“Deum tolles ex oculis”, ou l’impossible compromis entre mystère et tragédie

Xavier Leroux

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/18385>

DOI : 10.4000/studifrancesi.18385

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 août 2019

Pagination : 271-283

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Xavier Leroux, « “Deum tolles ex oculis”, ou l’impossible compromis entre mystère et tragédie », *Studi Francesi* [En ligne], 188 (LXIII | II) | 2019, mis en ligne le 17 février 2020, consulté le 25 janvier 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/18385> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.18385>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

“Deum tolles ex oculis”, ou l'impossible compromis entre mystère et tragédie

Abstract

As it enabled a straightforward dialogue between God and mankind, the presence of the divinity on the stage of a mystery play, back in the Middle Ages, both appeared like a feature of this theatrical genre and established a fundamental difference with tragedy. This study compares three plays written in the late 15th century and the 16th century, staging the sacrifice of Isaac, and proves how the representation of God on stage forbids any possibility of a transcendent Hereafter, the essential condition for the emergence of tragedy. With such an arrangement, the theatrical universe of mystery plays leads the divinity to justify His decisions, while entertaining a horizontal relationship with the other character. In mystery plays, the balance thus tips towards divine immanence, at the expense of transcendence – the latter, claimed by the Reformation, being necessary to the rebirth of tragedy. It then comes as no surprise that 16th-century humanists, who rejected this genre so closely linked with the theatre of the Middle Ages, felt the need to exclude God from the theatrical area, in order to break away from the medieval tradition and revive the precepts from the Antiquity. Among them, the expression *Multa tolles ex oculis*, borrowed from Horace, can be modified into a hypothetical *Deum tolles ex oculis*, thus underlining the transition from mystery plays to tragedy.

Préambule

Au moment d'évaluer parmi les formes dramatiques issues du Moyen Âge celles qui devaient être jetées et, malgré tout, celles qui pouvaient être l'objet d'un recyclage littéraire, les penseurs du théâtre humaniste échafaudèrent tant bien que mal une grille de correspondances qui voulait garantir, en apparence du moins, une certaine continuité entre les pièces qu'on jouait encore vers le milieu du xvi^e siècle et celles qui commençaient à les concurrencer. Ainsi, dans son *Art poétique françoys*, Thomas Sébillet condamne fermement les «jeux Amphithéatraux et sceniques tant célébrés par le passé»¹; il affirme que la «Moralité Françoise represente en quelque chose la Tragédie Gréque et Latine»², puis se ravise en suggérant que les «Moralités tiennent lieu [...] de Tragédies et Comédies indifféremment»³. Quant aux farces françaises, elles tiennent «peu ou rien de la Comedie Latine»⁴ et «sont vraiment ce que les Latins ont appelé Mimes ou Priapées»⁵. Nulle part dans ce discours il n'est clairement fait allusion au mystère médiéval qui n'aurait donc pas d'héritier parmi les formes encouragées par le théâtre humaniste, ce que suggère d'ailleurs Madeleine Lazard en

(1) Th. Sébillet, *Art poétique françoys* (1548), F. Gaiffe (éd.), Paris, Droz, 1932, p. 162.

(2) *Ibidem*, p. 161.

(3) *Ibidem*, p. 165.

(4) *Ibidem*, p. 164.

(5) *Ibidem*, p. 165.

écrivain que ce genre dramatique est «méprisé des lettrés et, s'il réparait encore, c'est souvent sous le titre de tragédie»⁶.

Une fragile continuité peut bien être établie entre mystère et tragédie, mais elle ne tient qu'à l'historicité de ces deux genres. Comme en témoigne notamment l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze⁷, la tragédie s'appuie d'abord sur des pratiques théâtrales alors communes aux mystères, mais inappropriées à la scène tragique qui les a remplacées par la suite ou les a simplement adaptées. Dans le même temps, le fait que plusieurs tragédies et mystères aient mis en scène les mêmes figures bibliques a certainement poussé les historiens du théâtre à rapprocher ces deux genres dramatiques, cette convergence conjoncturelle occultant finalement ce qui devait les distinguer. Ainsi, alors que ces continuités techniques et thématiques marquent la transition d'un genre à l'autre sur la scène du XVI^e siècle, elles ne sauraient laisser penser que la définition philosophique du mystère a quelque chose à voir avec celle de la tragédie.

Si la prévalence d'une démarche historiciste a pu favoriser le repérage de rapprochements non pas fortuits, mais bien circonstanciels, elle occulte surtout l'impossibilité dans laquelle nous nous trouvons de confronter l'essence du mystère à celle de la tragédie. En effet, si nous pouvons aujourd'hui nous accorder sur une définition philosophique du tragique, nous ne connaissons pas d'équivalent dans les études consacrées au mystère comme genre dramatique⁸. Cette lacune tient certainement au fait, du reste bien connu, que la période médiévale n'a produit que de très rares écrits sur le théâtre⁹. Tandis que tous les genres dits littéraires au Moyen Âge sont plus ou moins touchés par un tel phénomène, il est nettement plus accentué dans le cas du théâtre, dont les textes ne laissent quasiment aucune place à l'expression d'une quelconque autorité¹⁰. Mais ce silence ne s'explique pas seulement par la lente naissance d'une conscience littéraire. Le développement de l'art dramatique s'attache moins à la théorisation qu'à la transmission d'une pratique évidente et partagée, en quoi se réalise l'essence du théâtre et qui s'impose alors comme le meilleur moyen d'approfondir notre compréhension du théâtre au Moyen Âge. L'analyse des témoins historiques et manuscrits devrait ainsi nous permettre d'accéder à la réalité performancielle des textes dramatiques au Moyen Âge et, ce faisant, à une définition philosophique des genres qu'ils représentent.

(6) M. Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 28.

(7) Voir par exemple à ce sujet *ibidem*, pp. 97-98, et X. Leroux, *L'«Abraham sacrifiant» de Théodore de Bèze: entre mystère et tragédie*, in *Le lent brassement des livres, des rites et de la vie. Mélanges offerts à James Dauphiné*, M. Léonard, X. Leroux et Fr. Roudaut (éds.), Paris, Champion, 2009, pp. 325-344.

