

 Amphi Lettres

Collection dirigée par Colette Becker

SE REPÉRER, COMPRENDRE, S'ENTRAÎNER

Le Théâtre au Moyen Âge

Naissance d'une littérature
dramatique

André Strubel

1^{er} et 2^e cycles universitaires



Premier et deuxième cycles universitaires

**Collection « Amphi Lettres »
dirigée par Colette Becker**

Le Théâtre au Moyen Âge

Naissance d'une littérature dramatique

Armand Strubel

Professeur à l'université Paul Valéry - Montpellier-III



1, rue de Rome, 93561 Rosny Cedex

Collection « Amphi Lettres » dirigée par Colette Becker

Le Roman au XIX^e siècle. L'explosion du genre (C. Becker, J.-L. Cabanès)

Le Théâtre au XIX^e siècle. Du romantisme au symbolisme (A.-S. Dufief)

Les Écritures de l'intime de 1800 à 1914. Autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances (P.-J. Dufief)

Le Roman au XVII^e siècle. L'exploration du genre (N. Grande)

Le Théâtre au XVII^e siècle. De la fin de la Renaissance à l'aube des Lumières (S. Guellouz)

La Poésie du XVII^e siècle. Ouvrir et miroir d'une culture (I. Pantin)

« Le logo ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit tout particulièrement dans le domaine des sciences humaines et sociales (ou de sciences, techniques, médecine; ou de droit; ou d'enseignement), le développement massif du **photocopillage**.

Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, du présent ouvrage est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 3, rue d'Hautefeuille, 75006 Paris) ».



© Bréal 2003

ISBN 2 7495 0083 4

Toute reproduction même partielle interdite

Avant-propos

Présenter un volume sur le « théâtre médiéval » dans cette collection littéraire comporte un double paradoxe. Jamais le théâtre ne semble plus éloigné de la littérature que pendant cette période, où la définition même du fait littéraire est malaisée, où il s'inscrit dans un système de communication radicalement différent de la « galaxie Gutenberg ». D'autre part, le mot de « théâtre » n'est ici qu'un subterfuge pratique, sinon un abus, pour désigner des activités – plus que des textes, qui nous ont pourtant été conservés – fort diverses, mais aussi éloignées les unes que les autres des points de repère antiques et classiques : offices de Pâques ou de Noël dramatisés, représentations dialoguées et mimées de la Bible ou des miracles, monstres spectaculaires des Mystères, farces et pièces où n'interviennent que des Fols, sermons et discours parodiques, mais aussi « notre première comédie », *Pathelin*, sans oublier les entrées royales, les processions, les « entremets » de banquets comme celui du Faisan, les tournois transformés en jeux de rôles avec les « pas d'armes », les cavalcades et jeux carnavalesques... Tout cela appartient au « théâtre médiéval ».

Mais ces obstacles bien connus n'ont pas découragé les historiens de la littérature, comme le prouve l'abondance de la bibliographie consacrée au théâtre médiéval comme phénomène d'ensemble, ou aux différents « genres » identifiés avec plus ou moins de rigueur (on peut s'en rendre compte par exemple en consultant la bibliographie assez complète de l'ouvrage de Ch. Mazouer, ou de manière plus spectaculaire encore, avec la cinquantaine de pages de références disponible sur Internet, consacrée aux Miracles et Mystères français par G.A. Runnals). C'est ainsi que l'on étudie depuis plus d'un siècle – avec une nomenclature qui varie peu – le « drame liturgique », le « miracle par personnages », les « mystères de la Passion », la « farce », la « sottie », la « moralité », le « sermon joyeux », le « monologue dramatique »... mais il subsiste toujours une catégorie, significativement encombrée, d'inclassables, et non des moindres, comme le *Jeu d'Adam* ou le *Jeu de la Feuillée*. Les étiquettes génériques sont inévitables si l'on veut baliser un terrain aussi mouvant,

mais il faut être conscient qu'elles s'avèrent en ce domaine encore plus fragiles, plus floues, voire plus arbitraires qu'ailleurs : les chevauchements et les marges sont monnaie courante (entre la « farce », la « sottie » et la « moralité »), et l'imprécision des intitulés de l'époque ne fait qu'accroître le phénomène.

