

## LE THÉÂTRE RELIGIEUX, BYZANCE ET L'OCCIDENT

Faut-il vraiment rouvrir une fois encore le volumineux dossier du théâtre religieux à Byzance? On pouvait considérer que la question était résolue<sup>1</sup>. Et cependant certains croient encore à son existence<sup>2</sup> ou semblent en garder la nostalgie<sup>3</sup>.

Dans un article qu'Henri Grégoire, il y a bien des années, avait

---

1. Fr. Dölger, *Die byzantinische Dichtung in der Reinsprache*, Berlin 1948, 16-17.  
H. G. Beck, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München 1974, 112-113.

2. Régine Pernoud, «Le théâtre au moyen-âge» (*Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Spectacles*, Paris 1965, p. 553-578), p. 560: «A Byzance le drame sacré existe; le fait, après avoir suscité nombre de controverses, est bien établi aujourd'hui». Cette affirmation est sans doute basée sur le chapitre consacré par Louis Bréhier au «théâtre religieux et populaire» dans son livre sur *La civilisation byzantine* (L'Évolution de l'Humanité, Paris 1950, p. 348-354 de la réédition de 1970). A la page 354, citant en note mon article de *Byzantion* (ci-dessous p. 329, n. 1), L. Bréhier — et après lui Régine Pernoud — mentionnent des pièces en dialecte chypriote (*sic*) des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, «dont un curieux Mystère d'Abraham».

3. Du moins, certains titres d'articles contribuent à entretenir une illusion dont leurs auteurs mêmes ne sont pas dupes. Ainsi dans un article intitulé «The Nativity drama of the byzantine church» (*Journal of Roman Studies* 37, 1947, 145-151, Egon Wellesz conclut (p. 151) par ces lignes tout à fait pertinentes: «It is interesting to note that the first movement towards the development of a mystery play occurs in the Eastern Church at such an early date, and yet that no attempt was made to develop the semi-dramatic form into an actual liturgical drama. The Syro-Byzantine Nativity cycle was dramatic in the same sense as the Italian oratorio at the beginning of the seventeenth century; it was never intended for representation on the stage». De même M. I. Manoussakas et Or. Parlangei publient comme un «Αγνωστο Κρητικό "Μυστήριο τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ"» (*Κρ. Χρ.* 8, 1954, 109-132) un texte dont M. Manoussakas dit lui-même (p. 114-15) que nous n'avons pas pour le moment de preuves irréfutables qu'il ait été représenté, que les indications en prose sur les personnages qui prononcent les vers ne permettent pas de conclure avec certitude s'il s'agit réellement d'instructions aux acteurs pour la représentation ou de notes dont le but est simplement de faciliter la lecture, et que le titre même du poème (*Λόγοι Παρακλητικοί*) ne convient guère à une œuvre théâtrale.

accueilli dans sa revue<sup>1</sup>, j'avais essayé de montrer que le seul texte de théâtre religieux remontant au moyen âge grec avait vu le jour à Chypre sous l'influence de l'Occident. Des documents qui m'avaient alors échappé me permettent aujourd'hui de préciser certains points.

Après avoir insisté sur la faiblesse des «preuves» par lesquelles on s'efforce d'étayer la thèse qui voudrait que l'église orthodoxe ait connu des représentations théâtrales<sup>2</sup>, je résumerai ce que nous savons aujourd'hui sur la naissance dans l'Occident chrétien du théâtre religieux et sur son antériorité par rapport au seul scénario que nous ait livré le monde grec. En conclusion, je rappellerai le rôle considérable joué par l'Orient dans la dramatisation des Écritures saintes.

\*

L'argument majeur des tenants du théâtre religieux à Byzance est, on le sait, le fameux passage de la *Legatio* de Liutprand sur la célébration à Constantinople de la fête de la Saint-Élie: *Le 13* [des calendes d'août], jour où les Grecs frivoles célèbrent l'enlèvement aux cieux du prophète Elie par des jeux scéniques, il [l'empereur] me fit dire d'aller le trouver<sup>3</sup>. L'éditeur du texte de Liutprand, J. Becker, dans sa note sur ce passage, écrit; «Il s'agissait manifestement de mystères»<sup>4</sup> et renvoie à Krumbacher, qui, bien qu'il niât l'existence d'un théâtre religieux à Byzance, écrit effectivement: «Quand l'évêque Liutprand, parmi beaucoup d'autres inconvenances qu'il a observées chez les Grecs, note aussi la transformation de Sainte-Sophie en théâtre, il ne peut avoir en vue autre chose qu'une sorte de mystère»<sup>5</sup>. Aucun passage de Liutprand n'étant allégué

1. S. Baud-Bovy, «Sur un "Sacrifice d'Abraham" de Romanos et sur l'existence d'un théâtre religieux à Byzance», *Byzantion* 13 (1938) 321-334.

2. Que le *Χριστός πάσχω* soit de Grégoire de Nazianze, comme le voudrait encore son dernier éditeur, André Tuilier, ou non, comme l'a démontré péremptoirement une fois de plus J. Grosdidier de Matons («A propos d'une édition récente du *Χριστός πάσχω*», *Travaux et mémoires* du Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance, 5, 1973, 363-372), de toute façon il n'a pas été écrit pour la scène.

3. Decimotertio autem, quo die leves Greci raptionem Heliae prophetae ad caelos ludis scenicis celebrant, me se adire praecepit (*Scriptores rerum germanicarum in usum scholarum ex Monumentis Germaniae historicis separatim editi*, Die Werke Liudprands von Cremona<sup>3</sup>, her. von Joseph Becker, Hannover u. Leipzig 1915, Liudprandi Legatio, ch. 31, p. 191-192).

4. P. 191, n. 6. Offenbar waren das Mysterienspiele.

5. Wenn Bischof Liutprand unter vielen anderen Anstössigkeiten, die er bei den Griechen sah, auch die Verwandlung der Hagia Sophia in ein Theater bemerkt,

par Krumbacher à l'appui de cette assertion, il semble bien que Becker ait eu raison de la mettre en rapport avec les «jeux scéniques» de la Saint-Élie.

G. La Piana, dans son ouvrage sur les Représentations sacrées dans la littérature byzantine<sup>1</sup>, transcrit librement la phrase de Krumbacher et ajoute que dans l'*Antapodosis* (sic) il (Liutprand) «parle de jeux scéniques sur l'*Enlèvement d'Élie*, notant qu'il fut reçu par l'empereur le jour de cette représentation». Sans se référer aux sources, L. Bréhier, rendant compte du livre de La Piana<sup>2</sup>, est plus précis encore; «Dans l'*Antapodosis* (sic), il (Liutprand) est convié par l'empereur à assister à des jeux scéniques représentant l'enlèvement du prophète Élie au ciel». Après lui, Albert Vogt écrit: «On sait qu'au X<sup>e</sup> s. Ste-Sophie fut aménagée pour la représentation du mystère d'Élie»<sup>3</sup>. Le dernier terme de ce développement, on le trouvera dans le livre qu'un homme de théâtre à la plume alerte, Alexis Solomos, a consacré à la persistance du théâtre dans le monde grec: «Le mythe d'Élie, avec son finale magique, constitue un spectacle d'une difficulté exceptionnelle qui présuppose une organisation technique poussée ... Ce drame, comme nous le dit Liutprand, était joué le jour de la fête du prophète Élie»<sup>4</sup>.

Schlumberger, lui, donnait de ce passage une interprétation toute différente: «l'évêque de Crémone taxe ironiquement de représentations théâtrales les plus solennelles fonctions de l'Eglise grecque»<sup>5</sup>.

Vraisemblablement, si Liutprand s'était borné à écrire; «Le 20 juillet, jour où les Grecs frivoles célèbrent la Saint-Élie par des jeux scéniques», ces interprétations fantaisistes n'auraient pas vu le jour. Mais il se plaisait à la redondance, et écrira de même pour relater l'arri-

---

so kann er nichts anderes meinen als eine Art von Mysterienspiel (*Geschichte der byz. Literatur* <sup>2</sup>, München 1897, p. 645).

1. *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina*, Grottaferrata 1912, p. 61: Liutprando parla nell'*Antapodosi* di ludi scenici sul *Ratto di Elia*, notando che egli fu ricevuto dall'Imperatore il giorno di quella rappresentazione.