(8) À notre connaissance, Graham A. Runnalls est à ce jour le seul à avoir véritablement développé les prémices d'une réflexion sur le genre du mystère dans *Le Mystère français: un drame romantique?*, publié in *Esperienze dello Spettacolo nell'Europa del Quattrocento*, M. Chiabò et F. Doglio (éds), Rome, Torre d'Orfeo Editrice, 1993, pp. 225-244, puis in Gr. A. Runnalls, *études sur les Mystères. Un recueil de 22 études sur les mystères français, suivi d'un répertoire du théâtre religieux français du Moyen Âge et d'une bibliographie*, Paris, Champion, 1998, pp. 15-34. Ce travail s'appuie sur une comparaison avec le drame romantique et ne trouvera donc pas d'écho dans la présente étude. Cette démarche est néanmoins complémentaire de celle que nous entreprenons ici et nous tâcherons d'en proposer une synthèse dans un prochain essai. De son côté, Ch. Mazouer rend compte des travaux qui s'interrogent sur la capacité du mystère à être considéré comme un genre, sans toutefois statuer sur cette question, dans un chapitre significativement intitulé «Un genre?» (Ch. Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge. Deuxième édition refondue*, Paris, Champion, 2016, pp. 206-210).

(9) Dans *Le Mystère français... art. cit.*, Graham A. Runnalls consacre justement une partie importante de son étude à l'analyse de *L'Instructif de la Seconde Rethorique*.

(10) Ainsi, on aurait tort de s'étonner qu'aucun extrait de pièce médiévale n'apparaisse dans l'ouvrage d'U. Mölk, *Les Débuts d'une théorie littéraire en France. Anthologie critique*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Dans les pages qui suivent, nous essaierons par conséquent de préciser ce qui nous paraît être un élément fondamental de la définition philosophique du mystère, en fondant notre étude sur la comparaison de différentes mises en scène d'un même personnage biblique à la fin du Moyen Âge et au début du xvi^e siècle¹¹. Autour de la figure d'Abraham, notre corpus réunira *Le Sacrifice d'Abraham*, un bref mystère emprunté aux *Mystères de la Procession de Lille* datés de la seconde moitié du xv^e siècle¹², *Du Sacrifice d'Abraham*, un extrait du fameux *Mistère du Viel Testament* dont nous confronterons plusieurs versions¹³, et l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, la première tragédie protestante représentée à Lausanne en 1550¹⁴. Sans écarter la possibilité de remettre en question la classification de ces pièces, nous tenterons de définir ce qui distingue d'une manière fondamentale ces différentes mises en scène du sacrifice d'Isaac.

C'est sous la plume d'Henri Gouhier que nous trouvons les pages les plus pertinentes et les plus suggestives pour établir *a contrario* ce qui marque la différence entre un mystère et une tragédie¹⁵. Alors que la seconde se définit principalement «par la présence d'une transcendance»¹⁶, une transcendance qui «introduit dans l'action un nouveau terme situé au-delà du monde sensible»¹⁷, nous faisons l'hypothèse que le mystère se caractérise essentiellement par la présence de Dieu sur la scène¹⁸, une présence qui n'est pas simplement, comme pour la tragédie, «une présence au monde et aux âmes»¹⁹, mais qui s'inscrit dans le prolongement du monde sensible et qui se trouve inclus dans l'univers représenté. Cette présence divine exclut du même coup la possibilité d'un au-delà transcendant, parce qu'elle inscrit le genre humain et la divinité dans une relation horizontale. Si elle maintient les marques d'une hiérarchisation entre le Créateur et ses créatures, cette relation peut être dite horizontale, parce que les personnages qu'elle met en jeu évoluent dans un même univers dramatique²⁰.

(11) Cette démarche implique évidemment qu'un personnage n'est pas tragique en soi, mais est perçu comme tel à cause du regard que nous portons (ou qu'on nous fait porter) sur les événements qui le mettent en scène.

(12) *Le Sacrifice d'Abraham*, in *Les Mystères de la Procession de Lille. Le Pentateuque*, t. I, A.E. Knight (éd.), Genève, Droz, 2003, pp. 183-206.

(13) *Du Sacrifice d'Abraham*, in *Le Mistère du Viel Testament*, t. II, J. de Rothschild (éd.), Paris, Firmin Didot & Cie, 1879; la version A est datée de 1500 et les versions E et F de 1539. Nous retenons ici les versions qui présentent les variantes les plus significatives pour notre démonstration.

(14) Th. de Bèze, *Abraham sacrifiant*, K. Cameron, K.M. Hall et Fr. Higman (éds), Genève-Paris, Droz-Minard, 1967.

(15) Sans renvoyer aux travaux d'Henri Gouhier, mais en évoquant ceux de Lucien Goldmann – et donc ceux du précédent, mais indirectement –, Michel Meyer fait aussi référence à la notion de transcendance qui nous intéresse ici, notamment dans les quelques pages qu'il consacre à ce qui ne touche pas qu'à la farce et au comique au Moyen Âge (voir M. Meyer, *Le comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 2005 (1^{re} éd.: 2003), pp. 129-133; à la p. 131, l'auteur fait une brève allusion à L. Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959).

(16) H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1991 (1^{re} éd.: Aubier, 1952), p. 42.

(17) *Ibidem*, p. 35.

(18) Pour une réflexion philosophique et théologique sur le statut de cette représentation divine sur la scène médiévale, nous renvoyons à V. Domínguez, *La scène et la Croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (xiv^e-xv^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007, «Textes, Codex & Contexte», II. On notera cependant que cette étude porte surtout sur la représentation de Jésus-Christ.

(19) H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence* cit., p. 42.

(20) Sur la scène médiévale, la représentation du paradis traduit assurément la dimension verticale de cette relation. Cependant, comme nous le verrons plus loin, le fait que Dieu puisse physiquement descendre sur l'aire de jeu témoigne indiscutablement de cette horizontalité qui fait directement écho à la relation voulue par Dieu avec le genre humain dans le paradis terrestre.

