



HAL
open science

La Passion Didot. Enjeux d'un texte et d'une représentation

Catherine Mélou-Le Ferrand

► **To cite this version:**

Catherine Mélou-Le Ferrand. La Passion Didot. Enjeux d'un texte et d'une représentation. Littératures. 2019. dumas-03520590

HAL Id: dumas-03520590

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03520590v1>

Submitted on 11 Jan 2022

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.

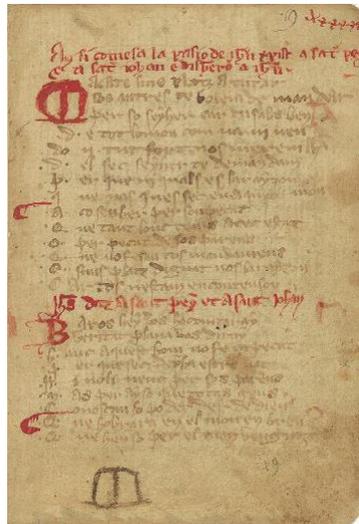
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

La Passion Didot

Enjeux d'un texte et d'une représentation



Catherine MÉLOU-LE FERRAND

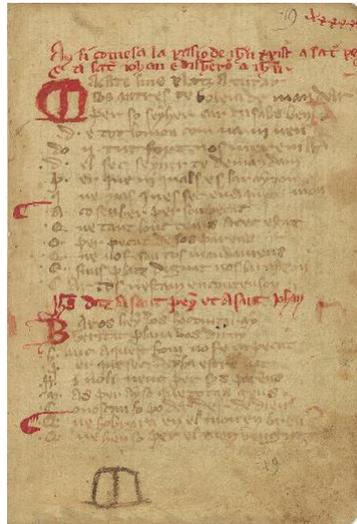
Mémoire de Master sous la direction de Christine FERLAMPIN-ACHER et Denis HÛE

UFR Arts Lettres et Communication
Département Lettres
Section Lettres et Humanités

Année universitaire 2018-2019

La Passion Didot

Enjeux d'un texte et d'une représentation



Catherine MÉLOU-LE FERRAND

Mémoire de Master sous la direction de Christine FERLAMPIN-ACHER et Denis HÜE

UFR Arts Lettres et Communication
Département Lettres
Section Lettres et Humanités

Année universitaire 2018-2019

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Christine Ferlampin-Acher pour avoir accepté la direction de ce travail, et pour m'avoir fait confiance à un moment où mon projet en était encore à un état préhistorique.

Je remercie Denis Hüe, avec toute ma reconnaissance, pour avoir su me guider sans me contraindre, pour m'avoir ouvert les yeux sur le monde médiéval, pour m'avoir amenée avec une grande patience vers un manuscrit insolite en me laissant le temps de me l'approprier. Je lui sais gré de sa présence attentive et enrichissante, de la méthode qu'il a su me transmettre sans pour autant renoncer aux digressions.

Merci à Emmanuel Buron, dont la bienveillance enthousiaste a fait avancer ma réflexion en encourageant toujours les passerelles entre nos travaux et ses enseignements.

Merci à Tony Henry pour sa présence amicale et nos discussions arthuriennes, à tous mes camarades qui m'accompagnent, pour certains depuis la licence, et m'ont accueillie parmi eux.



Sommaire	
Remerciements	3
Introduction	6
Partie 1 Le texte.....	13
CHAPITRE 1.....	14
LE MANUSCRIT.....	14
1. DESCRIPTION.....	14
2. ORIGINE	21
CHAPITRE 2.....	23
LES SOURCES.....	23
1. GÉNÉRALITÉS.....	23
2. L'ÉVANGILE DE JEAN.....	24
3. L'ÉVANGILE DE NICODÈME	26
4. LA LÉGENDE DORÉE	28
5. L'ÉVANGILE DE PIERRE	30
CHAPITRE 3.....	32
LA NARRATION.....	32
1. LES ÉPISODES	32
2. L'ÉVANGILE ET LA LÉGENDE	38
Partie 2 La mise en scène	47
CHAPITRE 4.....	48
LES DIDASCALIES	48
1. GÉNÉRALITÉS.....	48
2. DESCRIPTION ET FONCTIONS	56
CHAPITRE 5.....	76
LE JEU	76
1. GÉNÉRALITÉS.....	76
2. LA SCÈNE	78
3. LES DISPOSITIFS SCÉNIQUES	84
Conclusion.....	104
Bibliographie	109
Table des annexes.....	113

Introduction

Le premier enjeu d'un travail de recherche est la coïncidence entre une sensibilité et un texte. C'est un travail qui exige de faire entrer une œuvre littéraire dans notre vie et de lui accorder une attention de chaque jour. Ce n'est pas rien. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre médiévale il s'y ajoute un voyage dans le temps, une projection dans une société, un univers mental sur lequel il est bien difficile de ne pas plaquer nos modèles. Nous savons à la fois beaucoup et si peu du Moyen Âge. Chaque époque a réécrit l'histoire à l'aune de ses préoccupations sociales ou politiques, créant ainsi une sorte de mythologie médiévale dont on peine parfois à s'extraire.

Le texte, en l'occurrence, est une Passion du XIV^e siècle en langue d'oc, anonyme, sans titre. Les rares études qui lui ont été consacrées la désignent – faute de mieux – par ses caractéristiques géographiques, linguistiques ou bibliophiliques. On peut la trouver sous les intitulés de « *Passion provençale du manuscrit Didot*¹ », « *Passion gasconne*² » ou encore « *Passion catalane-occitane*³ ». Cette dernière dénomination, qui d'ailleurs n'apporte aucun éclaircissement particulier, est contestée par Yan Greub qui estime que « *par principe, il faudrait mieux éviter de multiplier les désignations d'un même ouvrage*⁴ ». Le manuscrit est inclus dans un « *Recueil de poésies provençales*⁵ » et il est en effet admis d'utiliser l'appellation « *Passion Didot* », qui fait référence à l'éditeur Ambroise-Firmin Didot qui fut propriétaire du manuscrit. C'est donc, dès le début, une plongée, non pas tout à fait dans l'inconnu, mais dans une vaste zone de flou qu'il va falloir apprivoiser, décrypter et laisser parler. Les cruciverbistes le savent bien : si un mot bloque la résolution du problème, c'est qu'il est faux. Ici, si le texte résiste à ce qu'on veut lui faire dire, c'est lui qui a raison. Cette Passion n'est accompagnée d'aucun « mode d'emploi ». Elle est parfois citée, dans des articles érudits ou universitaires mais aucune étude complète n'a à ce jour été réalisée. Les deux éditions critiques, fort utiles au demeurant, ne fournissent qu'une analyse panoramique non exhaustive. Il faut donc se tourner vers tous ceux qui ont tenté d'aborder le Moyen Âge

¹ William P. SHEPARD, Paris, Honoré Champion, Société des Anciens Textes Français, 1928.

² Paull Franklin BAUM, *The mediaeval legend of Judas Iscariot*, Baltimore, The Modern language association of America, 1916.

³ Aileen Ann MACDONALD, Genève, Droz, 1999.

⁴ Yan GREUB, in *Revue de linguistique romane*, Tome 64, Strasbourg, 2000, p.252.

⁵ BnF nouv.acq.4232.

avec un regard humain distancié, s'attachant avant tout à la notion de vraisemblance. Ce sont Émile Mâle, Gustave Cohen, Gaston Paris, Émile Roy, et bien d'autres, qui à l'aube du XX^e siècle nous ont laissé des ouvrages d'une érudition et d'une finesse extraordinaires, qui, au-delà du contenu, historique ou artistique, forgent notre regard et nous apprennent à penser le Moyen Âge. Il faut aussi écouter les chercheurs d'aujourd'hui, qui ne cessent de remettre sur le métier les certitudes des générations qui les précèdent, et posent un regard neuf sur les œuvres médiévales, tout spécialement sur le théâtre.

Le territoire vierge est à la fois une inquiétude et une liberté. Il faut inventer, imaginer, se contraindre à délaissier le particulier au profit d'une approche globale. Car toutes les questions sont posées. Qui est l'auteur ? Quelle était sa langue ? Quelle était la finalité de cette Passion ? A-t-elle été jouée, et où ? Chaque page est une interrogation, chaque mise en scène une énigme. Il faut évidemment replacer « *La Passion Didot* » dans son temps, son espace, et dans l'évolution du genre. On considère qu'au XII^e siècle, « *La Passion des Jongleurs* » est la première trace, le point de départ de cinq siècles de jeu liturgique, qui vont culminer avec les grandes Passions du XV^e siècle comme celles d'Arnoul Gréban, ou de Jean Michel. D'abord contées, les Passions vont peu à peu être scénarisées et donner lieu à de véritables représentations théâtrales, dans les lieux de culte ou à l'extérieur. Les poètes entrent dans les églises créant une porosité progressive du sacré et du profane. Mais de la Bible au jeu se multiplient les étapes, les truchements, les écritures intermédiaires qui finissent insensiblement par faire des représentations de la Passion un miroir des mentalités, un croisement entre les impératifs du clergé et une appropriation populaire des « histoires » rapportées par les Évangiles. Les livrets de dévotion, les vies des saints ou autres ouvrages édifiants nourrissent la foi des fidèles. Les récits merveilleux et édifiants de « *La Légende dorée* » de Jacques de Voragine sont largement diffusés à travers l'Europe, traduits en diverses langues dont le catalan. L'Église contrôle rigoureusement les textes saints, mais ces représentations lui échappent, et finissent par mettre en place un socle de légendes et de mythologies forgé par l'imaginaire populaire. C'est là une des richesses de « *La Passion Didot* ». C'est une « petite » Passion – à peine deux mille quatre cents vers – et cela implique des choix parmi les épisodes bibliques. Cela signifie que si le texte apporte des informations, nous apprenons tout autant de ce qui n'est pas dit : le traitement des sources bibliques, l'ordre des tableaux, les erreurs d'interprétations, les silences, les omissions, les raccourcis qui peuvent réduire un épisode à trois mots glissés dans une didascalie. Le travail d'analyse se double alors d'une démarche d'investigation, une recherche d'indices qui viendraient étayer

des hypothèses. Seuls les deux ouvrages cités plus haut sont consacrés exclusivement à la *Passion Didot*. En France, les études actuelles s'intéressent peu à ce texte, ce qui ne peut manquer de surprendre. La langue d'oc apparaît comme un domaine étranger, une matière qui n'appartiendrait pas vraiment au corpus français, au mépris de la réalité historique et géographique qui définit le pays d'oc comme une partie du royaume de France, une vaste partie puisqu'elle s'étendait au sud d'une ligne allant de l'estuaire de la Gironde aux Alpes, en passant au nord de Limoges et Clermont-Ferrand puis au sud de Lyon et Chambéry. Il s'agit à peu près d'un tiers du territoire français actuel auquel on doit ajouter la Catalogne, les pays valenciens et les Baléares. Un territoire linguistique imposant qui nous a laissé une vaste littérature. Aujourd'hui, le théâtre liturgique dans les pays catalans est l'objet de nombreuses publications dans toute cette zone linguistique, mais pas en France. Gabriel Ensenyat et Pep Vila⁶ analysent cet état de choses avec un peu d'amertume, en observant que

les érudits européens, qui ne connaissent pas très bien notre tradition médiévale du théâtre de la Passion, acceptent mal qu'une des premières œuvres du théâtre de la Passion, sur l'ensemble du continent, parfaitement structurée et définie, soit catalane.⁷

Au cœur du problème, ce sont quarante ans de dictature franquiste durant lesquels l'état espagnol s'est attaché à baillonner la langue et la culture catalanes et n'a pas favorisé les études universitaires portant sur des corpus en catalan. Côté français, l'accès aux archives catalanes n'était pas facilité par l'administration franquiste, sans parler de certaines réticences françaises vis-à-vis de la reconnaissance du multilinguisme.

On garde trace de passions jouées à Gérone, que l'on appelait la « mère de toutes les cérémonies », mais aussi à Barcelone, à Vic, Ripoll, et Elx où encore aujourd'hui se joue le « *Misteri d'Elx* ». Pierre Vidal⁸, en 1888, fait état de représentations de mystères en Roussillon pratiquement jusqu'à la fin du XIX^e siècle. C'est donc à partir de ces archives, des publications de sociétés savantes ou de chercheurs d'universités catalanes que le corpus critique va pouvoir se constituer, par petites touches – quelques lignes dans un article, un

⁶ Gabriel ENSENYAT, Pep Vila, *Fragments de la Passiò*, in *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Actes del II col.loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga : « Teatre català antic ». Girona, 6 a 9 de juliol 1998, sous la direction de Albert ROSSICH, Antoni SERRA CAMPINS, Pep VALSALOBRE, Kassel, Editions Reichenberger, 2001.

⁷ Traduit du catalan. Sauf mention contraire, les traductions du catalan, de l'espagnol et de l'italien sont mes propres traductions.

⁸ Pierre VIDAL, « Mélanges d'histoire, de littérature et de philologie catalane », *Revue des langues romanes*, Ser. 4, vol. 32, 1888, p. 333-359.

mémoire déniché au hasard de la toile, une référence qui renvoie à une autre et ainsi de suite – jusqu’à composer un puzzle bibliographique, dont les pièces vont peu à peu s’emboîter.

La *Passion Didot* pose, comme tout texte destiné à être joué, le problème d’une lecture appropriée. La première lecture permet de faire connaissance avec le rythme, la versification, la langue, la structure, et bien sûr le contenu narratif. La *Passion* est un laboratoire littéraire que les poètes vont expérimenter avec plus ou moins de talent. L’écriture de *La Passion Didot* est jugée maladroite par William Shepard⁹ qui regrette le style fleuri des troubadours. Mais la fonction du chercheur, du metteur en scène ou simplement du lecteur n’est-elle pas justement d’extraire ce texte inerte du papier où il repose, pour le faire vivre, pour l’entendre résonner, pour l’imaginer en mouvement ? Ne faut-il pas mettre de côté une logique littéraire, et adopter un regard théâtral pour lequel l’interprétation du texte ne passe pas par la stylistique mais par les contingences pratiques de la mise en scène. Jelle Koopmans précise ce qui, selon lui, définit le manuscrit de théâtre :

Ces manuscrits documentent un nouveau phénomène qui n’est rien d’autre que l’enregistrement du fait dramatique par l’écrit.¹⁰

renforçant ainsi le propos de Paul Zumthor qui affirme :

Aucune espèce de lecture ne peut se substituer à la perception totale du message dramatique.¹¹

La *Passion* est un théâtre qui se décrypte à travers un parti pris scénographique. Ce sont dans les différences et les spécificités de traitement que vont se manifester les intentions de l’auteur. D’une façon générale, l’*amplificatio* réservée à certains passages va nous éclairer sur leur importance et sur le sens qui leur est donné. Le temps de la lecture n’est pas le temps de la représentation. Le texte réduit le jeu. Mais les didascalies sont à peu près tout ce qui nous reste d’extratextuel et il va donc falloir les soumettre à un travail minutieux de décryptage et de mise à l’épreuve des possibilités de mise en scène au XIV^e siècle. Elles nous donnent aussi des indices sur l’organisation des représentations, les lieux et leur aménagement, les costumes, les décors, les accessoires. Le XIV^e siècle est le siècle du pathétique. On contemple le corps supplicié du Christ, on assiste à la douleur de la Vierge, on s’émeut devant la déploration de Marie Madeleine. Le haut Moyen Âge perpétuait la tradition du Christ triomphant, dispensant le châtement divin. Le XV^e siècle met l’accent sur

⁹ William Shepard, op. cit. pp. XVI, XXXVI.

¹⁰ Jelle KOOPMANS, *Le théâtre de l’Église (XII^e -XVII^e)*, Paris, LAMOP, 2011.

¹¹ Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000.

le deuil, et les souffrances du Christ, mais entre les deux se développent des représentations inédites. Comme l'exprime Émile Mâle,

Une tendresse inconnue détend les âmes. On dirait que la chrétienté tout entière reçoit le don des larmes.¹²

Aucune de ces larmes ne nous est épargnée dans les deux *planctus* qui disent la douleur de la Vierge et de Marie Madeleine. Ce sont des moments de théâtre qui mieux que le corps brisé du Christ, montrent la souffrance du monde. Le message religieux est transmis par ces femmes éplorées qui déposent en nous quelque chose de leur douleur.

Dans ce foisonnement poétique et sensible, ce texte interpelle, intrigue, attise la curiosité. Mais il faut faire des choix et accepter que cette étude soit une approche partielle et imparfaite, qui laisse de côté bien des singularités. Pour tenter d'approcher une certaine globalité du texte, ce travail se développe sur deux volets : le texte et la mise en scène. La première partie propose une étude technique du texte : un examen du manuscrit, une approche des sources, des choix narratifs. Je dois préciser qu'il manque à ce travail une observation des filigranes que je n'ai pas encore pu réaliser, mais qui à mon sens est impérative. Aucune étude de ce manuscrit n'y fait référence. Le bassin méditerranéen, surtout l'Espagne, a pratiqué des échanges avec la Chine qui a apporté des papiers bon-marché non filigranés. Une observation directe du manuscrit n'apporterait peut-être pas de certitudes sur son origine, mais l'absence de filigranes serait un élément à exploiter, tout autant qu'une signature. Cette consultation est en projet.

La deuxième partie porte sur la mise en scène pour tenter d'approcher sinon la réalité de cette œuvre dans son contexte, tout au moins une forme de vraisemblance. À partir des rares indications scéniques, des hypothèses que l'on peut élaborer sur l'espace scénique, l'organisation des décors, les acteurs, leurs costumes, leurs origines sociales, il est possible de se faire une idée de ces représentations. Les allers-retours entre l'humain et le divin, qui sont la fonction première de la Passion, sont très développés ici. C'est le principe de scènes amplifiées, qui concernent l'aveugle-né, l'histoire de Judas ou la scénarisation des Enfers, et qui sont particulièrement travaillées pour les personnages de la Vierge et de Marie Madeleine qui nous offrent une image sensible de l'humanité du Christ. Mais *La Passion Didot* ne se résume pas à son message religieux. Le XIV^e siècle est une période de mutation, dans une société qui devient plus urbaine et se modernise. Ce texte va bien au-delà des

¹² Émile MÂLE, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 87.

Évangiles. L'objet de ce travail est de débusquer, derrière les évidences, les multiples réalités et les beautés de cette œuvre.

Partie 1

Le texte

L'idée qu'un texte puisse être définitif relève de la religion ou de la fatigue.

Jorge Luis Borges

Chapitre 1

Le manuscrit

1. Description

Les manuscrits de Passions revêtent des formes très disparates liées à la fonction du texte. Ils ne sont soumis à aucun critère de présentation ou de faste particulier. Il s'agit parfois de manuscrits destinés à la conservation, soigneusement copiés et richement enluminés, d'autres sont recopiés à la hâte, souvent partiellement, puisqu'il s'agit dans ce cas d'un document technique. Véronique Dominguez¹³ distingue trois catégories de manuscrits. L'*original*, qui est le seul à proposer un texte complet annoté. C'est une copie à l'usage d'un metteur en scène, un texte en mouvement puisque chaque représentation est susceptible de l'enrichir de détails dans la marge, d'indications scéniques, voire même de modifications du texte. L'*abregiet*, plan de l'œuvre très schématisé, présente les rôles de chacun à travers le premier et le dernier vers de chaque personnage. Aucune trace d'un manuscrit semblable n'a été retrouvée pour *La Passion Didot*. Enfin, le *rolet* qui est le texte relatif à un seul personnage.

