D'Oberammergau au *Jeu d'Adam* : le sacré à l'épreuve du médiévalisme

Véronique Dominguez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1849>

DOI : 10.4000/itineraires.1849

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2010

Pagination : 113-123

ISBN : 978-2-296-13150-7

ISSN : 2100-1340

Référence électronique

Véronique Dominguez, « D'Oberammergau au *Jeu d'Adam* : le sacré à l'épreuve du médiévalisme », *Itinéraires* [En ligne], 2010-3 | 2010, mis en ligne le 01 novembre 2010, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1849> ; DOI : 10.4000/itineraires.1849

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

D'Oberammergau au *Jeu d'Adam* : le sacré à l'épreuve du médiévalisme

Abstract

This essay analyses two contemporary objects made out of medieval drama : the Oberammergau Passion, staged in Germany since the seventeenth century, and the *Jeu d'Adam* (twelfth century). What is at stake is to evaluate the (mis)interpretation of the medieval sacred, which confines those productions to duplicate the christian ritual. Based on a historical and literary approach of the texts, which makes them a social and aesthetic experience, this medievalist approach hopes to encourage some alternative translations and stagings of medieval drama.

Keywords : medieval drama, staging of the sacred, translation, *Mistère*, Passion

Mots clés : théâtre médiéval, mise en scène de la matière sacrée, traduction, *Mystère*, Passion

« Ma cousine, il va falloir mettre des sabots¹. » Cet enthousiasme, c'est celui de l'académicien Charles le Goffic. Ce chantre de la Bretagne, proche de Maurras et Barrès, encourage sa parente à se rendre à la représentation du *Mystère de Saint Gwénolé* montée en 1899 à Ploujean. De fait, le théâtre médiéval n'a jamais cessé d'être représenté dans les provinces françaises² ; mais dans la plupart de ces mises en scène, il est présenté et représenté comme un objet avant tout patrimonial³. Il illustre une forme de relations entre scène et savoir qui s'alimente d'histoire, et qui organise la mise en scène du théâtre ancien comme un document venu du passé, qu'il faut tenter de restaurer devant les yeux des spectateurs. Ces relations sont-elles

1. « Une représentation de *Mystère* en Basse-Bretagne », *La Revue Illustrée*, 15 janvier 1899.

2. Voir Raymond Lebègue, *Études sur le théâtre français, I. Moyen Âge, Renaissance, baroque*, Paris, Nizet, 1977, spéc. p. 63-117.

3. Voir Bénédicte Boringe, « Jouer le *Mystère de la Passion d'Arras* : le patrimoine médiéval à l'épreuve de la scène », *Babel*, n° 15 : Sandra Gorgievski et Xavier Leroux (dir.), *Le Moyen Âge mis en scène : perspectives contemporaines*, 2007, p. 33-45.

les seules possibles ? L'objectif n'est pas ici de nier le bien-fondé de la restauration des objets et des lieux du passé, mais de s'interroger sur sa fécondité pour l'approche du texte, notamment dramatique. Et cet article voudrait explorer un autre rapport au théâtre ancien, dans ses liens avec une perspective médiévaliste.

Du ^{xix}^e au ^{xxi}^e siècles, lorsqu'elles sont positives, les réactions du public contemporain frappent par leur similitude. On devait s'ennuyer au théâtre médiéval, on l'apprécie ! Bien entendu, les démolissages acides ou furieux sont là pour pondérer l'enthousiasme⁴. Il serait simple d'ignorer ces réactions, et de reprocher aux commentaires positifs de faire du théâtre ancien un cabinet de curiosités en mouvement, ou aux démolissages leurs fréquents paradoxes⁵. On n'en fera rien. En effet, prendre en compte la réception du théâtre, médiéval ou non, c'est avant tout respecter la définition même de cet objet. Si le théâtre médiéval existe et a existé, c'est de la scène à la scène. Il a pu devenir objet de lecture, mais il fut avant tout événement, car la production dramatique n'a eu lieu et pris sens que dans la mise en espace, en corps et en mots, d'un texte. Ce dernier, à partir duquel le travail du médiéviste s'élabore, ne fournissait au spectacle qu'une partition. C'est donc un ensemble, le texte et sa mise en scène, qui a constitué et qui constitue encore ce qu'on appelle le théâtre médiéval. Et c'est parce que ce théâtre, comme tout théâtre, est un événement, qu'il faut prendre en compte dans sa définition la réception à laquelle ce dernier fut au départ destiné.

