



HAL
open science

La dynamique de l'oxymore : une structure profonde des cycles anglais

André Lascombes

► To cite this version:

André Lascombes. La dynamique de l'oxymore : une structure profonde des cycles anglais. Colette Stévanovitch; René Tixier. Surface et profondeur. Mélanges offerts à Guy Bourquin à l'occasion de son 75e anniversaire, 7, Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, pp.199-210, 2003, GRENDÉL, 2-901198-35-X. hal-04693873

HAL Id: hal-04693873

<https://hal.science/hal-04693873v1>

Submitted on 11 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La dynamique de l'oxymore :

Une structure profonde des cycles anglais

Parler d'une figure de contradiction à propos du conflit qui fonde toute action dramatique, semble une banalité frisant la provocation. Par mon propos je souhaite pourtant voir comment les oxymores véritablement fondateurs de la doctrine et de la pratique chrétiennes dans l'Europe de la pré-Réforme sont la maîtresse poutre de la charpente dramatique pour les cycles que nous connaissons, ainsi que pour quelques autres pièces religieuses elles aussi vouées à l'apologétique et la catéchèse populaires. Et dans la mesure où la force spectaculaire de ces œuvres se nourrit des conflits qu'engendre ce noyau d'oxymores, mon essai peut se lire aussi comme esquisse d'un programme de lecture des cycles qui ferait la part belle à la réception.

Ce travail, qui concerne à terme l'ensemble des cycles existants et des pièces religieuses (surtout celles dites « de conversion »), est dans cet article limité aux seuls cycles de Chester et de N-Town, ainsi qu'à la pièce dite *The Croxton Play of Sacrament*.¹

A- Rappel des faits et problématique

Au cœur même de la doctrine chrétienne dans sa version catholique, et par conséquent mis au premier plan dans les enseignements ainsi que dans les arts de la Chrétienté médiévale, est l'ensemble des récits et épisodes, évangéliques pour la plupart, relatifs au schéma théologique de l'Incarnation, de la Nativité à la Résurrection, et par voie de conséquence au mystère de l'Eucharistie qui en est l'une des suites. C'est de ces points du dogme qu'il faut en quelques mots rappeler le poids polémique et stratégique à la période qui nous intéresse.

¹ Les textes par lesquels nous connaissons les pièces considérées sont, pour le cycle de Chester, datés de 1591 (texte Hm cité ici) 1592, 1599, 1600, 1604, 1607. Quant au cycle, ou à l'amalgame de pièces et Jeux, connu comme cycle de la Ville de N-, le texte est selon les Jeux, daté de 1468 jusqu'aux années 1520. Le miracle ou pièce de conversion *The Croxton Play of the Sacrament*, daterait pour sa composition d'environ 1461, estime Norman Davis (*Non-Cycle Plays and Fragments*, EETS SS1, Oxford University Press, p. lxxxv), mais le manuscrit serait des années 1550.

Rappel historique

Dès les premiers siècles de son histoire, l'Eglise chrétienne a dû à plusieurs reprises débattre, de façon parfois difficile, de l'affirmation extraordinaire et hors du sens commun, qui fait à la fois de Jésus le vrai Dieu et un vrai homme. Ainsi, au IV^e siècle, il n'a pas fallu moins de quatre conciles à la hiérarchie catholique pour en contenir les interprétations dangereuses. Si Nicée en 325, puis Constantinople en 381 permettent de définir le concept d'hypostase comme entité fusionnelle au sein de laquelle les deux natures, divine et humaine, sont réunies,² il faudra revenir sur la question à deux autres reprises, au Concile d'Ephèse en 431, et celui de Chalcédoine en 451, pour obtenir un consensus même boiteux sur la proposition dogmatique que l'hypostase recèle « une âme raisonnable et un corps qui est à la fois consubstantiel au Père selon la divinité, et à nous, les hommes, selon l'humanité ».³ On voudra bien se satisfaire ici de ce rappel succinct d'un problème lourd d'une longue descendance pour passer immédiatement aux événements des XIII^e et XIV^e siècles en Europe. On sait dans quelles circonstances l'Eglise institua dès 1311 une Fête du Corpus Christi dont tous les critiques s'accordent à souligner la portée historique sur le développement, en Europe centrale d'abord, de rites, processions et d'une festivité populaire fréquemment accompagnée de productions théâtrales. Pour se cantonner à l'Angleterre, rappelons que cette fête, signalée à Canterbury dès 1318, et l'occasion de pièces jouées dans un cycle établi à Chester dès 1327. D'autres attestations mentionnent Beverley en 1377, York en 1378, Coventry en 1392. Egalement lié à cette popularisation festive de la notion de l'Homme-Dieu, le mystère de l'Eucharistie devient entre autres choses l'objet de fréquents débordements que nous dirions aujourd'hui superstitieux.