Du dialogue avec Dieu

Pour mettre en scène l'histoire d'Abraham et notamment l'annonce du sacrifice d'Isaac, les dramaturges s'inspirent naturellement de la Genèse, qui rapporte un dialogue entre Abraham et Dieu lui-même:

Quae postquam gesta sunt, tentavit Deus Abraham, et dixit ad eum: Abraham! Abraham! At ille respondit: Adsum. Ait illi: Tolle filium tuum unigenitum, quem diligis, Isaac, et vade in terram visionis, atque ibi offeres eum in holocaustum super unum montium quem monstravero tibi. (Gn XXII, 1-2)²¹

Se conformant au récit biblique, *Le Sacrifice d'Abraham* extrait des *Mystères de la Procession de Lille* met en scène ce dialogue:

DIEU   *Abraham!*

ABRAHAM   *Sire, me vecy
              en tous estas obediënt,
              pour faire, en tant qu'il est en my,
              ton plaisir et conmandement.*

DIEU   *Preng ton chier fil et bien amé,
              Ysaac, sans dilacion
              et t'en va, c'est ma volonté,
              en la Terre de Vision;
              et de lui inmolation
              me fais sur une des montaignes
              dont te feray ostencion
              alors et certaines ensaingnes.*

ABRAHAM   *Mon seul Dieu et vray créateur,
              de qui j'ay bien en affluence,
              prest sui d'accomplir de bon ceur
              ton gré en vraie obediënce²².*

Dans ces répliques, le cadre du dialogue est garanti par le recours à la 2^e personne et l'emploi d'apostrophes par chaque personnage pour s'adresser à son interlocuteur. Évidemment présent dans l'univers représenté, Dieu parle à Abraham. Cette mise en scène permet entre les deux personnages un dialogue immédiat et réciproque, qui les installe dans une relation horizontale et fait logiquement perdre au personnage divin la dimension transcendante dont dépend l'émergence du tragique.

Plus loin dans le mystère, lorsqu'il s'agit de retenir Abraham sur le point de sacrifier son fils, le fatiste reste fidèle au texte biblique²³. C'est donc un ange qui l'in-

(21) «Il arriva qu'après ces événements Dieu mit Abraham à l'épreuve et lui dit: «Abraham», et (celui-ci) répondit: «Me voici». Et (Dieu) dit: «Prends, je te prie, ton fils, ton fils unique, que tu chéris, Isaac, et va au pays de Moriah, et là offre-le en holocauste sur une montagne que je te dirai» (*La sainte Bible. 1^{re} partie: Genèse*, t. I, L. Pirot et A. Clamer (éds), Paris, Letouzey et Ané, 1953, pp. 312-313).

(22) *Le Sacrifice d'Abraham*, éd. cit., vv. 98-113; nous mettons en italiques les termes commentés.

(23) «Et ecce angelus Domini de caelo clamavit, dicens: Abraham! Abraham! Qui respondit: Adsum. Dixitque ei: Non extendas manum tuam super puerum, neque facias illi quidquam; nunc cognovi quod times Deum, et non pepercisti unigenito filio tuo propter me. [...] Vocavit autem angelus Domini Abraham secundo de caelo, dicens: Per memetipsum iuravi, dicit Dominus: quia fecisti hanc rem [...]» Alors

terpelle²⁴ et qui rapporte ensuite au discours direct les paroles de Dieu: «Abraham! entens moy! Dieu dist: / “Par moy meïsmes j’ay juré: / pour ce que tu as a mon dit / obeÿ [...]”»²⁵. Le patriarche répond alors directement à Dieu, en la présence de qui l’Angele a fidèlement transmis la promesse d’une innombrable postérité²⁶.

Dans le *Mistère du Viel Testament*, Dieu est également présent dans le dispositif scénique, mais il envoie d’emblée l’ange Séraphin délivrer le message destiné à Abraham:

CERAPHIN Abraham, or enten a moy;
retien et escoute mes ditz.
Je suis ange de Paradis,
que Dieu, nostre souverain roy,
envoye icy par devers toy.
Commandé m’a que je t’enseigne
et demonstre une montaigne
dessus la quelle tu feras
ung autel, sus qui offriras,
comme bon et vray serviteur,
ton filz a Dieu le createur.
[...]

ABRAHAM O puissant Dieu, je te requier mercy!
Dont vient cecy?
Quelle admonicion,
quel mandement? J’en ay le cuer transsy.
Dieu, qu’esse cy?
[Je suis en grant soucy
d’avoir icy
veu telle vision,
qui mension
fait de l’occision
de Ysaac, mon filz, que Dieu demande avoir.]
Qu’esse a dire? Dieu! le vueille sçavoir²⁷.

Dans cette mise en scène, la substitution de l’ange à Dieu ne modifie que partiellement le dialogue biblique. Dans la réplique d’Abraham, l’emploi de la 2^e personne et d’apostrophes montre en effet que le protagoniste prend encore Dieu comme interlocuteur²⁸. Dans la suite de la scène, Séraphin continue de répondre aux interrogations que le patriarche adresse toujours à Dieu et, suivant un procédé commun dans les mystères, le texte développe de manière alternée deux situations dialogiques complémentaires²⁹. Alors que la première a pour interlocuteurs Abraham et l’ange

l’ange de Yahweh l’appela des cieux lui disant: «Abraham, Abraham!» Celui-ci répondit: «Me voici» «Ne porte pas la main, dit-il, sur l’enfant et ne lui fais aucun mal, car maintenant je sais que tu crains Dieu et que tu ne m’as pas refusé ton fils, ton unique» [...] L’ange de Yahweh appela des cieux Abraham une seconde fois, et il dit: «Je le jure par moi-même, oracle de Yahweh, parce que tu as fait cela [...]» (Gn XII, 11-12//15-18) (*La sainte Bible*, éd. cit., pp. 314-316).

(24) *Le Sacrifice d’Abraham*, éd. cit., vv. 318-325.