En ce qui nous concerne, nous disposons seulement du manuscrit conservé à la BnF, qui n'est pas l'original, dont la date de copie est estimée à 1345, et trois fragments. Les deux premiers ont été décrits par J.-M. Quadrado¹⁴ qui les a découverts dans un ancien couvent de Palma. Il s'agit de 136 vers, correspondant aux vers 371-524 de *La Passion Didot* : le repas chez Simon et l'onction de Jésus par Marie Madeleine pour le premier, la légende de

¹³ Véronique DOMINGUEZ, *La scène et la croix : le jeu de l'acteur dans les passions dramatiques françaises (XIV^e - XVI^e siècles)*, Turnhout, Éditions Brepols, 2007, p. 21.

¹⁴ http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2242472&presentacion=pagina&posicion=5®istrardownload=0. Biblioteca virtual de prensa histórica, consulté le 4 mars 2019. Il s'agit ici de la numérisation du journal *La unidad católica* en date du 5 février 1871 dans lequel J. M. Quadrado a publié pour la première fois ses observations sur le fragment qu'il avait découvert dans les archives de couvents supprimés.

Judas pour le second. Quadrado date le texte de la première moitié du XIV^e siècle. Il précise que le fragment est

de forme allongée comme les livres de comptes¹⁵

ce qui va dans le sens d'un *rolet*, et il ajoute que

Les vers sont de neuf syllabes en rimes plates mises à part quelques irrégularités : la première lettre de chaque vers est en majuscule et elle est très éloignée du reste de la ligne. Un blanc signale les changements de voix sans qu'apparaisse, ni au dessus, ni en marge le nom de l'interlocuteur ; ce n'est que par le contexte que l'on peut savoir qui parle.¹⁶

Le troisième fragment a été découvert par Pierre Vidal dans un registre notarial aux archives de l'hôpital d'Ille, dans les Pyrénées orientales. Il s'agit de dix-huit vers qui reprennent le rôle d'Hérode. Il servait de signet, avait été recoupé, mais on y trouvait, malgré tout, les particularités du *rolet*, que ce soit en termes de format, de contenu, et même de support puisqu'il était écrit d'un seul côté, l'autre face du document constituant un acte de vente d'une vigne en 1413. Il était alors courant que les *rolets* soient transcrits sur des feuillets déjà utilisés, mais Josep Romeu i Figueras¹⁷ estime que cette Passion a pu être écrite à la fin du XIII^e siècle et que l'acte de vente a sans doute été rédigé au dos du rôle, et non pas l'inverse. Mise à part la théorie d'un acte sous seing privé, rédigé dans l'urgence sur le seul papier dont on disposait à ce moment précis, il est plus habituel de rédiger un acte officiel sur une feuille vierge. Il est donc possible que l'acte de vente soit un acte privé, mais la date incrite peut aussi signifier que la Passion était encore jouée au début du XV^e siècle puisque les *rolets* circulaient, les deux théories n'étant pas incompatibles.

Le manuscrit qui sert de base à notre étude est un manuscrit unique, conservé à la BnF dans un opus intitulé *Recueil de poésies provençales* et porte la cote NAF 4232. Le recueil comporte cent douze feuillets de format 210x145 mm, en papier, à l'exception de quatre feuillets en parchemin. Il regroupe plusieurs textes, d'auteurs et d'inspirations diverses, religieuses ou profanes, tous rédigés dans des langues qui s'apparentent au catalan ancien, avec des variantes régionales. Quelques rares passages sont en latin. Il n'est pas composé de cahiers cousus mais chaque feuillet a été recoupé, monté sur onglet et les cahiers ne sont pas numérotés. Selon Paul Meyer, les cahiers vont d'un feuillet double jusqu'à huit feuillets, de

¹⁵ Traduit de l'espagnol.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Josep ROMEU I FIGUERES, *Teatre medieval als països catalans*, in *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Actes del II col.loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga : « Teatre català antic ». Girona, 6 a 9 de juliol 1998, sous la direction de Albert ROSSICH, Antoni SERRA CAMPINS, Pep VALSALOBRE, Kassel, Editions Reichenberger, 2001.

façon assez aléatoire. La pagination est double, puisque le numérotage d'époque, en chiffres romains, a été complété plus récemment par une pagination en chiffres arabes qui ne tient pas compte des lacunes. Dans la mesure du possible, je m'en tiendrai à la pagination la plus récente, en chiffres arabes.

Meyer estime que le recueil a pu être peu à peu enrichi de nouveaux textes, sa réalisation s'étendrait alors sur plusieurs années¹⁸. Toutefois, certaines écritures semblent se répéter sur l'ensemble du recueil et plusieurs textes pourraient avoir été copiés par le même scribe. Pour l'ensemble du recueil, Meyer considère que l'on a affaire à douze mains différentes¹⁹. Shepard s'appuie sur cette étude en se centrant sur *La Passion Didot* et il évalue le nombre de copistes à cinq, avec plusieurs reprises de mains.

La première pièce, *Débat de la Vierge et de la Croix*, se termine au feuillet 5 mais elle est très lacunaire. Selon Paul Meyer il manque 72 feuillets²⁰. C'est cette pièce qui est datée de 1345. Juste après la date, un petit croquis représente le profil d'un personnage coiffé d'un bonnet.

Suivent *Deux chansons de Fabre d'Uzès et de Folquet de Romans*. Les deux feuillets sont à l'envers, soit les feuillets 5 v. et 6 r. Mais la pagination est inscrite dans le bon sens. Toutefois, le foliotage est inversé du fait du renversement du sens de copie. Ainsi, la première page est au recto du feuillet 6 et la seconde au verso du feuillet 5. À la fin du second feuillet figure la mention de propriété « *Iste liber est Arnaldi Glibi de Togete et de las Portas et de Anxe* ». Paul Meyer, en se basant sur une analyse des particularismes linguistiques, estime qu'il pourrait s'agir du village de Touget, à peu près à mi-chemin entre Toulouse et Auch. Le nom de la localité pourrait, par ailleurs, dériver du latin *togatus*²¹. Le verso de ce même feuillet et le recto du suivant contiennent *Les sept joies de Notre-Dame*. Le verso du feuillet 7 propose le début d'une nouvelle profane de thématique amoureuse, dans une copie très maladroite et peu soignée.

Le feuillet 8 et le recto du 9 sont consacrés aux *Quinze signes de la fin du monde*. La pièce est très lacunaire puisque le premier feuillet est déchiré dans sa largeur, ne laissant guère plus que le tiers supérieur. Les lignes sont serrées et les vers ne sont matérialisés que par les lettrines rouges assez ordinaires, sans retours à la ligne.

¹⁸ Paul MEYER, Daurel et Beton, Paris, SATF, 1880, p. lxxij.

¹⁹ Paul MEYER, op. cit. p.lxxj.

²⁰ Paul MEYER, op. cit. p. lxviiiij.

²¹ Information fournie par la mairie de Touget.

Le traité des noms de la mère de Dieu commence au verso du feuillet 9. Ce long poème en quatrains compte une lacune de quatre feuillets, entre les feuillets 11 et 12. Le verso du feuillet 11 est chargé de griffonnages qui pourraient être des essais de plume sans qu'on puisse y distinguer du sens. Le feuillet 12, où reprend le texte du poème, est particulièrement maladroit. Paul Meyer y signale des fautes grossières. L'écriture elle-même est hésitante. On a le sentiment que le copiste connaît, en théorie, les principes de son art, mais peine à les mettre en œuvre. Ainsi, il prend soin de tracer la réglure et les lignes de justification mais il le fait à l'encre et à main levée, ce qui donne à son texte un certain caractère ondulant. On peut même penser que la réglure a été réalisée après copie. La totalité de ce qu'il écrit sur cette page est reprise au feuillet suivant par un autre copiste. Le traité se termine au feuillet 13 par une mention à l'encre rouge :

Tout homme qui lira ce traité sera tenu de dire la prière du Pater Noster trois fois en l'honneur de la Sainte Trinité. De même, sept fois l'Ave Maria en l'honneur des sept joies que la Vierge Marie a reçues de son cher fils.²²

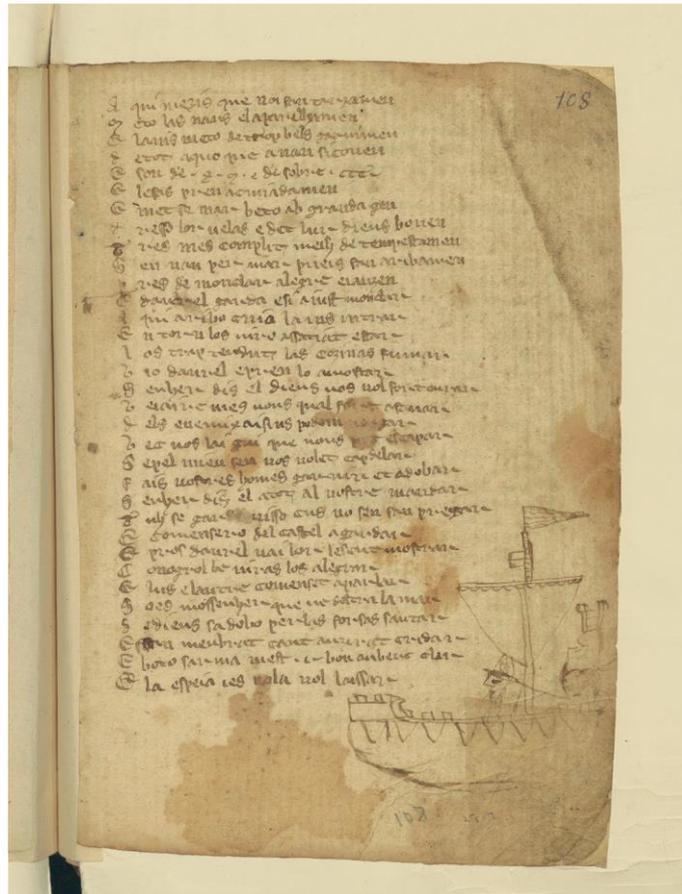
Les derniers mots se superposent à un dessin malhabile à l'encre noire qui représente la Sainte Trinité. En guise de conclusion, la page suivante répertorie tous les noms de la Vierge : on en compte soixante-six. Ce feuillet a la particularité d'être coupé dans son coin inférieur gauche mais sans lacune du texte sur aucun des deux côtés. On peut donc penser que le copiste a écrit son texte sur une feuille imparfaite.

Les Heures de la Croix commencent par quatre folios en parchemin. Les deux premiers, du même format que les feuillets en papier, sont écrits sur une colonne unique. Les deux suivants sont beaucoup plus courts et comportent deux colonnes. Il arrivait que l'on mette à la disposition des copistes des restes de parchemins, ce qui expliquerait la différence de format, mais la copie est très soignée – à la mesure de la compétence du copiste – comme si le scribe avait eu à cœur de réaliser une copie respectueuse de la noblesse du matériau. Le texte se termine sur un feuillet papier, coupé à peu près au même format que le parchemin court, non numéroté et non inclus dans la pagination du recueil. Au recto, au niveau de la lettrine, une ligne a été intercalée par une main différente. Selon Paul Meyer, ce texte serait le seul exemplaire connu des *Heures de la Croix* en langue d'oc²³.

²³ Traduction d'après l'édition de Paul MEYER, op. cit.

Le mystère de la Passion commence au feuillet 19 et se termine au feuillet 76. J'y reviendrai en détail à la fin de cette description.

Il est suivi du *Roman de Daurel et Beton*. La fin du roman manque, sans qu'il soit possible de savoir à quel niveau se situent les lacunes. Paul Meyer émet l'hypothèse que l'auteur aurait pu laisser son nom en fin de volume, mais la perte des derniers feuillets nous prive de cette information. Le texte semble copié à la hâte, à l'encre noire, sans lettrines rouges, mais sur une feuille bien préparée et une réglure assez rigoureuse. Notons que dans le reste du recueil les lettrines ont été réalisées a posteriori, en recouvrant les majuscules noires. Ce n'est pas le cas dans *Daurel et Beton*. Dès le début du roman, on commence à voir apparaître des taches d'humidité, qui vont s'aggraver jusqu'à la perte des derniers cahiers, et la corruption des derniers vers en notre possession. Le feuillet 82 présente un changement de main très notable, et une écriture beaucoup plus soignée et recherchée. Les majuscules sont discrètement ornées. Mais c'est la seule intervention de ce copiste, limitée à une demi-page. C'est à partir du folio 109 que la lecture commence à être compromise par les taches d'humidité qui ont effacé la fin de plusieurs vers. Le manuscrit s'arrête au feuillet 112. Mais à partir du feuillet 93, on voit apparaître dans les marges, non pas des graffitis comme dans le reste du manuscrit, mais ce qui ressemble à des illustrations en lien avec le texte, apparemment de la même main. Au folio 93 r. il s'agit d'un château. Au folio 94 on retrouve le même château avec le visage d'une femme. Le croquis apparaît précisément au moment du roman où l'épouse de Daurel va se jeter du haut de la tour. Le dessin du f° 97 v. représente encore une fois une tour, mais de style différent. Elle est surmontée d'une bannière en pointe ornée de deux points. La page correspond au voyage de Daurel en Babylonie. Au folio 101, il s'agit d'un visage féminin devant un château. Le texte de la page raconte comment Beton est envoyé chanter des vers à la fille de l'Émir. Les détails du dessin du f° 105 sont moins faciles à discerner, mais on voit la tête d'un animal devant le texte qui parle du cheval de l'Émir sellé par Beton. Enfin, au folio 108, le dessin représente Daurel et Beton dans un navire qui les ramène dans leurs terres. Paul Meyer, qui a réalisé l'unique édition critique de *Daurel et Beton* ne fait aucune mention de ces illustrations. Il est vraisemblable qu'à la fin du XIX^e siècle, l'usage n'était pas de s'attarder sur le paratexte, mais de se concentrer sur une démarche philologique. Il n'en reste pas moins que ces illustrations étonnantes, naïves, montrent que le copiste, malgré ses maladresses d'écriture, savait parfaitement ce qu'il était en train de copier et nous en a laissé son interprétation dans la marge.



Daurel et Beton – f° 108r

Le mystère de la Passion est le texte le plus long du manuscrit. Il comporte des lacunes internes. Elles vont de quelques vers à plusieurs feuillets. Les rubriques sont ornées de lettrines mal maîtrisées par le copiste. Il manque deux feuillets entre les feuillets 22 et 23. Il s'agit de la résurrection de Lazare. Une autre lacune de deux pages intervient entre les feuillets 34 et 35. Elle concerne probablement la trahison de Judas. Du feuillet 47 il ne subsiste qu'un grand quart supérieur. Il a été déchiré dans la longueur et la largeur. W. Shepard estime que les vers manquants se montent à 160.

Le texte semble avoir été copié à la hâte, sans beaucoup de soins et de mains un peu maladroites. Les changements de personnages sont signalés par des didascalies plus ou moins explicites, écrites à l'encre rouge. Les changements de copistes sont nombreux – au moins cinq – et certains scribes se montrent plus rigoureux que d'autres : écriture plus soignée, réglure, lettrines plus élaborées. Ces dernières, réalisées après coup, sont, d'une manière générale, très maladroites, et encore une fois, très rapidement exécutées, en témoignent les traces laissées sur la page en regard, tournée avant que l'encre soit totalement

sèche²⁴. Une négligence qui nous est utile puisqu'elle indique que la copie a été réalisée après l'assemblage des feuilles en cahiers. Parfois, une couleur trop diluée a traversé le papier et laissé une tache au verso comme on peut l'observer aux feuillets 35, ou 42. Ce manuscrit est une copie que l'on ne destine pas forcément à la conservation, mais qui sert plutôt à mémoriser un texte qui va être joué. Les copistes font des essais de plume, chargent les marges de graffitis²⁵ ou ont des élans esthétiques, comme au dernier feuillet (76v) où le *Amen* final est repris en lettrines rouges, mais le copiste a rajouté entre le « *m* » et le « *n* », la lettre « *e* ». Ce soin maladroit porté à l'écriture, à la présentation, aux normes de couleurs, dément la théorie du brouillon. Un brouillon ne comporterait pas de rubriques en rouge, pas de réglures, pas de lettrines, pas de justification. Même si ces ornements sont le plus souvent très maladroits, ils mettent en évidence un souci esthétique et une connaissance des règles de graphie.

Le manuscrit dont nous disposons a voyagé, est passé de mains en mains et sa trace a longtemps été perdue. On trouve des références à un des propriétaires, Arnaldi Glibi de Togete, dont le nom figure au bas du feuillet 5v°. Ce n'est pas encore le texte de la Passion qui ne commence qu'au feuillet 19. Mais au feuillet 45, une note en marge de la Passion signale comme propriétaire du livre un prêtre de Saint Pierre d'Arifat²⁶. Au milieu du XIX^e siècle, un prêtre de Rodez apporte le manuscrit à Ambroise Firmin-Didot qui en fait l'acquisition. C'est l'acte qui va fixer la conservation du manuscrit. Mais il persiste tout de même une part de mystère. L'abbé Rouquette a refusé de révéler par quel biais il était entré en possession du manuscrit, nous privant d'un précieux maillon dans cette tortueuse chaîne de transmission. Il est possible que le prêtre ait acquis le livre par des moyens non officiels. La période de troubles qui s'étendit bien au-delà de la Révolution Française a favorisé une circulation illicite de biens volés ou confisqués. Une recherche visant à retrouver des traces de ce manuscrit pourrait être l'objet d'un travail ultérieur.

²⁴ cf. f21r ou 27v.

²⁵ Particulièrement aux f33v et 76r.

²⁶ Arifat est un village situé au centre d'une ligne Toulouse-Millau.

2. Origine

Comme nous l'avons déjà évoqué, il semble que les chercheurs, pour la plupart, s'accordent sur la fonction de ce manuscrit : un document de travail destiné à la mise en scène. Ce qui pose question et divise les spécialistes, c'est l'origine et la datation. Le problème relève de l'isolement géographique dans lequel se trouve aujourd'hui le manuscrit Didot, pratiquement le seul de son genre en France. En revanche, en Catalogne de nombreux travaux universitaires portent sur le théâtre religieux, mettant en évidence une réelle cohérence des textes et l'existence d'un corpus attesté, accompagné de traces de représentations. Les travaux de Francesc Massip ou Josep Romeu i Figueres donnent un éclairage particulièrement intéressant sur ce texte, à partir des modes de représentation et de l'organisation festive des villes. Selon ces chercheurs, *La Passion Didot* serait la traduction provençale d'une passion catalane datant de la fin du XIII^e siècle. Romeu i Figueras affirme même,

Nous sommes en présence des restes d'une Passion dramatique catalane, composée de fragments datant de la première moitié du XIV^e siècle mais probablement rédigée à la fin du XIII^e siècle. Par conséquent [...] notre Passion compte parmi les premières en langue vulgaire dans l'Occident européen²⁷.