Cette définition du théâtre comme événement suppose une représentation du temps qui le distingue des autres objets du médiéviste. Si, comme le disait Paul Zumthor, le texte médiéval plaît parce qu'il est lointain, résolument autre, et si c'est sa coupure d'avec le temps présent qui le rend séduisant, il s'agit, sans oublier l'anachronisme définitoire de notre regard, de prendre en compte l'actualité, le présent qui a rendu possible la représentation du théâtre médiéval comme événement. Cette conception du théâtre fournit à son étude des éléments de méthode, qui sont autant de questions. Qu'est-ce qui rendait ce théâtre actuel, et faisait de chaque spectacle un événement, dans le cadre d'une représentation précédant ou réactivant l'enregistrement de sa version écrite ? À partir d'une analyse du texte dramatique médiéval, on s'interroge ainsi sur la nature et sur le fonctionnement de la réception qui a rendu possible la conjonction du texte et de la scène, et qui constitue le théâtre comme événement.

4. Voir Carol Symes, *A common stage, Theatre and public life in medieval Arras*, Ithaca, Cornell University Press, 2007, spéc. p. 184-185.

5. Voir Michèle Gally, « Résurrection du *Jeu de la Feuillée*. Une pièce médiévale postmoderne », *Littérature*, n° 148 : *Le Moyen Âge contemporain : perspectives critiques*, 2007, p. 10-27.

C'est dans la détermination de cette réception qu'intervient l'arbitraire, et que le médiévaliste s'insurge ! En assumant l'anachronisme, on propose de définir cette réception comme une expérience de type phénoménologique – espérant ne pas trop trahir le public pour qui le théâtre fut événement en supposant qu'il ait été présent à sa représentation... Dès lors, il en a fait une expérience *aïsthetique*, au sens où l'entend Hans Robert Jauss⁶. Car tout jeu « par personnages », édifiant ou joyeux, est avant tout le moment singulier d'une expérience à géométrie variable – celle du meneur de jeu qui conçoit la représentation ; celle des acteurs qui la jouent ; celle du public qui la regarde. Création sensorielle, conçue pour la vue et l'ouïe, cette expérience est un socle à partir duquel s'élaborent aussi bien les formes du spectacle que leur jugement.

Avec cette approche, il s'agit autant de parvenir à une compréhension du texte dramatique médiéval que d'examiner la possibilité de sa représentation contemporaine. Cette dernière tient compte à la fois de l'impossible parallèle de deux historicités, et du sens réciproque de l'une pour l'autre qui légitime, peut-être, l'étude du passé. Les questions posées au théâtre médiéval portent alors sur sa réception comme expérience *aïsthétique* actuelle : pour l'oreille, en quelle langue parler, et qu'entend-on au spectacle du théâtre médiéval ? C'est la question de la traduction du texte ancien, mais aussi celle de son entourage musical, qui sont posées. Quant à la vue, quelles images, montages ou démontages du texte dramatique médiéval est-on prêt à accepter en 2010 ?

On présentera d'abord un exemple fantasmatique très accompli du théâtre médiéval contemporain : la Passion d'Oberammergau, un monument en acte du théâtre sacré⁷. Dans le petit village bavarois du même nom, la *Passion du Christ* est jouée chaque décennie, avec, en sus, quelques représentations jubilaires, et ce depuis 1634. Cette année-là, le spectacle était une action de grâce, rendue par les villageois pour avoir été délivrés de la peste noire. Ce spectacle, qu'on a pu qualifier de médiéval, quel Moyen Âge lui fait-on jouer ? Quelles images du Moyen Âge contient-il, qui le font exister, malgré les polémiques, de 1634 à 2010 ?

Dans un second temps, on examinera deux adaptations contemporaines du *Jeu d'Adam*, un texte du XII^e siècle. Bien qu'il se caractérise par un mélange de latin et d'anglo-normand, on considère l'ensemble des vers composés dans cette dernière langue comme le premier exemple français du théâtre en langue vernaculaire.