Il est indispensable, dès lors de bien cerner le cadre spécifique de la production dramaturgique du Moyen Âge, dont nous n'avons gardé que des traces, parfois difficiles à interpréter. La même question se pose pour les « comédies » en latin du XII^e ou les *Passions* du XIV^e siècle). Tel est l'objet de la première partie, qui met en place les concepts fondamentaux, les bases théoriques et les éléments de contexte. Le théâtre est une pratique sociale, une activité (et même un événement, le plus souvent unique), liée à l'église ou au couvent, à l'espace urbain et à la vie de la Cour des princes.

Dans la deuxième partie, on retrouvera les découpages familiers, chronologiques et typologiques. Il n'entre pas dans la perspective d'un ouvrage comme celui-ci de proposer de nouvelles classifications, entreprise qui a d'ailleurs peu de chances de résoudre les problèmes que pose le sujet. Les œuvres transmises par la tradition – depuis les drames liturgiques glanés au hasard des manuscrits d'églises ou d'abbayes, jusqu'aux recueils du XV^e siècle (le « Recueil Trepperel » avec ses sotties et ses farces, le « Recueil La Vallière »), et aux premiers imprimés (*Mystère de la Passion* de Jean Michel), en passant par les textes d'auteurs (Jean Bodel, Adam de la Halle, Rutebeuf) – y tiennent une place essentielle, mais une attention particulière sera portée aux aspects qui dépassent leur simple « littérarité », aux circonstances de la représentation, pour autant qu'elles soient connues.

La troisième partie propose une série d'exercices : commentaires de textes, exposé et dissertation ; on a privilégié les premiers, à partir d'œuvres significatives et réparties sur toute la fourchette chronologique, en gardant cependant à l'esprit que la littérature médiévale, et *a fortiori* les textes dramatiques de l'époque, se prêtent assez mal à cette forme d'exploitation scolaire ; cette difficulté d'application des pratiques pédagogiques habituelles dans les études littéraires à un matériau aussi peu littéraire, nous a conduit à traiter un seul échantillon d'exposé et de dissertation, mais de façon détaillée, afin d'envisager toute la complexité des problématiques.

Sommaire

Avant-propos	3
--------------------	---

Partie 1 – Se repérer

1. Le théâtre et la littérature au Moyen Âge	8
a. Seuils de la théâtralité	8
b. Des concepts non opératoires?	10
c. Typologie des formes dramatiques	14
d. Modes d'actualisation des textes	14
2. Le théâtre dans la société médiévale	16
a. La ville et la Cour	16
b. Confréries et troupes	18
c. Le théâtre et la fête	20
3. Les conditions matérielles: la dramaturgie médiévale	21
a. Le texte et les à-côtés	22
b. La mise en scène	23
4. Chronologie et histoire du théâtre: enjeux théoriques	26
a. Mythes d'origine: le <i>Jeu d'Adam</i> ou le <i>Jeu de Saint-Nicolas</i> ?	27
b. Périodisation et modèles de développement	29
c. Éléments de chronologie	32

Partie 2 – Comprendre

1. Archéologie (avant 1200)	36
a. L'héritage antique : ruptures et continuités	36
b. Le théâtre dans l'église	39
c. Le <i>Jeu d'Adam</i> , aboutissement du drame liturgique?	44
2. Le théâtre au temps des jongleurs (1200-1350)	51
a. Le « jeu » en Picardie : naissance du théâtre français	51
b. Les jeux de miracles du XIV ^e siècle	68
c. Seuils et périphérie : l'art des jongleurs et le théâtre	74
3. Passions aux Mystères : la représentation du sacré	77
a. De la Passion des jongleurs à la Passion Palatine	77
b. Le Mystère, un nouveau système dramatique	83
4. Moralité, Farce et Sottie : typologie des textes non religieux	96
a. Théâtre, pédagogie et actualité	96
b. Le rire en scène	105
5. Une théâtralité diffuse : le carnaval et la « théâtralité de la vie »	122
a. Le sermon et le monologue, héritage des jongleurs	124
b. La fête carnavalesque	129
c. La parade aristocratique et urbaine	133

Partie 3 – S'entraîner

Explications de textes	142
Exposé	177
Dissertation	190
Bibliographie générale	205
Glossaire des termes techniques et de civilisation	207
Index des auteurs	211
Index des œuvres	215