Les deux chercheurs appuient leur réflexion sur une tradition théâtrale de la Passion, très vive en Catalogne, et qui présentait un ensemble d'œuvres jouées dans différents moments liturgiques. *La Passion Didot* est, selon eux, parfaitement représentative de ce genre. Plusieurs œuvres existent, proposant le plus souvent des représentations parcellaires de la Passion. Il s'agit de la Descente de Croix, de l'achat de l'onguent, ou encore du *Victimae Paschali laudes*, qui se déroulait le mardi de Pâques dans la cathédrale de Palma, au cours d'une grand-messe célébrée en catalan.

Shepard lui-même considérait les fragments de Palma comme littérairement supérieurs à la leçon du manuscrit Didot. Gabriel Ensenyat et Pep Vila en font une analyse un peu différente. Selon eux, l'analyse linguistique effectuée par Shepard, et sur laquelle repose un certain nombre de théories relatives à l'origine du texte, est une analyse biaisée. Shepard

²⁷ Josep ROMEU I FIGUERES, *Teatre medieval als països catalans*, in *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Actes del II col.loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga : « Teatre català antic ». Girona, 6 a 9 de juliol 1998, sous la direction de Albert ROSSICH, Antoni SERRA CAMPINS, Pep VALSALOBRE, Kassel, Editions Reichenberger, 2001.
Traduit du catalan.

insiste beaucoup sur les maladresses du texte, et une versification souvent approximative avec des rimes fautives. Pour les deux chercheurs catalans,

dans le manuscrit Didot, on observe des rimes imparfaites qui, en revanche, fonctionnent en catalan.²⁸

Romeu Figueras estime pour sa part que la Passion aurait pu être créée à la fin du XIII^e siècle en Catalogne, puis aurait circulé à travers les grands lieux de représentations liturgiques (Vic, Gérone, Mallorca) avant d’être diffusée plus au nord où elle aurait été traduite en occitan/provençal dans la première moitié du XIV^e siècle. L’analyse de Paul Zumthor²⁹ à propos des langues romanes donne des éléments qui pourraient éclairer cette question des origines. Il estime que les différentes langues que l’on appelle « romanes » relèvent plus du niveau de langue que du multilinguisme. Il évoque la pratique carolingienne de textes multilingues et l’utilisation des langues romanes associées au latin dans une intention stylistique.

L’étude des sources possibles du texte nous éclaire en apportant des balises chronologiques qui peuvent nous aider à faire le tri parmi toutes ces hypothèses.

²⁸ Gabriel ENSENYAT, Pep Vila, *op. cit.*
Traduit du catalan.

²⁹ Paul ZUMTHOR, « Archaïsme et fiction : les plus anciens documents de langue romane », in *La linguistique fantastique*, dir. S. AUROUX, Ed. Denoël, Paris, 1985.

Chapitre 2

Les sources

1. Généralités

Le point sur lequel les différentes études s'accordent, c'est la dimension composite de cette Passion qui serait constituée de l'association de deux éléments distincts : une crucifixion et une résurrection. C'est un élément qui pose question, mais qui résout aussi un certain nombre d'interrogations, en particulier des sensations de discordances, de défaut de lien entre les épisodes, particulièrement après la descente aux Enfers – qui est développée deux fois – où l'on trouve une première ascension de Jésus qui va ensuite redescendre sur terre et se faire reconnaître, pour remonter au ciel après quarante jours. Cette première ascension, le jour-même de la Résurrection est décrite par Luc³⁰ mais elle est beaucoup plus explicite dans *La Passion Didot*.

« Ara s'en pugec lo filh de Dieu el cel ab sa companha, ab los engels e ab tota la cort selestial cantan e dizen³¹. »

On peut repérer dans le texte des influences, réelles ou pas, il est bien difficile de le dire. Ce qui est certain, c'est que l'auteur s'inspire de la Bible, et plus spécialement de l'Évangile de Jean. Jean est cité en *incipit*, au même titre que Pierre. Mais beaucoup d'épisodes vont trouver leur origine dans les Passions déjà connues et diffusées comme *La Passion des jongleurs* ou *La Passion du Palatinus*, dans les légendes et les apocryphes.

³⁰ Lc, 24,50. Toutes les références bibliques sont issues de la Bible de Jérusalem.

³¹ Alors le fils de Dieu monte au ciel avec sa compagnie avec les anges et avec toute la cour céleste ils chantent et ils disent.

2. *L'Évangile de Jean*

S'il compte parmi les quatre récits canoniques, l'Évangile de Jean n'est pas un synoptique. Le regard qu'il pose sur la vie et la Passion du Christ se démarque des récits convergents de Mathieu, Marc et Luc. C'est un texte tardif, par rapport aux synoptiques ; il a probablement connu plusieurs périodes de rédaction, plusieurs sources et il daterait de la fin du I^{er} siècle. Il est beaucoup plus long, et offre la relation d'épisodes qui ne figurent pas dans les autres Évangiles. En se limitant exclusivement aux épisodes présents dans *La Passion Didot*, on peut citer : la femme adultère, la résurrection de Lazare, la visite de Jésus à la Vierge ou encore la conversion de Thomas. On peut penser que le parti pris de l'auteur occitan est dicté par une sensibilité plus forte pour ce texte que pour ceux des autres Évangélistes. J'ai déjà évoqué l'importance des sentiments dans *La Passion Didot*, et c'est sans doute sur ce registre que l'Évangile de Jean entre en résonance avec les aspirations du poète. C'est Jean qui développe de la façon la plus sensible la symbolique divine de Jésus. C'est Jean qui donne à son témoignage la dimension littéraire qui sert son propos : « *Au commencement était le Verbe*³² », qu'il ne faut pas séparer de son pendant : « *Et le Verbe s'est fait chair*³³ ». L'incarnation, chère à Jean, est au cœur de *La Passion Didot*, autant sur un registre sacré que profane. Le corps, les plaies du corps, la perte du corps, puis l'abandon du corps au moment de l'Ascension du Christ sont des moments puissants de l'œuvre, des moments où va se jouer la force de la foi face à la faiblesse des hommes qui doivent renoncer à l'humanité de Jésus et accepter son essence divine. Marie Madeleine en est le meilleur exemple dans le *Noli me tangere*.

L'opposition entre la lumière et les ténèbres est reprise dans *La Passion Didot*, dans un registre métaphorique avec les guérisons d'aveugles. L'inspiration de Jean est très nette dans l'épisode de l'aveugle-né. *La Passion Didot* suit rigoureusement le récit de Jean³⁴ qui a en outre la particularité d'être très développé, à l'inverse des autres guérisons miraculeuses qui sont traitées brièvement, privilégiant une exemplarité proclamée plutôt que démontrée. Chez Jean, la scène commence par une déclaration qui appuie la symbolique de la lumière dans une perspective théologique. « *Tant que je suis dans le monde, je suis la lumière du*

³² Jn 1 1

³³ Jn 1 14

³⁴ Jn 9 1-41

*monde*³⁵». La structure de l'épisode suit parfaitement celle de Jean, et certaines phrases sont reprises presque textuellement, comme

N'est-ce pas celui qui se tenait assis à mendier ? Les uns disaient : « C'est lui. » D'autres disaient : « Non, mais il lui ressemble.³⁶ »

qui devient dans la Passion Didot :

*Totz dizon que no es aquel
Mas autre que semla aysel.*³⁷

L'interrogatoire des parents de l'aveugle est également repris assez fidèlement, puisque le récit de Jean

Mais comment il y voit maintenant, nous ne le savons pas ; ou bien qui lui a ouvert les yeux, nous, nous ne le savons pas. Interrogez-le, il a l'âge.³⁸

est repris sous la forme suivante :

*Mas aysi no podem saber
Com ve ne qui l'a fayt vezer ;
Mas vos qui savi om sembladz,
Per que vos no l'o demandatz ?
Que tant a que sabra dir :
Mais de .XXX. ans a sees mentir*³⁹.

Ce passage montre aussi, dès le tout début de l'œuvre, l'intérêt de l'auteur pour la symbolique du chiffre trois dont on observe ici la première déclinaison, alors qu'aucun texte biblique ne précise l'âge de l'aveugle. L'onction à Béthanie, en revanche, bénéficie d'un traitement particulier et la scène, très brève chez Jean, est très étirée dans *La Passion Didot*. L'onction en elle-même est peu développée et elle est suivie d'un dialogue entre Jésus et Simon et se termine par le long monologue de l'histoire de Judas. On voit bien comment l'auteur s'est approprié cet épisode pour en faire un moment intense de la Passion et développer le personnage de Judas dans toute sa félonie en puisant aux sources les plus à même de nourrir le personnage. Jean évoque seulement une remarque de Judas au moment de l'onction :

Mais Judas l'Isariote, l'un de ses disciples, celui qui allait le livrer, dit : « Pourquoi ce parfum n'a-t-il pas été vendu trois cents deniers qu'on aurait donnés à des pauvres ? Mais

³⁵ Jn 9 5

³⁶ Jn 9 9

³⁷ Tout le monde dit que ce n'est pas lui mais un autre qui lui ressemble.

³⁸ Jn 9 21

³⁹ v.145 – 148. Mais nous ne pouvons pas savoir comment il voit ni qui lui a rendu la vue ; mais vous qui semblez des hommes sages, pourquoi ne le lui demandez-vous pas ? Il a l'âge de vous le dire ; sans mentir il a plus de trente ans.

La numérotation des vers est celle de Shepard.

il dit cela non par souci des pauvres, mais parce qu'il était voleur et que, tenant la bourse, il déroba ce qu'on y mettait⁴⁰.

L'Évangile de Jean est axé sur la vie et les actes de Jésus plus que sur la Passion elle-même. L'évangéliste développe largement les miracles, les actions exemplaires, les paraboles et les relations avec les apôtres. Jean évoque aussi la posture des Juifs face à Jésus dans une démarche qui n'a pas été reprise par l'auteur de *La Passion Didot*. Jean insiste sur la figure de Jésus comme un « *nouveau Moïse* », et sur le choix nécessaire que devront faire les Juifs entre l'ancien et le nouveau guide. *La Passion Didot* retient une vision très manichéenne qui oppose les Juifs à tous les autres et traite les conversions spontanées comme celle de Longin, Malchus ou Guémas comme des moments rares et exemplaires. Le propos de Jean est beaucoup plus nuancé. La Passion y est traitée très brièvement. Jean s'intéresse plus à la double essence de Jésus, à la fois humaine et divine, ce qu'il manifeste par le développement des actes de sa vie au détriment des souffrances de son supplice. Mais *La Passion Didot* est une œuvre théâtrale, et à ce titre, elle ne peut que privilégier le spectaculaire. Jean est dans l'introspection, l'analyse des actes et des discours, surtout des discours. Le théâtre doit montrer et impressionner. On peut s'interroger sur le choix de l'Évangile de Jean, un texte qui revendique un attachement au Verbe, comme inspiration d'une œuvre théâtrale. La réponse est sans doute dans le développement des affects et de la dimension humaine et sensible de Jésus. Il est probable que l'auteur de la Passion se soit senti plus proche de cette interprétation, elle-même plus en phase avec les tendances des représentations religieuses au XIV^e siècle.

3. *L'Évangile de Nicodème*

Jean est le seul Évangéliste à citer Nicodème dont l'Évangile apocryphe a fortement inspiré notre auteur. L'entretien avec Nicodème⁴¹ met en avant tous les thèmes développés dans *La Passion Didot*, qui mettent en balance l'incrédulité et la foi inconditionnelle, les ténèbres et la lumière, le bien et le mal, le jugement de Dieu au-delà de la justice des hommes. Mais l'auteur de la Passion puise directement à l'*Évangile de Nicodème* pour amplifier certains épisodes et leur donner la dimension théâtrale attendue par les spectateurs.

⁴⁰ Jn 12 4-6

⁴¹ Jn 3 1-21

Cet évangile était bien connu à l'époque. Il s'agit d'un texte du IV^e siècle, constitué par des juxtapositions de textes antérieurs, différents Actes de Pilate circulant depuis le II^e siècle.⁴² Il est composé de trois parties, les deux premières traitant du procès (Acta Pilati), de la crucifixion et de la résurrection, la troisième partie étant consacrée à la descente aux Enfers de Jésus. Cette dernière partie, considérée par l'Église avec circonspection, figure pourtant dans de nombreuses Passions et c'est un épisode très apprécié et très développé sur le plan scénique. On le retrouve dans un grand nombre de Passions, contemporaines de *La Passion Didot* ou plus tardives, comme celles de Jean Michel ou Arnoul Greban. La descente aux Enfers est un élément du Symbole des apôtres⁴³ dont voici les premiers versets :

Je crois en Dieu le Père tout puissant, créateur du ciel et de la terre
Et en Jésus Christ son fils unique notre seigneur
Qui a été conçu du saint Esprit, est né de la Vierge Marie
A souffert sous Ponce Pilate, a été crucifié, est mort et a été enseveli
Est descendu aux Enfers, le troisième jour est ressuscité des morts

Le cinquième verset évoque sans aucun développement la descente aux Enfers de Jésus, laissant ainsi le champ libre à toutes les interprétations et déclinaisons de l'événement. Nicodème met à profit cette zone de flou pour développer l'épisode qui devient peu à peu légendaire puis spectaculaire. On trouve trace d'une traduction de l'*Évangile de Nicodème* en langue d'oc, datant du début du XIV^e siècle⁴⁴. L'auteur a pu en avoir connaissance, mais le récit qu'il fait de la descente aux Enfers ne semble pas directement inspiré de cette version. Le texte⁴⁵ commence par l'entrée aux Enfers du bon larron, qui va précéder Jésus et dire la puissance de la foi. Puis Jésus fait son entrée, lie Satan pieds et poings, et le contraint dans un carcan pour pouvoir sauver les âmes. On observe un traitement assez développé des personnages d'Adam et Ève, et un long passage qui explique l'intérêt de laisser une croix dans les Enfers pour effrayer Satan. On voit bien que les tonalités sont différentes. L'*Évangile de Nicodème* met l'accent sur la foi, le pouvoir de la croix et le triomphe de la lumière. *La Passion Didot* insiste sur les douleurs du Christ et l'échange des âmes contre son sang. Il n'en reste pas moins que de nombreuses réécritures, traductions ou adaptations de l'*Évangile de Nicodème* ont circulé au XIV^e siècle puisque l'on dénombre plus de 430

⁴² Jean HADOT, *Évangile de Nicodème*, *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 20 septembre 2018.
URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/evangile-de-nicodeme/>

⁴³ Le Credo latin.

⁴⁴ Joseph ANGLADE, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen âge : des origines à la fin du XV^e siècle*, Genève, Slatkine, 1921.

⁴⁵ Reproduit par François-Just-Marie Raynouard, *Lexique roman*, Tome I, Paris, Silvestre, 1844, p. 577.

manuscrits latins⁴⁶. Il semble difficile que notre auteur n'en ait pas eu connaissance, ce qui n'implique pas forcément qu'il ait travaillé à partir du texte occitan. Il donne à l'épisode une teinte originale, dominée par le Verbe, justement, puisqu'il développe largement les joutes oratoires entre Jésus et les démons, puis Jésus et Satan, sans jamais parler d'atteintes physiques telles qu'elles sont traitées dans la traduction occitane. La descente aux Enfers a stimulé les imaginations, et on retrouve des variations dans d'autres registres littéraires. *L'Advocacie Notre Dame*, presque contemporaine de *La Passion Didot* et connue en Catalogne fait le récit d'une joute oratoire entre Satan et la Vierge qui n'est pas sans évoquer l'esprit de notre Passion. *Le Miracle de Théophile*, un peu antérieur, met en scène la descente aux Enfers de la Vierge. Ceci montre combien les influences pouvaient être diverses et comment les textes se nourrissaient les uns des autres. On ne peut pas affirmer que l'auteur n'ait pas eu de contact avec certaines sources, il serait plus juste de dire qu'il a sans doute choisi, parmi les textes dont il disposait, les influences qui correspondaient le mieux à son propos.

4. La légende dorée

La Légende Dorée, de Jacques de Voragine fournit un autre réservoir à la création du poète. Elle est diffusée dans une traduction provençale depuis la première moitié du XIV^e siècle⁴⁷. La traduction catalane, un peu plus tardive, introduit vingt chapitres qui traitent de figures de saints non pris en compte par Jacques de Voragine, en particulier des saints catalans caractéristiques. Cette version est estimée au milieu du XIV^e siècle, c'est-à-dire probablement postérieure à *La Passion Didot* si l'on se réfère aux estimations de Romeu i Figueras. On ne peut donc pas affirmer que l'auteur ait eu accès à ces traductions. Elles ont toutes deux la particularité de ne pas respecter l'ordre instauré par Jacques de Voragine, de faire des coupes et des rajouts. *La Passion Didot* s'inspire de *La Légende Dorée* pour l'épisode de l'histoire de Judas. Baum estime qu'il s'agit de la plus ancienne apparition de cette légende en langue vulgaire, et Shepard évoque une invention de l'auteur, dans le sens

⁴⁶ Alessio COLLURA, "Sens e razos d'una escriptura" : édition et étude de la traduction occitane de l'*Evangelium Nicodemi*, Montpellier, 2014. Université de Montpellier 3, Università degli studi (Trente, Italie) : thèse de doctorat, Études occitanes, sous la direction de Gilda Caiti-Russo, Francesco Zambon. Disponible sur <http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2014MON30098>. (Thèse consultée le 24/09/18 15:04).

⁴⁷ Paul MEYER, *La traduction provençale de la Légende dorée*, in Romania, Paris, Émile Bouillon, 1898.

où la légende se démarque des autres versions connues de cet épisode. Jean-Pierre Bordier, dans un article consacré au mythe de Judas⁴⁸, décrypte les différents développements de cette histoire qui assimile le personnage de Judas tantôt à Œdipe, tantôt à Caïn. Certaines versions associent les deux légendes, faisant de Judas un fratricide, en plus d'être voleur, traître, parricide, incestueux, et suicidé. Selon Jean-Pierre Bordier,

les crimes de Judas mettent en évidence les conflits que la société médiévale suscite au sein des lignages. Ils désignent des dangers réels dont les contemporains, clercs et laïcs, puissants et moins puissants, sont conscients.

Une mise en perspective qui légitime ces épisodes jugés non conformes aux canons bibliques, et qui les resitue dans une perspective sociétale et didactique. Toutefois, dans *La Passion Didot* Judas n'est pas fratricide. On trouve ce récit hybride dans le chapitre consacré à la vie de saint Mathias. Saint Mathias est le treizième apôtre, celui qui va justement remplacer Judas.