6. Voir « Petite apologie de l'expérience esthétique », dans *Pour une esthétique de la réception* [1972], Paris, Gallimard, 1978, p. 123-157.

7. Sur Oberammergau, on a utilisé Saul S. Friedman, *The Oberammergau Passion Play, a lance against civilization*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984 ; James Shapiro, *Oberammergau : the troubling story of the world's most famous Passion Play*, London, Little, Brown, 2000 ; Jeanne Favret-Saada, *Le Christianisme et ses Juifs (1800-2000)*, Paris, Seuil, 2004.

D'Oberammergau au *Jeu d'Adam*, de l'action de grâce au drame liturgique, le contexte qui a rendu possible l'existence de ces spectacles, c'est le sacré. Quelle est la relation entre les transpositions contemporaines du sacré et son fonctionnement dans le théâtre médiéval, tel que sa formulation dans le *Jeu d'Adam* le laisse percevoir ?

Oberammergau, mythe du théâtre médiéval contemporain

C'est au sens large que le texte *princeps* mis en scène par la grand-messe bavaoise est médiéval, comme le suggère sa présentation par monseigneur Joseph Schroeder, qui participa comme tous les curés d'Oberammergau à l'organisation du spectacle :

Il est impossible de déterminer quel fut l'auteur du texte primitif. Tout porte à croire que deux textes anciens ont été réunis en un seul. L'opinion générale tend à admettre que l'un de ces textes vient du monastère bénédictin de Saint Ulrich à Augsburg, et que l'autre fut composé par le « *Meistersinger* » Sébastien Wild, de la même ville⁸.

À cette vague évocation des sources écrites du spectacle succède la présentation élogieuse de la version la plus couramment utilisée comme base pour les représentations jusqu'en 1990 : *Le Grand Sacrifice du Golgotha*, composée en 1811 par Ottmar Weiss, moine d'Ettal, et révisée par son élève Joseph Aloïs Daisenberger pour le spectacle de 1860⁹. Si Schroeder sait peut-être que Wild est un élève de Hans Sachs, lui-même médiéval du xvi^e siècle (il meurt en 1576 !), il ne donne pas à son lecteur plus de précision à leur sujet¹⁰. Néanmoins, pour bon nombre de ses spectateurs, la Passion d'Oberammergau est ancrée dans le Moyen Âge. Quel que soit le contexte idéologique, catholique conservateur ou romantique nationaliste, le Moyen Âge est considéré à la fois comme origine du spectacle et comme garant d'une qualité perpétuée depuis ces temps reculés¹¹. Cependant, c'est la même perpétuation, pendant et après la période nazie, qui a suscité la violente condamnation de la Passion d'Oberammergau – une condamnation relancée à chaque spectacle, qui scande son histoire depuis les années 1950 jusqu'à la représentation de 2000¹².

8. *Oberammergau et la représentation de la Passion en 1910. Guide officiel français*, Paris, Lethielleux, 1910, p. 55.

9. *Le Mystère de la Passion à Oberammergau, texte revu, pour la poésie*, par Aloys Daisenberger, Paris, Lethielleux, 1910.

10. Sur les sources médiévales du texte, voir August Hartmann, *Das Oberammergauer Passionspiel in seiner ältesten Gestalt*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880.

11. Jeanne Favret-Saada compare ainsi les réactions enthousiastes du catholique conservateur Guido Görres, dans « Le théâtre au Moyen Âge et la Passion d'Oberammergau », p. 78, et de l'intellectuel et homme de théâtre Édouard Devrient, p. 113 *sq.*, qui évoque lui aussi « ce vestige des spectacles spirituels du Moyen Âge » (p. 120).