Se repérer

1. Le théâtre et la littérature au Moyen Âge

La *Vision de Thurchill* qui nous est rapportée en 1206 par le moine Roger de Wendover (*Flores historiarum*, éd. Londres, 1887, II, p. 16-35) nous raconte l'aventure d'un fermier de l'Essex, conduit par saint Julien dans l'autre monde, et nous offre une bien étrange version du sort des damnés : ils sont obligés de mimer devant un public de diables les sentiments coupables et les actes de leur vie criminelle ; le décor est approprié à l'endroit, avec un immense bâtiment couvert de suie aux murs de fer affreusement noirs, une aire de jeu entourée de sièges de fer et de feu... En contrepoint, Jean de Salisbury compare le monde à un théâtre dont Dieu et les êtres célestes sont les spectateurs. *Theatrum mundi*, même dans l'au-delà. *All is but stage*... La question qui se pose est bien d'identifier, au milieu de cette vaste scène, ce qui correspond le moins mal à notre concept habituel de théâtre.

a. Seuils de la théâtralité

Le simple fait qu'il n'existe pas de mot au Moyen Âge pour désigner ce que nous appelons « théâtre », mais une série de termes qui renvoient soit à des modes d'actualisation (*ludus, ordo, officium*, « jeu », « mystère ») soit à des notions génériques (Miracle, Farce, Sottie, Moralité – nous utiliserons désormais la majuscule pour les genres), signale l'altérité foncière de l'objet par rapport aux pratiques modernes aussi bien qu'antiques. La difficulté d'isoler le « théâtre » au sein des productions littéraires ou plus généralement culturelles de l'époque, tient à deux phénomènes dont la portée évolue en symétrie inverse : la prédominance de l'oral – qui va en s'amenuisant à la fin du Moyen Âge et qui fait de tout texte une occasion de « performance » – et la « théâtralisation » croissante de la vie quotidienne à son apogée pendant la période « flamboyante », si bien évoquée dans des pages anciennes de J. Huizinga, mais qui n'ont rien perdu de leur justesse ; un phénomène qui dissout la littérature dramatique dans un comportement social généralisé.

P. Zumthor, dans son *Essai de Poétique Médiévale* (p. 430-431) pointe le paradoxe : « pour nous modernes, le théâtre est un art que seul un abus

de langage permet de classer parmi les genres littéraires. La situation médiévale originelle était inverse: toute poésie participait plus ou moins à ce que nous nommons théâtre ». Si le théâtre correspond à l'accentuation de la « situation externe » du texte, l'essentiel de la production, dans une littérature où l'oralité est le mode normal de consommation (de « performance »), comporte une part de théâtralité, latente et plus ou moins actualisée. Le jongleur, qui est l'exécutant privilégié jusqu'au XIV^e siècle, est à la fois mime et récitant; il lui arrive d'assumer les voix opposées d'un dialogue. Une définition du « genre théâtral » ne peut donc se faire que par approximations: « certains textes toutefois impliquèrent une concentration spécialement forte de procédés gestuels et de visualité » (*ibid.*). Il faut cependant choisir des critères pour déceler cette nuance: pour un dialogue, ce sera l'alternance d'au moins deux locuteurs physiquement incarnés; pour la gestuelle, « un facteur mimétique fonctionnellement lié à la déclamation du texte »; pour le lieu, « une intériorité et une signification particulière », susceptible de devenir « site d'un enchantement ». Différence de degré, bien souvent, plus que de nature. Ce n'est qu'après 1350 que se dégage, en contraste avec le reste de la littérature, un théâtre proprement dit, mais dont les marges restent indéfinies, et qui conserve encore de nombreux textes au statut ambigu.

Or, on constate qu'au moment où le genre dramatique semble émerger enfin en tant qu'entité identifiable, le « théâtre » le déborde de toutes parts. L'extraordinaire développement des rituels sociaux au sein de la Cour comme de la ville, l'intègre – on pourrait dire le noie – dans une théâtralité diffuse: l'homme – surtout le Prince, dans ses déplacements, les cérémonies du pouvoir ou l'étiquette de la Cour, mais aussi la société urbaine – semble être constamment en représentation. La vie collective, l'espace public, deviennent spectacle; l'existence quotidienne se remplit de signes, d'images et de gestes. Le visuel devient le mode par excellence de la communication, tandis que les émotions, les sentiments et les attitudes sont volontiers hyperboliques, stéréotypés, en un mot, « théâtraux ». La représentation théâtrale n'est pas l'unique lieu ou moment du jeu, du masque ou du rôle. La catégorie du « para-dramatique » créée pour englober toutes ces formes d'expression est extensible à l'infini. Jelle Koopmans (« Du jeu total à la "représentation – fragment": quelques remarques sur le para-dramatique ») a bien montré que la littérature dramaturgique ne constitue qu'un îlot exigü dans cet ensemble; elle se