Mais il est symptomatique du conflit évoqué pour commencer que ces engouements s'accompagnent à l'inverse de divers refus dont celui de John Wycliffe, professeur à Oxford et protégé de Jean de Gand, qui dans les années 1370-80 conteste, entre autres points de doctrine, celui de la présence réelle, ou plus exactement de la « transsubstantiation », notion qui fait l'orthodoxie. Cette mise en cause, on le sait, se perpétuera au long des XIV^e et XV^e siècles en Angleterre parmi ceux que l'on appellera les Lollards. Il semble bien en effet qu'à mesure que se développe, surtout en Europe du Nord, une société plus technique et mercantile, deux grands mouvements contradictoires vont s'amplifiant. D'un côté, une exigence de rationalité (celle-là même qui, pour Thomas d'Aquin déjà dans sa *Somme théologique* (1226-74) fondait le mouvement qui nous porte vers Dieu), fait que les difficiles mystères assumés par l'Eglise des Pères (Incarnation et Eucharistie surtout) deviennent des sujets

² *Théo : Encyclopédie catholique pour tous*, 1992, éd. Droguet & Ardant, Paris : Fayard, p. 681.

³ *Dictionnaire critique de théologie*, 1998, éd. J.-Y. Lacoste, Paris : PUF, p. 564.

névralgiques potentiellement polémiques, suscitant en retour une activité homilétique et catéchétique accrue. De l'autre et dans le même temps, s'affirme et s'amplifie une exigence spirituelle qu'expriment et diffusent, particulièrement dans l'Europe du Nord, les centres de la mystique rhénane et que véhicule largement dans le temps et l'espace européens l'un des best-sellers de l'époque, *l'Imitation de Jésus Christ*.

De ces affrontements et surenchères qui mettent à mal la *doxa* religieuse sur les points évoqués, les arts de la parole engagés au service de l'orthodoxie portent tous la marque : sermons, répertoire religieux des « carols » et « lyrics », récits légendaires et didactiques de large audience. Mais aussi les arts de l'image, depuis la miniature raffinée et la peinture destinées à de riches privilégiés jusqu'à la production massive de mauvaises gravures, telles « *biblia pauperum* » et « images de pitié », très largement diffusées. Il était inévitable que le théâtre, art efficace de l'image vivante, accessible à la multitude, soit à terme enrôlé dans ces polémiques. Et cet enrôlement semble (pour autant que l'on puisse juger à partir des textes existants) avoir eu pour conséquence d'accentuer l'importance de la problématique ainsi placée au cœur du débat.

Traits et limites des lectures traditionnelles des cycles

Depuis la résurrection au XX^e siècle du théâtre anglais médiéval, d'abord grâce à des actions pionnières comme celles de William Poel par exemple, puis à l'éclatant succès des représentations données à l'occasion du couronnement d'Elisabeth II, la critique, anglo-saxonne pour l'essentiel, s'est continuellement intéressée aux cycles, objet de nombreuses études fondamentales. Elle ne pouvait manquer de noter l'importance statistique dans la matière narrative et dramatique des cycles des deux ensembles que sont l'Incarnation et l'Eucharistie, et les multiples travaux en proposent par conséquent une lecture soigneuse. Un point pourtant surprend dans l'imposant monument de cette œuvre critique: c'est que la perspective prioritairement choisie est celle des sources et du retraitement des éléments théologiques et doctrinaux qui informent la matière dramatique. Et même si, à partir des années 1950-60, le souci de rendre compte de la poly-fonctionnalité de ce théâtre infléchit et enrichit les approches, la finalité didactique demeure indiscutablement première. Certes, la présence fréquente, surtout dans les cycles de Chester et de N-Town, d'un personnage, qu'il s'appelle Doctor, Explicator, ou Contemplatio, haranguant l'auditoire sur les significations de l'épisode qu'il vient de voir ou va voir ainsi que la règle de vie qu'il convient d'en tirer, incline à majorer une fonction didactique que d'ailleurs on ne saurait nier dans une évaluation équilibrée de ce théâtre. Les réserves viennent plutôt de ce que, fille de la philologie et soucieuse avant tout de retrouver les mobiles des inspireurs de la forme dramatique, cette méthode critique n'a longtemps su ou voulu voir que le texte écrit, privilégiant