12. Voir Saul S. Friedman, *op. cit.*, p. xxvi.

La Passion d'Oberammergau, drame antisémite, déformation scandaleuse du message théologique chrétien ? Plutôt que de discuter la réécriture des Évangiles effectuée par Daisenberger, on s'attardera ici aux formes esthétiques adoptées par les metteurs en scène du village bavarois, pour évaluer leur éventuelle contribution aux lectures critiques du spectacle. En effet, ces formes correspondent à une conception du sacré fabriquée de toutes pièces. Liée comme telle au Moyen Âge et à son théâtre, cette conception interprète la « séparation » que suppose le « sacré » d'une manière spirituelle et non esthétique. Plutôt que de penser en images¹³ la séparation entre l'homme et son dieu, entre l'humain et le supra-humain, que contient l'histoire de la Passion, les formes de la Passion d'Oberammergau suscitent avant tout la solidarité d'une communauté, et peut-être, le rejet de toute autre qui n'adhérerait pas dans la foi aux images ainsi fabriquées.

La Passion d'Oberammergau repose sur une représentation du sacré conçue comme transposition de la communion eucharistique dans l'espace et dans l'action dramatiques. Celle-ci a deux conséquences au plan esthétique : la confusion entre les acteurs et leur public ; et une pratique amateur du jeu et de la mise en scène. Au plan historique, lorsque le spectacle célébrait la guérison de la peste, cette dimension votive a impliqué le choix d'acteurs qui habitaient le village miraculeusement guéri, ces derniers étant moins séparés qu'unis au public dans l'action de grâces que signifiait alors leur spectacle. Et ces acteurs locaux, qui exerçaient d'autres métiers que le théâtre, pratiquaient de fait un jeu amateur. Mais ces pratiques perdurent, le monopole de la mise en scène et du jeu se transmettant encore aujourd'hui de familles en familles, de générations en générations. À l'origine conjoncturelle, la confusion entre le public et ses acteurs amateurs, tous membres d'une communauté unie par la géographie, le malheur ou la grâce, est donc devenue postulat esthétique. Et c'est par un glissement de sens de la religion à l'esthétique que la confusion entre scène et salle, favorisée par une pratique du jeu non marquée comme telle, est devenue une réplique de la communion spirituelle.

En outre, dans tous les témoignages admiratifs d'Oberammergau, ce spectacle est assimilé au Moyen Âge comme représentant d'un moment historique où la foi pouvait prendre le pas sur toute autre pratique ou sentiment humain. À cette communauté avant tout spirituelle, le sens esthétique et la maîtrise du jeu ne viendraient donc que par surcroît, ou par un hasard qui n'est pas sans rappeler la grâce ! C'est ainsi que la confusion entre scène et salle et la pratique demi-habile du jeu sont devenues « médiévales », et le spectacle, défini par une foi qui n'est plus la caution mais l'objectif principal du spectacle.

13. Outre ce sens étymologique (*sacer* < *sancio* : rendre inviolable, interdire), voir la définition du sacré par Jean-Luc Nancy dans *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 11 *sq.*

À la faveur de la définition médiévale du spectacle, l'action de grâce ponctuelle est donc devenue rite chrétien, et la Passion d'Oberammergau, une grand-messe au sens propre, c'est-à-dire une réplique de la liturgie chrétienne. S'emparant de cette définition aussi mythique qu'implicite, la mise en scène séculaire construit ses tableaux scéniques comme des répliques de poncifs iconographiques de l'Histoire sainte – eux aussi médiévaux au sens large ! En 1980, Adam et Ève semblent chassés du Paradis par Masaccio, tandis que de 1900 à 2000, les représentations du Sanhédrin ou de la Crucifixion semblent tout droit sortis de la peinture flamande. Mais ce n'est que dans l'inflexion rituelle, imprimée au spectacle par sa lecture pseudo-médiévale, que ces images peuvent contribuer à remplir l'office du rite : réactiver le lien de la communauté chrétienne – et parallèlement, « séparer » cette communauté des autres, religieuses voire nationales.

Parachèvement de l'ensemble, qui contribue à son efficacité comme à son enracinement dans un Moyen Âge fantasmé : la pratique d'un jeu amateur s'avère à Oberammergau une fiction, elle aussi droit venue du théâtre médiéval¹⁴. Elle n'est pas assumée comme telle, le discours des organisateurs préservant l' ancestrale gaucherie d'un jeu habité par le sacré¹⁵. Mais depuis le XIX^e siècle, le jeu et la mise en scène de la Passion font l'objet d'une mise en place soignée, minutieusement orchestrée, et l'entraînement des acteurs, fussent-ils ou non définis comme tels, n'a rien d'une pratique gauche ni brouillonne¹⁶.