2. «Le théâtre religieux à Byzance», *Journal des Savants* 1913, 357-361 et 395-404 (p. 361).

3. «Études sur le théâtre byzantin», *Byzantion* 6 (1931) 37-74 (p. 40).

4. 'Αλέξη Σολομού, 'Ο ἅγιος Βάκχος, Athènes 1964, σ. 160. 'Ο μῦθος τοῦ Ἡλίου, μετὸ μαγικὸ τοῦ φινάλε, ἀποτελεῖ ἓνα ἐξαιρετικὰ δύσκολο θέαμα ποῦ προϋποθέτει προχωρημένη τεχνικὴ ὀργάνωση ... Τὸ δράμα αὐτό, ὅπως μᾶς λέει ὁ Λιουτπράνδος, παιζόταν τὴ μέρα τῆς γιορτῆς τοῦ Προφήτη Ἡλίου.

5. Gust. Schlumberger, *Un empereur byzantin au dixième siècle: Nicéphore Phocas*, Paris 1890, p. 635.

vée à Constantinople le 15 août de légats pontificaux: «Le jour de l'Assomption de la Sainte Mère de Dieu et vierge Marie... arrivèrent des envoyés du pape apostolique et universel Jean...»<sup>1</sup>.

Il se trouve que nous sommes parfaitement renseignés, grâce à Constantin Porphyrogénète et à Liutprand lui-même, sur ce qu'étaient ces «jeux scéniques» de la Saint-Élie. Notons d'abord qu'ils ne pouvaient avoir Sainte-Sophie pour cadre, puisque les services religieux auxquels prenaient part l'empereur et le patriarche avaient lieu dans les deux oratoires dédiés par Basile I<sup>er</sup> à la mémoire du prophète dans l'enceinte même du Grand Palais<sup>2</sup>. Constantin, qui décrit en détail l'ordre de ces cérémonies, ne fait bien entendu aucune allusion à quelque mystère que ce soit, pas plus que Philothée, dans le *Clétorologe* qu'il rédigea sous Léon le Sage et qui est joint au *Livre des Cérémonies*. Philothée, à propos de la procession qui menait l'empereur et sa suite successivement dans les deux oratoires de Saint-Élie, écrit qu'elle célébrait en même temps que la mémoire du prophète «la révocation de l'incarcération de notre pieux empereur»<sup>3</sup>. Basile avait en effet choisi le jour de la fête du saint auquel il vouait une particulière vénération pour mettre fin à la réclusion à laquelle il avait condamné son fils qu'il soupçonnait de conspirer contre lui. «Lorsque Byzance apprit, la veille (de la Saint-Élie), que l'empereur avait rendu à Léon ses brodequins de pourpre et que les deux souverains paraîtraient officiellement aux solennités du lendemain, il y eut une grande effervescence dans la capitale. Une foule innombrable se porta au-devant du cortège impérial pour acclamer Basile et Léon et rendre grâce à Dieu»<sup>4</sup>.

Les cérémonies religieuses terminées, la fête se continuait par un grand banquet officiel, présidé par l'empereur en costume d'apparat, banquet pour lequel le *Clétorologe* de Philothée énumère la liste des invités, avec en tête le patriarche. Ces banquets étaient agrémentés de chants et d'attractions diverses. Lors de deux banquets donnés par

1. *Legatio*, ch. 47. Verum ut auferentur calamitates meae, in assumptione sanctae Dei genitricis et virginis Mariae meo omine non bono venerunt domni apostolici et universalis papae Iohannis nuntii (éd. Becker, p. 200).

2. Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des Cérémonies*, texte établi et traduit par Albert Vogt, Paris 1935, I 106-109 (= éd. de Bonn 115-117) et Commentaire d'Alb. Vogt I 130-136.

3. *De Cerimoniis*, I,II, ch. 52, éd. de Bonn p. 776.

4. Alb. Vogt, «La jeunesse de Léon VI le Sage», *Revue historique* 174 (1934) 1-40 (p. 36).

Constantin Porphyrogénète en l'honneur, l'un, des envoyés de l'émir de Tarse, l'autre d'Olga, princesse de Kiev, il note dans le Livre des Cérémonies par une formule stéréotypée; «On y exécuta tous les jeux scéniques»<sup>1</sup>. De tels banquets faisaient partie du cérémonial des grandes fêtes religieuses. Sur le fastueux banquet de Noël, dans le Triclinos des dix-neuf lits, Philothée, après avoir précisé à quelle table les différents convives doivent être placés, donne des instructions sur les acclamations qui doivent retentir entre autres «chaque fois qu'un divertissement scénique est exécuté»<sup>2</sup>. Or, lors de sa première ambassade à Constantinople, Liutprand avait été invité par Constantin Porphyrogénète à assister à ce banquet de Noël. Aussi «frivole» alors que les Grecs eux-mêmes, il prit un vif plaisir aux *ludi* auxquels il lui fut donné d'assister et dont il ne dédaigne pas de décrire longuement l'un au moins; les exploits de deux jeunes équilibristes travaillant sur une poutre qu'un colosse portait sur le front, exploits qu'il regarda avec un tel ébahissement que l'empereur remarqua son étonnement et éclata de rire en l'entendant avouer qu'il ne savait pas lesquels, des équilibristes ou du «porteur», lui avaient paru le plus dignes d'admiration<sup>3</sup>.

Il est rare, je pense, que semblable concordance entre des auteurs contemporains permette de préciser la valeur d'un terme discuté: les *ludi* et les *ludi scenici* de Liutprand, les *θυμελικὰ παίγνια* de Constantin Porphyrogénète, les *θυμελικὰ πρὸς τέρψιν πράγματα* de Philothée désignent indubitablement les attractions qui agrémentaient les banquets offerts par les empereurs de la dynastie macédonienne.

Autre argument invoqué en faveur de l'existence d'un théâtre religieux à Byzance, le «mystère» auquel le voyageur bourguignon Bertrandon de la Broquière assista à Constantinople en 1432. «Je veiz un jour, écrit-il, le dit patriarche faire service à leur maniere, auquel estoient l'Empereur, sa mere, sa femme qui estoit une tresbelle dame, fille de l'empereur de Trapezonde, et son frere qui estoit dispot de la Mouree. Je attendi tout le jour pour veoir leur maniere de faire, et firent un unistere de trois enfans que Nabuchodonosor fist mettre en la fournaise»<sup>4</sup>.

1. *De Cerimoniis*, l. II, ch. 15 (éd. de Bonn p. 592 et 597): "Ἐπαιζαν δὲ καὶ τὰ θυμελικὰ πάντα παίγνια.

2. *ibid.* l. II, ch. 52 (éd. de Bonn p. 744): ὁσάκις ἂν θυμελικόν τι πρὸς τέρψιν ἐκτελεσθῆ πράγμα.

3. Liutprandi *Antapodosis* l. VI, ch. 8-9 (éd. Becker<sup>3</sup> p. 156-7).

4. *Le voyage d'Outremer de Bertrandon de la Broquière*, publié par Ch. Schefer

Deux textes grecs nous renseignent très exactement sur ce qu'était ce «mystère». Le premier est le *Dialogue contre toutes les hérésies* de Syméon, évêque de Thessalonique de 1410 à 1429; l'un de ses griefs contre les hérétiques latins est précisément qu'ils tolèrent un théâtre religieux. «Et s'ils nous reprochent la fournaise des enfants, ils n'auront pas sujet de s'en réjouir. Car nous n'allumons pas une fournaise, mais des cierges avec des lumières, et nous offrons à Dieu de l'encens selon l'usage, et nous figurons un ange, ce n'est pas un homme que nous introduisons. Nous ne faisons que placer trois enfants chanteurs, purs comme l'étaient ces trois enfants, pour qu'ils chantent leur cantique conformément à la tradition»<sup>1</sup>.