La Légende dorée développe largement toute une mythologie autour de Saint Pierre, en particulier dans trois chapitres. Le premier, *Chaire de saint Pierre, apôtre*, est un récit assez bref, et même si Jacques de Voragine émet des doutes quant à la véracité de la légende, il se complaît dans une narration fantaisiste et insiste fortement sur l'assimilation entre Pierre et le chiffre trois, Pierre qui porterait en lui une forme de Trinité. *La Passion Didot* développe très largement cette thématique. Le second, *Saint Pierre apôtre*, est un long chapitre qui développe généreusement les liens entre Jésus Christ et Pierre. Il traite des hauts faits de Pierre, entremêlés avec des légendes particulièrement frappantes, comme la grossesse de Néron ou la lutte entre Pierre et Simon le Mage. Saint Pierre y est dépeint dans un attachement inconditionnel à Jésus et une culpabilité inguérissable pour son reniement. Il est décrit comme un personnage d'une sensibilité extrême, particulièrement porté aux larmes. On peut penser que ce chapitre de *La Légende dorée* a pu inspirer le poète de la *Passion Didot* pour l'écriture de la lamentation de Pierre après le reniement. Enfin, la dernière évocation de Jacques de Voragine concerne *Saint Pierre martyr*. Il s'agit d'un dominicain contemporain de l'auteur. L'article décline la litanie de ses miracles, mais un long passage met en avant le parallèle entre le martyr de Pierre et celui du Christ. Bien sûr il ne s'agit pas du même Pierre, mais *La Légende dorée* a toujours privilégié le merveilleux et le spectaculaire au détriment de l'exactitude du dogme. Le mélange des genres, des époques et

⁴⁸ Jean-Pierre BORDIER, *Judas au Moyen Âge – Le mythe de la naissance de l'anti-héros*, in *Figures mythiques : fabrication et métamorphoses*, études réunies et présentées par Véronique Léonard-Roques, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

des personnages n'était pas forcément un inconvénient, si l'histoire était belle. L'auteur de la Passion a pu s'y laisser prendre, ou renforcer consciemment des légendes populaires qui assuraient à son récit un arrière fond issu d'une culture populaire largement partagée.

5. *L'Évangile de Pierre*

L'Évangile de Pierre est l'élément le plus douteux de cette évocation des sources. Mais dans la mesure où Pierre est évoqué en *incipit*, il était difficile de ne pas s'y intéresser.

Aysi comensa la Pasio de Jhesu Crist a sant Pey e a sant Johan, e disheron a Jhesu.

Cette mention est pourtant à prendre avec prudence. Le « *a* » qui introduit les références aux deux saints – « *a sant Pey e a sant Johan* » - est habituellement traduit en français par « *avec* », et c'est d'ailleurs la traduction qu'en donne MacDonald. C'est aussi le sens attesté par Levy et par Shepard. En revanche, Raynouard⁴⁹ renvoie à des utilisations beaucoup plus étendues de la préposition « *a* », dans le sens de « *par* », « *selon* », ou encore « *devant, en présence de* », « *auprès de* ».

Si l'influence de l'Évangile de Jean laisse peu de doute dès qu'on s'attarde un peu sur les thématiques et le choix des épisodes, l'idée-même d'Évangile de Pierre n'est pas une notion aussi simple. Le texte existe, la première version est datée du II^e siècle, a sans doute circulé mais a été jugée hérétique pour docétisme. Puis il disparaît et refait surface à la fin du XIX^e siècle dans la tombe d'un moine égyptien. Il s'agit d'un manuscrit grec rédigé entre les VIII^e et XI^e siècles. On y trouve, parmi d'autres textes attribués à Pierre, neuf pages d'un évangile, soit la fin de la passion du Christ et la résurrection. On suppose que le texte a beaucoup circulé et qu'il était bien connu jusqu'au IX^e siècle puisqu'il était encore recopié, au point d'en déposer un exemplaire dans la tombe où il a été découvert. Mais on ne peut pas affirmer pour autant qu'il ait été encore en circulation au XIV^e siècle, et même en admettant cette hypothèse, on ne peut être sûr que notre auteur l'ait lu. Emile Mâle affirme que « *le Moyen Âge ne l'a pas connu* »⁵⁰. L'influence directe de l'Évangile de Pierre reste donc douteuse. Nous sommes en présence d'une Passion qui se singularise par une grande attention portée aux personnages, à l'humanité du Christ, à la force du lien qui l'attache à

⁴⁹ François-Just-Marie RAYNOUARD, *Lexique roman, ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, Paris, Chez Sylvestre, 1844.

⁵⁰ Émile MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France* [1908], Paris, Armand Colin, 1995, p. 462.

Marie Madeleine. On a du mal à imaginer que l'auteur ait pu se rapprocher d'un évangile déjà connu et contesté pour son orientation docète⁵¹. De ce point de vue, il semble difficile de se réclamer à la fois de Jean et de Pierre. En revanche, il est certain que le personnage de Pierre intéresse beaucoup l'auteur. Peut-être au point de le faire figurer en exergue de la Passion. C'est sans doute le personnage plus que ses éventuels écrits qui touche le poète, et le pousse à exploiter toute l'ambiguïté de l'homme miné par le doute, puis par le remords, associée à cette dimension symbolique de la Trinité qui entre parfaitement en résonance avec le dessein poétique de l'auteur.

⁵¹ Alfred VACANT, Eugène MANGENOT, Émile AMANN, *Dictionnaire de théologie catholique*, Tome cinquième, Paris, Librairie Letouzey et Ane, 1924, pages 1924 – 1630.

Chapitre 3

La narration

1. Les épisodes

La créativité de l'auteur trouve, dans l'écriture de la Passion, un cadre contraint qui n'exclut pourtant pas l'imagination et l'originalité. Ces échappées vont se manifester par l'appropriation de certains épisodes ou le traitement particulier de certains personnages. Les Évangiles laissent peu de liberté créative aux auteurs, mais assez tout de même pour faire de chaque Passion une œuvre littéraire particulière, liée à la sensibilité qui se manifeste dans l'organisation de l'œuvre, les points forts, les mises en avant de scènes ou de personnages, les héritages revendiqués ou les emprunts plus discrets.

Ici, les épisodes développés par l'auteur reprennent assez fidèlement le traitement qui en est fait dans l'*Évangile de Jean*. On trouve pourtant quelques échappées dans d'autres Évangiles. Il peut s'agir d'un épisode traité d'une façon plus conforme aux attentes de l'auteur, ou encore de passages bien connus, attendus par le public, comme le « *sabachtani* » associé à la mort de Jésus, que l'auteur reprend bien qu'il ne figure que dans les Évangiles de Marc et Matthieu, ou l'apparition aux disciples d'Emmaüs que l'on ne trouve que chez Luc.

Selon la répartition établie par Shepard, on compte trente-cinq scènes, réparties comme suit :

- 1- Miracle de l'aveugle né, 1-166.
- 2- Résurrection de Lazare, 167-181.
- 3- Envoi des disciples à Jérusalem, 184-193.
- 4- Conseil des Juifs, 194-229.
- 5- Jésus dans le Temple de Jérusalem, 230-265.
- 6- Épisode de la femme adultère, 266-316.
- 7- Entrée dans Jérusalem, 317-329.
- 8- Repas chez Simon et onction des pieds de Jésus, 330-618.
- 9- Judas et les Juifs, 619-686.
- 10- Envoi des apôtres et préparation pour la Cène, 687-749.
- 11- La Cène et la prière sur le Mont des Oliviers, 750-870.

- 12- Trahison de Judas et prise de Jésus, 871-938.
- 13- Épisode de l'oreille de Malchus, 939-992.
- 14- Les Juifs questionnent et injurient Jésus devant Caïphe, 993-1032.
- 15- Jésus devant Pilate, première scène, 1033-1070.
- 16- Saint Pierre renie le Seigneur ; son désespoir, 1071-1163.
- 17- Discours du Juif Roboam, 1164-1171.
- 18- Désespoir et mort de Judas, 1172-1213.
- 19- Jésus devant Pilate ; deuxième scène, 1214-1258.
- 20- Jésus devant Hérode, 1259-1311.
- 21- Jésus devant Pilate ; troisième scène, 1312-1363.
- 22- Flagellation et crucifixion de Jésus, 1364-1494.
- 23- Plainte de la Vierge au pied de la croix, 1494-1530.
- 24- Joseph d'Arimatee, Pilate et les Juifs, 1531-1609.
- 25- Miracle de Longin, 1610-1620.
- 26- Mort et ascension de Jésus, 1621-1632.
- 27- Pilate, les Juifs et le centurion, 1633-1705.
- 28- Descente aux Enfers, 1706-1811.
- 29- Les trois Maries chez le marchand d'onguents, 1812-1897.
- 30- Les trois Maries au tombeau, 1898-1948.
- 31- Les trois Maries et la Vierge, 1949-1977.
- 32- Apparition de Jésus à Marie Madeleine, 1978-2189.
- 33- Apparition de Jésus aux disciples à Emmaüs, 2190-2287.
- 34- Retour à Jérusalem et troisième apparition de Jésus, 2288-2319.
- 35- Épisode de saint Thomas, 2320-fin.

On peut émettre des réserves quant à deux séquences, la 3 et la 17. Ce sont des passages très courts : dix vers pour le premier et huit pour l'autre, et ce ne sont pas des scènes à proprement parler. Dans le premier cas, c'est une réplique de Jésus qui envoie les apôtres chercher l'ânesse et son petit. C'est la préparation de l'entrée à Jérusalem. Ce qui pose problème, dans cette réplique, ce sont les deux premiers vers⁵². Ces deux vers s'adressent non pas aux apôtres, mais à Marie Madeleine, rendant l'ensemble de la réplique assez confus puisque ce sont deux adresses distinctes au sein d'une réplique unique. On ne doit pas exclure une lacune dans le texte. A minima, ce pourrait être l'oubli d'une rubrique par le copiste. Toutefois, les deux vers adressés à Marie Madeleine ne font pas sens.

*Vos que et de mayre nada
Dic heu que no.p movat d'aysi*⁵³

On a le sentiment d'un discours inachevé. L'hypothèse la plus vraisemblable est que le copiste a repris son travail en sautant un passage, voire un feuillet. À cet endroit du texte, le manuscrit présente une déchirure qui a été réparée mais elle ne va pas de part en part. Elle se situe en biais, juste sous les deux premiers vers, adressés à Marie Madeleine et n'influence donc pas l'organisation du texte. Mais le passage qui s'étend entre les vers 167 et 193 présente une rupture métrique. Il est construit en heptasyllabes à rimes croisées. Or les vers

⁵² v. 182-183

⁵³ Vous que votre mère enfanta, je vous dis de ne pas bouger d'ici.

182 et 183 sont des octosyllabes, on peut donc estimer qu'ils n'ont pas leur place à cet endroit. Si l'on considère les quatre premiers vers de la réplique de Jésus (182-185) on trouve des rimes fautives qui feraient rimer « *nada* » avec « *cami* ». Ceci renforce l'hypothèse d'une reprise de la copie à un mauvais endroit. Or le vers 184 est un heptasyllabe, donc normalement à sa place, mais dans ce cas il devrait avoir une rime en *-ada*. Shepard évoque l'hypothèse d'une confusion entre « *cami* » et « *caminada* » tout en précisant n'avoir jamais rencontré d'occurrence de ce mot, bien qu'il soit référencé par Lévy⁵⁴. L'utilisation de « *caminada* » ne changerait rien au problème car si ce mot résout la question de la rime, il pose, en revanche celle de la métrique. En somme, ce passage pose de réelles questions, à la fois matérielles et littéraires. Matérielles car il interroge sur une éventuelle lacune ou sur une erreur de copie, littéraires car toutes les hypothèses que l'on peut avancer se heurtent à des incohérences de versification. Shepard a choisi d'exclure les deux premiers vers⁵⁵ de sa classification et s'en justifie en notant :

Rien de semblable à ces vers dans les Évangiles. Ils se rattachent probablement à la rubrique du vers 230⁵⁶.

Shepard qualifie ce passage d'« *épisode* », ce qui est peut-être un peu excessif par rapport au contenu de la scène. C'est une scène d'exposition, de transition, ou encore d'une préparation à l'entrée à Jérusalem. Les spectateurs sont prévenus que la grande scène de l'entrée messianique à Jérusalem ne va pas tarder, ce qui est un moyen assez classique de capter l'attention du public. Mais c'est aussi un moyen de détourner l'attention des spectateurs pour procéder à un changement de tableau ou de costumes, ou encore pour mettre en place une scénographie un peu complexe nécessitant des accessoires, ce qui est le cas de l'entrée à Jérusalem. Il semble difficile, dans ces conditions, de parler d'épisode, au même titre que la purification du Temple ou la crucifixion. La séquence 17, que Shepard intitule « *Discours du Juif Roboam* » comporte huit vers, dans lesquels Roboam suggère de remettre Jésus entre les mains de Pilate qui le fera exécuter. Le problème de ces huit vers, c'est qu'il est impossible de les intégrer, ni à la scène précédente, ni à la suivante. Ce sont huit vers littéralement coincés entre le désespoir de saint Pierre après le reniement, et celui de Judas avant sa pendaison. On pourrait évoquer une maladresse de l'auteur, non pas dans la chronologie des scènes mais plutôt dans la maîtrise d'une construction dramatique qui met

⁵⁴ Émil LÉVY, *Petit dictionnaire provençal-français*, Raphèle-lès-Arles, Ed. Culture provençale et méridionale, Marcel Petit, 1991.

⁵⁵ v.182-183

⁵⁶ Rubrique 29.

en balance justice et sentiments. Il est possible que l'auteur ait hésité à laisser directement à la suite l'une de l'autre les deux scènes de désespoir. La réplique de Roboam ferait alors office de transition, de respiration entre les deux lamentations, en même temps qu'elle remet Jésus au cœur du drame dans un passage plutôt centré sur les lamentations des apôtres. Matthieu insère, entre le reniement de Pierre et la mort de Judas la première comparution devant Pilate⁵⁷. C'est une mention très courte, strictement descriptive, qui pourrait avoir inspiré la réplique de Roboam. Mais on peut aussi, comme dans la séquence 3, évoquer un subterfuge scénique. Il y a probablement un changement de lieu entre le désespoir de Saint Pierre et la lamentation de Judas. Il faut toutefois s'arrêter sur la rubrique 111 :

*Ara s'en anet pengar Judas et ditz aysi*⁵⁸

Cette rubrique n'est pas simplement informative. Judas ne disparaît pas, il change de mansion pour se rendre dans le lieu où est représentée la scène de la pendaison. Un petit panneau d'ivoire sculpté daté du V^e siècle et conservé au British Museum présente dans le même espace une crucifixion et une représentation de Judas pendu.⁵⁹ Les deux épisodes placés sur le même plan donnent une idée de l'importance que revêtait la mort du traître dans l'imaginaire populaire, et met en évidence la symétrie qui se dessine entre les deux scènes. La mort de Judas fait pendant à la crucifixion de Jésus. Si ces deux épisodes sont emblématiques d'une certaine symbolique de la Passion – déclinant la vision du bien et du mal, de l'enfer et du paradis, de la terre et du ciel – il est aussi intéressant de les resituer dans l'organisation structurelle du texte. Comme nous l'avons vu, l'intervention de Roboam sépare les lamentations de Pierre et de Judas. Ce n'est sans doute pas un hasard si ces dix vers divisent le texte en deux parties quasiment égales. D'un côté la vie, de l'autre la mort. De part et d'autre du discours de Roboam, ce sont deux trahisons qui marquent, pour Pierre comme pour Judas un moment charnière entre la vie et la mort, entre l'enfer et le paradis, entre l'ombre et la lumière. C'est la mort de Judas qui préfigure la crucifixion de Jésus.

Si nous reprenons le découpage de Shepard, nous constatons un équilibre presque rigoureux dans l'organisation des épisodes. On peut les répartir en quatre catégories différentes : miracles et actes de Jésus (on en compte six, soit les scènes numérotées 1, 2, 6, 13, 25,35), Résurrection et apparitions, également au nombre de six (de 29 à 34), les apôtres et la Passion (onze épisodes, soit 3, 5, 7, 8, 10, 11, 16, 18, 22, 26, 28) et enfin les Juifs (onze

⁵⁷ Mt 27 1.

⁵⁸ Alors Judas part se pendre et il dit ainsi.

⁵⁹ Voir illustration p 66.

épisodes : 4, 9, 12, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 24, 27). Les deux catégories les plus développées restent donc, très logiquement, la condamnation et la crucifixion.

La structure a probablement été l'objet d'un travail précis de la part de l'auteur, et deux autres épisodes en témoignent. La première et la dernière scène ont en effet une fonction tout à fait particulière.

La scène de l'aveugle-né ne figure pas par hasard en ouverture de la Passion. Elle est là pour donner le ton, pour illustrer le parti-pris adopté par l'auteur. Les guérisons d'aveugles sont nombreuses dans les Évangiles, mais l'aveugle-né occupe une place originale puisque son infirmité pose la question du châtement divin transgénérationnel. En d'autres termes, les enfants sont-ils responsables des péchés de leurs parents ? Mais au-delà de cette question, l'épisode décrit l'accès à la lumière divine. Retrouver la vue, c'est guérir de la cécité à Dieu. Lorsque l'aveugle loue Dieu après sa guérison, son discours ne dit pas autre chose :

*Car, seyher, per ta gran vertut
As a mi lo vezer rendut.
Senher, de tot mon cor crey heu
Que tu es veray filh de Dieu*⁶⁰.

La Passion se clôt sur l'épisode de Thomas. Thomas a besoin de preuves pour croire. Jésus lui prend la main et lui fait voir la blessure de sa poitrine. La réaction de l'apôtre est sensiblement la même que celle de l'aveugle :

*Mas, mo senher, ara m'es greu,
Car tu es veray filh de Dieu.*⁶¹

Dans les deux cas, la reconnaissance du Christ passe par les sens. L'aveugle le voit, Thomas regarde les plaies, même s'il ne les touche pas réellement. La « *pura fe* », la foi pure prônée par Jésus, se heurte à la nécessité de comprendre, d'évaluer, de croire à l'irréfutabilité des preuves, même si cela n'exclut pas la honte d'avoir douté. La honte de Thomas fait en même temps écho à celle de Pierre qui clôt la première moitié de l'œuvre.

Comme nous l'avons vu, l'auteur affirme une inspiration puisée dans l'Évangile de Jean. Cependant, les hésitations des Juifs, les audiences avec Pilate ou Hérode ne sont pas à ce point développées chez Jean, ni d'ailleurs chez les autres évangélistes. C'est seulement dans l'Évangile de Luc que l'on trouve un traitement similaire des présentations de Jésus à

⁶⁰ Vers 45 à 48. Car, Seigneur, par ce grand miracle tu m'as rendu la vue. Seigneur, de tout mon cœur je crois que tu es le vrai fils de Dieu.

⁶¹ Vers 2346- 2347. Ah, mon Seigneur, maintenant je m'en veux, car tu es le vrai fils de Dieu.