Dès lors, peut-on replacer les condamnations d'Oberammergau pour racisme et antisémitisme dans un débat de type esthétique ? Et Oberammergau peut-elle échapper, en rénovant son texte et ses gestes, à une conception du sacré qui exclut les non-chrétiens, acteurs comme spectateurs, du spectacle de la Passion ? Dans cette perspective, les rares tentatives pour rénover le spectacle revêtent une importance capitale. La recherche d'une réfection esthétique susceptible d'apaiser les débats anime à n'en pas douter Hans Schwaighofer, lorsqu'il propose en vue du spectacle de 1970 des costumes et une scénographie nouvelles. La simplification des matières et des espaces propose une vision résolument non inspirée par des tableaux anciens, et très proche de la pratique de la sculpture dont Schwaighofer est un maître. Ce dernier propose également un nouveau texte : l'adaptation de *l'Amère Passion*, composé et joué à Oberammergau en 1970¹⁷. De même, si Christian Stückl pensait au départ rénover la mise en scène pour 1990 et 2000, ses efforts principaux ont finalement été

14. Sur les pratiques médiévales du jeu, voir Véronique Dominguez, *La Scène et la Croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007.

15. Jeanne Favret-Saada, *op. cit.*, p. 394 note 1.

16. *Ibid.*, p. 111 sq.

17. Ferdinand Rosner, *Passio Nova, Das Oberammergau Passionsspiel von 1970*, Berne/Francfort, Herbert Lang, 1974.

consacrés à la mise au point d'un texte, la *Passion 2000*, qui ne s'attire pas la condamnation de la délégation américaine de contrôle réunissant rabbins et théologiens catholiques à partir de 1998. Montée de façon confidentielle, la *Passio nova* de Schwaighofer ne sera pas retenue en 1970. Et malgré ses réfections, la *Passion 2000* demeure très proche en esprit du texte de Daisenberger tant apprécié des villageois « traditionalistes », qui considèrent cette version et sa mise en scène surannée comme des garanties du sens votif original de « leur » spectacle.

Au final, on s'interroge : Oberammergau, sommet du kitsch ou de l'art sacré ? Plus habile parce qu'elle superpose des costumes élégants et une icône de type byzantin, l'affiche qui fait la publicité des représentations de 2010 n'annonce pas un spectacle fondamentalement différent. Elle témoigne de l'opulence d'un village devenu parcours obligé d'un circuit touristique. Mais cette dimension marchande ne doit ni compliquer ni masquer l'embarras du spectateur d'aujourd'hui.

Sera-t-il frappé par la qualité esthétique de la Passion allemande ? « Nous n'avions pas beaucoup de goût pour les manifestations folkloriques, mais la Passion d'Oberammergau, c'était du grand théâtre. [...] Les villageois [...] appliquaient avant la lettre les principes de Brecht : un singulier alliage d'exactitude et d'« effet de distance » faisait la beauté de cette Passion », déclarait ainsi Beauvoir, venue avec Sartre applaudir le spectacle en 1934 sur les conseils de Charles Dullin¹⁸. Ou partagera-t-il l'avis des détracteurs de la pièce, pour qui l'émotion esthétique ne fut apparemment pas au rendez-vous¹⁹ ? Assurément, il manque le son et le mouvement pour démêler l'idéologique de l'esthétique, et pour accorder du crédit à des images convenues, à moins que ce ne soit l'inverse, et que mots et gestes ne puissent qu'endommager l'équilibre, si romantique lui aussi, de sérigraphies jaunies par le temps. On quittera donc en Oberammergau une Passion qui n'a de médiéval, on l'a vu, qu'une conception mythique de son sacré et de son théâtre. Et c'est sur cette définition du sacré comme analogue d'une communion liée à la liturgie qu'on va maintenant s'attarder. N'est-ce pas cette approche qui compromet la compréhension du théâtre médiéval religieux comme son appréciation contemporaine ?