combine presque toujours à d'autres types de jeux (dans les entrées royales, les « entremets » de banquets, les cortèges de fête). Même les mendiants, selon B. Geremek (*Les Fils de Caïn*, 1991) utilisent des masques et mettent en scène des handicaps feints. La conséquence la plus frappante de cet état de choses est l'absence de séparation entre le public et la fiction, souvent alléguée par des exemples saisissants (la lapidation de Judas, l'exécution réelle d'un condamné). Ainsi, le théâtre est un fait, un événement, une manifestation sociale, où le texte intervient parmi d'autres moyens, et qui relève autant de la sociologie ou de l'histoire de l'art. Or, il est rare que l'histoire de la dramaturgie médiévale soit abordée autrement que par la perspective littéraire, qui n'est pas la mieux outillée pour la comprendre.

b. Des concepts non opératoires ?

Le théâtre médiéval nous oblige, en effet, à reconsidérer un certain nombre de catégories critiques habituellement sollicitées pour le genre dramatique : les distinctions génériques remontant à Aristote (comédie, tragédie), l'illusion théâtrale, la scène et le public, l'acteur et le rôle...

■ Aristote aux oubliettes

La *Poétique* d'Aristote est la référence incontournable de la scène classique : le seul livre conservé, le premier, traite de la poésie en général, de l'épopée et de la tragédie. La distinction principale est d'ordre éthique : la comédie est l'imitation de personnages moralement moins élevés que la moyenne ; la tragédie, seule explicitée, est « la représentation d'une action noble [...] en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions ». Définition fameuse, qui ne devient pertinente qu'à partir de la Renaissance : pour le clerc médiéval, des notions comme « comédie » et « tragédie » restent confinées dans les encyclopédies recueillant l'héritage des savoirs antiques. Si on se souvient encore du mot « comédie », c'est pour qualifier des pièces écrites en milieu scolaire et en latin, imitations de Plaute ou Térence (Hrotsvitha, Vital de Blois – et si Dante compose une *Divine Comédie*, un poème qui n'a rien de théâtral, c'est parce que le voyage dans l'au-delà trouve une fin heureuse) ; celui de « tragédie » n'est plus guère utilisé

avant les humanistes ; les deux sont inconnus des textes dramatiques en vernaculaire (langue vulgaire, propre au pays). Thomas Sébillet, en 1548, sépare nettement la tradition médiévale et contemporaine des pratiques antiques : « Car le vray sujet de la Farce ou Sottie Françoisise sont badieries, nigauderies, et toutes sotties esmouvantes à ris et plaisir [...] Le sujet de la Comédie Gréque et Latine estoit tout autre : car il y avoit plus de Moral que de ris, et bien souvent autant de vérité que de fable ».

La caractéristique la plus surprenante du théâtre médiéval est, en effet, ce que nous appelons le « mélange des genres », la mixité. Comique et sérieux (ce concept englobe des registres aussi variés que le pathétique, le sacré, le « moral ») sont indissociables dès les débuts et le resteront. Au sein du Mystère, les scènes de la vie courante, la taverne et les grimaces des démons servent de contrepoint ; la Farce, la Sottie ou le Monologue s'intègrent dans les spectacles religieux, comme prélude ou intermède. La première œuvre entièrement en langue vulgaire, le *Jeu de saint Nicolas* a ouvert la voie, en plaçant l'auberge où les truands jouent aux dés face au palais du miracle. Symétriquement, le théâtre qui fait du rire sa finalité n'exclut pas des visées plus graves : la moralisation n'est jamais loin ; la folie des Sotties tient du « rire philosophique » ; la Farce montre un univers sans transcendance, mais non sans lois.