par là le point de vue des émetteurs (auteurs, réfacteurs, copistes, ou milieux hiérarchiques qui inspirent leurs choix) plutôt que l'impact possible des œuvres sur leurs destinataires présumés. Mue par le réflexe doctrinal, elle cherche trace et sources des éléments du dogme que chaque œuvre veut illustrer, mais ignore trop souvent ce qui sépare l'horizon de la leçon des attentes des récepteurs. Il faudrait donc lui préférer un type de lecture qui prenne en compte le fonctionnement dramatique et théâtral du texte, biais qui, même à titre d'hypothèse, aide à cerner le rapport qu'entretient avec ses publics le « texte de la représentation ». Cette approche, qu'une critique férue de positivisme sociologique tenait il n'y a guère pour utopique (les auditoires destinataires des œuvres du passé ayant négligé, avant de disparaître, de laisser des témoignages de leurs points de vue) n'autorisera peut-être jamais, sauf miracles archéologiques, à entretenir des certitudes. Elle suggère néanmoins, à la lumière de ce que l'on croit savoir de ses publics potentiels et de ce que recèle le texte, des modes de fonctionnement textuel et spectaculaire parfois porteurs de sens nouveau. C'est une lecture de cet ordre que l'on propose ici : compatible avec la dimension doctrinale, essentiellement soucieuse du chrétien, elle n'exclut pas que l'œuvre étudiée s'adresse aussi à des hommes habitant d'autres configurations culturelles, de l'Européen des XV^e et XVI^e siècles (que l'on dit chrétien et qui fut souvent plutôt frotté de religion chrétienne) à l'homme d'aujourd'hui et peut-être même celui d'autres cultures. De nature *anthropologique* dans la mesure où il considère l'homme tel qu'en son substrat, ce point de vue présente au moins deux avantages qui suffiraient à le légitimer. Il permet peut-être d'apporter une réponse plus nuancée à ce que nous croyons savoir de la fin des cycles : comment la faveur longue de près de deux siècles qu'ils trouvèrent auprès de publics variés et vraisemblablement changeants résista quelque temps à la révolution culturelle appelée Réforme puis à leur suppression autoritaire ; il oblige surtout à considérer de plus près et sans a priori, pour en comprendre la fonction, la nature intime des éléments hétérogènes intimement mêlés à la structure argumentaire et spectaculaire des pièces considérées.

B- Lecture du texte hybride : réception des oxymores chrétiens

Oxymore et schème du passage scandaleux

Les dictionnaires de théologie chrétienne le reconnaissent, le thème de l'irruption du divin dans le champ de l'humain appartient au fonds commun des grandes religions. J'échapperai donc au bâcher en répétant l'assertion, mais en regrettant que certains critiques aient paru craindre ce même sort en fermant les yeux sur un phénomène pourtant remarquable : l'hybridation culturelle qui prolifère dans les cycles anglais au cœur même d'épisodes sémantiquement

cruciaux.⁴ Plus précisément, s'ils ont suggéré ou affirmé l'existence d'analogues découverts dans des œuvres fort étrangères au genre des cycles (fabliau, farce, drame du folklore rural, ils se sont rarement prononcés sur la raison d'être de ces hétérogresses. V. A. Kolve, prenant dès 1966 le problème à bras le corps, soulignait non sans malice cette carence : « As is perhaps too often the case, scholars, having discovered an analogue, conclude that the work of understanding is done ».⁵ Les propositions de V. A. Kolve sur le « jeu » et le rire dans les cycles qui fit école, n'ont rien perdu de leur pertinence. Pour répondre à sa remarque, j'élargirai son argument, qui est avant tout lié aux formes de la comédie, en interrogeant plus avant les raisons susceptibles d'avoir poussé les responsables des textes à mettre au foyer des cycles naguère dits de Corpus Christi (et de pièces comme celle de Croxton, ou celle, énigmatique, de *Hallblud*) la problématique controversée des *impossibilia* que sont pour la raison, déjà à cette époque, l'Incarnation et la Résurrection ainsi que le mystère de l'Eucharistie. Reformulant ainsi le problème, on considèrera les épisodes qui, depuis les annonces prophétiques jusqu'à la Nativité et aux dernières apparitions en ce monde du Christ ressuscité, constituent la majeure partie du matériau dramatique des cycles.