Pilate. *La Passion Didot* compte trois comparutions. Ce sont les scènes numérotées 15, 19 et 21. Dans la première, Pilate s'adresse à Jésus avec une relative bienveillance, et lui reproche de ne rien dire, de ne pas essayer de se défendre des accusations portées contre lui. Dans la deuxième scène, Pilate renvoie Jésus devant Hérode, et dans la troisième, il décide de gracier Barabbas. Chez Jean, on ne trouve qu'un seul passage évoquant Pilate.⁶² Les trois scènes sont confondues en une seule qui évoque à la fois la question du roi des Juifs et la libération de Barabbas. Matthieu, après la première référence à Pilate (évoquée plus haut), développe le rêve de la femme de Pilate, repris dans *La Passion Didot*, mais inexistant dans les autres Évangiles⁶³. Marc n'évoque qu'une seule fois la comparution devant Pilate⁶⁴ mais le récit de Luc est celui qui pourrait le mieux se rapprocher du traitement narratif de *La Passion Didot*. On y trouve deux scènes devant Pilate et une devant Hérode⁶⁵. Il n'est pas question d'aborder ici une étude comparative des sources évangéliques, mais cet exemple est emblématique de la démarche de l'auteur. Il illustre l'intégration sélective d'épisodes bibliques, sans se fixer sur une source unique. Il emprunte le personnage de la femme de Pilate, la comparution devant Hérode, et une organisation narrative qui influence forcément la mise en scène et la tension dramatique. Mais il puise aussi aux apocryphes, et on peut lire ici une réinterprétation de Nicodème qui dans son Évangile ménage une place particulière au personnage de Ponce Pilate. Ce texte est sous-titré *Les actes de Pilate*. On a donc clairement un récit qui suggère que l'acte de condamnation est aussi important que les souffrances de la Passion, et c'est exactement ce que restitue l'équilibre observé entre les différents épisodes.

Un certain nombre de chercheurs ont commenté les choix de l'auteur avec un parti-pris que l'on peut juger expéditif. Shepard affirme que

les scènes du Mystère se suivent à peu près comme dans les Évangiles, avec quelques déplacements qui trahissent l'inexpérience ou la gaucherie de l'auteur.⁶⁶

Marius Sepet est encore plus catégorique lorsqu'il estime que

jugée comme œuvre littéraire, la Passion Provençale n'est certainement pas une merveille. Le style, d'une naïveté toujours sérieuse et touchante, par instants, a peu de valeur expressive.⁶⁷

62 Jn 18 28-40

63 Mt 27 11-26

64 Mc 15 1-15

65 Lc 23 2-25

66 *La passion provençale du manuscrit Didot*, édition de William P. Shepard, Paris, Editions Honoré Champion, 1928, p. XXXVI.

67 SEPET, Marius, *Origines catholiques du théâtre moderne*, [1901], Genève, Slatkine Reprints, 1975, Chapitre V, p.268, 269.

On peut en effet partir du principe qu'il s'agit d'un manque de talent de l'auteur. On peut aussi considérer que c'est dans le remaniement de la structure évangélique que le poète a laissé parler sa créativité. Dans la Bible, l'ordre des épisodes ne relève en rien du dogme. Certains sont soumis à une certaine logique chronologique, d'autres sont totalement libres de ces contingences. Chaque évangéliste a donné sa version de la Passion du Christ. Les choix narratifs mais aussi leur organisation sont différents selon les sources. Si l'on observe les Évangiles, on s'aperçoit que l'ordre n'y est nullement immuable. Pour exemple, chez Luc, l'onction à Béthanie⁶⁸ est développée bien avant l'entrée à Jérusalem⁶⁹. Chez Jean, l'onction précède immédiatement l'entrée à Jérusalem⁷⁰. Marc⁷¹ et Matthieu⁷² développent d'abord l'entrée à Jérusalem. Mais ce qui nous intéresse, plus qu'une systématisation mathématique du texte, ce sont ces libertés, ces entorses à une supposée règle qui, comme on vient de le voir, n'a jamais relevé d'une réelle orthodoxie. Dans *La Passion Didot*, les variantes que l'on observe dans l'ordre des épisodes sont donc significatives par rapport à deux enjeux principaux : le parti pris thématique et narratif – qui va ordonner la source néotestamentaire selon la logique du message que l'auteur veut transmettre – et les contraintes de mise en scène. Ne l'oublions pas : *La Passion Didot* est une œuvre théâtrale avant d'être littéraire. Si les érudits de la fin du XIX^e siècle ont forcé cette dimension, c'est que l'idée de théâtralité, de liberté et d'inventivité de la mise en scène, ne faisait pas partie de leurs représentations.

2. *L'Évangile et la légende*

La Passion Didot déroute le lecteur à travers ce que les auteurs du début du XX^e siècle ont qualifié de « maladroites ». Les entorses aux Évangiles sont peu de choses. Il y a surtout un texte apparemment de piètre qualité littéraire, mal recopié, saturé de fautes de métrique et de rimes, parfois incohérent ou abscons. Je dis bien apparemment. Car la qualité littéraire peut aussi être examinée avec un autre regard, ouvert à d'autres formes poétiques, et surtout interrogée par rapport à ce qu'est réellement ce texte, en l'occurrence une œuvre

⁶⁸ Lc 7 36-50

⁶⁹ Lc 19 28-38

⁷⁰ Jn 12 1-19

⁷¹ Mc 11 1-11 ; 14 3-9

⁷² Mt 21 1-10 ; 26 6-13

théâtrale. Il existe encore beaucoup de zones d'ombre qui rendent l'analyse périlleuse. Parmi elles, citons la question de l'origine du texte, des sources, des emprunts, de la langue originale... Autant de questions qui, faute de réponses continueront à biaiser les analyses. Mais si l'on aborde *La Passion Didot* pour ce qu'elle est, à savoir une œuvre de théâtre, le texte prend du sens et de l'épaisseur, enrichi par les ellipses, les silences, par une temporalité qui échappe au déroulement strict des vers. Les œuvres théâtrales ont longtemps été considérées et analysées comme des textes littéraires, sans vraiment tenir compte de la dimension orale et spectaculaire. Ainsi la versification ou les variantes graphiques nous fournissent des pistes historiques ou sociétales, beaucoup plus que littéraires. La versification peut nous orienter vers une origine provençale ou catalane, voire rouergate. Les variantes graphiques nous parlent aussi de l'origine des scribes, donc des déplacements qui se pratiquaient à l'époque, des contacts entre les différents groupes linguistiques. D'un point de vue plus strictement textuel, elles peuvent aussi nous informer – et c'est en particulier la fonction de la versification dans *La Passion Didot* – sur des erreurs de transcription ou des changements de temporalité dans le déroulement de l'œuvre.

La Passion Didot est une œuvre brève, et du fait de cette brièveté, on peut imaginer que les choix de l'auteur ont été soigneusement pesés. Les épisodes ne sont pas posés au hasard, les amplifications ou les ellipses sont chargées de sens et l'auteur a privilégié une symbolique qui renvoie en permanence à deux axes : la cécité et la Trinité.

J'ai déjà évoqué la symbolique de l'aveugle-né. Dans les Évangiles les guérisons d'aveugles sont nombreuses, mais sans relief particulier. Ce sont toutes des guérisons miraculeuses qui touchent aussi bien « *des boiteux, des estropiés, des aveugles, des muets et bien d'autres encore*⁷³ ». Le développement inattendu que l'on observe dans *La Passion Didot* montre qu'ici la cécité n'est pas clinique, elle est théologique. L'homme est aveugle à la présence de Dieu ; les Juifs sont aveugles, les hommes sans foi sont aveugles. La scène initiale va ouvrir la voie à une succession de références à la cécité et aux différents vecteurs de guérison : la terre mouillée de salive du Christ (l'aveugle-né), ou le sang du Christ qui coule le long de la lance (Longin).

La seconde symbolique se base sur l'utilisation d'un rythme ternaire qui vient renforcer les références systématiques au chiffre trois. Rien de plus normal, pourrait-on dire, mais le traitement qui en est fait ici relève à la fois du dogme et de l'interprétation de l'auteur.

⁷³ Mt 15 30

On trouve bien sûr les références traditionnelles : les trois annonces de la trahison de Judas, les trois occurrences du reniement de saint Pierre, les trois comparutions devant Pilate, la référence à la restauration du Temple⁷⁴. Dans le théâtre médiéval, le chiffre trois n'a pas forcément de connotation religieuse. On peut utiliser un rythme ternaire pour renforcer une réplique. C'est une technique d'accroche, réalisée en répétant trois fois la même chose. On trouve cette situation dans le reniement de saint Pierre. Aux questions de la servante, saint Pierre répond par la même réplique

*Per Dieu te dic no say qui es*⁷⁵.

légèrement modifiée à la dernière occurrence puisqu'elle occupe deux vers :

*Hieu dic per Dieu que no l'ay vist
i no say qui s'es, Jhesu Crist.*⁷⁶

La didascalie précise

*Sant P. respon la .III. vetz*⁷⁷

comme pour renforcer la dimension dramatique de la réplique qui réalise le reniement. La mise en scène de cette troisième réponse était peut-être développée en ce sens et devait marquer les esprits. Pierre va alors se lamenter sur cette trahison en répétant trois fois le verbe « *renier* ».

*Car mo senher ay renegatz*⁷⁸

*Car cel senhor ay renegat*⁷⁹

La troisième occurrence apparaît au feuillet 47 qui a été déchiré et le vers n'est pas complet. Il nous reste toutefois la fin du vers avec la dernière apparition du verbe :

*.....vet l'auria renegat*⁸⁰

⁷⁴ v. 1025.

E o dizia qu'el destruira

Lo vostre temple si.s volia ;

E pus dis lo fals renegat

Que dins .III. jorns l'auria restaurat

(Et il disait qu'il détruirait votre temple s'il le voulait ; et il ajouta, ce traître blasphémateur, qu'en trois jours, il l'aurait reconstruit).

⁷⁵ v. 1078, 1087. Par Dieu je te dis que je ne sais pas qui il est.

⁷⁶ v. 1101-1102.

Je dis par Dieu que je ne l'ai pas vu et que je ne sais pas qui est Jésus Christ.

⁷⁷ Saint Pierre répond la troisième fois.

⁷⁸ v. 1107. Car j'ai renié mon seigneur.

⁷⁹ v. 1136. Car j'ai renié ce seigneur.

⁸⁰ v. 1144.

La trahison de Judas suit ce même schéma des trois annonces. Lors du dernier repas, Jésus annonce aux apôtres ce que sera son sort, et par trois fois il annonce la trahison.

*E diray vos com m'en penra :
La .I. de vos me trazira.*⁸¹

On trouve un peu plus loin :

*Que mala a sos hobs fo noyrit
Aycel per qu'eu cere trazit.*⁸²

et enfin la dernière occurrence va désigner le coupable puisque Jésus s'adresse directement à Judas.

*Amic, iheu te dic que tu seras
Cel que a mort me liurara*⁸³.

Encore une fois, on observe une gradation ascendante qui laisse imaginer une exploitation scénique des épisodes, mais qui surtout inscrit le texte dans le canon chrétien par cette omniprésence de la Trinité et l'affirmation constamment en filigrane, que trois ne font qu'un. Le chiffre trois conduit à la Trinité dans une démarche qui relève à la fois de la catéchèse et de la connivence avec le public, constituant ce qu'Émile Mâle qualifie de « mathématique sacrée ⁸⁴».

Les références plus créatives concernent les Trois Maries et les trente deniers. La scène des trois Maries est un moment essentiel de la Passion, de toutes les représentations de la Passion. Les trois femmes, Marie de Magdala, Marie de Béthanie et Marie Salomé se rendent au tombeau du Christ et le trouvent vide. C'est un épisode qui commence à être développé dès le X^e siècle sous la forme d'une dialogisation du *quem quaeritis*. Il s'agit uniquement de trois phrases échangées entre l'ange et les trois femmes.

Interrogatio : Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?
Responsio. Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.
Angeli. Non est hic; surrexit, sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.

Mais avant de se rendre au sépulcre les trois Maries vont acheter l'onguent, et c'est ce moment qui va être exploité dans les mises en scène, qui va être développé, amplifié, jusqu'à constituer une véritable scène, un moment fort dans les représentations de Passions. Marc

⁸¹ v. 754. Et je vais vous dire comment on me prendra : l'un de vous me trahira.

⁸² v. 779-780. Il fut nourri pour son malheur celui par qui je serai trahi.

⁸³ v. 785-786. Ami je te dis que tu seras celui qui me livrera à la mort.

⁸⁴ Émile MÂLE, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, [1898], Paris, Le livre de Poche, 1987.

est le seul qui fait référence à cet achat, quoique très brièvement⁸⁵. Mais les auteurs se sont appropriés la scène et en ont fait l'objet d'un traitement narratif exceptionnel, dont on trouve des traces très tôt. Selon Massip, le premier développement de cette scène remonte aux XI^e - XII^e siècles dans un drame liturgique catalan, *De Tribus Mariis*⁸⁶. Un manuscrit conservé à Tours⁸⁷ et qui daterait de la deuxième moitié du XII^e siècle propose lui aussi une scénarisation de cet épisode.

On trouve aussi des représentations picturales qui font écho à ces mises en scène, comme ci-dessous, près de Brindisi où la scène est figurée sur une fresque murale datée du XIII^e siècle.



Les trois femmes au sépulcre – Santa Maria del Casale (Brindisi) XIII^e siècle

C'est une représentation presque théâtrale, avec des effets spectaculaires dans la posture de l'ange ou celle des soldats terrassés. C'est surtout une représentation qui montre qu'au XIII^e siècle, c'était un épisode suffisamment important pour figurer dans une église au même titre que le Jugement dernier ou l'arbre de Jessé.

⁸⁵ Mc 16 1.

⁸⁶ Ms 105 du Musée Épiscopal de Vic.

⁸⁷ Tours, ms. n°237.

Les premiers effets scéniques sont modestes, les dialogues peu élaborés, mais c'est un premier pas vers le jeu. Massip signale aussi qu'il s'agit de la première irruption du profane dans le théâtre sacré.

Cette scène signifie l'ouverture du drame sacré aux éléments profanes. Le marchand est le premier personnage laïc du drame religieux médiéval. Avec lui apparaîtront sur scène son épouse, ses serviteurs, l'apothicaire et son fils, c'est-à-dire le monde bourgeois des commerçants.⁸⁸

Ce premier pas vers une diffusion profane du drame sacré peut aussi se comprendre comme la première ouverture à une véritable créativité des auteurs qui vont désormais s'approprier des épisodes et les remanier dans une optique poétique ou scénique, en en faisant des objets littéraires et théâtraux qui vont peu à peu échapper à la liturgie. L'achat de l'onguent est une scène singulière, dont l'écriture signale la particularité. Mais le changement de tempo va bien au-delà, et on peut considérer que cette échappée rythmique s'étire en réalité jusqu'au *Planctus de Marie Madeleine*.⁸⁹

On a déjà pu observer au fil du texte des passages qui s'éloignaient peu ou prou des octosyllabes à rimes plates : des rimes croisées⁹⁰, des heptasyllabes⁹¹, des quatrains monorimes⁹², ou des passages chantés en latin⁹³. Mais on assiste ici à un bouleversement général du rythme et de la rime qui se cristallise sur les personnages féminins. J'ai choisi de clore cet épisode à la fin du *planctus de Marie Madeleine* pour circonscrire un passage qui présentait une grande cohérence stylistique. Mais les variantes métriques continuent : essentiellement sous la forme de quatrains monorimes, essentiellement dans la bouche de Marie Madeleine.

La scène de l'achat de l'onguent commence par une succession de tercets monorimes en décasyllabes avec refrain. Les rubriques indiquent uniquement le nom du personnage, sans adresse. Les répliques sont répétées comme une litanie, et semblent à peu près interchangeables, entre les trois femmes. Toutes trois ne forment qu'une seule voix. L'alternance est un élément scénique qui a pu être exploité dans une forme de chorégraphie. Certaines strophes sont explicitement signalées comme un chœur :

⁸⁸ Jesús-Francesc MASSIP, *Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana*, in *Colloque Josep-Sebastià Pons, Montpellier, 14-XI-1986*. Traduit du catalan.

⁸⁹ v.1812 – 1976.

⁹⁰ v. 167 -193.

⁹¹ v. 374-385.

⁹² v. 1776-1795.

⁹³ v.1808-1811.

*Totas .III. diseron al marcader*⁹⁴

*Las .III. Marias disseron*⁹⁵.

Les trois Maries quittent le marchand pour se diriger vers le sépulcre et elles sont rejointes par l'ange et la Vierge. C'est l'arrivée au sépulcre qui concrétise le changement de rythme et le passage à la seconde partie de l'épisode, sous la forme de huit octosyllabes monorimes en *-ir*. C'est la plainte chorale des trois femmes qui se lamentent en marchant vers le tombeau : comment vont-elles pouvoir soulever la pierre ? La scène se développe sur un mode dialogué, en octosyllabes et en quatrains monorimes. Les deux volets de ce long passage ne relèvent pas de la même tradition narrative. L'arrivée au sépulcre est un élément liturgique à la différence de l'achat de l'onguent. Mais il existe pourtant de grandes ressemblances en termes de mise en scène, en particulier pour les passages choraux. Les trois Maries continuent à s'exprimer comme une entité et les rubriques suggèrent des répliques chorales :

*Ara foron vengudas al moniment*⁹⁶.

*Totas .III. prenon lo suzari*⁹⁷.

*Ara van sercar totas .III. la Vergis Maria e.ls apostols per contar so que an vist*⁹⁸.

Les mouvements semblent orchestrés de façon chorégraphique et renforcent la litanie des trois femmes. L'achat de l'onguent est un épisode secondaire qui a été amplifié par des inventions scéniques de plus en plus élaborées. C'est une scène probablement très attendue du public. Elle se déroule sur quatre-vingt-treize vers⁹⁹, essentiellement des tercets monorimes en décasyllabes. Le début et la fin échappent à cette règle : la première réplique est un quatrain monorime en décasyllabes et la dernière est composée de huit octosyllabes monorimes. L'épisode compte vingt-neuf répliques partagées entre les trois femmes, le marchand et son fils. Ces deux derniers échangent dix répliques, deux pour le fils, qui ne s'adresse qu'à son père et jamais directement aux Maries, huit pour le marchand qui s'adresse une seule fois à son fils, toutes les autres répliques étant adressées aux trois femmes. En dehors des échanges avec le marchand, les trois Maries ne répètent que des phrases générales sur la mort du Christ et leur profonde douleur. Elles n'utilisent que le

⁹⁴ Rubrique 209.

⁹⁵ Rubrique 225.

⁹⁶ Rubrique 228.

⁹⁷ Rubrique 234.

⁹⁸ Rubrique 239.

⁹⁹ v. 1812 – 1905.

pronom « *nous* ». A la quatrième strophe, Marie Madeleine introduit une rupture puisqu'elle va parler en son nom : « *il miu senhor*¹⁰⁰ », « *una cauza mi deuria conortar* »¹⁰¹, « *l'auzi dir e comtar* »¹⁰². Les deux autres femmes vont reprendre cette individualisation du discours : « *hieu vos diray mo sen*¹⁰³ », assène Marie Jacobi avant de revenir au confort du « nous » collectif ; « *fort ben o avet dit*¹⁰⁴ » opine Marie Salomé pour reprendre sans attendre la circularité de la litanie : « *e sia tost complit*¹⁰⁵ ». C'est Marie Madeleine qui mène la danse, dans un parcours à la fois spirituel et poétique qui va aboutir au long monologue de son Planctus.