(25) *Ibidem*, vv. 398-413.

(26) *Ibidem*, vv. 414-419.

(27) *Ibidem* (version A), vv. 9713-9723//9729-9740.

(28) Notons qu’aux vv. 9734-9739, placés entre crochets, Abraham change brièvement de destinataire pour exprimer son désarroi. Il emploie donc le mot *Dieu* comme sujet à la 3^e personne.

(29) C’est le même procédé qui règle ensuite l’intervention de l’ange auprès d’Abraham au moment d’empêcher le sacrifice d’Isaac dans la version A (*Ibidem*, vv. 10442-10462), comme dans les versions E et F qui ne proposent pas de variantes significatives (*Ibidem*, pp. 67-69).

Séraphin, la seconde réunit Dieu et Abraham. Mais, dans les deux cas, un unique personnage prend part au dialogue et, pas plus que Dieu ne parle à Abraham, ce dernier ne répond à l'ange³⁰. Le mutisme divin ne remet donc pas en question la réalité d'un cadre dialogique, assuré par la présence de Dieu sur la scène. Abraham s'adresse à Dieu qu'il interroge *in praesentia* et les répliques de Séraphin montrent d'ailleurs que Dieu l'entend immédiatement, même s'il choisit de laisser l'ange parler en son nom. Le *Mistère du Viel Testament* propose donc entre Abraham et Dieu un dialogue immédiat, mais uniloque³¹.

Dans les versions *E* et *F* du *Mistère du Viel Testament*³², Abraham réagit de la même façon à l'interpellation de l'ange, mais cesse ensuite de s'adresser à Dieu, dont il ne parle plus qu'à la 3^e personne. Non moins obéissant que l'Abraham de la version *A*, celui des versions *E* et *F* ne cherche plus à exploiter les potentialités dialogiques qu'offre pourtant la présence divine dans l'univers représenté. Ces versions plus tardives renoncent ainsi au développement alterné de deux situations dialogiques complémentaires. Mais, maintenant le personnage divin dans une relation horizontale avec le genre humain, elles ne lui confèrent pas ce caractère transcendant qui conditionne le tragique.

Dans l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, Dieu n'apparaît pas dans le dispositif scénique et l'annonce faite à Abraham est confiée par le dramaturge à un ange. C'est cependant à Dieu que le père d'Isaac répond cette fois encore quand l'ange l'interpelle:

L'ANGE Abraham, Abraham.

ABRAHAM *Seigneur,*
me voici.

L'ANGE Ton filz bien aimé,
ton filz unique Isac nommé,
par toy soit mené jusqu'au lieu
surnommé la Myrrhe de Dieu.
Là devant moy tu l'offriras,
Et tout entier le brusleras
Au mont que je te monstrey.

ABRAHAM Brusler! brusler! je le feray.
Mais, *mon Dieu*, si ceste nouvelle
me semble fascheuse et nouvelle,
Seigneur, me pardonneras-tu?³³

(30) L'asymétrie de ces dialogues pourrait bien être corrigée par un troisième dialogue où Dieu dirait à l'ange quelles réponses faire à Abraham. Toutefois, suivant l'affirmation de saint Matthieu: «angeli [...] in caelis semper vident faciem Patris mei qui in caelis est» (Matthieu XVIII, 10), le fait que les anges envoyés sur terre soient simultanément en présence de Dieu dispense le dramaturge de mettre en scène un tel dialogue. Dans le *Mystère de la Conception*, cette sentence de saint Matthieu est citée deux fois pour insister sur ce point de théologie qui influence apparemment la dramaturgie d'un mystère (voir X. Leroux, *Le Mystère de la Conception* (Chantilly, ms. Condé 616), Thèse pour le doctorat, Université de Paris IV – Sorbonne, 2003, vv. 6096, 11379 et les notes en marge du texte).

(31) Nous entendons par dialogue uniloque un dialogue où ne s'exprime effectivement qu'un seul protagoniste.

(32) Les versions *E* et *F* réorganisent les vv. 9700-9787 de la version *A* en dialogue plus court entre Abraham et Raphaël, qui remplace Séraphin (voir *Du Sacrifice d'Abraham* (versions *E* et *F*), éd. cit., pp. 17-21).

(33) *Abraham sacrifiant*, éd. cit., vv. 282-293; Abraham continue de s'adresser directement à Dieu jusqu'au v. 301.

Dans les répliques d'Abraham, les marques dialogiques déjà mises en avant plus haut montrent que le personnage a bien la volonté de dialoguer avec Dieu³⁴. Plus loin, lorsqu'il s'agit de retenir le bras du patriarche, Théodore de Bèze reste fidèle au récit biblique et, de la même façon que dans les autres pièces, l'ange s'adresse à Abraham qui se tourne vers Dieu³⁵.

Alors que la situation peut sembler comparable à celle de la version *A* du *Mistère du Viel Testament*, elle s'en distingue d'une manière définitive. En effet, l'Abraham de Théodore de Bèze s'adresse à Dieu, mais l'interroge *in absentia*: l'absence de Dieu dans le dispositif scénique rend vaine toute tentative de dialogue. Parce que le dramaturge relègue Dieu dans un au-delà du monde représenté et que ce Dieu transcendant devient inaccessible, les plaintes d'Abraham acquièrent dans cette pièce une dimension réellement tragique.

Du sens donné aux volontés divines

Le monde représenté dans un mystère offre par conséquent les conditions nécessaires à un dialogue avec Dieu qui, sans être obligé de donner la réplique à son interlocuteur, ne peut faire autrement que de l'entendre. S'il répond rarement à ceux qui l'interpellent, Dieu répond fréquemment des décisions qu'il prend et cette propension à justifier ses décisions entre aussi en conflit avec l'idée même du tragique.