De moteur premier qu'Il est dans les moments de la Création, Dieu devient après la Chute un protagoniste plus lointain dont les interventions, jalonnant les Ages du Monde, règlent les péripéties d'un sauvetage chaque fois mis en péril par les manquements de Sa créature. Le paradoxe est pourtant que Ses intrusions se font plus troublantes à partir du moment où Il n'intervient plus que masqué, prétendument soucieux de cacher au Malin son plan de Rédemption, dépêchant ses anges puis le personne du Fils pour conduire les étapes de Sa stratégie.⁶ Ce sont ces irruptions faites par délégation dans l'univers déchu des hommes qu'inaugurent les récits prophétiques (Jeux 3, 4 et surtout 5 à Chester ; pour la Ville de N-, outre les Jeux 6 et 7, les jeux 10 et 11 reprennent le thème), puis Gabriel et sa mission de l'Annonciation que dramatise chaque cycle existant.

⁴ Deux exemples remarquables de ces développements thématiquement associés, mais d'origine et de niveau hétérogènes, placés à proximité d'instantanés paroxystiques de l'action dramatique sont : pour les cycles de Chester, Ville de N-, mais aussi de York et Coventry, l'épisode de Joseph le cocu utilisant l'esprit du fabliau, et dans la pièce de Croxton, l'épisode du charlatan suivi de son aide interrompant le débat de Jonathas au moment où sa main reste soudée à l'hostie et où sa raison menace de sombrer, entre les vers 524 et 656-7. Janette Dillon attire avec infiniment de pertinence l'attention sur ce point capital dans son « What Sacrament? Excess, Taboo and Truth in the Croxton Play of the Sacrament, and Twentieth Century Body Art », *European Medieval Drama*, 4, 2000, éd. A. Lascombes, Turnhout, Brepols, 169-180, pp.172-3.

⁵ *The Play called Corpus Christi*, Stanford University Press, 1966, p. 158.

⁶ La critique fêrue de théologie a largement commenté, davantage du point de vue de leur validité doctrinale que de leur fonction dramaturgique, des problèmes comme celui de la « théorie de l'abus de pouvoir ». Voir par exemple pour le cycle de la Ville de N- entre autres Claude Gauvin, *Un cycle du théâtre religieux anglais au Moyen Age : le Jeu de la Ville de N-*, Paris : CNRS, 1973, *inter alia* pp. 162-3.

Dès lors, la plupart des événements majeurs scandant le drame répètent en une longue chaîne le thème du seuil impassable et cependant franchi entre le monde des humains et celui du pouvoir divin. Les isotopies associées que sont le viol de la loi humaine de la reproduction sexuée, ou celui de l'impossible retour du royaume des morts ne sont guère que les deux variations thématiques dont le pouvoir de scandale est majeur. Si l'irruption du Fils dans le ventre marial est l'unique exemple de la première (mais il est longuement exploité), celle du franchissement des portes de l'au-delà revient en de multiples épisodes illustrant par de multiples applications cette suspension de la loi naturelle.⁷ Si l'on veut le soutien de la statistique, on notera que les différentes occurrences du thème dans son ensemble intéresse entre 18 et 21 pièces sur les 24 que compte le Cycle de Chester, et 27 à 31 sur les 42 figurant dans le manuscrit de Ville de N-. C'est assez dire l'importance d'un élément formalisateur qui, postérieurement à l'organisation du drame en Jeux liée, elle, aux circonstances économiques ou politiques, constitue une charpente proprement structurante, commandant les articulations de l'action à l'intérieur de l'épisode. On tentera de repérer certaines des raisons qui, pour les deux thématiques, justifient la présence dramaturgique de pareils développements.

Dans le cycle de Chester et plus encore, on le sait, dans celui de la Ville de N-, le thème de la naissance virginale a un parfum de scandale que le dramaturge exploite avec une complaisance et (le plus souvent) un bonheur certains. Ainsi, la paire de voisins au regard libidineux et au discours graveleux qui, dans le texte de la Ville de N- (Jeu 14, *The Trial of Joseph and Mary*), accusent la jeune Marie d'inconduite tout en lorgnant sa silhouette d'un œil égrillard, dénoncent en fait ce qui sépare un événement surréel déjà connu de l'auditoire de ce qu'en saisit leur myopie d'hypocrites moralisateurs (v.74-105 et particulièrement les vers 90-97 de *Secundus Detractor*). Loin de résider dans la licence sexuelle que nos deux compères imaginent, le scandale provient de la distance qu'ouvre leur récit entre leur propre pensée et la réalité de ce à quoi Marie a dit oui. Même chose dans le Jeu 12 de Ville de N- (*Joseph's Doubt*) pour Joseph, mari accablé de vieillesse qui, retour de voyage, se croit trompé, devant ce ventre qui lève et ce qu'il prend pour silence coupable. La lecture vaudevillesque qu'il fait de l'Annonciation, à travers les quelques mots de Marie mentionnant la visite de l'Ange (« ah, oui, ce sera quelque freluquet bien vêtu qui l'aura séduite... », vers 71-6) crée derechef un semblable écart entre la réalité d'une rencontre vertigineuse dont nous fûmes témoins, et l'imagination

