire le nom des acteurs, on se contente de faire précéder les répliques de *Econtra isti*, puis *Econtra illi* ; dans des textes tardifs, on voit apparaître le mot *persona* pour désigner les femmes venues au tombeau.

Venons-en aux formes verbales par quoi sont désignées les actions à accomplir au long des jeux culturels. Comme on s'en doute, le subjonctif est fréquent : on règle le jeu des exécutants, on leur fournit des prescriptions. De manière aussi impérative, on peut employer le verbe *debere* suivi d'un infinitif. Mais on emploie également le mode indicatif, soit au futur, soit au présent — temps qui se justifient l'un et l'autre aussi bien. Le livret expose les actions qui seront accomplies quand se produira la représentation. Quant au présent, il signifie l'habitude ; à chaque fois qu'est jouée la visite au Sépulcre, elle se déroule ainsi : *fit sicut est consuetum*<sup>10</sup>. Au demeurant, le souci d'homogénéité au long d'un même texte n'est pas primordial : modes et temps sont parfois mêlés.

Si l'on veut avancer dans la définition du statut de ce texte qui renseigne sur le jeu, il est nécessaire d'insister sur ce que chacun sait, mais qu'on risque d'oublier quand la perspective d'étude est uniquement théâtrale : les manuscrits décrivent les représentations théâtrales intégrées à la liturgie comme ils décrivent les autres cérémonies du culte : comme un rituel. Parmi les titres des drames — ils sont rares —, certains contiennent ce mot significatif d'*ordo* : *Ordo servandus ad visitandum Sepulchrum, ut vocant, in die sancto Paschae*<sup>11</sup>. On donne à lire l'ordre de la cérémonie, du rite, même s'il s'agit d'une *representatio* ; les gestes et les chants doivent se dérouler de la manière qui suit, *hoc ordine* : « *celabatur*

5. Permettons-nous de formuler une suggestion qu'il est impossible de développer ici. Il faudrait examiner de près le rapport, l'articulation entre les textes chantés et les indications scéniques ; à l'occasion, on constaterait des faits intéressants. Dans tels drames (Y., 366-367 ; 403 ; 406) le chœur chante les actions que miment les femmes ou les apôtres. Dans tel autre (Y., 354), pendant que Pierre et Jean courent vers le tombeau, l'un précédant l'autre, ils doivent chanter le texte suivant : « *Currebant duo simul (et ille alius discipulus praecurrit citius Petro, et venit prior ad monumentum)* ». En somme, ils chantent ce qu'ils font, tout en parlant d'eux à la troisième personne et au passé ; dans cette séquence, on a manifestement oublié d'actualiser et de dramatiser le texte évangélique.

6. On trouvera une disposition quasi moderne dans le *Planctus Mariæ et aliorum* de Cividale (Y., 507-512).

7. Y., 254.

8. Y., 589.

9. Y., 597.

10. Y., 290.

11. Y., 351.

*hoc mysterium, finito tertio responsorio Matulini, hoc modo*<sup>12</sup>». Pour décrire ce qui est du théâtre, mais comme partie du culte, on utilise les tournures qui servent aux rubriques liturgiques.

Et d'ailleurs, comment nommer ce texte qui renseigne sur le jeu ? « Rubriques » semble s'imposer puisque, en matière de liturgie, ce terme désigne les règles à observer dans l'accomplissement de l'Office. Mais cette partie de l'Office est du théâtre ; on a donc songé à utiliser le mot « didascalies », par quoi les Grecs désignaient les instructions du poète dramatique à ses interprètes. Nous ne trancherons pas : ce que nous avons dit montre que l'une et l'autre appellation se justifie, étant donné le statut particulier des drames liturgiques<sup>13</sup>.

Après ces remarques sur le statut et la forme des indications de mise en scène, occupons-nous de leur contenu.

\* \* \*

Tout spectacle nécessite un lieu, des acteurs, un public<sup>14</sup>. Intégré à la trame de l'Office et conçu comme une *ceremonia*, le drame liturgique n'en reste pas moins une *repraesentatio*, une imitation des actions qui se sont déroulées au tombeau du Christ ; comme tel, il présente les éléments constitutifs d'une action théâtrale. Sur ces éléments nous renseignent les rubriques des livres liturgiques.

Surtout issus des couvents, les drames liturgiques sont évidemment et avant tout joués devant les moines de la communauté. Mais le peuple chrétien venu assister à l'Office devient spectateur ; il est mentionné parfois dans les rubriques. Avant de décrire la *Depositio*, puis la *Visitatio*, la *Regularis Concordia* de saint Ethelwold indique qu'on suit cet usage *ad fidem indocti vulgi ac neofitorum corroborandam*. Ailleurs, les *laïci* ou la *plebs* sont invités à chanter à la fin d'une séquence dramatique ou à la fin du drame<sup>15</sup>.