■ Profane et sacré

L'histoire de la dramaturgie médiévale est inséparable de la religion. L'opposition entre un théâtre profane et un théâtre religieux est au cœur de l'approche critique et semble s'imposer comme un truisme. La culture dominante et le système du monde sont chrétiens : il n'y a pas de place pour l'athéisme, comme le remarque M. Accarie (on est catholique ou hérétique). La prépondérance des pièces d'inspiration chrétienne dans le corpus est écrasante, depuis les drames liturgiques jusqu'aux Mystères, en passant par les Miracles, les « jeux » artésiens (*Saint Nicolas*, *Courtois d'Arras*) ; même les Moralités, généralement classées comme « profanes », participent peu ou prou de cette veine. Mais comment pourrait-il en être autrement dans un univers dont les mythes fondateurs et la pensée – pour ne pas recourir au terme trop vague de « mentalité » – sont profondément imprégnés par le christianisme ? Il est aisé d'identifier et de nommer ce qui ressortit à la religion : c'est ce qui n'en participe pas directement, qui devient problématique (la tentation est forte d'exagérer

l'antinomie, de transformer tout ce qui n'est pas religieux en subversion ou parodie, avec en arrière-plan, une lecture bakhtinienne, inspirée par l'idée que la culture populaire est une force de contestation de l'autorité et des hiérarchies, et que le « bas corporel » y triomphe des tabous).

Les premières manifestations du jeu apparaissent au sein de l'église, à la périphérie de la liturgie. Même les origines du théâtre du rire – si fécond au temps des Farces, des Sotties et des Monologues – remontent aux yeux de la plupart des critiques à ces cérémonies. On y intègre, d'emblée, de la réalité familière (les bergers de la Nativité, l'« épicier » de la Résurrection, puis les soldats gardiens du tombeau), voire du comique, dont le développement, l'émancipation progressive conduisent à un théâtre entièrement laïc; le *Jeu de la Feuillée* en serait le premier exemple, en attendant la véritable séparation entre genres burlesques et sérieux au xv^e siècle. La notion de « profane » recouvre, dès lors, plusieurs phénomènes disparates: le « réalisme » (la mise en scène de la vie quotidienne), le burlesque (depuis les scènes de taverne du XIII^e siècle jusqu'aux « diableries » des Mystères), l'absence de référence à la religion dans le sujet et la distribution, mais aussi la langue vulgaire, les éléments venus des Évangiles apocryphes, l'argent ou la ville, la trivialité et la grossièreté du langage... La confusion entre « réalisme », « concret » et « comique » est constante (voir M. Wilmotte, « La naissance de l'élément comique dans le théâtre religieux », *Études critiques sur la tradition littéraire en France*, Champion, 1909).

Ce processus linéaire (dont l'efficacité pédagogique ne fait pas de doute) se projette volontiers dans l'espace: de l'intérieur du sanctuaire, le spectacle émigre vers la place, les tréteaux, non sans s'être arrêté sur le parvis comme l'imaginent certains commentateurs du *Jeu d'Adam*. La thèse n'est pas exempte de jugements de valeur, car cette évolution est interprétée parfois comme une décadence (E. Roy, Petit de Juleville): les facéties du drame archaïque sont des « naïvetés » excusables; la présence du réalisme cru dans les Miracles est une « facilité »; la multiplication des bouffonneries et des diableries au milieu du Mystère relève presque du scandale: on parle d'« invasion » de la farce et du grotesque. Or, la distinction entre profane et religieux (il serait plus juste d'opposer profane et sacré) n'a sa véritable pertinence qu'avec le drame liturgique, qui est un théâtre de l'église. Au-delà, elle ne peut rendre compte d'une situation fondamentalement hybride: le Mystère, à partir d'un canevas tiré de la Bible, est un genre profane par son cadre de repré-

sensation, ses conditions de création, son public (« un spectacle social qui s'appuie naturellement sur le mythe religieux » selon M. Accarie, tandis que le drame est « un spectacle religieux qui a naturellement une fonction sociale »); l'insertion de scènes cocasses n'est pas une concession à un quelconque mauvais goût du public urbain, mais un fondement de la dramaturgie particulière de ce genre, où le sacré et le grotesque sont intimement liés, comme ils l'étaient déjà chez les Grecs.