¹⁰⁰ Mon seigneur.

¹⁰¹ Une chose devrait me consoler.

¹⁰² Je l'ai entendu dire et raconter.

¹⁰³ Moi je vais vous dire mon avis.

¹⁰⁴ Vous avez fort bien dit.

¹⁰⁵ Et que tout soit accompli.

Partie 2

La mise en scène

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret.

*Antonin Artaud
Le théâtre et son double*

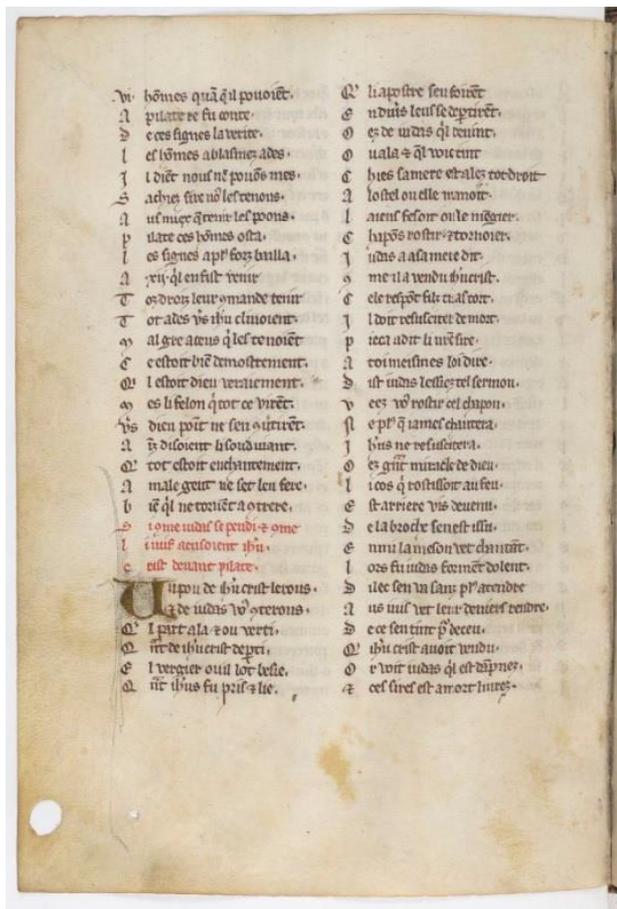
Chapitre 4

Les didascalies

1. Généralités

Comme le note Jelle Koopmans, le rapport entre le public et l'écrit est fondamentalement différent aujourd'hui et au Moyen Âge. Si aujourd'hui le texte imprimé prend le pas sur la représentation, il n'en était pas de même à l'époque médiévale où le texte était finalement très secondaire par rapport à la scène. Outil de travail, comme nous l'avons vu, transcriptions jalousement protégées par les metteurs en scène des compagnies d'acteurs ou de jongleurs, moyen mnémotechnique sujet à de multiples remaniements, modifications, extrapolations ou réécritures, le texte écrit avait peu d'importance, peu de valeur face à la parole et à l'image puissante imposée par les représentations ou les tableaux vivants. Pour ces mêmes raisons, la fiabilité d'un texte parvenu jusqu'à nous ne peut qu'être sujette à caution. Il est parfois difficile de faire la part des choses entre un texte authentique et original, et des documents remaniés, taillés ou engraisés. La question des indications scéniques est sur ce point cruciale. Les textes théâtraux du Moyen Âge portaient très peu d'indications. *La Passion Didot* signale les changements de personnages par un texte en rouge, intercalé entre les passages versifiés. Ce sont des indications hybrides, dont la fonction va au-delà d'une mention de personnage mais qui, mises à part quelques exceptions, ne sont pas tout à fait du registre de la didascalie. Elles évoqueraient plutôt des notes de metteur en scène. Mais il y a une autre raison à cette hybridité. Les rubriques de *La Passion Didot* marquent la première apparition de didascalies autonomes dans un texte destiné à une représentation. *La Passion des jongleurs*, qui a pu servir de modèle pour un bon nombre de dramatisations à partir du XIII^e siècle, comporte des vers descriptifs que l'on pourrait qualifier d'indications de situation, et qui, s'ils n'ont pas servi à une forme de dramatisation, ont tout de même une fonction visuelle, descriptive, une fonction de mise en situation de la scène. Ce dernier texte est antérieur à *La Passion Didot* puisqu'on estime qu'il a été rédigé à la fin du XII^e ou début

du XIII^e siècle. Il s'agit d'un poème qui a sans doute été récité mais pas dramatisé, mais qui présente tout de même une forme hybride qu'Anne Perry qualifie de « semi-dramatique »¹⁰⁶. Le manuscrit comporte des rubriques clairement signalées, qui s'apparentent davantage à des têtes de chapitres qu'à des indications scéniques.



*La Bible qui est compillée des.VII. estaz du monde, par GEFROI DE PARIS dite Passion des Jongleurs
Feuillet 100 v. (BnF Français 1526)*

La Passion Didot, tout en portant les traces de l'héritage du poème dramatique constitue en même temps une rupture dans la forme traditionnelle du texte destiné à la représentation : un récit en langue vulgaire et des rubriques autonomes. Mais ce bouleversement formel est un balbutiement du genre et nous verrons comment s'articulent les indications scéniques, explicites ou non, et quelles sont leurs fonctions réelles.

¹⁰⁶ *La passion des jongleurs*, édition critique par Anne JOUBERT AMARI PERRY, Paris, Editions Beauchesne, 1981.

La Passion commence par la formule qui signale le début d'une œuvre :

*Aysi comensa la Pasio de Jhesu Crist a sant Pey e a sant Johan, e disheron a Jhesu*¹⁰⁷.

puis enchaîne sur l'épisode de l'aveugle-né. C'est un épisode qui apparaît dans l'évangile de Jean¹⁰⁸ et intervient après la femme adultère qui, dans *La Passion Didot*, est repoussée au vers 266. Si cette phrase d'incipit n'existait pas, et compte tenu du mauvais état du manuscrit, on pourrait penser à une lacune des premiers feuillets. À l'inverse, la présence de cette rubrique ne peut pas attester l'absence de lacunes. L'écriture est de la même main que le texte qui suit, plutôt bien réalisée si on la compare aux passages où la graphie témoigne d'une évidente fatigue du copiste, et elle se trouve en haut d'un feuillet recto. Si on examine plus attentivement cette première rubrique, on observe que le haut de page est un peu moins large que la moyenne des feuillets, et que les deux lignes de la rubrique sont un peu plus serrées que le reste du texte. Ce sont des indices très ténus qui n'autorisent aucune certitude mais laissent un doute sur le postulat selon lequel le texte de la Passion est complet. S'il l'est réellement, alors la scène de l'aveugle-né en acquiert une force particulière, s'il ne l'est pas, cela n'enlève rien à l'originalité de la scène et à sa dimension politique et sociétale, mais ce n'est pas de cet épisode que tout le reste va découler. La Passion se termine de la même façon, sur une phrase rituelle, mais cette fois en latin :

Finita passione Deus det nobis suam amorem. Amen.

Ces phrases balisent le cadre de la Passion mais ne sont pas signifiantes sur le plan scénique. En revanche, les autres didascalies peuvent être classées en différentes catégories selon leur fonction.

La première concerne la distribution de l'espace et des personnages. Il s'agit de l'alternance des rôles, des entrées et des sorties, de la délimitation des différents espaces occupés par les personnages. Les indications de rôles se limitent à préciser le locuteur, parfois aussi l'interlocuteur. Ainsi on peut lire :

*Cayfas dit aysi*¹⁰⁹

ou

Cayfas dit a Pons Pilat

¹⁰⁷ Ici commence la passion de Jésus Christ avec saint Pierre et saints Jean et ils dirent à Jésus.

¹⁰⁸ Jn 9.

¹⁰⁹ Caïphe dit ainsi.

On peut aussi trouver simplement le nom du personnage :

Maria Magdalena

Maria Salome

Il faut noter tout de même que les noms indiqués seuls n'apparaissent que dans la scène des trois Maries. Ce sont les seuls personnages présentés par leur simple nom, sans préciser l'adresse ou l'action qui va avoir lieu. On a vu combien ce passage tient une place particulière dans la Passion ; une place où la sensibilité prend le pas sur l'histoire, où la notion de corps est prépondérante, où l'on bascule dans un univers de femmes. Le Christ est mort, les Trois Maries le pleurent et se préparent à embaumer son corps. Elles se rendent chez un marchand pour acheter les aromates indispensables avant de se diriger vers le tombeau qu'elles trouvent vide. Elles pleurent alors à la fois la mort tragique du Christ et la disparition de son corps, donc l'impossibilité de se livrer au rituel funéraire. C'est justement ce rituel qui relève de l'univers des femmes. Les enseignements, le procès, la mise à mort relèvent d'un monde d'hommes. Il s'agit de la transmission d'un message, de sa compréhension et de sa perpétuation. La scène des Trois Maries nous fait basculer dans une autre logique. Le corps est une affaire de femmes. Le corps glorieux du Christ ressuscité est l'affaire de tous, mais le corps « *mort o viu* »¹¹⁰ – selon les mots de Marie Madeleine – n'appartient qu'aux femmes. L'usage du nom prend alors une teinte sensible, plus intime, plus douce, qui va s'accorder avec l'action qui est en jeu, et mettre en scène ces trois femmes qui n'en sont qu'une, réaffirmant un registre où toute forme de trinité est signifiante.

Les entrées et les sorties sont mentionnées seulement si les déplacements des personnages présentent un intérêt dramatique. Les détails concernent alors les mouvements des personnages, leur lieu de départ et celui d'arrivée. Ces lieux sont clairement identifiés et précisés dans les didascalies.

*Ara van II. apostos a la sauma, e Dalfinas e Cayfas eran a la cort he dit Dalfinas*¹¹¹.

Les deux apôtres vont quitter le tombeau où Lazare vient de ressusciter et leur départ va être suivi d'un changement de lieu puisque le dialogue entre Dalfinas et Cayfas se passe à la cour.

¹¹⁰ v. 2008. Mort ou vif.

¹¹¹ f24r. Maintenant deux apôtres vont trouver l'âne, Dalfinas et Caïphe étaient à la cour et Dalfinas dit.

Ces didascalies sont à la frontière de deux enjeux, dramatique et scénique. Lorsque les mouvements sont explicites, ils ont évidemment un impact sur le drame. On sait que bien souvent, les planches étaient encombrées d'acteurs qui n'avaient pas forcément de fonction dans la scène qui se jouait, mais quand les Passions se jouaient sur la Place, la frontière entre public et acteurs était extrêmement mouvante, et les personnages qui n'avaient plus de raison d'être sur scène pouvaient simplement se fondre dans le public, quitte à s'en extraire si leur rôle le demandait. Les mouvements ou les changements de lieux explicitement signalés influencent nécessairement la structure dramatique car ils délimitent les liens entre les personnages, les jeux d'alliances, les zones de drame ; en somme, ils mettent en place un paysage familier dans lequel va pouvoir s'inscrire la vie du Christ avec ses moments paroxystiques, ses complots, ses lamentations. Les didascalies vont distinguer le privé du collectif, créer des lieux qui définissent une scène (le tombeau de Lazare, le Temple, le Golgotha, le sépulcre...) et installer ainsi une tension dramatique. Lorsqu'on lit au f25v :

*Ara los Juzeus guarda la us l'autre he la us s'en ira apres l'autre. E Jhezus dit a la femna enaysi.*¹¹²

Jésus vient de pardonner à la femme adultère. Les Juifs se retirent honteux et le Christ va rester seul avec la femme qui exprime sa repentance. Cette scène ne peut pas exister autrement que dans un tête-à-tête, les Juifs doivent donc sortir. La didascalie illustre en outre l'intrication qui existe entre les différents niveaux de la mise en scène. Ici, il est question à la fois d'un mouvement de personnage, et d'un jeu d'acteurs qui exprime le malaise ressenti par les Juifs face à l'ébranlement de leurs certitudes.

Plus tard, Judas vient de raconter son histoire, debout devant la table où sont assis les apôtres. L'annonce de sa sortie va précéder sa mise en action. Lorsque Judas s'adresse à Jésus, il n'est pas encore parti, mais la didascalie permet à l'acteur d'anticiper ce départ et de regarder déjà plus loin.

*Ara Judas s'en va al cadefalc de Cayfas he dit a Jhesu aquestas palauras*¹¹³.

La mise en scène oppose l'immobilité de Jésus et des apôtres, assis à la table, et la colère de Judas qu'il manifeste dans sa posture qui dit déjà son éloignement, pour finalement sortir et se déplacer vers l'échafaud de Caïphe.

¹¹² f25v. Maintenant les Juifs se regardent les uns les autres puis s'en vont les uns après les autres. Puis Jésus dit ainsi à la femme.

¹¹³ f33v. Maintenant Judas se rend à l'échafaud de Caïphe et il dit ces mots à Jésus.

Cette dernière indication scénique fait aussi partie de ces didascalies qui énoncent ce qui va se passer. Dans le même esprit figure l'invitation de Simon. Il s'agit d'une tirade d'une vingtaine de vers, très fervente, dont le contenu est précisé :

[...] venc Simon hondradament e convidec Jhesus et dis aysi.¹¹⁴

Les didascalies qui concernent le jeu d'acteurs sont souvent explicites lorsqu'elles détaillent un élément qui normalement ne devrait pas l'être, lorsqu'elles mettent en avant une évidence. On y trouve par exemple des mentions de diction :

Roboam cridec en auta votz¹¹⁵

ou

Ara responderon tots Amen¹¹⁶.

Ces détails sont systématiquement donnés dans le cadre de scènes collectives, qui, à la fois, mettent en jeu beaucoup d'acteurs et nécessitent des accessoires. La didascalie est souvent là, non pas pour décrire ce qui doit être réalisé sur scène, mais pour signaler qu'à cet endroit précis un élément particulier de mise en scène est nécessaire.

Ara es Jhesus devant Jerusalem ab mot enfans he los us se despulheron lors vestiduras, estenderon las denant e los austres eshiron li ab rama d'arbres davant¹¹⁷.

ou encore

Ara es mogut Jhesus del loc de la Magdalena e intrec s'en al Temple e gitet de foras tot quant y trobec e.l rector del temple ab .II. homes vestit de suzaris blancs e Jhesus dit lor enayssi.¹¹⁸

Les costumes sont décrits, ainsi que les accessoires (*rama d'arbres*) et les figurants (*enfans*).

Les didascalies montrent l'importance qui sera donnée à ces scènes. L'entrée à Jérusalem est accompagnée de chants

[...] diseron cantan aquestas coplas.

he disoron li aquestas coblas.¹¹⁹

¹¹⁴ f27r. Simon s'avance avec humilité, il invite Jésus et dit ceci.

¹¹⁵ f21r. Roboam crie à haute voix.

¹¹⁶ f28r. Maintenant ils répondent tous Amen.

¹¹⁷ f26v. Maintenant Jésus est devant Jérusalem auprès de nombreux enfants qui se dépouillèrent de leurs vêtements, les étendirent devant eux et les autres y jetèrent des branches d'arbres.

¹¹⁸ f24r. Alors Jésus a quitté la maison de Marie Madeleine, il est entré au Temple et il a mis dehors tous ceux qui s'y trouvaient, ainsi que le recteur du Temple et deux hommes vêtus de robes blanches, et Jésus leur dit ainsi.

¹¹⁹ f26v. Et ils chantèrent ces refrains.

et l'on imagine bien une certaine exubérance de mise en scène avec animaux, enfants, fleurs, chants et danses. Comment ne pas y voir une montée en puissance de la joie des hommes face à leur sauveur, une montée de la liesse populaire dont la fonction est aussi de galvaniser les spectateurs de la Passion jusqu'à l'acmé que représente la crucifixion où cette liesse pourra se transfigurer en ferveur religieuse.

Le rôle de Marie Madeleine va aussi être signalé par un traitement particulier. Lors de l'onction à Béthanie,

[...] *la Magdalena venc ab una brustia d'enguent e gitec ne sobre Jhesus e dic aquestas coplas*¹²⁰.

Elle va occuper toute la place sur la scène, et terminer par une strophe chantée qui, à la différence des précédentes, se distingue par un changement de versification. Le chant se présente en hexamètre à rimes croisées au lieu de l'octosyllabe à rimes plates qui est la règle dans *La Passion Didot* comme dans la quasi-totalité du théâtre médiéval. Car, comme l'écrit Jelle Koopmans, « *la versification fonctionne parfois comme une didascalie indirecte* ». Ce premier chant de Marie Madeleine préfigure le long planctus qui viendra plus tard. Cette spécificité à la fois rythmique et stylistique signale Marie Madeleine parmi les personnages de premier plan.

Judas va être lui aussi au cœur d'un travail de mise en scène particulier. Le récit de son histoire, par sa longueur et la singularité du récit place déjà le personnage à un certain degré d'importance. C'est la duplicité de Judas qui est mise en scène. Judas qui est à la fois ici et ailleurs, lorsqu'il déverse sa colère en regardant vers l'échafaud de Caïphe, mais qui peut affronter le regard de tous :

*E quan Judas vic l'enguent vesar sobre Jhesu Crist levec si de pes he dit denant tos aquestas paraulas*¹²¹.

Il s'adresse aux convives « *denant tos* », ce qui est encore une marque de cette distinction entre le discours privé et public. Ici, Judas ne se dissimule pas. Il va demander des comptes, et exprimer fortement son mécontentement, aux yeux de tous, ce qui contraste violemment avec les manœuvres de dissimulation qui accompagnent la trahison. Judas se met en scène pour raconter son histoire.

¹²⁰ f28r. Marie Madeleine s'avance avec un flacon d'onguent, elle en verse sur Jésus et dit ces strophes.

¹²¹ f29v. Et quand Judas vit verser l'onguent sur Jésus Christ, il se mit debout et, devant tous, prononça ces paroles.

Le jeu d'acteur est aussi induit par des mentions plus précises et détaillées qui sont en réalité de véritables didascalies.

*Lo sec fe sa lauzor a Dieu*¹²².

Cela laisse imaginer la scène de dévotion et de reconnaissance qui suit la guérison. L'aveugle peut s'agenouiller ou se jeter à terre, prendre les mains de Jésus, faire de grands gestes ou au contraire adopter une attitude de révérence et d'humilité. Peu importe. Ce qui reste, dans l'indication scénique, c'est uniquement le signe que quelque chose se passe. L'aveugle ne déclamera pas son texte debout face au public. La vue lui a été rendue, son corps doit l'exprimer.