Le second texte est un «Office chanté le dimanche des Ancêtres (du Christ) en l'honneur des trois saints Enfants dans la fournaise», conservé, avec la musique notée, dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale grecque, datant lui aussi du XV<sup>e</sup> siècle, puisqu'il a été écrit l'année même de la prise de Constantinople (1453) dans le couvent du Précurseur, à Serrès<sup>2</sup>. «A la fin des matines, la fournaise ayant été préparée et les enfants parés, les chantres, entourant la fournaise, commencent à chanter ainsi cet idiomèle: *Fidèles, aujourd'hui le prophète Daniel nous a rassemblés en esprit*. Pendant ce chant, les enfants entrent dans la fournaise et se prosternent trois fois en direction du Levant. L'idiomèle terminé, les chantres entonnent: *Dieu de nos pères ...* Puis les enfants font de même». Le manuscrit développe la succession des répons, indique qu'après le vers *Tu es béni, Dieu de nos pères, protège-nous* «on descend l'ange au-dessus des enfants», et que tandis qu'on chante *Louez le Seigneur, toutes les créatures* des enfants dansent à l'intérieur de la fournaise, étendent les bras dans l'attitude de la prière et lèvent leurs regards vers le ciel»<sup>3</sup>.

---

(Recueil de voyages et de documents pour servir à l'histoire de la géographie, vol. 12), Paris 1892, pp. 154-156.

1. Εἰ δὲ καὶ περὶ τῆς καμίνου τῶν παιδῶν ἡμᾶς αἰτιάσονται, ἀλλ' οὐ χαίρήσουσιν ὅλως. Οὐ γὰρ ἀνάπτομεν κάμινον, ἀλλὰ κηρούς μετὰ φώτων, καὶ θυμίαμα Θεῷ κατὰ τὸ ἔθος προσφέρομεν, καὶ ἄγγελον εἰκονίζομεν, οὐκ ἄνθρωπον ἀποστέλλομεν. Παῖδας δὲ μόνον ὑμνοῦντας καθαρούς ὡς ἐκείνους τοὺς παῖδας τρεῖς παριστῶμεν, ἕδριν αὐτοῦ τὴν ὥδην ἐκείνων ὡς παραδέδοται (Migne P.G. 155, 113).

2. Linos Politis, *Ὁδηγὸς καταλόγου χειρογράφων*, Athènes 1961, p. 18.

3. P. N. Trembelas, *Ἐκλογὴ ἐλληνικῆς ὀρθοδόξου ὑμνογραφίας*, Athènes 1949, p. 298-300: Μετὰ τὸ τέλος τοῦ Ὄρθρου τῆς καμίνου εὐτρεπισθείσης καὶ τῶν παιδῶν εὐτρεπισθέντων οἱ ψάλται περὶ τὴν κάμινον ἄρχονται τὸ ἰδιόμελον μετὰ μέλους οὕτως: Πνευματι-

Si j'ai quelque peu insisté sur cette mise en scène, c'est d'abord que le tableau qu'elle évoque a pour moi un vif attrait. Dans le scintillement des cierges, dans les nuages d'encens, on imagine ces trois jeunes garçons, sans doute de blanc vêtus, dansant et chantant, tandis que plane sur leurs têtes «une image dorée ayant l'aspect d'un ange», pour reprendre les termes de l'*hirmos* qui met fin à l'office<sup>1</sup>.

C'est aussi parce que c'est une mise en scène toute semblable qui a donné naissance au théâtre religieux d'Occident. Un manuscrit du XI<sup>e</sup> siècle nous a transmis la *Regularis Concordia*, par laquelle, entre 965 et 975, Ethelwold, évêque de Winchester, établissait la règle des monastères bénédictins d'Angleterre. «Tandis qu'on récite la 3<sup>e</sup> leçon, que quatre frères s'habillent, dont l'un, ayant revêtu une aube, s'introduise comme ayant quelque autre chose à faire et se cache à l'endroit qui représente le Sépulcre, et que là, il s'asseye tranquillement, en tenant une palme à la main. Et tandis qu'on exécute le troisième répons, que les autres s'approchent, tous trois enveloppés de chapes, agitant dans leurs mains des cassolettes avec de l'encens, et, d'une démarche incertaine, comme de gens qui cherchent quelque chose, qu'ils viennent jusqu'au lieu du Sépulcre. On imite ainsi l'Ange assis dans le tombeau et les Saintes Femmes venant avec des aromates oindre le corps de Jésus. Lorsque celui qui est assis voit s'approcher de lui ces trois personnages hésitants qu'il commence à chanter doucement: *Qui cherchez-vous dans le Sépulcre?...*»<sup>2</sup>.

κῶς ἡμᾶς, πιστοί, συνήγαγε σήμερον ὁ προφήτης Δαυὶδ. Τοῦτου δὲ ψαλλομένου εισέρχονται οἱ παῖδες ἐν τῇ καμίνῳ καὶ προσκυνοῦσι κατὰ ἀνατολὰς τρίς. Καὶ τοῦ ἰδιομέλου πληρωθέντος ἄρχονται οἱ ψάλλται τῶν Πατέρων ἡμῶν οὕτως: ... Εἶτα καὶ οἱ παῖδες τὸ αὐτό... Τῶν Πατέρων Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε, σῶσον ἡμᾶς. Εἰς δὲ τὸ τέλος τοῦ στίχου τοῦτου καταβιβάζουσι τὸν ἄγγελον ἐπάνω τῶν παιδίων ... Ψαλλομένου δὲ τούτου οἱ παῖδες χορεύουσιν ἐντὸς τῆς καμίνου, ἐκτείνουσι καὶ τὰς χεῖρας ὡς εἰς προσευχὴν ἰστάμενοι καὶ τὰ ὕμνα πρὸς τὸν οὐρανὸν ῥέπουσι.

1. Ἰνδάλματος χροσσοῦ καὶ ἐν μορφῇ ἀγγέλου.

2. K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vol., Oxford 1933, 1219. Dum tertia recitatur lectio, quatuor fratres induant se, quorum unus alba indutus asi ad alium agendum ingreditur, atque latenter Sepulchri locum adeat, ibique manu tenens palmam, quietus sedeat. Dumque tertium percelebratur responsorium, residui tres succedant, omnes quidem cappis induti, turribula cum incensu manibus gestantes ac pedetemptim ad similitudinem querentium quid, ueniant ante locum Sepulchri. Aguntur enim haec ad imitationem Angeli sedentis in monumento, atque Mulierum cum aromatibus uenientium, ut ungerent corpus Ihesu. Cum ergo ille residens tres uelut erraneos, ac aliquid querentes, uiderit sibi adproximare, incipiat mediocri uoce dulcisona cantare: *Quem queritis (in sepulchro, o Christicolae)?*.

Et l'ange et les saintes femmes d'échanger les versets du trope de la Résurrection, le fameux *Quem quaeritis*, dont on n'est plus du tout certain qu'il faille localiser la rédaction première à Saint-Gall ou à Saint-Martial de Limoges<sup>1</sup>.

On voit le parallélisme absolu de ces deux scènes; on peut même imaginer que dans certains couvents le rôle des saintes femmes était confié à de petits clercs, qui, comme les trois enfants dans la fournaise de l'église grecque, n'avaient pas encore mué. Dans les deux cas, on trouve une mise en scène rudimentaire; ici, une fournaise suggérée par la flamme des cierges et la fumée de l'encens, là, un sépulcre, figuré par un voile entourant un espace vide près de l'autel<sup>2</sup>; les acteurs de ces embryons de drame revêtent des habits appropriés à leur rôle et traduisent par des gestes les sentiments qu'ils éprouvent; les uns comme les autres se bornent à chanter les chants traditionnels de l'office du jour. La seule différence est que l'Ancien Testament n'ayant pas mis de paroles dans la bouche de l'ange apparu dans la fournaise, une image suffisait à indiquer sa présence.

Dans l'Église d'Orient, la répugnance du clergé pour tout ce qui pouvait rappeler des pratiques païennes et le discrédit que les spectacles souvent licencieux donnés par les mimes jetaient sur le théâtre n'ont pas permis à ce germe dramatique de se développer. En Occident, au contraire, l'Église vit dans la représentation dramatique des Écritures un puissant moyen «d'accroître la foi des fidèles, d'honorer davantage la grâce divine et, par l'effet de l'esprit, de pousser l'incrédule à cultiver la divinité»<sup>3</sup>. Cette citation est empruntée à un écrit de Herrad de Landsberg, abbesse du monastère alsacien de Hohenburg (1167-1195), l'*Hortus deliciarum*, où, bien loin de recommander le recours au théâtre, elle le condamne pour les excès auxquels il donne lieu. Deux siècles au-

1. Sandro Sticca, *The Latin Passion Play: its Origins and Development*, Albany N.Y. 1970, p. 24-25. On a discuté laquelle des deux formes du trope était antérieure: la forme développée: — *Quem quaeritis in sepulchro, christicolae*. — *Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae*, ou la forme concise: — *Quem quaeritis*. — *Jesum Nazarenum*. Avec Sticca et dom Inguauez (Sticca p. 27), j'incline à penser que la forme concise a dû précéder l'autre.