■ Roman et gothique

Même si Huizinga a manié avec brio la notion de « gothique flamboyant », les catégories esthétiques que l'on applique parfois, par métaphore, à des périodes de la littérature et de la sensibilité médiévales sont à manipuler ici avec précaution (W. Noomen, « Roman et gothique: mirage stylistique ou réalité structurale? », *Het franse boek*, XXXIX, 1969). Il est vrai que l'image est forte: d'une part, le drame de l'église, typique de l'époque romane, avec son hiératisme et son didactisme par l'image; de l'autre, le théâtre de la ville, qui fait une place croissante au concret, à l'actualité, à l'homme. R. Guiette, J. Rychner et P. Zumthor ont posé quelques jalons pour la différenciation des deux esthétiques: l'efficacité des motifs et formules, la fixation du mythe, la conviction que tout est symbole, sont des traits « romans ». Le drame liturgique, qui signifie les événements en accordant la primauté au geste, qui incarne le mythe, est pour M. Accarie, avec le *Jeu d'Adam*, le témoin de « cette mentalité qui au XII^e siècle se dégage lentement des formes romanes ». Mais la pertinence du concept s'érousse lorsque l'on constate que l'ensemble du corpus en français appartient à l'âge gothique (fin du XII^e siècle pour le *Jeu d'Adam*), et que sa principale floraison correspond, sur le plan artistique, à l'extrême fin du « gothique international ». Le gothique est volontiers associé à l'idée d'une émergence du sujet, de l'individu: le théâtre n'est sans doute pas l'endroit où cette promotion est la plus visible, et la question de l'individu – au sens de la responsabilité et de la conversion – se pose tardivement (dans la *Passion* de Jean Michel, fin XV^e); auparavant, dans la mise en scène « autobiographique » d'Adam de la Halle dans le *Jeu de la Feuillée*, par exemple, il s'agit d'un leurre.

c. Typologie des formes dramatiques

L'histoire littéraire a besoin de catégories stables et de nomenclatures. Le corpus dramatique médiéval n'a pas échappé à cette tentation, avec pour double conséquence, la restriction de champ excessive et la multiplication des « inclassables » (le *Garçon et l'Aveugle*, le *Jeu de la Feuillée*) ou des subdivisions réduites à un représentant unique comme le *Jeu d'Adam* pour le « drame semi-liturgique ». Les débuts du théâtre connaissent une relative homogénéité : pendant au moins deux siècles, le drame de l'église offre une certaine unité (brièveté, lieu du spectacle, latin, acteurs). Il en va tout autrement avec les premiers textes en langue vulgaire : le *Jeu d'Adam* est-il encore un « drame liturgique » ? Les pièces des villes picardes sont d'une variété telle (un miracle, une parabole, une revue satirique associée à un « congé », une farce...) que l'on est bien obligé de se rabattre sur le seul élément commun, la notion de « jeu ». Avec le ^{xiv}^e siècle, le type du « miracle par personnages » est facile à cerner ; en revanche, on ne sait trop que faire d'un certain nombre de Passions dont le caractère dramatique n'est pas avéré. Le paysage s'éclaire avec le ^{xv}^e siècle, surtout après 1450, avec des genres aux contours plus nets : le Mystère d'un côté, et les pièces à sujet non religieux de l'autre, réparties entre Moralités et théâtre du rire, habituellement distribuées (non sans mal, pour cause de recoupements) en Farces, Sotties et Monologues. On notera cependant que l'extrême labilité du vocabulaire formel de l'époque brouille les cartes : nombre de Sotties sont appelées « Farces » ; l'appellation « Mystère » est loin de se limiter aux pièces de théâtre, et tous les Mystères dramatiques ne sont pas qualifiés par le terme... Les collections manuscrites font alterner Moralités et Farces (Manuscrit La Vallière, vers 1500) ; les différents types se combinent dans une même représentation (Pierre Gringore donne aux Halles de Paris, en 1512, une Sottie, une Moralité puis une Farce, le tout précédé du « Cry » ; on sait qu'une Farce a servi d'entracte au *Mystère de saint Fiacre*).

d. Modes d'actualisation des textes

La manière la plus simple – sinon la plus simpliste – d'aborder le phénomène théâtral au Moyen Âge est de le considérer comme une mise en images, à la manière d'un vitrail, d'une enluminure, avec l'avantage d'une

efficacité accrue dans la persuasion, grâce à l'animation, aux mouvements et gestes, et à la proximité avec la « vraie vie ». À l'époque de l'emblémisme triomphant, de l'héraldique, de la *biblia pauperum*, de la traduction spectaculaire des émotions (rire ou larmes), la représentation dramatique semble appelée à devenir un moyen privilégié de la communication, de la pédagogie par l'image active. À cette évidence s'oppose pourtant le moment tardif de son apparition en langue vernaculaire, que l'on peut éventuellement mettre sur le compte de la concurrence jongleresque.