Quoi qu'il en soit, l'investissement du corps lors des scènes de dévotion s'inscrit dans la logique dramatique de la Passion qui met en scène le corps du Christ, tout au long des étapes qui vont le transfigurer. La mise en scène du corps des disciples doit répondre aux outrages faits au corps du Christ et demande donc une théâtralité particulière comme on peut le voir par exemple dans le discours de Lazare qui s'attarde avec complaisance sur la corruption de son corps mort. Mais les rubriques n'entrent pas toutes dans ce registre explicitement symbolique et sans doute amplifié. D'autres, très laconiques demandent un décryptage attentif, une analyse logique de ce qui pouvait se passer sur scène.

Ainsi, les Juifs vont demander aux parents de l'aveugle des garanties sur la cécité de naissance de leur fils. La didascalie suivante précise

*Lo payre e la mayre del sec responden*¹²³

puis à la page suivante

*Responden lo payre e la mayre*¹²⁴.

Dans un texte écrit, la réplique est spontanément considérée comme émanant des deux parents. Mais sur scène, il y a deux personnages, donc deux voix. Il est difficile de savoir quel pouvait être le parti pris du metteur en scène. Faire intervenir les deux personnages en chœur ? Leur demander d'alterner les répliques ou encore ne faire parler qu'un personnage, les deux étant sur scène ?

¹²² f19v. L'aveugle fait sa louange à Dieu.

¹²³ f21v. Le père et la mère de l'aveugle répondent.

¹²⁴ f22r. Le père et la mère répondent.

Dans un autre registre, le coup de lance justifie une mise en scène et exige certains dispositifs pour reproduire le jet de sang.

Longis pren la lansa de sa ma e los Juzeus meton la al costat de Jhesu al dret e Longis enpey la lansa e la sanc devalec per la lansa e Longis toquec ne sos ulhs e tant tost el vic e dit enaysi a Jhesu¹²⁵.

Ainsi, dans notre Passion, la fonction des didascalies va bien au-delà d'une indication de mouvement ou de prise de parole. C'est toute la mise en scène qui y figure, inscrite en creux dans les silences ou les excès de précision.

2. *Description et fonctions*

La Passion Didot comporte 288 rubriques que l'on peut classer selon différents critères. Nous avons adopté un point de vue scénographique pour tenter de discerner la fonction, les répercussions scéniques et les implications en termes de faisabilité qui pouvaient se dégager de cette analyse. Une observation globale des rubriques nous a permis de dégager deux grands groupes. Les rubriques simples, et les rubriques complexes. Chacune de ces parties étant elle-même la base de sous-catégories qui affinent l'analyse.

La majorité de ces didascalies appartiennent à la première catégorie. On en compte deux cent neuf. Les soixante-dix-neuf autres constituent ce que nous avons appelé les rubriques complexes.

Les rubriques simples sont généralement utilitaires. Il s'agit d'identifier locuteurs et interlocuteurs. Nous en avons observé trois catégories.

rubriques simples avec interlocuteurs (139)

rubriques simples sans interlocuteur (41)

mention du nom seul (29)

¹²⁵ f58r. Longin saisit la lance dans sa main et les Juifs la posent sur le flanc de Jésus, à droite. Longin pousse la lance et le sang coule le long de la lance et Longin en applique sur ses yeux et aussitôt il se met à voir et il dit ainsi à Jésus.

2.1. Rubriques simples avec interlocuteurs¹²⁶

Ce sont les plus nombreuses, on en dénombre cent trente-neuf. Elles définissent le ou les locuteurs et un ou plusieurs interlocuteurs. Les personnages peuvent être définis par leurs noms, par leurs caractéristiques, ou par le groupe auquel on peut les rattacher.

Les verbes utilisés sont exclusivement *dizer* et *respondre*, avec une prédominance nette du premier. *Respondre* peut être utilisé seul, et suggérer, dans ce cas, un ou des interlocuteurs déjà évoqués mais il est aussi utilisé avec un sujet déterminé.

Il est évidemment difficile d'en déduire une mise en scène ou une attitude particulière des acteurs, mais le fait que les adresses soient clairement précisées dans la grande majorité des cas doit nous interroger. Les interlocuteurs peuvent être un personnage isolé, plusieurs personnages bien déterminés, ou un terme collectif définissant un groupe de personnages.

Si l'on analyse la scène initiale de l'aveugle-né, on assiste à un passage de parole extrêmement vif, qui mêle sacré et profane, évangile et complot, déclarations dogmatiques et questionnements juridiques et métaphysiques. La Passion commence par la question posée à Jésus par saint Pierre et saint Jean. Elle interroge les desseins de Dieu : pourquoi nait-on aveugle, est-on responsables des péchés de nos parents ? Suivent vingt-cinq vers prononcés par Jésus, sous quatre rubriques qui définissent quatre intentions différentes. La première mention introduit la réponse aux deux disciples. Ensuite, sous la rubrique « *Jhesus dis al sec* », Jésus va interpeller l'aveugle en lui promettant le miracle, avant de se tourner vers Dieu le Père (*Jhesus dit al payre aysi*), puis retourner à l'aveugle qui a retrouvé la vue (*Jhesus dit al sec*).

Certaines didascalies simples sont complétées par des adverbes. On en compte vingt-huit parmi les cent trente-neuf de la catégorie. Il s'agit le plus souvent de *aysi* ou *enaysi*, que l'on trouve sous plusieurs graphies : *ayssi*, *asi* ou *aissi* pour le premier, et les variantes *anaysi* et *enayssi*, *enayssi* et même *enayshi* pour le second. Ces différentes graphies sont liées aux changements de copistes et il est rare qu'un même copiste utilise plusieurs variantes. Il est difficile d'affirmer que ces adverbes aient pu avoir une importance pour la mise en scène. Toutefois, certains passages introduits par une rubrique adverbiale pourraient avoir une tonalité plus solennelle. Il en est ainsi pour les paroles de Jésus au Père spirituel. Il interrompt son échange avec l'aveugle pour se livrer à une forme d'incantation propre à susciter le

¹²⁶ Annexe I, p.85.

miracle, et à mettre l'accent sur l'essence divine de Jésus qui entre en communication directement avec Dieu le Père.

Certaines rubriques commencent par l'adverbe « *ara* »¹²⁷ que l'on peut mettre en lien avec l'iconographie qui figurait dans les églises et qui mettait en scène des épisodes exemplaires de catéchèse ou de morale. Les scènes étaient accompagnées d'un commentaire en latin qui explicitait la scène, et commençait le plus souvent par l'adverbe « *quo* »¹²⁸.



Ugolino di Prete Ilario
Duomo d'Orvieto— vers 1357

Ce sont des représentations comparables aux images saintes qui circulaient parmi les fidèles, mais dans des dimensions monumentales. L'image ci-dessus illustre le pouvoir et la fonction de l'hostie dans quatre situations différentes. Il s'agit de modèles d'identification, de tableaux didactiques qui avaient pour objet de renforcer la foi du peuple. Dans *La Passion Didot*, les rubriques qui commencent par la formule « *ara* » ont en général une dimension didactique, ou elles introduisent des scènes importantes, des événements qui nécessitent une attention particulière comme la trahison de Judas, sa pendaison, ou encore les apparitions de Jésus après la résurrection.

Les formes des verbes posent un certain nombre de problèmes si l'on se réfère à la grammaire de l'ancien provençal. Selon Anglade, la forme de la troisième personne du

¹²⁷ Maintenant.

¹²⁸ Voir annexe 7.

présent de l'indicatif du verbe *dire* est *ditz*. C'est la forme que l'on trouve dans la deuxième rubrique. Elle n'apparaît pourtant que dix-sept fois au total, utilisée par tous les copistes, certains de façon très ponctuelle, d'autres beaucoup plus fréquemment. Dans l'ensemble des rubriques, on note une nette préférence pour les formes *dis* et *dit*. La première ne pose aucun problème, il s'agit de la troisième personne du passé. Cela indiquerait une alternance aléatoire entre le présent et le passé. La forme *dit* est plus problématique puisqu'en provençal il s'agit du participe passé, au même titre que *dish*¹²⁹. Les mêmes normes grammaticales sont décrites par Achille Luchaire¹³⁰, mais Camille Chabanneau¹³¹ évoque un prétérit en *dish*. En tout état de cause, ce texte mériterait une analyse philologique qui n'est pas notre propos dans le cadre de ce travail. Mais j'ai trouvé intéressant de souligner ces ambiguïtés grammaticales pour montrer les variations et les échanges entre les différentes formes de langues puisque les analyses de ces auteurs portent sur la Gascogne, le Béarn, la Provence ou encore le Limousin. Tout ceci étaye les théories développées sur l'origine des copistes et les déplacements du manuscrit.

2.2. Rubriques simples sans interlocuteur¹³²

On en compte quarante ; neuf sont adverbiales. La plupart du temps, les personnages sont identifiés par leur nom. Dans ce cas, il s'agit de personnages bien connus (*Jhesus, Pons Pilat, Caiphas...*) ou clairement identifiés, souvent en relation avec un personnage connu. Elles suivent en général un modèle unique, avec ou sans inversion du nom.

2.3. Nom seul¹³³

Il s'agit de vingt-neuf rubriques concernant exclusivement les trois Maries. Marie Jacobi et Marie Salomé prononcent chacune huit répliques. Pour Marie Madeleine on en compte treize, soit, encore une fois, une mise en avant du personnage. Les dialogues introduits par ces rubriques sont très stéréotypés et répétitifs. Il ne faut pas oublier que cette

¹²⁹ Joseph ANGLADE, *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc : phonétique et morphologie*, 1921, Ed. Klincksieck, Paris, p. 312.

¹³⁰ LUCHAIRE, Achille, *Recueil de textes de l'ancien dialecte gascon d'après les documents antérieurs au XIV^e siècle, suivi d'un glossaire*, Paris, Ed. Maisonneuve et C^{ie}, 1881.

¹³¹ CHABANEAU, Camille, *Grammaire limousine*, Paris, Ed. Maisonneuve et C^{ie}, 1876.

¹³² Annexe 2, p.88.

¹³³ Annexe 3, p.90.

scène est une scène emblématique de la dramatisation de la Passion, c'est un des premiers épisodes à avoir été scénarisé. L'échange se fait avec le marchand d'onguents. Ce dernier n'est pas traité de la même façon que les trois femmes puisque les didascalies qui introduisent ses répliques contiennent toujours un verbe : « *dit* » ou « *respon* ».

2.4. Rubriques complexes¹³⁴

Sont regroupées sous l'appellation *rubriques complexes*, soixante-dix-huit rubriques qui ne précisent pas seulement les interlocuteurs en présence, mais qui sont également porteuses de sens ou de dispositifs scéniques. On en compte quatre catégories, plus deux rubriques qui balisent le texte pour en indiquer le début et la fin. Pour une meilleure visibilité, nous avons conservé la numérotation utilisée dans l'inventaire, ainsi que le code couleur décrit dans l'annexe 5 qui permet de repérer immédiatement la fonction scénique des rubriques inventoriées ci-dessous.

2.4.1. Les indications de mouvement

C'est la grande majorité de ces rubriques. Elles font référence à des déplacements, des changements de lieux, ou des mouvements réalisés par les personnages. On en compte trente-huit. Elles signalent le plus souvent un mouvement particulier sur scène ou un changement de lieu. Mais les indications données par les rubriques ne sont pas toujours exhaustives, et leur simplicité apparente peut cacher une foule d'informations. Ce ne sont pas forcément les rubriques les plus développées qui donnent le plus de sens.

Les deux premières rubriques peuvent être reçues comme des rubriques simples, ayant pour seule fonction de signaler les personnages en présence.

*8-Ara parlet Caïfas mes los Juzeus e ditz Roboam enayshi.*¹³⁵

*13-Roboam cridec en auta votz.*¹³⁶

Leur rôle va beaucoup plus loin. Toutes deux interviennent après la guérison de l'aveuglé. La rubrique 8 met en évidence le groupe qui est en train de se former parmi les Juifs,

¹³⁴ Annexe 5, p.95.

¹³⁵ Maintenant Caïphe parle avec les Juifs et Roboam dit ceci.

¹³⁶ Roboam crie à haute voix.

autour de Caïphe, et la montée de la rumeur. Caïphe parle aux juifs, mais on ne rapporte pas ses paroles. L'objet de cette indication est de montrer le nombre, l'attroupement des Juifs, et de mettre en place l'idée d'une coalition qui aboutira à la condamnation de Jésus. Roboam va s'exprimer, au sein de ce groupe, et semer les premiers doutes dans l'esprit des Juifs. La seconde rubrique complète le processus puisque Roboam formule ici la première accusation : le non-respect du sabbat. C'est le point de départ de la Passion, le déclenchement des événements qui vont conduire le Christ à son supplice. On voit ainsi comment peut se dégager le sens d'une rubrique, malgré une banalité de surface. Les indications dramatiques sont souvent signifiées sur ce registre laconique car le simple fait de mettre en avant une situation banale suffit à la charger de sens.

Les rubriques suivantes se rapportent aux Juifs. Elles présentent des déplacements nombreux – les apôtres, Judas, Pierre – et les allers-retours de Judas entre les juifs et les apôtres. Certaines rubriques peuvent présenter simultanément deux situations différentes.

*27-Ara van .II. apostos a la sauma, e Dalfinas e Cayfas eran a la cort he dit Dalfinas.*¹³⁷

74-Ara s'en va al ort e Juda va s'en als Juzieus e dit lor enaysi.

D'un côté les deux apôtres qui vont chercher l'âne, de l'autre les deux dignitaires juifs. C'est presque une partition symbolique de la scène : à droite, les deux apôtres préparent l'entrée à Jérusalem, à gauche, les Juifs planifient la mort de Jésus. D'un côté le triomphe, de l'autre la mort. "La cort" – la cour – fait référence au lieu où est rendue la justice, et c'est une précision signifiante. J'ai déjà évoqué l'influence de l'Évangile de Nicodème, *Les actes de Pilate*. Le texte accorde une grande place à la dimension judiciaire, au processus judiciaire. Le XIII^e siècle est un siècle juridique. Selon Jacques Krynen¹³⁸, c'est à partir de la fin du XI^e siècle que va se produire une véritable mutation de l'appareil judiciaire, basé sur une interprétation, adaptée à la société médiévale, des théories instaurées par l'empereur Justinien au VI^e siècle. C'est ainsi que l'on redécouvre le droit romain, une justice de preuve qui n'est plus le fait du prince mais l'application de la loi. On n'est plus dans l'arbitraire. Selon l'auteur, ces théories se développent avec force aux XII^e et XIII^e siècles, avec un engouement tout particulier dans le bassin méditerranéen. Mais cette influence, ces courants de pensée sont palpables à travers toute l'Europe occidentale. Saint Louis meurt en 1270

¹³⁷ Maintenant deux apôtres vont trouver l'âne, Dalfinas et Caïphe étaient à la cour et Dalfinas dit.

¹³⁸ Jacques KRYNEN, *Le théâtre juridique : une histoire de la construction du droit*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 2018.

puis est canonisé en 1297, soit à une date pratiquement contemporaine de *La Passion Didot*. En 1340, Ambrogio Lorenzetti réalise, à Sienne, l'*Allegoria ed Effetti del Buono e Cattivo Governo*¹³⁹.



Allegoria ed Effetti del Buono e Cattivo Governo - Ambrogio Lorenzetti - Sienne, Palazzo Pubblico

Le début du XIV^e siècle voit ainsi naître des témoignages de représentations sociales qui vont dans le sens d'une réflexion sur une façon équitable de gouverner. Saint Louis met en place une justice de preuves qui se distingue de la justice divine. Il n'est pas question de remettre en cause le jugement de Dieu, mais saint Louis instaure une distinction. Les hommes doivent vivre sous les commandements et la morale de Dieu car ils auront à en rendre compte lors du dernier jugement, mais sur terre, ils doivent être soumis à une justice équitable. Lorenzetti ne dit pas autre chose en suggérant que les hommes soumis à un gouvernement équitable sont les acteurs d'un monde prospère. C'est une idée qui fait son chemin en Europe, et que l'auteur de *La Passion Didot* reprend à sa façon en mettant en avant la question de l'équité judiciaire. Le jugement de Jésus est en réalité une mascarade. Les troubles politiques qui agitent alors la Judée sous domination romaine expliquent la répugnance de Ponce Pilate à prendre un parti, alors même qu'il n'est pas convaincu de la culpabilité de Jésus, tandis que la communauté juive se désengage et demande la libération de Barabbas. C'est à peu près le fil conducteur des *Actes de Pilate*¹⁴⁰ et des comparutions devant Pilate et Hérode dans *La Passion Didot*. Ce qui est mis en avant, c'est le récit d'une

¹³⁹ Allégorie et effets du bon et du mauvais gouvernement.

¹⁴⁰ Évangile de Nicodème, ou Actes de Pilate.

exécution sommaire, un projet de justice expéditive et sans procès. Mais le discours est prononcé dans le cadre de ce qu'on pourrait appeler une cour de Justice, *la cort*.

En l'espace de trois cent quatre-vingt vers, huit rubriques font mention de déplacements vers Pilate.

126-Los Juzieus s'en van a Pons Pilat.

143-Ara s'en van tos los Judieus denant Pons Pilat e dissoron aysi.

162-Jozep s'en va denant Pons Pilat e ditz li.

164-Centurio venc denant Pons Pilat e Pons Pilat dish li.

167-Los Juzieus s'en van denant Pons Pilat e dison li aysi.

176-Los Juzieus s'en van denant Pons Pilat e dizen li aysi.

Comme on peut l'observer, les indications scéniques sont toutes plus ou moins sur le même modèle. Elles expriment un mouvement et une déclaration. On retrouve systématiquement le mot "*denant*"¹⁴¹ qui revêt toujours une certaine gravité. Il s'agit d'une occupation de l'espace particulière, une posture et aussi une confrontation. Lorsque Judas raconte son histoire, il est aussi « *denant tos* »¹⁴². Comme nous l'avons déjà vu pour les rubriques 8 et 13, c'est un détail minuscule qui va imposer son caractère à la scène. Jésus est devant Pons Pilate. Il y a dans cette mise en présence des deux hommes une forme de défi, un face à face qui est suggéré par ce simple mot : « *denant* ».

Les rubriques 36, 37 et 199 présentent explicitement des scènes chantées. Ce n'est pas toujours le cas, puisque beaucoup de scènes musicales ou chorégraphiées sont induites par la métrique.

36-Ara s'en va la femna vas Jherusalem he vengron .II. apostols ab la sauma e ab el polhi e puget sus Jhesus he diseron cantan aquestas coplas.

37-Ara es Jhesus devant Jherusalem ab mot enfans he los us se despulheron lors vestiduras, estenderon las denant e los austres eshiron li ab rama d'arbres davant he disoron li aquestas coblas.

199-Ara s'en pugec lo filh de Dieu el cel ab sa companha, ab los angels e ab tota la cort selestial cantan e dizen.

Ce sont des scènes chantées, avec des recours scéniques élaborés. Les personnages sont nombreux, on trouve des animaux : l'ânesse et son petit, des enfants qui agitent des branches

¹⁴¹ Devant.