2. Sit autem in una parte altaris, qua uacuum fuerit, quedam assimilatio Sepulchri, uelamenque quoddam in gyro tensum quod, dum Sancta Crux adorata fuerit, deponatur hoc ordine (*Regularis Concordia*, d'après Young I 133).

3. ...religio quaedam inagiuaria ... praefinita est per quam fides credentium augetur gratia divina magis coleretur et in ipsa spiritali (*sic*) officio etiam incredulus ad culturam divinam excitaretur (Young II 413).



paravant, Ethelwold, évêque de Winchester, justifiait, lui, presque dans les mêmes termes, la *mise en scène* de la Déposition au tombeau : «Car étant donné qu'en ce jour nous commémorons la mise au tombeau du corps de notre Sauveur, voici comment nous avons décidé de suivre l'usage digne d'être imité de certains religieux, afin de renforcer la foi du peuple inculte et des néophytes, soit qu'on admette cette forme, soit qu'on en préfère une autre équivalente»<sup>1</sup>. On a tenté de déterminer à quels couvents du continent pouvaient appartenir les religieux qui inspirèrent l'évêque de Winchester<sup>2</sup>. Bien qu'un manuscrit du Mont-Cassin, du XI<sup>e</sup> siècle comme celui qui nous a conservé la *Regularis Concordia*, soit l'un des plus anciens à esquisser une personnification de l'ange et des saintes femmes<sup>3</sup>, il ne semble pas que l'hypothèse d'une influence italienne directe ou indirecte ait été retenue, sans doute l'Italie semblant trop éloignée de l'Angleterre. Pourtant les distances n'étaient pas un obstacle à une diffusion relativement rapide des usages. Au VII<sup>e</sup> siècle, saint Benoît Biscop avait obtenu du pape Agathon l'autorisation d'emmener avec lui en Angleterre l'archichantre de Saint-Pierre, Jean, abbé de Saint-Martin, qui, deux ans durant (678-680), enseigna aux moines de Wearmouth la façon de chanter et de réciter les offices de l'année liturgique<sup>4</sup>. Et, alors que saint Ethelwold était encore évêque d'Abingdon, il avait fait venir de Corbie «des chantres habiles pour le chant et la lecture afin que ses moines les puissent imiter». Et Corbie possédait, en quatre volumes, une copie de l'Antiphonaire romain, dans la recension du pape Adrien II, copie offerte en 825 par le pape Eugène II<sup>5</sup>.

Quoi qu'il en soit du lieu où, pour la première fois, des moines «représentèrent» les saintes femmes et l'ange de la Résurrection, la scène ne cessa de s'enrichir de nouveaux personnages, de nouveaux chants, de nouveaux jeux de scène. On fit ainsi intervenir les disciples Pierre et Jean<sup>6</sup>, la Madeleine rencontrant le Christ<sup>7</sup>, puis des personnages sé-

1. Nam quia ea die depositionem Corporis Saluatoris nostri celebramus, usum quorundam religiosorum imitabilem ad fidem indocti uulgi ac neofitorum corroborandam equiparando sequi, si ita cui uisum fuerit uel sibi taliter placuerit hoc modo decreuimus (Young I 133).

2. Young I 582-3.

3. *ibid.* I 214.

4. *Paléographie musicale* 12 (1922) 100.

5. *ibid.* 104-5.

6. par ex. dans un ms. d'Augsburg du XII<sup>e</sup> s. (Young I 310-11).

7. par ex. dans un ms. du XIII<sup>e</sup> s. dit de Fleury (Young I 393-7) et qui doit provenir du monastère bénédictin de Saint-Lomer de Blois (S. Corbin, «Le manu-

culiers, le marchand d'onguents<sup>1</sup>, Pilate et les soldats commis à la garde du Sépulcre<sup>2</sup>. Un dernier épisode apparaît dans le drame pascal de Tours<sup>3</sup>: l'Incrédulité de Thomas. Cette dernière scène est jointe au Jeu dit du *Peregrinus* mettant en scène le Christ et les disciples sur la route d'Emmaüs, dans un Jeu pour le lundi de Pâques, à Beauvais<sup>4</sup>, pour le mardi de Pâques, à Blois<sup>5</sup>.

Né dans l'Église, dans les couvents, avec pour noyau les chants liturgiques, le théâtre en latin resta essentiellement un théâtre chanté. Au début, chaque jeu se rattachait à une fête déterminée (Noël, Epiphanie, Résurrection de Lazare, Vendredi Saint, Dimanche, Lundi ou Mardi de Pâques, Ascension); mais peu à peu ce théâtre déborda de l'office: rien dès lors ne s'opposait plus à ce que l'action dramatique embrasse des épisodes que le calendrier ecclésiastique commémorait par des fêtes indépendantes l'une de l'autre. Tel est le cas d'un *Ludus Christi* dont le texte ne nous est pas parvenu mais dont on sait qu'il comportait la Passion, la Résurrection, l'Ascension, la Descente du Saint-Esprit et la Venue du Christ au jour du Jugement, et qui fut joué à Cividale (Frioul) le dimanche, le lundi et le mardi de Pentecôte de l'an 1298<sup>6</sup>.

\*

Ce survol, quelque peu arbitraire, du théâtre en latin dans l'Église d'Occident n'avait d'autre but que de replacer dans son cadre européen le seul exemple qui nous soit parvenu d'une œuvre grecque indiscutablement destinée à la scène.

Il s'agit du drame de la Passion du manuscrit *Palatinus gr. 367* de la Vaticane. Publié d'abord par Sp. Lambros<sup>7</sup>, puis par Alb. Vogt<sup>8</sup>, il

---

scrit 201 d'Orléans, drames liturgiques dits de Fleury», *Romania* 74, 1953, 1-43).

1. par ex. dans des mss. du XIV<sup>e</sup> s. provenant des abbayes féminines de Saint-Georges à Prague (Young I 405-7) et d'Origny-Sainte-Benoite, près de Saint-Quentin (Young I 412-419).

2. par ex. dans des inss. du XIII<sup>e</sup> s. des couvents de Klosterneuburg (Young I 421-9) et de Benediktbeuern (Young I 432-7).

3. Young I 438-447 (= Gust. Cohen, *Anthologie du drame religieux en France au moyen-âge*, Paris 1955, p. 35-65. Cohen considère l'abbaye de Marmoutier comme le lieu d'origine de ce Jeu).

4. ms. du XII<sup>e</sup> s. (Young I 467-9).

5. ms. du XIII<sup>e</sup> s. (Young I 471-5).

6. Young II 540.

7. *NEA*. 13 (1917) 381-407.

8. «Études sur le théâtre byzantin. I. Un mystère de la Passion», *Byzantion* 6

a fait l'objet d'une importante monographie de C. A. Mahr<sup>1</sup>.

Son origine chypriote a déjà été reconnue par Lambros, et le texte même de la Passion porte quelques traces du dialecte de l'île<sup>2</sup>. De ce fait, George La Piana a été amené à envisager une influence de l'Occident: «Le manuscrit dans lequel se trouve ce jeu remonte au XIII<sup>e</sup> siècle, mais le jeu lui-même est-il plus ancien, et si oui, de combien? Et s'il n'est pas beaucoup plus ancien que le XIII<sup>e</sup> siècle, son apparition à cette époque ne peut-elle être expliquée comme une nouveauté introduite sous l'influence des jeux religieux de l'Occident importés en Orient par les Croisés et les colons latins?»<sup>3</sup>.