Les rubriques sont beaucoup plus explicites sur le lieu, qui est le lieu du culte : le jeu se déroulera *cum omnes simul convenerint in ecclesiam*<sup>16</sup>. La difficulté concerne la configuration intérieure de l'église : il faudrait connaître l'architecture et l'organisation des églises où furent représentés les drames. Les rubriques supposent connu le lieu de la représentation et s'attachent au mieux à préciser l'utilisation de l'espace ecclésial — de certains éléments de l'espace ecclésial — pour la représentation ; il ne faut pas attendre d'elles une description précise du lieu théâtral. En tout état de cause, après les travaux de C. Heitz<sup>17</sup> et d'E. Konigson<sup>18</sup>, il semble assuré que les jeux utilisaient assez pleinement l'espace de l'église, y compris dans le sens de la hauteur. Certaines rubriques en font foi — qui par ailleurs ne permettent pas de trancher absolument entre les partisans des jeux à l'est et les partisans des jeux à l'ouest. Une *Visitatio* de Padoue<sup>19</sup>, qui donne quelques précisions topographiques, serait intéressante à étudier à cet égard. Mais ailleurs sont mentionnés la sacristie<sup>20</sup>, le chœur avec ses entrées, son autel, ses degrés, différents autels dans l'église (dans une version du Mans<sup>21</sup>, les femmes visitent tous les autels avant d'arriver au maître autel qui représente le Sépulcre), la nef, les chapelles, la tribune de l'orgue<sup>22</sup>... Il serait aussi intéressant que nécessaire de confronter nos rubriques avec des documents d'autre provenance qui décrivent l'espace où se déroule le drame.

12. Y., 251.

13. O. Jodogne (art. cit.) emploie les deux termes en donnant à chacun un sens particulier : pour lui « rubriques » désigne seulement l'annonce de la réplique d'un personnage, et « didascalies » les indications de mise en scène.

14. La fonction du metteur en scène est tout à fait récente. Mais soyons sûrs que quelqu'un réglait et supervisait la représentation des drames liturgiques, et pensons au *cantor* dont le rôle est attesté, par exemple, au monastère de Saint-Lambrecht (Y., 363-365).

15. Y., 247 et 364-365.

16. Y., 215.

17. *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963.

18. *Op. cit.*

19. Y., 294-295.

20. Y., 251.

21. Y., 288-289.

22. Y., 334.

Concernant les drames pascals, on s'attend à quelques précisions sur le lieu fictif du drame, à savoir le Sépulcre. Comme il est dit à Bamberg<sup>23</sup>, avec la plus nette conscience de la distinction entre le lieu réel et le lieu fictif, il faut que soit désigné et fermé à l'aide de tapisseries (*tapete vel antependio*) le *locus quidam ad repraesentandum Christi Sepulchrum conveniens*. Ce peut être la crypte<sup>24</sup>. C'est le plus souvent un autel, le grand autel (la *Visitation* d'Angers recommande : *Paratur altare majus vice Monumenti Christi, velis supra et ab anteriori parte obtentis, quasi tabernaculum extemporaneum*<sup>25</sup>), ou tout autre ; selon la *Regularis Concordia*, la croix enveloppée d'un linge sert à la figuration du lieu fictif<sup>26</sup>. L'ange (les anges) est disposé (sont disposés) par rapport à ce lieu (*ante, post, retro ; ad dextram, ad sinistram ; ad caput, ad pedes ; juxta cornua*) ; on cherche parfois à placer les anges plus haut, *in loco alto aliquo*<sup>27</sup>. Enfin, dans certaines églises existaient des constructions permanentes appelées « sépulcres », à l'intérieur desquelles pouvait se trouver un autel et dont les ouvertures (portes et fenêtres) étaient utilisées par les acteurs<sup>28</sup>.

Dans l'église clairement considérée comme lieu théâtral vont se mouvoir des acteurs, plus nombreux au fur et à mesure que le drame se développe et fait intervenir, outre les anges et les Maries, les Apôtres, le Christ, le marchand d'onguents, les soldats.