⁷ La mise à mort du Sauveur et sa Résurrection, ainsi que ses divers retours à cette vie dans le jardin où est Marie-Madeleine, devant les apôtres à la Pentecôte, ou sur la route d'Emmaüs pour les disciples en chemin redisent le thème en majeur. La Résurrection de Lazare, le transfert qu'opère le Ressuscité lorsqu'il jette bas les portes de l'Enfer et fait passer Adam et les Patriarches du lieu de mort éternelle à la vie paradisiaque, et enfin la résurrection des défunts au Jugement Dernier suggèrent la possible extension du prodige à l'humanité.

malade du vieil homme. Cette distance mesure en fait l'incapacité où il est de suivre la voie qu'ouvre l'aventure de la jeune femme sans trébucher sur l'obstacle intellectuel qui barre l'accès à son entendement : cette pierre d'achoppement que le grec dit *scandalon*. En définitive, ce que donnent à voir ces deux épisodes extra évangéliques c'est le scandale intellectuel né de l'entrechoc entre mystère religieux et raison humaine. Le conflit s'organise de même façon dans les autres épisodes entre deux positions antithétiques. Qu'il s'agisse de Salomé, l'une des deux sages-femmes de la *Nativité* de Chester, constatant l'anomalie d'une naissance sans effusion de sang et voulant s'assurer *de tactu* de la réalité de la virginité de la jeune mère, qui voit sa main sacrilège se dessécher dans l'instant, ou qu'il s'agisse dans le même cycle (Jeu 11, *Purification*, v. 25-40) du vieux prêtre Siméon s'obstinant à rétablir le texte prophétique de la Nativité (*Et virgo concipiet*) selon l'usage de ce monde en remplaçant *virgin* par *good woman*, (rectification qu'annule par deux fois l'Ange au masque d'or dans la splendide mise en scène de Meg Twycross, vers 40-72), le procédé, dont la bouffonnerie de surface masque la solennité, exploite chaque fois le sentiment du merveilleux et, dans la rencontre d'un ineffable forçant jusqu'à les briser les ressorts du quotidien, présente au spectateur l'image de sa propre médiocrité aux prises avec la soudaine épiphanie du divin.

Les dramatisations du retour surnaturel du défunt à la vie recourent au même procédé. Le récit horrifié de ces soldats, postés autour de Tombeau pour prévenir toute manigance avec le cadavre du Christ, qui ont vu une lumière surnaturelle inonder le Sépulchre ou senti peser sur eux le pied du cadavre migrant hors du Tombeau, fonctionne comme les remarques des témoins de la résurrection de Lazare : il s'agit toujours de réunir en un oxymore les instances contradictoires du quotidien et du surnaturel, du mort et du vif, ébranlant la raison ordinaire mise en déroute dans un moment de démence pure. C'est là ce que vit aussi, dans *The Play of Sacrament*, le Juif Jonathas qui vient d'acquérir d'un chrétien cupide une hostie consacrée dont il veut prouver qu'elle n'est pas le Corps du Christ. Pour arrêter le déluge de sang jailli de l'hostie qu'il a coupée en quatre de son poignard, il la jette dans un chaudron d'huile bouillante qui bientôt déborde de sang. Voulant alors la clouer sur une poutre, il y cloue aussi sa main désormais soudée à l'hostie. Là, sa raison bascule et il s'enfuit (v. 520). Plus tard, revenu de sa terreur, il implore pardon et se convertit, tout comme Salomé, Siméon et les sœurs de Lazare font allégeance à Dieu.

On voit comment ce scénario, ajusté à chaque situation, fait du personnage central de l'épisode, Joseph, Salomé, Siméon, les soldats, Jonathas, le lieu du séisme que provoque l'intrusion de la puissance surnaturelle. Si le dramaturge implique dans une expérience si extrême hommes ou femmes de sens commun, c'est que ces héros de la banalité sont l'image même du spectateur, son substitut crédible dans le drame. Ainsi nos marchands de lessive ou autres colifichets installent-ils au centre du « spot » publicitaire défilant sur nos écrans la

pimpante ménagère à qui ressemble, ou veut s'identifier, la destinatrice du message. Par ailleurs, un héros si moyen est là pour s'exclamer, exprimer les affects qui l'assaillent. Il a ainsi plus de chances d'être entendu et compris que le médiateur uniformément prédicant qu'est Doctor ou Contemplacio.