En fait il est peu probable que le jeu soit antérieur au XIII<sup>e</sup> siècle; il se pourrait même qu'il soit plus récent. On a cru longtemps que la signature qui figure au bas d'une des pièces du manuscrit, datée 1259: Κων(σταν)τ(ῖ)ν(ος) εὐτελής ἀναγνώστῆς. ὁ καὶ τοῦ ὕφους γρά(φῆς). καὶ αὐτὸ(ς) μ(α)ρ(τυρ)ῶν καὶ γράψας ὑπ(έγ)ρ(αψα) était celle du copiste du codex, voire de l'auteur du Jeu; l'on datait donc le manuscrit de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Après J. Darrouzès<sup>4</sup>, Alexander Turyn<sup>5</sup> a démontré irréfutablement que cette signature n'appartenait qu'au seul document où elle figure et que le manuscrit lui-même a dû être écrit entre 1317 et 1320<sup>6</sup>. Mais le scripteur du manuscrit est-il l'auteur — et

---

(1931) 37-74. Bien qu'il ait eu en mains des photographies du manuscrit et l'édition de Lambros, le texte de Vogt présente plusieurs fautes que ne comporte pas celui de Lambros, comme j'ai pu m'en rendre compte en collationnant le manuscrit avec les éditions. Par ailleurs, il en a souvent rectifié ou complété le texte.

1. Aug. C. Mahr, *The Cyprus Passion Cycle*, Notre Dame, Indiana 1947. Le texte du scénario est emprunté à Vogt, et les répliques, dont le ms. ne donne que les *incipit*, sont complétées, parfois arbitrairement.

2. Mahr, p. 12. On notera aussi que le forgeron qui cloue le Christ à la croix est désigné par le mot *κωμοδρόμος*, qu'on retrouve dans le mirologue populaire chypriote (B. Bouvier, *Le Mirologue de la Vierge*, I. *La chanson populaire du Vendredi Saint*, Genève 1976), et qui, de nos jours, n'est attesté avec cette signification que dans le dialecte chypriote.

3. «The Byzantine Theater», *Speculum* 11 (1936) 171-211 (p. 186): First of all, the manuscript in which the play is found belongs to the thirteenth century, but is the play itself older, and if so, how old? And if it is not much older, could not its appearance at that time be explained as a novelty introduced under the influence of western religious plays imported into the East by Crusaders and Latin colonists?

4. «Autres manuscrits originaux de Chypre», *REB* 15 (1957) 131-168 (p. 161).

5. *Codices graeci Vaticani saeculis XIII et XIV scripti annorumque notis instructi*, in Civitate Vaticana 1964, p. 117-122.

6. Lambros lui-même attribue le manuscrit tantôt au XIII<sup>e</sup> s. (*NEλλ.* 5, p. 43, 6, p. 32, 13, p. 405) tantôt au XIV<sup>e</sup> (13, p. 381, 14, p. 3 et 16, p. 30).

non pas seulement le copiste — du scénario de la Passion? A. C. Mahr<sup>1</sup> penche pour l'affirmative tout en reconnaissant qu'une preuve décisive fait défaut. En faveur de cette hypothèse, un fait au moins pourrait être allégué. Au fol. 38 du manuscrit le nom du personnage qui recueille le sang et l'eau qui découlent de la plaie ouverte dans le flanc du Christ par la lance du centurion est laissé en blanc; dans la marge, on lit : ζή-  
τει (cherche). On imagine fort bien l'auteur se réservant de compléter son texte et s'adressant à lui-même cette injonction; on voit moins l'intérêt qu'un copiste aurait eu à la reproduire<sup>2</sup>.

On n'a pas jusqu'ici de preuve formelle que les moines latins qui se replièrent sur Chypre lorsque Jérusalem retomba aux mains des infidèles firent représenter des drames religieux. Mais quand on se rappelle qu'aussitôt maîtres de Jérusalem ils y avaient introduit l'usage de mettre en scène les saintes femmes se rendant au Sépulcre<sup>3</sup>, quand on tient compte de la tendance toute naturelle dans la Ville Sainte de reproduire sur les lieux mêmes où ils s'étaient joués les épisodes de la vie du Christ, quand on sait les efforts de prosélytisme du clergé latin sous les Lusignan, on peut bien penser que dans les couvents, dans les écoles qu'ils ouvrirent à Chypre, les moines des différents ordres ne manquèrent pas d'utiliser le théâtre à des fins de propagande. Ainsi la Passion du *Palatinus* aurait été conçue comme une tentative de combattre les Latins avec leurs propres armes.

Mais son auteur ne s'est pas borné à traduire un original latin. On s'en rend bien compte en comparant son œuvre aux seules Passions en latin parvenues jusqu'à nous qui comportent l'épisode central de la

1. p. 13. De toute manière, il ne s'agit pas d'un premier jet, mais d'un texte recopié avec soin. Par trois fois, un même mot se retrouvant dans deux phrases, le scribe a sauté le fragment compris entre le mot et sa répétition et a dû soit raturer quand il s'est aperçu à temps de son erreur, soit noter après coup dans la marge les membres de phrase omis. Il avait donc certainement un texte sous les yeux, qu'il en ait ou non été l'auteur.

2. Vogt, p. 61, n. 2, propose de compléter par *ἐκατόνταρχος*; on ne voit pas pourquoi le scribe aurait eu besoin de rechercher ce mot, qu'il a noté deux lignes plus haut. Mahr, p. 67-69, suppose qu'il voulait contrôler un passage du *Χριστός πάσχω* dont il lui paraît s'inspirer; à vrai dire, dans le centon d'Euripide, le personnage qui perce le flanc du Christ ne fait qu'un avec celui qui recueille son sang. On comprendrait mieux que le scénariste ait momentanément oublié un nom propre, celui de *Longinus*, qu'il avait pu rencontrer dans la Passion latine qui lui servait de modèle, puisqu'il apparaît dans la grande Passion de Benediktbeuern (Young I 532).

3. Young I 262.

Crucifixion ; deux proviennent d'Italie et deux autres d'Allemagne.

Les Passions italiennes, celle du Mont-Cassin (ms. du XII<sup>e</sup> s.)<sup>1</sup> et celle de Sulmona (ms. du XIV<sup>e</sup>)<sup>2</sup> qui en dérive, n'empruntent plus rien aux chants traditionnels de l'Église. Elles sont d'ailleurs trop développées pour avoir été intégrées à l'office : ce sont déjà de véritables pièces de théâtre, dont le texte devait cependant être chanté, puisque ce sont en fait des séquences, du type popularisé par le *Stabat mater dolorosa* et dont l'invention est attribuée à Adam de Saint-Victor (1110-1192). La Passion du Mont-Cassin, du moins telle qu'elle nous est parvenue, s'étend de l'Offre de Judas à Caïphe de lui livrer Jésus à la Déploration de la Vierge au Calvaire. Celle de Sulmona, dont le manuscrit, incomplet, n'est en fait que le livret qu'avait en mains l'acteur chargé du rôle du quatrième soldat aux ordres de Pilate, reprend plusieurs passages de la Passion du Mont-Cassin dont elle ne donne que l'*incipit*, mais s'étend jusqu'à la Résurrection.

Les Passions du manuscrit de Benediktbeuern se rapprochent davantage de la Passion chypriote. La plus brève, le *Ludus brevis de Passione*<sup>3</sup> a en commun avec elle d'être parlée, et non chantée, et de ne mettre dans la bouche des personnages que les paroles que leur prêtent les Écritures ; par contre, elle reste un Jeu du Vendredi Saint, qui commence par le Marché de Judas pour conclure par la Mise au tombeau. Tandis que c'est par son extension, son caractère cyclique, que la «grande» Passion de Benediktbeuern s'apparente à elle<sup>4</sup>. Elle remonte plus haut dans la vie du Christ, puisqu'elle fait précéder la Résurrection de Lazare de la vocation des premiers disciples (Math. 4, 18-19) et des épisodes de l'aveugle et de Zachée (Luc 18, 35-43 et 19, 1-10) ; mais par ailleurs elle se termine par la Mise au Tombeau, la Résurrection faisant l'objet d'un Jeu indépendant, du même manuscrit<sup>5</sup>. On a justement critiqué le choix et l'enchaînement arbitraire des épisodes<sup>6</sup>, et l'hypothèse est plus ingénieuse que convaincante qui base l'unité de la pièce

1. D.M. Inguanez, «Un dramma della Passione del secolo XII», *Miscellanea Cassinese* 12 (1936) 7-36. L'œuvre a été reproduite et commentée dans l'ouvrage fondamental de Sandro Sticca (voir p. 335, note 1).

2. Young I 701-708.

3. Young I 514-516.

4. Young I 518-533.

5. voir p. 337, note 2.

6. Young I 536.

sur un thème didactique : le pouvoir du Christ d'opérer des conversions spirituelles<sup>1</sup>.