Dans *Le Mistère du Viel Testament*, Dieu explique pour quelle raison il veut mettre à l'épreuve Abraham; il s'adresse à Justice et Miséricorde, deux personifications des vertus divines, fréquemment mises en scène dans le Procès de paradis des passions médiévales pour annoncer l'Incarnation. Cette scène du *Mistère du Viel Testament* apparaît en l'occurrence comme un prélude à ce Procès de paradis, puisque le Créateur montre comment l'histoire du sacrifice d'Isaac a pour fonction d'exemplifier et de préfigurer la mort du Christ sur la croix:

DIEU   Or vueil je *monstrer* au jourd'uy
              ce dont j'é donné la promesse,
              affin que chacun precongnoisse

(34) Cette volonté explicite de dialoguer avec Dieu nous interdit de considérer cette réplique comme un monologue, du moins si on s'en tient à une définition stricte du terme (voir X. Leroux, *Implications dramaturgiques du monologue dans le théâtre édifiant du Moyen Âge*, dans *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*. Actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008, Paris, Champion, 2011, pp. 101-119). Suivant cette méthode, on constaterait sans doute que l'emploi du monologue n'est pas caractéristique du tragique, qui se distingue plutôt par la fréquence et la longueur des répliques dites par un personnage isolé sur la scène. Le tragique résulte effectivement de ces tentatives irrémédiablement vaines de dialoguer avec l'au-delà. Ainsi, alors que le tragique naît de l'impossibilité du dialogue avec le transcendant, le véritable monologue prend une dimension particulière dans un mystère, car il implique que le personnage qui monologue se détourne un instant de Dieu pour se choisir comme seul destinataire de ses propres paroles. C'est notamment le cas dans *Le Mistère du Viel Testament*: «Or sa, / beau sire Dieu, conseille moy / de cela que faire je doy. / Doy je mon enfant mettre a mort? / Ouy. Non fais. Si fais. Pour quoy? / Hellas! nature me remort. / Si le feray je, droit ou tort. / Faire? Que dis-je? Non feray. / Sire Dieu, donne moy confort / et me baille courage fort; / en ce cas je t'obeyré» (*Du Sacrifice d'Abraham* (version *A*), éd. cit., vv. 9879-9889; nous mettons en italiques les passages effectivement monologués). Les versions *E* et *F* usent également de ce type de discours qu'elles développent en plusieurs endroits de la longue réplique d'Abraham (voir *Ibidem* (version *E* et *F*), pp. 40-42). Dans ces passages, la présence de Dieu sur la scène rend d'autant plus émouvante – voire dramatique, mais absolument pas tragique – la difficulté d'Abraham à se tourner vers Dieu. En l'absence de Dieu, un tel monologue perdrait évidemment de son intensité.

(35) *Abraham sacrifiant*, éd. cit., vv. 951-972; la deuxième réplique de l'ange est cependant directement suivie de l'épilogue, sans qu'Abraham ait l'occasion de réagir.

le beau filz, venu de Syon,
 en la fin souffrir passion,
 maint torment et grant vitupère,
 par le commandement du père.
 [...]

Par experience,
 sus Abraham le *monstreray*
 et dessus je *figureray*
 mon vouloir comme, sans doubter,
 luy mesme encorouldra bouter
 son seul filz de propre lignaige.
 [...]

Ainsi le fera, puis après
 je *figureray* par exprès
 de Jhesu Crist l'obedience
 sus Ysaac plain de innocence,
 qui, quant son père leouldra
 mettre a mort, a gré le prendra,
 sans contredire ne douloir³⁶.

Tandis que la scène précède immédiatement la descente de l'ange sur terre à la rencontre d'Abraham, Dieu justifie sa décision; il donne un sens très explicite aux événements qui seront bientôt mis sous les yeux du public. Ainsi, la position du personnage divin entre en contradiction parfaite avec celle de la divinité tragique.

Dans la tragédie, «ce qui tombe sous les sens peut signifier le transcendant, mais la signification restera toujours au-delà du signe»³⁷. Les événements sont perçus comme tragiques lorsqu'ils sont les signes d'une fatalité inexorable ou d'un destin qui «écrase une volonté qui voulait une autre destinée»³⁸. Alors qu'un événement devient tragique lorsqu'il est mis en relation «avec une transcendance extérieure à ses causes immédiates»³⁹ et qu'il apparaît comme «un signe au contenu incertain»⁴⁰, le mystère met en scène une épreuve dont le sens est explicite et dont la cause immédiate est représentée à l'intérieur de l'univers dramatique. Ainsi, le caractère tragique de l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze tient notamment au fait que la pièce n'apporte aucune justification à la décision divine. Dans ce cas, la foi d'Abraham est d'ailleurs d'autant plus estimée que le patriarche se soumet sans raison à l'incompréhensible volonté de Dieu. Au contraire, dans un mystère, la volonté divine est présentée comme raisonnable et raisonnée; elle peut même être discutée. La décision divine peut donc être infléchie par le discours d'un personnage et cette capacité de l'homme à influencer sur les événements futurs pourtant régis par Dieu confirme la frontière qui distingue un mystère d'une tragédie et qu'on voit s'imposer progressivement au XVI^e siècle⁴¹.

(36) *Du Sacrifice d'Abraham* (version A), éd. cit., vv. 9610-9616//9664-9669//9671-9677; la scène occupe dans son ensemble les vv. 9610-9712.

(37) H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence* cit., p. 61.

(38) *Ibidem*, p. 49. En l'occurrence, les mystères donnent en exemple l'obéissance d'Abraham, une obéissance dont le mérite est alors souligné par les monologues du patriarche. D'une façon plus générale, notons que cette caractéristique du tragique contribue à la distinction entre les deux genres. Alors que la tragédie met en scène la confrontation d'une volonté humaine et d'une volonté divine contradictoire ou contrariante, le héros du mystère n'a pas d'autre intention que de vouloir ce que Dieu veut.

(39) M. Escola, *Le Tragique*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 11.

(40) *Ibidem*, p. 12.