Le *Jeu d'Adam*, drame sacré médiéval

Si le *Jeu d'Adam* a été édité onze fois en français de 1854 à 1971²⁰, la plupart des éditions ne concernent que sa première partie : Adam et Ève sont créés par Dieu, commettent le péché originel et sont chassés du paradis. Les deux parties suivantes présentent les conséquences de ce péché : Caïn tue Abel ; puis un long défilé de prophètes annonce les fins dernières. Ce

18. Simone De Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, citations p. 203.

19. Voir Jeanne Favret-Saada, *op. cit.*, p. 389-395, p. 476.

20. Voir Willem Noomen, *Le Jeu d'Adam*, Paris, Champion, 1971, p. 5-6.

texte a souvent été mis en scène au ^{xx}e siècle, en France, aux États-Unis, en Angleterre, et il fait l'objet d'une allusion dans un film de 1924, *Le Miracle des Loups*²¹. On n'en retiendra ici que deux versions : celle de Gustave Cohen en 1935 ; et celle d'une universitaire anglaise, Lynette Muir, à Leeds en 1967.

En 1935, Gustave Cohen est professeur de littérature médiévale à la Sorbonne. C'est avec ses étudiants qu'il a créé en 1933 une troupe de théâtre universitaire, appelée les Théophiliens d'après le succès de leur première création, le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, dont Cohen avait lui-même composé une adaptation. De la même façon, il écrit alors ce qu'il appelle une « transposition » du *Jeu d'Adam*, dont la mise en scène connaît un tel succès que le spectacle est monté la même année sur le parvis de la cathédrale de Chartres.

Chez Cohen, les premiers décors (des *mansions* de carton²², des costumes rigides posés dans l'austère amphithéâtre) correspondent à une mise en scène « historique », qui cherche la « restauration » du décor simultanément décrit d'après documents comme étant celui du théâtre médiéval religieux dans son *Histoire de la mise en scène dans le drame religieux français du Moyen Âge*²³. Mais à Chartres, Cohen préfère le décor naturel du porche gothique. Car si quelque chose venait à être trahi, ce devrait être, plutôt que « la majesté sublime de la pierre sculptée », « la vérité historique²⁴ » – mais laquelle ? Le décor simultanément que Cohen pose comme une donnée incontournable du *Jeu d'Adam* n'est-il pas celui de pièces plus jeunes de trois ou quatre siècles ? En revanche, on saisit dans la péroraison qui clôt sa transposition l'objectif profond de son entreprise : « Ce que l'historien et le théoricien du théâtre médiéval avait rêvé : ressusciter le mystère après avoir soulevé la pierre de son sépulcre... est aujourd'hui chose faite²⁵ », et ses mises en scène cherchent la résurrection d'une foi qui trace pour lui le trait d'union entre le Moyen Âge et les années 1930.

Chez Lynette Muir, si les *mansions* ont d'emblée disparu au bénéfice d'une mise en scène située à l'intérieur de l'église, et conforme au renouvellement de la réflexion sur l'espace scénique du drame liturgique²⁶, le mariage des premiers hommes, représenté par une messe équivalant au sacrement, souligne la visée que Muir accordait à la mise en scène du théâtre sacré du Moyen Âge : « Même dans la messe, qu'il y ait ou non

21. Voir Gustave Cohen, *Le Jeu d'Adam et Ève. Transposition*, Paris, Delagrave, 1936, p. 9 note 2.

22. *Ibid.* pour les photographies.

23. Paris, Champion, 1906, puis 1926.

24. Gustave Cohen, *op. cit.*, p. 8.

25. *Ibid.*, p. 14.

26. Voir Michel Mathieu, « Distanciation et émotion dans le théâtre liturgique au Moyen Âge », *Revue d'histoire du théâtre*, 1969/2, p. 95-117.