Les rubriques renseignent sur l'acteur<sup>29</sup>. Dans les monastères féminins, les moniales vont jouer tous les rôles<sup>30</sup>, ou laisser les rôles masculins à des clercs<sup>31</sup>. Mais la *Visitatio* est le plus souvent représentée dans des communautés masculines, où les hommes, avec l'aide de *pueri*, se chargent de tous les rôles<sup>32</sup>. La désignation des acteurs les situe dans une communauté précise, avec leur rang dans la hiérarchie ou leur fonction. Diacres, prêtres, lévites, frères, chanoines et autres *capellani* : les acteurs sont des clercs, des religieux. Il faut mettre à part le *chorus*, groupe qui participe au déroulement du drame sans être vraiment un personnage collectif.

En utilisant des formules très variées, les rubriques précisent le rôle dramatique des acteurs, nous faisant passer de l'acteur au personnage. Un simple adverbe marquant la comparaison suffit : *duo quasi Petrus et Johannes ; tanquam mulieres*. On rencontre diverses expressions formées à l'aide de mots signifiant « le rôle » : *duo dyaconi sub vice Angelorum ; sub typo Mulierum ; in modum Mulierum ; (in) specie Mulierum ; loco Angelorum ; in forma, ad imitationem, in signum, in/sub/ex persona, in figura* — toutes expressions suivies du génitif. On trouve enfin des verbes qui signifient « tenir le rôle de » : *repraesentare, fungi officio, esse, vicem agere, tenere/gerere figuram, imitare, figurare, personam exprimere, etc.*

Avant de décrire le jeu des acteurs, les rubriques peignent leur costume. Les vêtements revêtus sont pour l'essentiel des vêtements cléricaux et liturgiques qui couvrent le corps, parfois la tête : aube, amict, chasuble, dalmatique, chape, étole. Quand les couleurs sont précisées, il s'agit du blanc et du rouge (*rubens, purpureus*), où l'on peut voir des symboles.

Regardons très sommairement comment sont distribués les costumes spécifiques à chaque rôle. Celui des anges varie : dalmatique blanche, chasuble, chape (à l'occasion doublée de fourrure), aube blanche ou dorée. Diverses pièces ou accessoires typiques s'ajoutent à ce costume : l'amict sur la tête, l'étole de couleur ; des ailes sont fixées aux épaules et l'ange peut porter couronne ou mitre ; il peut tenir en main palme, lys, épi ou une épée flamboyante (dans un texte de 1325, puis en 1570). Bref, on constate recherche et ornementation dans le *vestitu angelico*. Le costume des Maries emprunte aussi à divers vêtements

23. Y., 323.

24. Y., 257-258.

25. Y., 251. On voit l'importance des tentures pour la figuration du Sépulcre. A Essen (Y., 333) le Sépulcre est figuré par une *arca* au-dessus de laquelle est dressée une tente (*tentorium*).

26. A Monza (Y., 228-229), un siège pliant recouvert d'une draperie (« *faldestodium cooperto pallio* ») est placé contre l'autel et représente le Sépulcre.

27. Y., 298.

28. Voir Y., 265-266 ; 304-305 ; 571-572.

29. Une mention comme « *tres honeste persone ordinati ad hoc* » (Y., 667) est unique.

30. Y., 221.

31. Y., 381-384.

32. Cela peut aboutir à de curieux mélanges de genres grammaticaux : parce que les acteurs masculins représentent des femmes, on a, à Rouen, « *Medius trium Mulierum* » ou « *Medius Mulierum* » (Y., 371) !

liturgiques (dalmatiques blanches, chapes, aubes simples, tuniques) ; on prend soin de recouvrir la tête avec l'amict surmonté d'un bandeau ou d'autres pièces semblables. C'est qu'il s'agit d'imiter le vêtement et la silhouette féminine ; d'ailleurs, certaines rubriques recommandent purement et simplement des vêtements féminins (*vestibus muliebribus/puellaribus*). Dans un texte de Dublin<sup>33</sup>, les apôtres Pierre et Jean apparaissent pieds nus, Jean en blanc, tenant une palme à la main, Pierre en rouge, avec les clefs. Quant au Christ (*Persona/Dominica persona*), pris d'abord pour un jardinier par Marie-Madeleine, il paraît *in similitudinem hortulani*. Comme Dieu, le Ressuscité apparaît tout autrement : pieds nus, dalmatique blanche, chape et bandelettes (ou chape rouge), couronne ou phylactère précieux sur la tête, tenant en ses mains la croix, l'étendard et le livre des Évangiles.