(41) Dans un autre mystère dont Abraham est également le protagoniste (*Abraham et les trois hôtes*, in *Les Mystères de la Procession de Lille. Le Pentateuque*, t. I, éd. cit., pp. 155-181), le patriarche converse

Le mystère apporte donc aux événements mis en scène un sens qui essaie d'accorder les exigences de la raison à celles de la foi et qui, en l'occurrence, présente l'abnégation d'Abraham comme la préfiguration du don que Dieu le Père fait de son Fils pour obtenir le salut du genre humain. Dans l'extrait de la version *A* cité plus haut, l'emploi des verbes *monstrer* et plus encore *figurer* est symptomatique de cette interprétation figurative qui caractérise le Moyen Âge⁴² et qui se vérifie encore dans cette adaptation du récit biblique⁴³. De ce point de vue, la comparaison de la version *A* et des versions *E* et *F* du *Mistère du Viel Testament* fait apparaître une évolution significative dans le traitement du récit vétérotestamentaire. En effet, les versions *E* et *F* remplacent ces explications figuratives par une réplique de Dieu qui, après avoir rappelé l'histoire d'Abraham, se contente d'expliquer qu'il «luy veul[t] commander a faire / ung acte de perfection»⁴⁴ dans le seul but de «luy donner benediction / et grande retribution»⁴⁵. Ainsi, les deux versions tardives du *Mistère du Viel Testament* cherchent à satisfaire aux exigences que le tragique en général et la tragédie humaniste en particulier imposent dans le traitement du personnage divin, d'abord en réduisant au minimum le dialogue entre Abraham et Dieu, ensuite en omettant les arguments qui légitiment la décision divine. Si le remanieur des versions de 1539 conserve Dieu dans l'univers représenté, son rôle est clairement limité. Le *Mistère du Viel Testament* maintient les conditions d'un dialogue entre Dieu et Abraham, mais renonce aux possibilités qu'elles offrent. Le texte n'essaie plus de justifier la volonté divine et, s'il continue d'exemplifier l'obéissance d'Abraham, la vertueuse résignation du patriarche est désormais perçue comme un «acte de perfection» finalement vide de sens.

Pour surmonter son incompréhension face à l'épreuve d'Abraham, Théodore de Bèze parachève le mouvement initié par le fatiste du *Mistère du Viel Testament* et bascule aussitôt du mystère dans la tragédie. Reléguant Dieu hors du dispositif scénique, le dramaturge enferme la divinité dans un au-delà transcendant et lui retire la possibilité de justifier sa décision. L'absence de Dieu explique alors l'absence d'explications. Renonçant à la lecture figurative que le Moyen Âge donnait de cette épreuve, Théodore de Bèze ne dépasse pas le sens individuel que le récit prend à ses yeux au détriment du général: l'exilé de Genève rédige alors son *Abraham sacrifiant* comme une allégorie de son histoire⁴⁶ et lui confère une dimension tragique en imposant aux spectateurs un Abraham désespéré, inquiet d'interroger toujours en vain un Dieu absent et silencieux. Théodore de Bèze ouvre ainsi la voie à cette incompréhension de l'exigence divine et de l'obéissance du patriarche qui poussera cependant Kierke-

longuement avec Dieu et, conformément au récit biblique, retarde l'instant de la destruction de Sodome et Gomorre. Pour justifier cette mise en scène, on ne saurait juste invoquer la fidélité du fatiste au texte vétérotestamentaire. L'auteur du *Mistère du Viel Testament* y renonce en effet dans l'épisode du sacrifice d'Isaac sans pour autant devoir être taxé d'hétérodoxie. Ainsi, se conformer aux indications du récit biblique ne constitue pas une contrainte pour le fatiste, mais résulte d'un choix dramaturgique à considérer comme tel.

(42) Voir E. Auerbach, *Figura: la Loi juive et la Promesse chrétienne*, Paris, éditions Macula, 2017, notamment p. 65 pour une définition de l'interprétation figurative.

(43) Dans *Le Sacrifice d'Abraham* extrait des *Mystères de la Procession de Lille*, l'épilogue insiste sur le fait que l'épisode fait la démonstration «qu'i n'est vertu que obedience» (*Ibidem*, v. 433) et renvoie à un sermon de «saint Jehan évesque» (*Ibidem*, v. 439). Il s'agit pour l'éditeur de saint Jean Chrysostome, archevêque de Constantinople, auquel est attribué un sermon intitulé «In Abraham et Isaac» (PG 56, 537-542) (*Ibidem*, n. 439, p. 206), qui développe une interprétation figurative du sacrifice d'Isaac.

(44) *Ibidem* (versions *E* et *F*), p. 15.

(45) *Ibidem*, p. 16.

(46) «Abraham, type de l'exilé qui subit victorieusement la plus rude épreuve, offrait à Bèze un miroir de son destin en même temps que la plus haute exhortation» (Th. de Bèze, *Abraham sacrifiant*, M. Soulié (éd.), Mugron, éditions José Keijóo, 1990, p. XII).

gaard à considérer qu'Abraham «agit en vertu de l'absurde»⁴⁷ et «n'est donc pas un instant un héros tragique, mais tout autre chose»⁴⁸.