“impersonation”, il n’y a aucune division entre l’acteur et son public, car tous sont unis dans un seul corps, pour une anamnèse²⁷. »

Comment refuser à Cohen ou à Muir l’interprétation liturgique du *Jeu* ? Willem Noomen a établi les sources précises de la liturgie latine autour de laquelle s’entrelacent les répliques en langue romane : il s’agit des leçons et répons de la Septuagésime²⁸. À ces sources, l’ecdotique s’ajoute, qui souligne la continuité entre l’enregistrement typologique du *Jeu* et la notation de la musique sacrée dans les pièces qui le précèdent au sein du manuscrit 927 de la bibliothèque de Tours²⁹. Le *Jeu d’Adam*, variation romane autour de la liturgie – « drame liturgique » ? La difficulté provient de l’interprétation des liens entre parties romanes et parties latines. Celle-ci repose sur une représentation contemporaine de la liturgie et du sacré du Moyen Âge, dont les traductions du *Jeu* par Cohen et par Muir³⁰ offrent quelques exemples.

Dès l’ouverture de la pièce, Cohen multiplie les majuscules à « Sire » et à « Créateur³¹ », Muir proposant aux mêmes endroits un « Lord » avec ou sans majuscule. Cette majuscule donne au rapport entre Adam et son créateur une forme où le premier reconnaît sa sujétion au second en termes d’emblée spirituels, alors que l’objectif de la pièce est précisément de montrer l’instauration de ce rapport. Le « seignor » original autorise une lecture plus souple de la sujétion d’Adam à son Créateur, féodale ou familiale. De même, lorsque Adam, à qui Dieu offre la garde du jardin, lui demande : « Purons i nus durer ? », traduire ce vers par « pourrons nous y durer ? », et souligner que « ces mots semblent avoir beaucoup impressionné la critique à la représentation [...] »³², c’est pour Cohen trahir des choix qui font de cette réplique une prophétie du péché porteur de mort. Plus neutre, le « And shall we there remain ? » de Muir, qui dénote la permanence dans l’espace, ne correspond pas plus à l’ancien français « durer ». Car ce mot suppose plutôt la subsistance physique que la corruption par le temps : Adam demande de quoi il vivra dans ce jardin inconnu, la tirade de Dieu le rassurant par l’inventaire des richesses qui pallieront de façon surabondante ses besoins.

27. Lynette Muir, *Liturgy and drama in the Anglo-Norman Adam*, Oxford, Blackwell, 1973, p. 4. Je traduis.

28. Willem Noomen, « Le *Jeu d’Adam*, étude descriptive et analytique », *Romania*, n° 89, 1968, p. 145-193.

29. Carol Symes, « The appearance of early vernacular plays : forms, functions and the future of medieval theater », *Speculum*, n° 77, 2002, p. 778-831, spéc. p. 790-802.

30. Lynette Muir, « Adam : a twelfth century play translated from the Norman French with an introduction and notes », *Proceedings of the Leeds Philological and literary society. Literary and History section*, 13/5, 1970, p. 153-204.

31. Gustave Cohen, *op. cit.*, p. 21-24.

32. *Ibid.*, Note 1 p. 25.

Dans ces traductions, les répliques romanes ne constituent qu'un commentaire du texte liturgique, selon une logique exégétique où la vérité est donnée par le latin, et éclairée par le vernaculaire. Sans exclure cette dimension, on proposera une autre lecture du lien entre les deux textes, latin et français, du *Jeu d'Adam*, qui s'appuie sur la temporalité de ses passages « par personnages ». Fameuses parce qu'elles s'ajoutent au récit biblique de la Faute, les trois scènes de séduction d'Adam puis d'Ève par le serpent diabolique ménagent avant tout un suspens. Celui-ci sépare les premiers hommes du geste fatal, jusque dans l'ultime dialogue entre Adam et Ève, où les indications temporelles se multiplient – on n'en compte pas moins de dix-huit dans les vingt vers précédant le « gusté en ai » d'Ève³³. Le péché originel est ainsi présenté comme un instant. C'est le moment d'une histoire, réactivé par le jeu dramatique, selon une chronologie où le péché n'est pas fixé à l'avance et décidé de tout temps, comme c'est son cas dans le rite. Présent dans le texte original sous la forme de l'hésitation, du doute et de l'indécision, le temps du *Jeu d'Adam* est alors commun aux acteurs qui l'interprètent et aux spectateurs qui le regardent. C'est un temps humain, celui de l'action dramatique, caractérisé par l'évolution et le changement.