La Passion chypriote, qui s'étend, elle, de la Résurrection de Lazare à la Résurrection du Christ, attestée par l'apparition aux disciples et le «touchement» de Thomas, illustre le thème pascal fondamental : le Christ, par sa mort, triomphant de la mort, *θανάτω θάνατον πατήσας*<sup>2</sup>. Les épisodes qu'elle comporte et qu'on ne retrouve pas dans les Jeux latins, ceux du moins qui sont parvenus jusqu'à nous, sont les suivants :

Tout d'abord le Lavement de pieds, probablement parce que celui-ci était déjà commémoré, dans les églises d'Occident — comme d'ailleurs, de nos jours encore, à Jérusalem et à Patmos<sup>3</sup> — par une cérémonie rituelle<sup>4</sup>.

Aucune des Passions latines conservées ne fait non plus allusion à l'avertissement donné à Pierre par le Christ : «Avant que le coq ne chante...»; c'est pourtant le souvenir de ces paroles qui provoquera le désespoir du disciple lorsqu'il entend l'oiseau chanter après qu'il ait trois fois renié son maître.

Peut-être est-ce aussi par un souci de psychologie que peut s'expliquer l'épisode bizarre de Joseph (d'Arimatee) lisant dans le temple<sup>5</sup> et ne répondant pas à la convocation des grands-prêtres. L'auteur aurait-il voulu justifier le fait que ne soit pas venu plaider la cause de Jésus celui qui se chargera d'aller demander son corps à Pilate? Après l'épisode du Remords de Judas, la Passion chypriote introduit en effet une scène empruntée à un apocryphe, les *Acta Pilati*<sup>6</sup>, scène qu'ignorent

1. Michael Rudick, «Theme, Structure and sacred Context in the Benediktbeuern "Passion" play», *Speculum* 49 (1974) 267-286 (p. 283).

2. A. C. Mahr insiste justement sur le caractère profondément grec de ce thème unificateur; il y voit même, à tort selon moi, «the most cogent argument against Western influence» (p. 18-19).

3. Krumbacher, *Geschichte*, p. 645. Cf. Γ. Μέγας, *Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ*, 2<sup>me</sup> éd., Athènes 1954, p. 100-1.

4. Le Ludus breviter de Benediktbeuern fait sans doute allusion à cette cérémonie lorsqu'il note : Primo inchoatur ita, quando Dominus cum Discipulis suis procedere vult ad locum deputatum, ubi Mandatum debet esse (Young I 514). On sait en effet que, pendant le Lavement de pieds, on chante l'antienne *Mandatum novum do vobis* et que cet incipit a fini par désigner la cérémonie elle-même.

5. Mahr (p. 56-58) indique une source éventuelle de cet épisode, qui se réduit d'ailleurs à un jeu de scène, et où il voit, à juste titre, une illustration de Luc 23, 51, écrivant de Joseph d'Arimatee : οὗτος οὐκ ἦν συγκατατεθειμένος τῇ βουλῇ καὶ τῇ πράξει αὐτῶν.

6. C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*<sup>2</sup>, Leipzig 1876, p. 210-286. Iambros le

tous les jeux latins de la Passion et qui fait intervenir devant le préteur romain une succession de «témoins à décharge»: Nicodème, l'aveugle, le paralytique, l'hémorroïsse.

Jusque là les indications de jeux de scène et de spécification des personnages étaient toujours énoncées au subjonctif, comme dans les Passions latines. Au *Dum hec suprascripta fiunt ... ancilla clamet contra Petrum et dicat* de la Passion du Mont-Cassin<sup>1</sup>, correspond exactement, dans la Passion chypriote: Τούτων δὲ οὕτως τελουμένων ἃς προσέλεθ' παιδίσκη τῷ Πέτρῳ λέγουσα αὐτῷ<sup>2</sup>.

Quand il reviendra aux évangiles canoniques, le scénariste retrouvera la même formulation: Οἱ δὲ ἀρχιερεῖς καὶ ὁ λαὸς δῆσαντες τὸν Ἰησοῦν, ἃς ἀπαγάγωσιν αὐτὸν ἔμπροσθεν τοῦ Πιλάτου, λέγοντες... Καὶ ἃς ἐρωτήσῃ αὐτὸν ὁ Πιλάτος<sup>3</sup>. Semblablement, la Passion du Mont-Cassin notait: *Interim loricati ducant Iesum ligatum coram Pilato dicentes... Ad hec Pilatus dicat domino Iesu*<sup>4</sup>.

Au contraire, pour la scène de Nicodème et des miraculés, qui commence dans les *Acta Pilati* par les mots: λέγουσιν αὐτῷ (sc. Πιλάτῳ) οἱ Ἰουδαῖοι τοῦτον εἶδαμεν (scrib. οἶδαμεν) ὀνομαζόμενον...<sup>5</sup>, le rédacteur de la Passion chypriote adopte le verbe à l'indicatif présent de son modèle: Καὶ ἀπελθόντες πρὸς Πιλάτον λέγουσιν αὐτῷ· Τοῦτον οἶδαμεν Ἰησοῦν ὀνομαζόμενον...<sup>6</sup>. Il gardera l'indicatif pour toute la scène: λέγει, ἀποκρίνεται, στέλλει, προσκυνεῖ.

Appartiennent aussi en propre à la Passion chypriote l'introduction du personnage du forgeron crucifiant le Christ et la mention de l'inscription *Le roi des Juifs* placée sur la croix<sup>7</sup>.

Alors que la scène des «témoins à décharge» figure dans la première version des *Acta Pilati*, les Ὑπομνήματα τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ

---

premier (*NEZL* 13, p. 392) a noté que, des *incipit* du Jeu chypriote, on peut déduire que son auteur utilisait une version des *Acta Pilati* appartenant à la même famille que le 1021 de la Bibliothèque Nationale de Paris, représenté par le sigle *D* dans l'édition de Tischendorf, qui donne ses variantes en bas de page.

1. Sticca p. 69.

2. Lambros p. 390 (= Mahr p. 166).

3. Lambros p. 393-4 (= Mahr p. 180).

4. Sticca p. 71.

5. Tischendorf 214.

6. Lambros 391 (= Mahr 170).

7. Les langues de l'inscription sont rendues par les adverbess: ἑωμαῖκᾶ (pour ἐλληνικᾶ), λατινικᾶ (pour ῥωμαῖκᾶ) et σιρικᾶ (pour ἑβραῖκᾶ). Vogt 60 (= Mahr 192).

πραχθέντα ἐπὶ Ποντίου Πιλάτου<sup>1</sup>, c'est dans un remaniement tardif de ces mêmes *Acta*, la *Διήγησις περὶ τοῦ Πάθους τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Ἀγίας αὐτοῦ Ἀναστάσεως*<sup>2</sup>, et encore dans un seul manuscrit (du XV<sup>e</sup> s.)<sup>3</sup> qu'on trouve l'épisode qui, de l'avis d'Alb. Vogt<sup>4</sup> et de A. C. Mahr<sup>5</sup> a suggéré à l'auteur du cycle chypriote la scène dans laquelle la Vierge, secondée par saint Jean, prie Joseph d'Arimatee d'aller demander à Pilate le corps du Crucifié. Tant que la date exacte de cette *Διήγησις* n'aura pu être fixée, j'hésiterais à y voir l'une des sources du scénariste. Sans avoir la compétence requise pour le prouver, j'ai l'impression que *Passion chypriote* et *Acta Pilati B (Διήγησις)* doivent être sensiblement contemporains. Quoi qu'il en soit, les termes de la requête adressée par Joseph à Pilate dans la *Passion* ne sont d'ailleurs pas ceux qui figurent dans les *Acta*. A. Vogt les a repérés dans l'Homélie pour le Samedi Saint attribuée faussement à Saint Epiphane, évêque de Constantia (Salamine de Chypre)<sup>6</sup>.

C'est à cette même Homélie que le scénariste a emprunté les paroles adressées par le Christ à Adam lorsqu'il le retire des Enfers: Ἔγειρε, ὁ καθέδων. Comme l'a établi Mahr<sup>7</sup>, dans l'Épître aux Ephésiens (V, 14) ces mots apparaissent dans un tout autre contexte. Il s'agit là encore d'un épisode qui appartient en propre à la *Passion chypriote*. Quant aux autres épisodes de la Résurrection, ils se retrouvent dans les *Jeux latins*, qui éprouvent d'ailleurs quelque peine à harmoniser les versions divergentes des quatre Évangélistes.