Sans doute ne répondrai-je pas à la question qui se pose aussitôt de savoir pourquoi, dans les textes tardifs que nous avons des cycles, le dramaturge a conservé ou introduit un double système de médiation : le premier confié à une voix officielle d'une solennité un peu puérile qui, instance extradramatique parfois maladroite et toujours encombrante, énonce la leçon qui vient d'être ou va être jouée ; le second, étroitement intégré au jeu, mis à la charge de personnages de fonction essentiellement testimoniale qui auraient, eux, vocation à être mimétiquement efficaces. Cette duplication était-elle souhaitée par des pouvoirs de tutelle craignant que l'efficacité d'un seul des deux systèmes soit imparfaite ? Ou manifeste-t-elle le souci de partager entre ces deux réseaux à fonction conative des appels faits d'une part à la raison claire et ceux, puissants de façon autrement ambiguë, qui s'adressent d'abord à l'autre hémisphère cérébral ? La rareté, et le caractère parfois spécieux, des témoignages qui nous restent sur la réception des spectacles du théâtre religieux permettent en effet de supposer, comme l'affirme *The Tretis of Myraclis Pleying* et comme le suggère aussi en certains cas le mode d'emploi des « images de pitié » et tableaux de même fonction, que la violence torrentielle des émotions déclenchées par certains moments du spectacle demandait à être canalisée, apurée par un retour réflexif, apaisé, sur le sens, verbalisant les conclusions à tirer des images.

L'argument ci-dessus confirme en tout cas que les inclusions de matériau non biblique d'une veine truculente ou bouffonne associée à quelque bas culturel, et que l'on a parfois opposées au projet didactique lui sont en fait étroitement asservies.⁸ Il ne faudrait pourtant pas en conclure que le théâtre des cycles n'a d'autre vertu que son efficacité prédicante et qu'il n'est qu'un « théâtre de la dévotion ». ⁹ Ce serait d'abord oublier la poly-fonctionnalité de manifestations spectaculaires dont D. Mills après Salter pour Chester, John C. Coldewey et Alan J. Fletcher pour La Ville de N- (et sans parler des autres cycles) ont montré l'importance en termes économiques et quels symboles remarquables ils furent de l'identité civique, de son image sur l'échiquier politico-religieux, tous points de vue incontestés. Par contre, on ne dira jamais

⁸ Dans un travail ancien, j'ai proposé la vue que ces éléments jugés hétérogènes (surtout dans les Jeux dramatisant des épisodes de la vie de Jésus), témoins de ce que Rossiter appelait le « gothique » ou Bakhtine, alors en vogue, le « grotesque », ressortissant à des traits de culture dite alors *populaire* et qu'il convient plutôt de nommer *élémentaire* ou *commune*, étaient « asservis » à l'intention didactique. C'est à repréciser les raisons de cet « asservissement » que vise le présent argument.

⁹ W. Tydeman, *Cambridge Companion to Medieval Theatre*, p. 4.

assez ce que l'objectif pastoral et apologétique doit à l'efficacité spectaculaire et plus largement à la dimension esthétique. Je mentionnerai donc un aspect majeur de la stratégie conative analysée plus haut pour les rapports qu'elle entretient avec les oxymores de la doctrine.

Il s'agit des puissances de l'image. L'un des aspects de la différence culturelle qui nous sépare des Européens de la période pré-moderne est sans doute que l'image, surtout liée au sacré, semble avoir eu, avec le verbe, une vertu que lui conférerait un ensemble de circonstances, dont le statut encore incertain pour beaucoup de l'écrit. Dans le *Tretys* auquel j'ai fait une brève allusion, texte souvent cité mais pas toujours lu dans son contexte culturel, l'auteur, peut-être lollard, stigmatise le spectacle des « mystères » ou « miracles » comme blasphématoire parce que fait de vaine apparence. C'est là son point majeur, lequel exprime une conception déjà moderniste de l'image. Mais il convient, pour l'entendre, de le rapporter aux notions encore fort vivaces de l'image efficiente dont la littérature normative (entre autres *Winnour and Wastour* ou les homélies de John Mirk) sanctionne encore la croyance active, et que les écrits « scientifiques » (qu'ils soient du XIII^e siècle comme l'encyclopédie populaire *Le Livre de Sidrak et Bokkus* dont les multiples traductions sont lues encore deux siècles plus tard, ou du premier XVII^e siècle comme le chapitre sur la vue exposant les conceptions d'André Du Laurens, médecin d'Henri IV) peinent à remettre en cause radicalement. Les théories partiellement contradictoires de la vision comme émission de corpuscules de l'objet vu vers les yeux, ou à l'inverse de ceux-ci vers l'objet, nourrissent l'une et l'autre la notion d'une même relation physique qu'instaure l'acte de voir entre le spectateur et la chose vue. Véhiculant ainsi ce que l'on appelle encore « espèces » ou « simulachres », le regard opère un transfert de valeurs physiques et qualitatives, institue un échange entre le voyant et le vu. Un tel regard, lourd des effluves de la réalité offerte au spectateur (à moins que ce ne soit l'inverse), induit une relation qui n'a rien à voir avec celle que suppose aujourd'hui la réception visuelle.¹⁰ Dans cette optique ancienne quasiment osmotique, il ne saurait être question de regard neutre ou froid. Bien plutôt, la simple monstration, et *a fortiori* la monstration soulignée que j'appelle « ostension », institue une réception chargée, plus proche des effets de l'image onirique, celle