L'au-delà du tragique

Dans l'ouvrage qu'il consacre au père d'Isaac, Kierkegaard place le personnage biblique au cœur de sa réflexion sur le tragique. L'auteur de *Crainte et tremblement* oppose au héros tragique le chevalier de la foi qui trouve en Abraham la plus parfaite illustration. Tandis que le premier «exprime le général et s'y sacrifie»⁴⁹, «renonce au certain pour le plus certain»⁵⁰, le second «se renie lui-même et se sacrifie au devoir, renonce au fini pour saisir l'infini»⁵¹. Pour Kierkegaard, Dieu exige du patriarche un sacrifice injustifiable, parce qu'aucun bien supérieur ne peut légitimer le sacrifice d'Isaac par Abraham et, plus largement, le sacrifice d'un fils par son père. Abraham se distingue ainsi du héros tragique qui sacrifie l'individuel au profit du général, en quoi consiste le moral. Confronté à l'exigence paradoxale de Dieu, Abraham est tendu vers un au-delà du moral: il «renonce au général pour saisir une chose plus élevée qui en diffère»⁵². Kierkegaard situe par conséquent le personnage d'Abraham dans un au-delà du tragique qui, cependant et même d'une manière anachronique, ne permettrait pas de définir l'Abraham des mystères. En effet, l'interprétation figurative que Dieu fournit aux spectateurs donne un sens au sacrifice d'Isaac; elle résout ce paradoxe de la foi que Kierkegaard oppose à la raison, un paradoxe «que ne peut réduire aucun raisonnement, parce que la foi commence précisément où finit la raison»⁵³. Comme nous l'avons vu, la version *A* du *Mistère du Viel Testament* justifie la décision divine par la nécessaire figuration dans l'Ancien Testament d'un mal consenti pour un bien supérieur, à savoir, dans le Nouveau Testament, la crucifixion du Fils de Dieu pour le salut du genre humain. Tandis que Kierkegaard place le τέλος d'Abraham (et donc du chevalier de la foi) dans un au-delà du général (ou du moral) seulement accessible en vertu de l'absurde, la pensée médiévale n'introduit pas d'opposition entre l'éthique et la foi. Dans sa volonté d'intégrer la philosophie aristotélicienne à sa vision du monde, le christianisme, dominé par les écrits de l'Aquinat, distingue l'ordre naturel et l'ordre surnaturel sans que cette distinction n'induisse de séparation⁵⁴.

Cette vision globale et unifiée du monde se vérifie dans l'univers dramatique des mystères, notamment par la représentation de Dieu sur la scène qui lie étroitement le Créateur à sa création; elle se confirme encore dans l'interprétation figurative des événements que le mystère offre aux spectateurs et qui se distingue nettement d'une lecture allégorique et abstraite «par le caractère d'intra-historicité qu'elle attribue aussi bien à la chose signifiée qu'à la chose qui la signifie»⁵⁵. Parce que «la *figura* est une chose réelle, historique, qui représente et annonce une autre chose tout aussi

(47) S. Kierkegaard, *Crainte et tremblement* (1843), P.-H. Tisseau (trad.), Paris, Aubier, 1952, p. 87.

(48) *Ibidem*.

(49) *Ibidem*, p. 128.

(50) *Ibidem*, p. 94.

(51) *Ibidem*.

(52) *Ibidem*.

(53) *Ibidem*, p. 81. Kierkegaard oppose ainsi raison et foi: Abraham «laissa une chose, sa raison terrestre, et en prit une autre, la foi» (*ibidem*, p. 18).

(54) En effet, «saint Thomas récuse toute logique d'opposition entre la nature et la grâce pour promouvoir une vision d'intégration de la nature sous la grâce» (S.-Th. Bonino o.p., *Brève histoire de la philosophie latine au Moyen Âge*, Fribourg, Academic Press / Paris, éditions du Cerf, 2015, p. 117).

(55) E. Auerbach, *Figura* cit., p. 65.

réelle et historique»⁵⁶, la cause finale (ou le τέλος) que le mystère assigne aux événements, en l'occurrence au sacrifice d'Isaac et à la crucifixion du Christ, s'inscrit dans la réalité du monde représenté.

Si notre conception du héros tragique rencontre celle de Kierkegaard pour établir que le traitement médiéval du personnage biblique échappe aux critères du tragique⁵⁷, il paraît évident que le portrait du père d'Isaac tel que dépeint dans *Crainte et tremblement* ne saurait contribuer à la définition du personnage dans le mystère et moins encore à celle du mystère comme genre. Kierkegaard évolue dans un monde en rupture avec Dieu, une rupture qu'il assume lui-même en affirmant que «dans la temporalité, Lui et moi ne pouvons causer, nous n'avons pas de langue commune»⁵⁸. Si la pensée de Kierkegaard n'éclaire directement pas notre compréhension des mystères, elle confirme cependant l'évolution des genres dramatiques à la Renaissance. En effet, l'écart manifeste entre sa vision du monde et celle qu'en a le Moyen Âge n'est pas imputable aux siècles qui séparent le philosophe des derniers fatistes, mais au nouveau rapport à Dieu qu'entraîne l'humanisme au xvi^e siècle. De ce point de vue et paradoxalement à première vue, l'Abraham de Théodore de Bèze est finalement plus comparable à l'Abraham de Kierkegaard qu'à ceux du *Sacrifice d'Abraham* et du *Mistère du Viel Testament*. Nous rejoignons néanmoins l'auteur de *Crainte et tremblement* lorsqu'il insiste sur «la nécessité d'une catégorie nouvelle, si l'on veut comprendre Abraham»⁵⁹.

Vers une définition du mystère comme genre

En situant Abraham dans un au-delà du tragique, Kierkegaard continue de penser par rapport au tragique. Certains historiens du théâtre sont également tentés de conserver la tragédie comme étalon de référence pour expliquer ce que furent les mystères, à l'instar de Madeleine Lazard qui considère que les formes sérieuses du théâtre médiéval «préparaient [...] le public à apprécier la tragédie à l'antique»⁶⁰. Dans cette perspective tragicocentrique, le mystère pourrait donc se situer dans un en-deçà du tragique dont les contours seraient à définir à la lisière des formes humanistes. Notre démarche, évidemment, prend ses distances avec une telle approche. Si la comparaison du mystère avec la tragédie peut nous permettre *a contrario* d'en préciser quelques aspects, si l'analyse des témoins historiques et manuscrits demeure la voie privilégiée pour édifier notre compréhension de ce que furent les mystères, la définition de ce qu'est un mystère exige en premier lieu qu'il soit considéré comme un genre à part entière.

Pour esquisser une définition du mystère, nous affirmons que la présence de Dieu dans le dispositif scénique est un aspect fondamental du genre⁶¹. L'importance de cette présence tient moins à la représentation matérielle de la divinité sur la scène qu'à ses implications dramaturgiques et philosophiques. Ce n'est donc pas en soi la

(56) *Ibidem*, p. 34.

(57) Tout comme Henri Gouhier, Kierkegaard affirme que «le héros tragique n'entre pas en relation privée avec elle [i.e. la divinité]» (S. Kierkegaard, *Crainte et tremblement* cit., p. 93).