\* \* \*

Les éléments du spectacle ainsi mis en place, il reste à voir ce qui est dit sur le déroulement du jeu. De ce point de vue — analyse du jeu théâtral —, on pourra nommer « didascalies » les indications fournies. S'il est inutile de rappeler les différentes séquences dramatiques qui s'enchaînent aux différents stades de développement de la *Visitatio*, on fera observer que les didascalies soulignent le déroulement temporel du drame : un adverbe de temps, un ablatif absolu, une subordonnée temporelle marquant la succession ou la simultanéité des actions, prises elles-mêmes dans la durée plus large de la cérémonie. Les didascalies sont même sensibles à l'utilisation du temps mort comme césure (*Factoque modico intervallo*) et au rythme temporel de l'enchaînement des répliques (*Respondent sine intervallo*). Mais nous voudrions montrer l'intérêt des didascalies concernant d'une part les déplacements, les gestes et la mimique, d'autre part le ton.

On peut dire que les didascalies prennent en charge les acteurs dès leur préparation au jeu, qui se réalise pendant la fin d'un chant ou d'une lecture<sup>34</sup> ; elles signalent parfois d'où ils partent<sup>35</sup> et comment se fait leur entrée en scène : les Maries vont au tombeau aux yeux de tous, tandis que l'ange le rejoint *latenter* et doit rester invisible pendant le début du jeu. Tous les déplacements des acteurs sont notés, avec le repérage des différents points de l'espace utilisés, l'orientation du mouvement dans l'église, à l'occasion même la distance que les acteurs doivent tenir les uns par rapport aux autres. Trajet des Maries : elles se dirigent vers le Sépulcre, s'arrêtent, se lamentent *circumeundo sepulchrum*<sup>36</sup>, y pénètrent, reviennent par le même chemin<sup>37</sup>, gravissent les degrés du chœur ; ici ou là on précise qu'elles vont au tombeau l'une après l'autre<sup>38</sup>, avant de s'y retrouver ensemble. Les anges sont assis au Sépulcre et se retirent rapidement. Le Ressuscité doit apparaître et disparaître subitement — sans qu'on nous dise selon quels artifices. Comment se réalisent tous ces déplacements ? En ce qui concerne les Maries, le mouvement est processionnel ; il est plus d'une fois précisé qu'une petite procession, ou une procession générale se forme et les accompagne en direction du Sépulcre, tandis qu'elles tiennent en main encensoirs, pyxides ou d'autres sortes de vases. Des indications plus théâtrales et plus réalistes sont aussi données. Pour les femmes, la lenteur de leur approche du tombeau (*paulatim euntes ; lente ; lento passu ; pedetemptim ad similitudinem querentium quid*) s'oppose à leur célérité pour annoncer la résurrection à la communauté. Les didascalies renseignent aussi sur le déplacement des apôtres Pierre et Jean, qui courent vers le tombeau, l'un avant l'autre<sup>39</sup>.

Quand ils se déplacent ou quand ils se fixent dans un lieu de l'espace ecclésial, les acteurs utilisent leur corps et ses possibilités expressives dans l'accomplissement des différentes actions ; les didascalies sont fort attentives aux mouvements du corps, aux gestes, à la mimique, aux jeux de physionomie — lesquels échappent presque tout à fait au rituel<sup>40</sup>. Ce souci va jusqu'à des indications pour de courtes séquences

33. Y., 349.

34. Y., 262 ; 591 ; 603.

35. « A secretario » (Y., 251) ; « subtus organa existentes » (Y., 287).

36. Y., 332.

37. Y., 596.

38. Y., 278 ; 347-348.

39. Dans un texte, on trouve cette précision : « Petro claudicante ».

40. On peut rapprocher du rite le fait, par exemple, pour les Maries, d'encenser le Sépulcre ou d'y faire une prière.

muettes. Il ne s'agit pas ici de présenter un répertoire complet ni un classement des gestes et des mimiques du visage ; quelques exemples pris au fil du drame suffiront. Partant pour le Sépulcre, les Maries ont la tête inclinée (*submissis vultibus*), elles sont tristes : *tres velut erraneos, ac aliquid querentes*<sup>41</sup> ; elles peuvent fléchir les genoux en signe de douleur<sup>42</sup>. Ces *mulierculae devolae* marquent leur anxiété : qui leur roulera la pierre qui ferme le tombeau<sup>43</sup>? La première question des anges les laisse sur une certaine réserve : *Marie respicientes in eos quasi vereconde*<sup>44</sup>. Divers jeux de scène s'accomplissent devant ou dans le Sépulcre, les anges faisant constater aux femmes que le tombeau est vide, que reste uniquement le linceul (*sudarium, linteamen*) qui enveloppait le corps de Jésus. Dans toutes ces actions, les Maries agissent *diligenter et cum reverentia* — il s'agit d'inspecter le Sépulcre et de constater la Résurrection. Au premier stade de la *Visitatio*, le linceul vide est pris par les Maries et déployé par elles devant les fidèles (par parenthèses, les didascalies spécifient très souvent la direction vers laquelle est orienté le corps ou le visage de l'acteur). Dans les stades ultérieurs, d'autres actions interviennent. Ainsi, après la réponse des anges, tandis que ses compagnes s'éloignent un peu, Marie-Madeleine *crebro aspiciens in Monumentum, nec quem querit inveniens, fingat se flere et modicum recedat*<sup>45</sup> ; puis elle chante sa lamentation. La gestuelle est intéressante encore au moment de l'apparition du Christ ressuscité : Marie-Madeleine, qui reconnaît enfin Jésus, se prosterne à ses pieds, tente de le toucher, puis communique sa joie aux autres ; Jésus, avant d'être reconnu, doit considérer la douleur de Marie-Madeleine (*admirans*, dit la didascalie<sup>46</sup>), puis, une fois reconnu, fait un signe de la main (*innuens manu*<sup>47</sup>) et s'écarte pour qu'on ne le touche pas. Bien d'autres séquences avec les Maries, les apôtres, les soldats qui gardent le tombeau<sup>48</sup> montrent l'intérêt de nos didascalies pour le jeu corporel des acteurs, qui étaient invités à jouer pleinement un personnage fictif, c'est-à-dire à exprimer les émotions et les sentiments de celui-ci.