¹⁰ Il est intéressant de retrouver dans les écrits sur ces questions de Du Laurens, cherchant à distinguer entre légendes et autres sornettes, et les allégations scientifiques des Anciens qui, elles, sont recevables, non seulement la marque de son embarras pour faire parfois le tri, mais encore l'habitude qu'il conserve de recourir à l'argument d'autorité (et aux notions déjà obsolètes mais encore indispensables de la grande théorie des humeurs) pour rendre compte de la nature des choses (*Œuvres du Maître André Du Laurens, premier Médecin du Très Chrestien Roy de France et de Navarre Henry le Grand et Chancelier en l'Université de Montpellier*, trad. en François... Paris, imprim. Raphaël du Petit Val, 1621 : « Des Organes des sens, Controverses anatomiques », Livre onzième, question première, 331a-332b).

dont le pouvoir de persuasion sur la sensibilité voire l'intelligence ne cède que plusieurs instants après que l'on a reconnu qu'elle n'est qu'un fantasme.

S'il y a donc, comme on peut le supposer, un monde de différence entre cette image lourde, chargée d'affects, efficiente de multiples façons, capable d'influer sur l'être intime, et les médiations optiques que notre siècle mesure et reproduit selon les lois, toujours pré-quantiques, de la physique de Newton, reflet de l'univers réifié que nous nommons réalité, il faut en tenir compte dans toute appréciation du spectacle médiéval. Les débordements affectifs dans les pratiques publiques de la religion que rapportent de multiples auteurs de E. Delaruelle à l'anonyme auteur du *Tretys*, la contemplation d'« images de pitié » représentant l'« Homme de Douleurs » ou des « Arma Christi » de la Passion appartiennent au même contexte, tout comme les pluies d'indulgences généralement associées à ces exercices. Comment l'homme de ces pratiques assistant au spectacle des cycles pourrait-il rester insensible aux procédés sollicitant sa participation : appels verbaux par « vocatif » direct ou indirect, descriptions empathisantes dont les célèbres auto-prosopopées, images scéniques brutales probablement chargées de susciter terreur, pitié ou rires ? Tout cela a d'autant plus de succès que le quatrième mur des théâtres postérieurs n'a pas encore été édifié, et que le seuil extra-dramatique n'est là, comme en tout théâtre, que pour tirer divers effets de son franchissement. Un seul exemple de ces ressources prouvera si l'on en doute encore que ce théâtre sait, longtemps avant celui des élisabéthains, être un authentique théâtre.

Dans deux épisodes déjà cités, celui de *La Nativité* de Chester où Salomé voit ses mains se flétrir, et pour la pièce de Croxton, l'instant où la main de Jonathas le Juif se soude à l'hostie qu'il cherche à torturer, figurent deux emplois de synecdoche particularisante, outil très ordinaire mais très efficace de la rhétorique visuelle. Cette main, précieux outil de l'homme d'avant le machinisme pour le peuple semi-paysan qui se presse au spectacle des cycles, main qui est par ailleurs l'éminent outil théâtral de l'acte ou du geste scénique et plus largement encore élément capital de l'hominisation, voici que ces deux situations critiques l'isolent du corps et l'ostendent. Mise au contact des forces ordinairement impénétrables du sacré, elle enchaîne à son image des puissances invisibles faites pour aveugler le regard. Ultime preuve pour Salomé de la présence du sacré et de son pouvoir sur le corps profane, cette ostension de la main est pour Jonathas le Juif la démonstration de l'union mystérieuse qu'entretient l'homme avec son Dieu dans le signe, désormais par lui indiscuté, qu'est le pain du Sacrement.