(58) *Ibidem*, p. 46.

(59) *Ibidem*, p. 93.

(60) M. Lazard, *Le Théâtre en France* cit., p. 36.

(61) Nous ne pourrions pas traiter ici de la présence ou de l'absence des diables dans l'univers représenté. Notons seulement que, si l'enfer offre sur la scène un contrepoint au paradis, son statut ne peut être évalué qu'en fonction de celui du divin. Pas plus que les anges, les diables ne sauraient représenter cet au-delà transcendant que la divinité est bien seule à pouvoir constituer.

présence de Dieu sur la scène qui permet de déterminer le genre d'une pièce à la frontière du tragique et du mystère, si tant est que ces genres se révèlent finalement limitrophes. La présence de Dieu dans *Le Prologue dans le ciel* n'enlève pas au *Faust* de Goethe son caractère tragique⁶², car Dieu ne s'abaisse pas à dialoguer avec Faust et ne répond pas à ses imprécations. D'ailleurs, il n'interviendra plus après ce second prologue, afin de conserver cette hauteur transcendante, sans laquelle *Faust* ne serait plus une tragédie. On pourra comparer ce *Prologue dans le ciel* avec les scènes de *La Patience de Job* qui mettent en présence Dieu et Satan au paradis, pour une raison d'ailleurs assez semblable⁶³. Mais ce dernier mystère ne laisse aucune place au tragique. En effet, entendant s'élever jusqu'à lui les lamentations de Job, Dieu s'adresse directement à lui pour l'inciter au dialogue⁶⁴ et lui expliquer le sens qu'il convient de donner aux épreuves qu'il endure⁶⁵. Puis, descendu du paradis, Dieu «*parle avec Eliphaz*»⁶⁶, l'un des amis de Job.

Enfin, si la présence de Dieu sur la scène ne suffit pas en soi à caractériser un mystère, nous devons également envisager le fait que l'absence de Dieu ne permette pas de vérifier qu'une pièce n'est pas un mystère. Dans les *Mystères de la Procession de Lille*, plusieurs textes ne mettent pas explicitement en scène le personnage divin. En l'absence d'indication scénique explicite, nous devons supposer que Dieu, présent sur la scène, reste muet. On peut également faire l'hypothèse que le dispositif dramatique commun à ces mystères s'impose dans son ensemble aux spectateurs, alors qu'il n'est que partiellement représenté.

Ainsi, à l'intérieur d'un univers global et unifié, la permanence du personnage divin offre la possibilité d'un dialogue immédiat et réciproque entre Dieu et les représentants du genre humain. Sans doute encore hanté par le désir de renouer avec Dieu un dialogue édénique, le mystère opte résolument pour l'immanence divine au détriment d'une transcendance revendiquée par la Réforme et nécessaire à la renaissance du tragique, notamment sous ses différentes formes chrétiennes. D'ailleurs, s'il fallait établir une motivation religieuse à l'interdiction des mystères et à la désaffection qui les frappe au *xvi^e* siècle, il conviendrait peut-être d'envisager cette question de l'immanence divine qui paraît définir le genre du mystère.

Ainsi, ce que rejettent les humanistes au *xvi^e* siècle en rejetant les mystères, ce ne sont pas seulement les excentricités du théâtre médiéval, mais une certaine idée de Dieu que les mystères mettaient en scène. La fin des mystères témoigne ainsi d'une nouvelle vision du monde et de l'homme à la Renaissance, une vision qui exclut désormais la représentation scénique de Dieu dans son immanence. Cette occulta-

(62) Goethe, *Faust*, G. de Nerval (trad.), Paris, GF Flammarion, 1964, pp. 43-46. On notera que l'apparition de l'Esprit à Faust (pp. 49-50) est comparable à celle d'un personnage de l'au-delà dans d'autres tragédies. Cette intrusion de l'au-delà dans l'univers représenté ne l'y intègre pas et lui conserve intact son caractère transcendant. D'ailleurs, Wagner ne s'y trompe pas quand il prend le dialogue de Faust et de l'Esprit pour «une tragédie grecque» (p. 50).

(63) *La Patience de Job, mystère anonyme du *xv^e* siècle (ms. fr. 1774)*, A. Meiller (éd.), Paris, Klincksieck, 1971, vv. 1699-1785 et 4207-4298. On serait également tenté de comparer *Faust* au *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, où Dieu ne figure pas parmi les personnages. Le texte est cependant considéré comme un miracle et la présence de Notre Dame se substitue sans doute à celle de Dieu pour écarter la possibilité d'un au-delà transcendant et permettre le rapprochement entre miracle et mystère.

(64) Dans la première réplique qu'il adresse à Job, Dieu use régulièrement de l'impératif pour l'inviter à lui répondre et à se confier à lui (voir *Ibidem*, vv. 5747-5806).

(65) *Ibidem*, vv. 5747-5886.

(66) *Ibidem*, avant le v. 5887; l'indication scénique précède la réplique que Dieu adresse à Éliphas de Thémaux aux vv. 5887-5913 et les variantes nous confirment que Dieu est déjà descendu du ciel quand il s'adresse à Job (voir *Ibidem*, pp. 142-143).

tion scénique de Dieu, parfois signalée dans les études sur le théâtre du xvi^e siècle⁶⁷, n'est donc pas un fait anecdotique, mais symptomatique d'un changement radical dans l'histoire du théâtre et la définition des genres dramatiques. S'il est vrai que le précepte *Multa tolles ex oculis*⁶⁸ est une règle majeure dans la définition du genre tragique, la formule horatienne se laisse décliner en un hypothétique *Deum tolles ex oculis*⁶⁹ pour souligner le passage du mystère à la tragédie.

XAVIER LEROUX
Université de Toulon

(67) Voir par exemple *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, D. Smith, G. Parussa et O. Halévy (dir.), éditions L'avant-scène théâtre, Paris, 2014, «Anthologie de L'avant-scène théâtre», p. 377.

(68) «Tu enlèveras bien des choses de la vue».

(69) «Tu enlèveras Dieu de la vue».