Progressivement, le théâtre s'imposera comme le langage concret et immédiatement accessible aux *illitterati*, dans lequel tout secteur de la production littéraire peut trouver une forme d'actualisation spécifique, parallèlement à la lecture ou à la récitation : textes de l'Ancien Testament (*Jeu d'Adam*) comme du Nouveau (Passions), paraboles évangéliques (*Courtois d'Arras*) et hagiographies (Miracles et Mystères de saints), nouvelles (*Griselidis*) ou fabliaux (dans la Farce), systèmes allégoriques (dans la Moralité), pastourelles (*Robin et Marion*) et féeries (*Jeu de la Feuillée*), voire poésie de l'absurde (la Sottie); même la Chanson de Geste peut y laisser des échos (dans le *Saint Nicolas*). Canevas et paroles restent très proches du modèle littéraire de référence : un même « contenu » est organisé selon des principes d'exposition différents, selon qu'il s'agit d'un Fabliau (narration) ou d'une Farce (mise en espace – voir à cet égard le chap. I. 2 de *La Farce ou la Machine à rire*, B. Rey-Flaud, Droz, 1984).

Henri Rey-Flaud (*Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, p. 16 sqq.) évoque, au-delà de cette fonction élémentaire d'enseignement par l'image, la forme particulière de ce « spectacle de la participation » où le regard est d'abord collectif, et sans médiation (la séparation entre public et acteurs est précaire, la confusion entre la « vérité du spectacle » et la « vérité de la réalité » un risque permanent) : il emploie à ce propos l'expression d'« hallucination collective », attitude qui engage la foi – et non la complicité (comme dans le théâtre ultérieur, à l'italienne) –, qui est le contraire de l'« illusion théâtrale » et dont il fait, pour le groupe, l'équivalent de ce qu'est le rêve pour l'individu dans la tradition freudienne.

Dans un autre registre, E. Auerbach avait, en son temps, montré que le *Jeu d'Adam* fonctionnait moins comme *mimesis* (l'imitation des actions) que comme « incarnation », selon le modèle chrétien. Il expliquait ainsi la présence, d'emblée, du « concret » et du quotidien dans la représentation des mystères de la foi, le rôle de plus en plus accentué du « bas » et

de l'humble, selon la dialectique de l'humanité et de la divinité, qui est aussi celle de la *sublimitas* et de l'*humilitas* au plan stylistique. L'étable de Bethléem, l'ânesse de Balaam – même de bois – et les scènes de cabaret sont là pour indiquer l'écart entre le sacré et le familier, et en même temps le transcender. Au début, on se contente de quelques allusions à des circonstances de la vie domestique et à la présence de quelques démons; l'univers de la banalité, de la trivialité prend ensuite des traits de plus en plus caricaturaux, jusqu'à l'exaltation du grotesque ou à l'inversion du monde au nom de la folie.

2. Le théâtre dans la société médiévale

Le théâtre du Moyen Âge annexe les diverses branches de la création littéraire et les adopte à son type particulier de communication. Mais les relations ne se limitent pas à ces emprunts à sens unique: à partir du XIII^e siècle, des auteurs connus proposent des textes pour ce nouveau mode d'expression; parmi les premiers témoins en langue vulgaire, on rencontre des œuvres de trouvères comme Jean Bodel ou Adam de la Halle (le *Jeu de la Feuillée* repose sur un dispositif sophistiqué d'allusions, de citations et de parodies, qui est le fait d'un écrivain confirmé); le théâtre d'Arras dépend de la vie du Puy, d'une société de promotion pour la poésie courtoise, ouverte aux bourgeois, clercs et chevaliers de la cité (la Carité Notre-Dame des jongleurs et bourgeois, dont on a conservé le nécrologe). Rutebeuf adapte une vie de saint, Philippe de Mézières un sujet de conte. Plus tard, André de la Vigne et Pierre Gringore s'illustreront dans les Mystères et Sotties. Mais ces quelques noms illustres risquent de masquer l'évidence: la majeure partie de la production dramatique reste dans l'anonymat, et ces nombreuses pièces sauvées de la disparition par de précieux manuscrits ne sont elles-mêmes que la partie immergée de l'iceberg, car d'innombrables représentations n'ont pas été fixées par l'écrit, ou les traces en ont disparu.

a. La ville et la Cour

C'est comme phénomène social, comme événement et comme activité d'un groupe, que le théâtre médiéval s'impose à nous pour l'essentiel. Il est possible de distinguer des variantes du jeu selon les milieux (clergé,