Résumant ces observations, on peut dire que l'auteur de la *Passion chypriote* a voulu donner un pendant grec aux *Passions dramatiques* en latin, telles que les moines d'Occident les avaient progressivement déve-

1. Tischendorf 210.

2. Tischendorf 287.

3. Tischendorf LXXIII. Il donne en bas de page les variantes de ce ms. qu'il a muni du sigle *C*. Comme l'a relevé Margaret Alexiou, la langue de ce ms., du point de vue morphologique, syntaxique et lexicologique, présente des formes «typical of the medieval vernacular» («The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk-Song», *Byzantine and Modern Greek Studies* 1 (1975) 111-140, p. 127, note 33).

4. Vogt 61, note 2.

5. Mahr 34.

6. Vogt 45. C'est sans doute Tischendorf 312 (en note) qui a attiré l'attention de Vogt sur cette homélie, qu'on trouve dans Migne, P.G. 43, 439-464.

7. Mahr 71-72.



loppées. Les paroles prononcées par les protagonistes du drame, il n'a fait que les emprunter directement au Nouveau Testament, incidemment aussi aux pères de l'Église — pseudo-Saint Epiphane, et, pour le personnage de Marie - Madeleine, pseudo-Saint Chrysostome <sup>1</sup> — ainsi qu'à la première version des *Acta Pilati*.

J'ai laissé de côté jusqu'ici la lamentation de la Vierge sur le Calvaire et celle des Saintes Femmes lors de la Mise au tombeau. Le scénariste se contente de noter dans le premier cas: 'Η δὲ μήτηρ αὐτοῦ ἄς ἄρξεται θρηνοῦσθαι <sup>2</sup>, puis laisse un blanc correspondant à une douzaine de lettres <sup>3</sup>; dans le second, il dit de même: Καὶ ἐνταφιάσαντες αὐτὸν ἄς ἄρξονται αἱ μυροφόροι θρηνολογεῖν, et enchaîne: Καὶ μετὰ τὴν θρηνολογίαν ἄς προφθάσωσιν οἱ ἀρχιερεῖς <sup>4</sup>. A. C. Mahr <sup>5</sup> emprunte aux *Acta Pilati* B (*Διήγησις*) le texte de ces thrènes. Cette restitution, que n'autorise aucun *incipit*, me paraît tout à fait arbitraire, pour la raison que j'ai indiquée plus haut (p. 343). D'ailleurs l'examen des Passions occidentales suggère une autre hypothèse.

Le *Ludus brevis* de Benediktbeuern lui non plus ne donne pas le texte de la Plainte de la Vierge: il se borne à recommander «que Marie fasse sa plainte du mieux qu'elle pourra» <sup>6</sup>. La grande Passion de Benediktbeuern, elle, abandonne le latin et recourt à l'allemand:

Awe, awe mich hi<sup>u</sup>t unde immer we! ... <sup>7</sup>,

de même que la *Suscitatio Lazari* d'Hilarius (XII<sup>e</sup> s.) passe au français pour les refrains qui concluent les strophes plaintives des sœurs de Lazare:

Hor ai dolor - hor est mis frere morz; - por que gei plor <sup>8</sup>.

Quant à la Passion du Mont-Cassin, elle reproduit trois vers en dialecte italien du sud, accompagnés de quelques notes de musique; malheureusement le manuscrit est ici partiellement illisible:

1. Mahr 37.

2. Lambros 396 (= Mahr 194).

3. Vogt 60. Lambros 396 se borne à mettre à la ligne.

4. Lambros 398 (= Mahr 202 et 204).

5. Mahr 194-6 et 202-4.

6. Et Maria planctum faciat quantum melius potest (Young I 516).

7. Young I 530.

8. Young II 213.

... te portai nillu meu ventre  
 Quando te beio [mo]ro presente  
 Nillu teu regnu agi me a mmente <sup>1</sup>.

Un *Planctus* populaire des Marches, cité par Paolo Toschi <sup>2</sup>, permet de compléter le premier vers :

Neuf mois je t'ai porté dans mon ventre.  
 Quand je te vois mourir ainsi, je meurs.  
 Dans ton royaume, souviens-toi de moi.

Et dans le compte-rendu qu'il a publié de la découverte du manuscrit par D. M. Inguanez, Toschi suggère que ce *Planctus* en langue vulgaire était peut-être chanté par les fidèles, spécialement par les femmes du peuple <sup>3</sup>.

Le texte du Mont-Cassin témoigne que dans l'Italie du sud les plaintes populaires des femmes ont précédé les thèses en latin. Qu'il en ait été de même dans les pays germaniques, c'est ce que W. Lipphardt s'est efforcé de démontrer, sans pouvoir apporter d'éléments décisifs <sup>4</sup>.

En Grèce en tout cas, où l'usage de pleurer les morts remonte à l'antiquité et où l'Église chrétienne s'est vue contrainte de s'en accommoder <sup>5</sup>, on peut admettre que, depuis des siècles, les femmes pleuraient le Christ comme elles auraient pleuré leur propre enfant et que ce sont de tels mirologues que le scripteur de la Passion chypriote se proposait de mettre dans la bouche de la Mère de Dieu.

\*

Cette Passion a-t-elle jamais été représentée? La question risque bien de rester toujours sans réponse. Si je penche pour la négative, ce n'est pas parce qu'aucun document n'atteste l'existence à Chypre de

1. Sticca 78.

2. *Le origini del teatro italiano*, Torino 1955, p. 674, cité par Sticca 62.

3. *Archivum Romanicum* 21 (1937) 397-400 (p. 398). Sticca, p. 104 et 112, adopte cette suggestion.

4. «Studien zu den Marienktagen. Marienklage und germanische Totenklage», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 58 (1934) 390-444 (p. 420) : in der Marienklage handelt es sich nicht um ein erstarrtes literarisches Totenklagemotiv, weder um eine stilisierung des biblischen berichts (der kennt ja keine klage Marias unter dem kreuze), noch um eine übertragung rein epischer stilelemente auf die dramatische darstellung, sondern hier liegt ein im volk verwurzeltes brauchtum als lebendige wirklichkeit zugrunde.

5. Margaret Alexiou, *The ritual lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974. Bertrand Bouvier (voir p. 338, note 2).

représentations scéniques, la preuve *ex silentio* n'ayant que peu de poids. Mais le préambule même du Jeu chypriote autorise un certain scepticisme. A. C. Mahr<sup>1</sup> l'a justement rapproché de celui du Jeu français d'Adam, conservé dans le même manuscrit que le Jeu latin de la Résurrection, provenant selon G. Cohen<sup>2</sup> du monastère bénédictin de Marmoutier, aux portes de Tours. Or, tandis que l'auteur du Jeu d'Adam adresse ses recommandations aux exécutants sous la forme impersonnelle qui est celle de toutes les «rubriques» des Jeux latins (Constituatur paradisus... circumponantur cortine et panni serici... Tunc veniat salvator indutus dalmatica, et statuantur coram eo Adam et Eva... tunc incipiat lectio...)<sup>3</sup>, celui du Jeu chypriote s'adresse à la seconde personne à un metteur en scène éventuel: Ὁφείλεις σὺ ὁ κρατῶν τὴν παροῦσαν διάταξιν καὶ μέλλων ἐπιτάσσειν τοῖς λοιποῖς, ἵνα πρὸ τῆς προκατάρξεως τῆς ὑποθέσεως καταστήσης κατὰ τάξιν τὰ πράγματα ἅπερ χρῆζεται ἢ τοιαύτη δουλεία καὶ ἔχειν τὰ πάντα ἔτοιμα... Καὶ ἄρξου σὺν Θεῷ οὕτως. Στῆσον τὸν Χριστὸν καὶ τοὺς μαθητὰς κατὰ πρόσωπον τοῦ τάφου τοῦ Λαζάρου παρέκει, τὴν δὲ Μάρθαν καὶ τὴν Μαρίαν τὰς ἀδελφὰς τοῦ Λαζάρου καὶ τινὰς Ἰουδαίους στῆσον πλησίον τοῦ τάφου...<sup>4</sup>. Dans le premier cas, on retrouve la formulation des rubriques liturgiques fixant une règle pour les membres d'une communauté religieuse; dans le second, on voit intervenir un véritable *impresario*, chargé de monter un spectacle et d'en assurer la distribution.