Enfin, les didascalies donnent des instructions sur la manière de chanter les textes<sup>49</sup>, sur le ton en général. L'intensité du chant est précisée, opposant le *piano* (*cantare humiliter, mediocriter, clam, non clamose; moderata/submissa/humili/suppressa/leni voce; mediocri voce dulcisone cantare*) au *forte* (*alta/aperta/excelsa/clara/publica/sonora voce*) ; ici ou là apparaissent une nuance, une précision : *voce alteriori quam prius; submissiori voce; voce humillima; moderata et admodum gravi voce* ; les femmes doivent chanter *quasi inter se colloquentes*. Plus intéressantes sont les expressions qui renseignent sur la volonté ou les sentiments du personnage qui chante : la qualité du chant se trouve définie. On peut chanter pour interroger, pour répondre, pour annoncer une nouvelle joyeuse ou solennelle. Aux Maries qui chantent doucement en se plaignant, les anges adressent une question *clementer*. Parlant à Marie-Madeleine, le Christ use d'une *auctorabili voce*. Mais le chant utilise abondamment les deux registres contraires de la tristesse et de la joie, concernant surtout les Maries, qui restent les personnages principaux de la *Visitatio*. D'un côté, la douleur de la mort ou de la disparition du Christ : *voce lacrimabili/mesta/flebili; quasi suspirans; suspirando/plangando/per se quasi lamentando*. De l'autre, l'allégresse de la résurrection : *voce jocunda/alacri; jubilantes*. Il va de soi que le sentiment qui s'exprimait par le ton du chant devait s'exprimer conjointement par la mimique ou par le geste ; tout est lié dans le jeu de l'acteur.

\* \* \*

Nous ne dissimulons pas le caractère sommaire de ces quelques remarques. Elles appellent des études plus exhaustives, et qui tiendraient compte de la chronologie de textes qui furent représentés pendant

41. Y., 249.

42. Y., 285.

43. Y., 324.

44. Y., 409.

45. *Ibid.*

46. Y., 380.

47. Y., 371.

48. Voir Y., 408 : scène muette où il est prescrit que les soldats « procidant quasi mortui ».

49. Parfois est signalée la possibilité ou l'obligation pour l'acteur de se taire.

plusieurs siècles. Au demeurant les indications de mise en scène que nous pouvons lire restent inégalement riches et inégalement précises ; ce qui est dit n'est pas toujours parfaitement clair. Un metteur en scène aurait du mal à restituer exactement ces anciens drames !

Cela dit, l'intérêt demeure de telles recherches. Elles rendent sensible l'importance de l'élément proprement scénique, visuel et auditif, des drames liturgiques<sup>50</sup>. A s'attacher aux indications qui concernent le jeu, on repère les différents signes qui constituent le spectacle théâtral. Nous n'oublions pas, assurément, que ces drames font partie intégrante de la liturgie qu'elles enrichissent et qu'ils sont représentés *ad devolionem excitandam*<sup>51</sup> ; mais il est clair qu'ils sont aussi pleinement une manifestation de théâtre.

Charles MAZOUER.

50. Raison pour laquelle la langue latine, non comprise des fidèles ignorants, a pu subsister longtemps dans ces drames (voir P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, 1972, p. 441). En outre, ces textes chantés en latin étaient brefs et connus à la longue.

51. Voir J. LECLERCQ, *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du moyen âge*, Paris, 1957, chap. X.