Il ne s'agit pourtant pas pour finir d'accréditer non plus l'idée que le théâtre des cycles tire sa puissance de la seule prégnance des images dont je viens de suggérer un exemple. Celle-ci, quand elle existe tient d'abord et surtout à la

nature des valeurs dont l'image est chargée, et donc à la substance des conflits qu'elle représente. J'y vois provisoirement deux aspects, étroitement corrélés :

- au premier chef, ce qui constitue la contradiction première, de niveau théologique pourrait-on dire et qu'expriment les épisodes cardinaux du cycle (soit l'homínisation du Rédempteur pour parler avec une coupable hardiesse) cette matière là est potentiellement chargée d'une puissance mentale prodigieuse dont (j'en demande pardon aux tenants du théâtre ultérieur laïcisé) les schémas tragiques et comiques des théâtres à venir me semblent n'être qu'un pâle reflet. Si l'image a pour les spectateurs contemporains des cycles la puissance que suggèrent mon analyse et les documents qui la fondent, elle donne au lieu contradictoire où se condense la capitale incertitude résumée dans l'Homme-Dieu une immense capacité d'émotion mimétique. L'animal « mimeur » (pour reprendre le terme de Marcel Jousse) qu'est le spectateur établi par l'image efficiente dans un quasi-contact avec la proposition (ou la Réalité c'est selon) de cette duplicité fabuleuse, si les précautions du texte lui interdisent bien sûr identification et même ivresse de la proximité, cet animal sent passer tout de même sur lui le vent de la question d'un possible « qui est-ce » et « qui suis-je »?

- mais ce premier niveau, jouant sur l'incertain statut de la réalité ainsi offerte, capable d'ébranler les certitudes de l'identité, est immédiatement relayé par les puissants affects qui circulent à un deuxième niveau de la contradiction, là où opère l'hybridation des genres et des images. Fruit peut-être d'une longue expérience de l'homme, la décision des responsables de ce théâtre (religieux ou laïcs) d'user des pouvoirs de contamination réciproque des deux sources primordiales de l'énergie humaine (la rêverie métaphysique et les pulsions du sexe et du ventre) revient à mettre au creuset théâtral une violence capable de faire brûler la flamme mimétique si haut qu'elle atteint encore le spectateur d'aujourd'hui. Cette union des contraires insuffle en effet aux représentations de la divine hauteur l'énergie vitale des pulsions élémentaires. A l'inverse et dans le même temps, en subordonnant ces dernières au mystère central d'une religion où, rappelons-le, pensée et rite marchent d'un même pas, elle canalise la barbarie puissante des affects d'une humanité inachevée pour la soumettre à ses desseins.

Je ne saurais à ce stade décider si le coup de rasoir de la Réforme fut sage ou non, en tranchant le nœud gordien qui arrimait si sûrement à sa culture le théâtre religieux de la longue Renaissance, et pour quelque temps encore les formes théâtrales qui lui succédèrent. Mais la question qui, aujourd'hui encore, demeure posée selon moi est celle de savoir si l'homme entier d'un côté, le théâtre authentique de l'autre y ont réellement gagné. J'espère seulement avoir donné à certains l'idée d'aller voir de plus près.

Editions utilisées

- The Chester Mystery Cycle*, 1974 & 1986, éd. R. M. Lumiansky et David Mills, 2 vols. EETS, SS 3 & 9, Oxford University Press.
- The N-Town Play*, 1991, éd. Stephen Spector, 2 vols. EETS 11 & 12, Oxford University Press
- The Croxton Play of the Sacrament*, éd. Norman Davis, *Non-Cycle Plays and Fragments*, EETS SS1, Oxford University Press.
- Dives et Pauper*, 1976 & 1980, éd. Priscilla H. Barnum, 2 vols. EETS OS 276 & 280, Oxford University Press.
- A Middle English Treatise on the Playing of Miracles (The Tretis of Miraclys Pleyinge)*, 1981, éd. Clifford Davidson, Washington D.C., University Press of America.
- Mirk's Festial*, éd. Th. Erbe, (1905) réimpr. 1973, EETS ES 96, Kraus Reprint.
- Sidrak and Bokkus*, éd. T. L. Burton (1998-9), 2 vols. EETS OS 311 & 312, Oxford University Press.
- Wynnere & Wastoure*, éd. Stephanie Trigg, 1990, EETS OS 297, Oxford University Press.