De rite médité par la Septuagésime, la représentation du péché originel est devenue fragment d'une histoire. La représentation du *Jeu d'Adam* s'apparente alors à celle d'une tragédie. Avant le péché originel, les répliques en langue vernaculaire ménagent la faille tragique des premiers hommes, face à une autorité divine qui ne les a pas encore condamnés à la mort. S'opère ainsi la mutation de la liturgie en drame, et celle des parties romanes du *Jeu d'Adam* en théâtre comme événement. Au lieu de commenter une fois de plus un texte liturgique bien connu, elles en soulignent l'urgence, en présentant sans fard le fonctionnement logique et chronologique de la Faute sous la forme du possible, et d'une temporalité qui est celle de l'instant. C'est alors le texte latin qui constitue une exégèse du texte roman. La liturgie joue ainsi pleinement son rôle, mais dans un ensemble où l'action dramatique portée par le texte roman forme une illustration de l'action humaine sur le mode, rhétorique, du contre-exemple, qui se distingue de l'exemple par sa temporalité.

Présenter le texte roman comme commentaire du texte latin, c'est enfin postuler une uniformité de fonctionnement et de but qui serait celle de la liturgie. Or, c'est peut-être le but et le fonctionnement de la liturgie médiévale qu'il faut parvenir à dissocier, d'après la formulation complexe qui semble être celle du sacré dans le *Jeu*. Ainsi, que la méditation spirituelle de la Septuagésime ait été le but d'une représentation du *Jeu* au XII^e siècle est plus que probable. Mais que cette représentation ait avant tout cherché à susciter l'émotion est suggéré par l'omniprésence de la musique dans la

33. Willem Noomen, *op. cit.*, v. 303.

formulation médiévale du sacré³⁴. Avec l'importance considérable de la notation musicale dans le texte du *Jeu* lui-même, le manuscrit 927 pourrait bien porter les signes d'une formulation du sacré de type choral, qui rend possible une expérience du *Jeu d'Adam* sur le mode *aïsthétique*. Cette formulation contrevient à une définition contemporaine qui cantonne ce sacré à la perpétuation du rite et de la foi, et le traduit par des textes ou des images elles-mêmes répétitives, qu'on déclare selon sa religion orthodoxe ou hétérodoxe, et selon sa culture, belles ou vieillies.

Dans les traductions du *Jeu d'Adam* comme à Oberammergau, c'est la déformation du sacré médiéval qui soutient des versions du mythe chrétien ancillaires d'une tradition textuelle ou iconographique. Que l'historicité du sacré médiéval soit distincte de la nôtre, cela va de soi. Et il est peu probable que la foi du spectateur contemporain soit activée ou réactivée par une mise en scène de la Faute, là où l'expérience *aïsthétique* du *Jeu d'Adam* produisait probablement cet effet sur le spectateur médiéval. En revanche, qu'une présentation des textes, des espaces et des gestes du *Jeu* puisse en souligner le fonctionnement humain, sous la forme d'une action structurée autour d'un instant de type tragique, reste possible³⁵. À partir du texte médiéval, les images scéniques du sacré ont alors une chance de provoquer chez le contemporain une émotion réflexive, distincte de la réactivation de la foi, et affranchie d'une certaine image du Moyen Âge et de son théâtre. La Passion sans sabots ? Tel peut être l'enjeu de la lecture médiévaliste de quelques carcans dans lesquels le théâtre religieux du Moyen Âge a pu être enfermé.

Véronique Dominguez

Université de Nantes – CNRS

34. Voir les travaux de Catherine E. Dunn, et notamment « Voice structure in the liturgical drama : Sepet reconsidered », dans Jérôme Taylor et Alan H. Nelson (eds.), *Medieval English Drama : Essays Critical and Contextual*, Chicago, Chicago University Press, 1972, p. 44-63.

35. En réponse à l'article de Charles Mazouer, « Le regain du genre des mystères dans la première moitié du xx^e siècle », dans Séverine Abiker, Anne Besson et Florence Plet-Nicolas (dir.), *Le Moyen Âge en jeu, Eidôlon*, n° 86, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 251-261, spéc. p. 261.