A. C. Mahr a envisagé la possibilité que l'auteur de la Passion chypriote ait eu connaissance du Jeu d'Adam, mais considère comme plus probable que ce type de préambule appartienne à la «tradition orientale du drame religieux»<sup>5</sup>. À mon sens, le scénariste chypriote devait avoir en mains un jeu scénique religieux d'Occident contenant un préambule analogue, sans que ce soit forcément celui du Jeu d'Adam. D'ailleurs Mahr<sup>6</sup> admettait lui-même que l'auteur du préambule avait pu être informé des drames religieux occidentaux par le canal des écoles ouvertes par les Latins dès l'occupation de l'île par les Lusignan. Le fait que le Jeu chypriote soit vraisemblablement plus récent qu'on ne l'admettait naguère renforce cette hypothèse, son auteur pouvant être ainsi le con-

1. Mahr, p. 78.

2. voir p. 337 note 3.

3. Karl Grass, *Das Adamsspiel* (Romanische Bibliothek 6) Halle 1891, p. 3.

4. Lambros 381-2 (= Mahr 124-6).

5. Mahr, p. 78. But it is even more possible that this type of prooemium is as old as the Eastern tradition of religious drama.

6. Mahr p. 5 et 18.

temporain du futur patriarche Grégoire de Chypre, né vers 1241, qui rapporte expressément dans son autobiographie avoir fréquenté une année les écoles latines, sans grand succès d'ailleurs faute de connaître suffisamment la langue<sup>1</sup>. Aussi longtemps que l'on croyait que Constantin Euteles était le copiste et peut-être l'auteur du Jeu, on pouvait conclure de son nom même qu'il appartenait au clergé, et, par voie de conséquence, que le clergé chypriote n'était pas hostile à la représentation scénique de la Passion. Aujourd'hui où l'on admet que le scripteur du manuscrit était un «haut magistrat cultivé»<sup>2</sup>, on peut douter que, si indépendante qu'elle fût de Constantinople (n'était-elle pas autocéphale depuis le V<sup>e</sup> siècle?), l'Église chypriote ait pu envisager favorablement une si redoutable innovation.

Il faut le reconnaître, la découverte de la Passion du Mont-Cassin a modifié profondément l'idée que l'on se faisait du développement du théâtre religieux en Occident. Son antériorité par rapport aux autres Passions est attestée par l'ancienneté de son manuscrit qui remonte au XII<sup>e</sup> siècle. Et l'on ne peut que souscrire à l'argumentation de Sandro Sticca<sup>3</sup>, selon laquelle le *Ludus Paschalis* de Tours (Marmoutier) dérive de la tradition représentée par les Passions du Mont-Cassin et de Sulmona.

On aura remarqué que, pour la plus grande part, les manuscrits de Jeux latins qui nous sont parvenus proviennent de centres bénédictins: Mont-Cassin en Italie, Tours (Marmoutier), Saint-Lomer de Blois en France, Benediktbeuern et Klosterneuburg en Allemagne. L'existence des *scriptoria* suffit à expliquer que ces textes nous aient été *transmis* par les moines de l'ordre de saint Benoît, mais ne doit-on pas supposer que c'est à leur activité pédagogique qu'est due, pour une large part, la *création* d'un théâtre religieux<sup>4</sup>? De nos jours encore, n'est-ce pas en leur faisant tenir le rôle de la Vierge, des bergers et des rois mages

1. Migne P.G. 112, 21 (cité par Mahr p. 4-5).

2. Turyn, *Codices graeci Vaticani...*, p. 122. Eius autem librarium rectissime docti iudicaverunt magistratum quendam ampliozem in Cypro insula fuisse ... eundemque hominem exstitisse litteratissimum.

3. Sticca p. 148.

4. Pour Wolfgang Michael, l'ordre des Bénédictins est effectivement «the order that mainly, and at first almost exclusively, performed the religious drama». W. Michael, «Tradition and originality in the medieval drama in Germany», *The Medieval Drama*, Papers of the 3rd annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies, ed. by Sandro Sticca, Albany 1972, pp. 23-37 (p. 24).

que nos écoles s'efforcent de faire participer les enfants au mystère de Noël?

En admettant que c'est bien dans l'Italie du sud qu'il faut localiser l'éclosion de ce théâtre religieux, on s'explique tout ce qu'il doit à la tradition orientale. Les moines de saint Basile qui se réfugièrent en Calabre et en Sicile lors des persécutions des empereurs iconoclastes y avaient apporté avec eux tous les éléments qui devaient permettre la naissance d'un théâtre sacré. Éléments écrits: homélies des pères de l'Église<sup>1</sup> et hymnes religieuses, de Romanos en particulier<sup>2</sup>, où se marque si fortement la tendance à présenter sous forme de dialogues les épisodes narrés dans les Écritures; éléments iconographiques aussi: miniaturistes, fresquistes, mosaïstes, en représentant les personnages bibliques, avaient élaboré les modèles des décors, des costumes, des attitudes, qu'allait requérir la mise en scène des textes sacrés<sup>3</sup>.

On sait combien les Bénédictins du Mont-Cassin étaient ouverts aux influences gréco-syriennes. Il suffira de rappeler le nom de saint Nil, qui, en 985, avec soixante moines grecs de Calabre, se fixa pour vingt-cinq ans à Valleluce, sur des terres cassiniennes. Les moines latins avaient invité les moines grecs à célébrer au Mont-Cassin une liturgie byzantine et demandé à saint Nil de leur faire entendre l'hymne qu'il avait composé en l'honneur de saint Benoît. Un siècle plus tard, Desiderius, abbé du Mont-Cassin de 1085 à 1086, fait appel à des artistes byzantins pour décorer la nouvelle basilique de saint Benoît et pour embellir son monastère<sup>4</sup>.

Sans pouvoir admettre qu'un théâtre religieux ait jamais existé à Byzance, je suis donc convaincu que ce n'est pas une simple coïncidence si la plus ancienne Passion connue a été composée au Mont-Cassin et que

1. La Piana, (voir p. 330, note 1), *passim*.

2. L'un des plus anciens répons latins, *Vadis propitiator*, où la Vierge s'adresse au Christ en croix, n'est qu'une adaptation du kondakion de Romanos sur Marie à la croix (*Paléographie musicale*, vol. 5, p. 6-8).

3. L. Bréhier, «Les miniatures des «Homélies» du moine Jacques et le théâtre religieux à Byzance» (Fondation Eugène Piot, *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 24, 1920, 101-128). Dans cet article, l'auteur postule une influence du théâtre sur les miniaturistes. On pourrait, avec autant de raison, affirmer que les albums de Rod. Töpffer ou les bandes dessinées ne s'expliquent que par la préexistence de pièces de théâtre. On sait que, bien au contraire, on a tenté de réaliser scéniquement certains albums de Töpffer.

4. Jules Gay, *L'Italie méridionale et l'empire byzantin*, Paris 1904, en particulier livre IV, ch, VI, «Les moines grecs en pays latin», et p. 596-598.

c'est pour une grande part le tempérament dramatique des Grecs, leur anthropomorphisme, qui ont donné naissance au théâtre en Occident.

Ainsi, une fois de plus, on constate la vertu fécondante du contact de deux civilisations. À cette influence du monde hellénique sur le monde latin allait répondre quelques siècles plus tard l'influence du monde latin sur le monde hellénique, à Chypre d'abord, en Crète ensuite. Dans l'un et l'autre cas, il devait en résulter non de serviles imitations mais des créations originales. Pour la forme, la *Passion* chypriote nous est apparue tributaire de modèles latins, mais pour le fond elle se rattache à la tradition de l'Église d'Orient: le rôle qu'y joue la Vierge était déjà celui que lui assignait Romanos dans son kondakion pour le Vendredi Saint. Et si, trois siècles plus tard, l'auteur crétois du *Sacrifice d'Abraham* s'inspire d'une pièce italienne, *Lo Isach* de Luigi Grotto<sup>1</sup>, il retrouve les termes mêmes de l'hymne de Romanos sur Abraham pour exprimer la douloureuse révolte de Sarah.

Genève

SAMUEL BAUD-BOVY

---

1, *Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ*, éd. G. Megas, Athènes 1954, p. 103, 118 et 130-1.