¹⁴² devant tous.

et des changements de costumes. C'est un appareil scénique complexe. Le développement des rubriques peut signifier une amplification des scènes, ce qui serait cohérent avec les moyens scéniques mis en œuvre. L'idée d'une dimension spectaculaire de l'entrée à Jérusalem est renforcée par les premiers mots de la rubrique suivante : « *Ayso fayt* »¹⁴³. C'est le seul endroit où figure cette indication qui pourrait signifier que ce qui vient de se terminer n'était pas anodin. Mais gardons-nous de sur-interpréter. « *Ayso fayt* » peut aussi ne rien signifier du tout, même s'il s'en dégage l'impression d'une étape importante, l'accomplissement d'un morceau de bravoure. C'est là toute l'ambiguïté de ces indications.

La dernière didascalie introduit un quatrain en latin, non rimé. La scène a probablement la même fonction que celle de l'entrée à Jérusalem. Elle est symboliquement assez semblable puisque c'est l'entrée du Christ glorieux dans le Royaume des cieux, qui fait pendant à l'entrée triomphale dans Jérusalem, royaume d'ici-bas. Elle a une situation comparable dans la structure de l'œuvre puisqu'elle intervient à un peu plus de cinq cents vers de la fin, quand la scène à Jérusalem survient au vers 327. Compte tenu des deux feuillets lacunaires, on peut estimer que les deux scènes ont une situation à peu près symétrique dans l'œuvre.

Quelques rubriques, plus rares, fournissent des indications très précises de ce que l'on attend des acteurs. Cela va beaucoup plus loin qu'un résumé de la scène comme ceux que nous avons observé jusqu'à présent. Il y a dans cette rubrique une véritable approche visuelle de la mise en scène. Il s'agit de la scène de la femme adultère, introduite par la rubrique suivante :

33-Ara los Juzeus guarda la us l'autre he la us s'en ira apres l'autre. E Jhesus dit a la femna enaysi.

On imagine les Juifs se regarder de côté, on sent la gêne monter, on sent la honte ou les remords. On peut imaginer une amplification de ces échanges de regards, jusqu'à ce que le public lui-même ressente dans sa chair la gêne et la contrition des accusateurs.

Une autre rubrique est construite sensiblement sur le même modèle : c'est celle qui relate l'expulsion des marchands du Temple.

29-Ara es mogut Jhesus del loc de la Magdalena e intrec s'en al Temple e gitet de foras tot quant y trobec e.l rector del temple ab .II. homes vestit de suzaris blancs e Jhesus dit lor enaysi.

Elle est très détaillée puisqu'elle exprime le déplacement de Jésus jusqu'au Temple et l'expulsion. Elle raconte l'histoire. C'est un modèle de didascalie bien repérable dans *La*

¹⁴³ Ceci fait.

Passion Didot, sans doute introductif d'une amplification. Le texte oppose Jésus et le Recteur du Temple. L'événement en soi, l'épisode évangélique a moins d'importance que l'argumentation dont il est l'objet. C'est la controverse qui est mise en scène. C'est le principe-même d'une spectacularité judiciaire.

Dans un registre différent, c'est ce même principe qui est mis en œuvre lors du repas chez Simon. Les rubriques deviennent plus informatives. Les actions vont être résumées pour laisser toute la place au discours qui en découle. C'est aussi la scène qui introduit le développement du personnage de Judas. C'est un rôle extrêmement développé, tant au niveau de l'histoire – comme nous l'avons vu, c'est sans doute la première apparition de cette étonnante histoire de Judas en langue vulgaire – que du travail sur le personnage. L'auteur donne une image très fouillée de la complexité de Judas, sa culpabilité, ses ambiguïtés, ses remords, sans pour autant porter de jugement définitif comme on peut le trouver dans les évangiles.

Après le récit initial, d'autres rubriques vont introduire les différentes facettes de Judas, comme pour dessiner un caractère, une personnalité complexe.

47-E quant Judas vic l'enguent vesar sobre Jhesu Crist levec si de pes he dit denant tos aquestas palauras.

Nous avons déjà évoqué l'importance du « *denant tos* ». Judas s'écarte des apôtres, il se désolidarise du groupe en parlant seul face à tous. Les rubriques suivantes accentuent encore cette séparation :

49-Jhesus sezia encara a la taula e.ls apostols eysament e Jhesus dit enaysi.

54-Oltra s'en torna Judas als autres apostols e Juda fo ab els a la taula e Jhesus dit a sant Pey e a sant Johan.

Jésus va s'adresser à Judas entouré des apôtres. Il représente le groupe face à l'individu, bien que Judas préfigure aussi la solitude que connaîtra Jésus en s'avançant vers la mort. Dans la rubrique 54, Judas revient et « *fo ab els a la taula*¹⁴⁴ ». Cette formule met l'accent sur la duplicité de Judas, sur la gravité de l'acte qu'il vient d'accomplir. Il s'installe à table au milieu de tous, juste après avoir accompli la trahison. Le texte et le spectacle sont construits comme les deux faces d'une médaille. Jésus et Judas, saint Pierre et Judas, la Vierge et Marie Madeleine. Chacun de ces personnages trouve son reflet, en positif ou en négatif, comme

¹⁴⁴ Il était avec eux à table.

une caisse de résonance qui va amplifier les caractéristiques de chacun. Encore une fois, l'accent est mis sur le symbole, sur la présence de l'acteur et sa gestuelle.

Puis en l'espace d'un peu plus de cinquante vers, nous assistons à des chassés-croisés, une sorte de chorégraphie entre Saint Pierre, Saint Jean et Jésus.

55-Sant Pey e sant Joan si leveron de pes e sant Pe dit a Jhesu enaysi.

59-Ara aparelhec la taula ab pa e ab vi e puys torneron s'en a Jhesu e sant Pe dit a Jhesu aysi.

C'est la préparation de la Cène. Les apôtres se resserrent autour de Jésus, vont et viennent autour de lui, l'entourent. Peu après, trois rubriques consécutives vont illustrer la prière au Mont des Oliviers.

71-Ara donc s'en puygeron sus el mont Holivet e Jhesus aministrec los apostols.

72-Adonc s'en anec Jhesus al ort he preguec Dieu lo pay e dit.

73-Adonc s'en torna als apostos e trobec los adormit e dit lors aysi.

Ces trois rubriques, très resserrées, disent, dans leur précipitation, l'imminence de l'arrestation, rythmée par les étapes obligatoires de l'épisode : la montée sur le mont, Jésus s'adresse aux apôtres, la prière de Jésus et le retour vers les apôtres qui se sont endormis. On perçoit ici une mise en valeur de la prière et un développement scénique de la défaillance des apôtres. Les trois didascalies commencent par deux variantes de la même formule : « *ara donc* », « *adonc* » et l'épisode va s'achever avec l'arrestation de Jésus.

Plus haut nous avons déjà souligné les ressorts scéniques de l'entrée à Jérusalem. L'Ascension de Jésus va probablement se dérouler sur le même mode, chantée et mimée par une multitude de figurants.

Les six dernières didascalies de cette catégorie sont simplement indicatives.

119-Los Juzieus menan Jhesus al rey Herodes.

188-Jhezus venc a las portas d'ifern e intret la ins e dit aysi.

228-Ara foron vengudas al moniment.

233-Ara levet l'angel la peira e dish.

241-Ara troben la may de Dieu e sant Johan e dissero.

256-Ara va al verger on era la maire de Dieu e ls apostos e dish lor.

Mais elles se distinguent pourtant de celles qui vont suivre, au nombre de onze, qui ont pour fonction de résumer des actions passées ou à venir.

2.4.2. Résumés des actions

Ces onze rubriques semblent faire double emploi avec la scénarisation de l'épisode. C'est un signal, une précision qui renforce l'importance de la scène.

Nous avons déjà évoqué le début de la rubrique 38 :

38-Ayso fayt, venc Simon hondradament e comvidec Jhesus e dis aysi.

Simon invite Jésus à partager un repas, et le texte qu'il prononce développe la rubrique. L'auteur met l'accent sur un épisode connu qui va commencer et qu'il ne faut pas manquer. De fait, il s'agit du repas chez Simon et son prolongement, l'onction à Béthanie. Ensuite, les différentes étapes de la scène vont être toutes déclinées dans les didascalies :

41-Ara se Jhesus a la taula ab los .XII. apostols e benezis la taula enaysi.

42-Ara responderon totz Amen e sezian encara a la taula e mentre que manyavan la Magnalena venc ab une brustia d'enguent e gitec ne sobre Jhesu e dit aquestas coplas.

43-Ara lavec loos pes ab las lacrimas de sos ulhs e puy breguec los ab los cabels sieus he ditz Simon a Jhesu aquestas pauras.

Les scènes majeures de la Passion vont être de la même façon décrites dans la rubrique avant d'être – ou non – développées. Mais si les rubriques développent peu ou pas du tout certains épisodes, ils ne sont pas pour autant négligés par la représentation. On peut prendre pour exemple la rubrique 111 qui évoque laconiquement une action :

111-Ara s'en anet pengar Judas e ditz aysi.

Dans le discours ainsi introduit Judas va simplement énoncer ses intentions, reproduisant la rubrique presque au mot près:

« Per cert vos dic e ses duptar

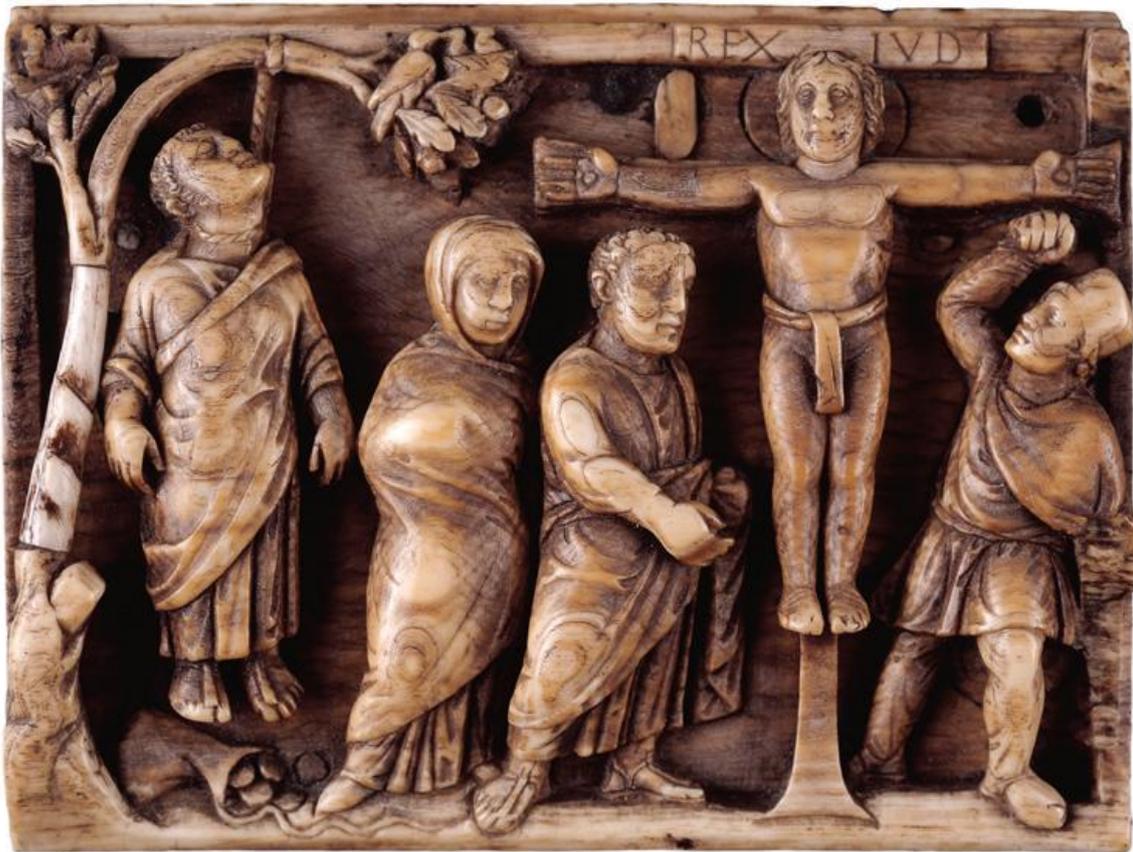
Qu'eu metis m'iray penyar.¹⁴⁵ »

Comment imaginer que la mort du traître puisse être évacuée presque d'un revers de main ? On imagine spontanément que la pendaison de Judas est scénarisée, et sans doute amplifiée. Cette didascalie fait elle-même écho à la crucifixion, introduite par une rubrique brillant elle aussi par sa neutralité :

141-Aisi pengeron los Juzieus en crotz Jhesu, e Pons Pilat dit a son mesatge.

¹⁴⁵ Je vous dis assurément et sans nul doute que j'irai moi-même me pendre.

Ce sont deux moments majeurs de l'œuvre mais ce n'est pas pour autant le seul critère de scénarisation. Il faut s'interroger sur la faisabilité de la scène. Comment représenter la pendaison ? Il faut un arbre, une poutre... Il faut substituer un mannequin au personnage... Pour un résultat peu convainquant, en tout cas pas à la hauteur de l'exemplarité de la scène. Alors, puisque la pendaison de Judas relève du symbole, elle échappe peut-être à toute scénarisation pour trouver sa force dans des accessoires ou mouvements emblématiques. On trouve une représentation de cette scène sur le petit panneau d'ivoire que j'ai déjà évoqué. Il est conservé au British Museum, daté du V^e siècle et il représente des scènes des Évangiles.



Panneau d'ivoire du V^e siècle – British Museum

Jésus et Judas y figurent tous deux, de façon très allusive, et Judas, en particulier, est signalé par les accessoires qui le définissent : la corde, la branche et la bourse, dont le contenu se répand aux pieds du traître. Dans *La Passion* Didot, les Juifs ne donnent pas la bourse de la main à la main à Judas, mais lui passent le cordon du sac autour du cou.¹⁴⁶ On est

¹⁴⁶ Rubrique 76, v. 851.

typiquement dans une symbolique qui remplace la scénographie, qui suffit à évoquer la scène.

Les didascalies qui suivent, très laconiques, factuelles, semblent n'avoir pour fonction que de resituer les scènes dans le déroulement chronologique de la Passion.

174-Ara s'en puyet Jhesus en Paradis e ditz a Zino lo layro de la part drecha.

263-Ara s'en aneron en Galilea tos ensems sercar lo filh de Dieu e anc no.l pogro trobar.

275-Ara.s met a la taula Jhesus e benezis lo pa e.l vi e conogron lo a las plagas de las mas.

283-Asi aparec Jhesu Crist e dis a sant Tomas que metes la ma al costat.

Une rubrique se distingue pourtant.

172-Longis pren la lansa de sa ma e los Juzeus meton la al costat de Jhesu al dret he Longis enpey la lansa e la sanc devalec per la lansa e Longis toquet ne sos ulhs e tant tost el vic e dit enaysi a Jhesu.

Elle est très descriptive parce que cette description ne figure pas dans le texte qu'elle introduit. Il s'agit du miracle de la lance. Le sang du Christ coule le long de la lance qui vient de percer son flanc et le centurion est guéri de sa cécité par le contact de ce sang. Le texte ne propose pas une redite de la rubrique car ce qui est important c'est la scénarisation, l'amplification qui donne toute sa force à la louange à Dieu. Cet épisode reprend une fois de plus la symbolique de l'aveuglement, et initie la série des actes de foi qui jalonnent le chemin du Christ de la Résurrection à l'Ascension. Un peu plus haut, les rubriques 275 et 283 évoquent les pèlerins d'Emmaüs et Saint Thomas, mais Longin a un statut particulier. Il est l'objet d'un culte, on en trouve trace dans l'*Évangile de Nicodème* et dans *La Légende dorée* et nous avons vu à quel point ces deux textes avaient inspiré *La Passion Didot*.

2.4.3. *Le symbole et le dogme*

Les vingt-deux didascalies suivantes se rattachent à un registre symbolique ou dogmatique. Elles font référence à des actes ou des situations très codifiés et de ce fait, très signifiants.

Un premier groupe décline la symbolique évangélique du chiffre trois.

106-Sant P. respon la .III. vetz.

209-Totas .III. diseron al marcader.

225-Las .III. Marias disseron.

234-Totas .III. prenon lo suzari.

239-Ara van sercar totas .III. la Vergis Maria e.ls apostols per comtar so que an vist.

La réponse de saint Pierre fait bien sûr référence au reniement et cette précision, « *.III. vetz* », montre l'accomplissement du reniement. Il est tout à fait possible que ce passage ait été amplifié. Ces épisodes emblématiques, dramatiques, étaient volontiers développés car ils faisaient directement appel aux sentiments du public.

En ce qui concerne les Trois Maries, les didascalies reprennent systématiquement la formule « *totas .III.* ». Les trois femmes fonctionnent comme une entité, une trinité. La scène chez le marchand d'onguent est une litanie qui joue sur les refrains, les repons, les répétitions. Dès lors, est-il vraiment important que les répliques soient prononcées par une Marie plutôt qu'une autre ? Certaines strophes sont explicitement prononcées en même temps par les trois femmes, comme le premier quatrain. La scène tout entière ressemble à un planctus à trois voix. J'y reviendrai.

Toute une série de didascalies décrivent ou introduisent les actes de foi. La révélation de saint Pierre après le reniement,

107-Sant Pey hieis fora la mayzo e semlec li que Jhesus li avia dita veritat.

l'incrédulité de saint Thomas :

281-Ara volgon far los apostos la voluntat de Dieu e encontran sant Tomaas.

les apparitions de Dieu le Père et de Jésus :

197-Aqui aparec lo Payre esperital e dit a Jhesu Crist filh sieu.

249-Aissi aparec Jhesus a la Magdalena e dis.

265-Assi aparec Jhesus cuma pelegri e dis lor.

278-Aissi los apparet Jhesu Crist.

Deux phrases vont évoquer l'abandon et la solitude. La Vierge pleure son fils en serrant le suaire dans ses mains :

244-La maire de Dieu pren lo suzari, benadis lo en ploran e ditz.

et Jésus va prononcer ses dernières paroles :

152-Jhesus dit aquestas palauras can vol murir.

Elles sont rapportées en hébreu dans le dialogue, avec toute l'inventivité des copistes ¹⁴⁷:

Hely, hely, lama zabatani !

Les deux dernières rubriques sont liées à la descente aux Enfers. L'épisode n'appartient pas aux Évangiles canoniques. Il est rapporté dans l'*Évangile de Nicodème*, évoqué dans *L'Évangile de Pierre* et repris dans *La Légende Dorée*. L'Église, garante de l'orthodoxie du culte, regarde avec prudence ces représentations légendaires, issues de sources non reconnues. Les rubriques expriment ici ce que les acteurs doivent montrer et la scène est sans doute beaucoup plus visuelle que littéraire. Les rubriques suggèrent aussi un dispositif scénographique très développé, spectaculaire, qui associe dans un même tableau le ciel la terre et l'enfer, les morts les vivants et les anges, le latin et l'occitan.

173-Ara resucitet Jhesu Crist del moniment e aparelhec se de trayre Adam e ls autres peccadors que eran jus en enfern e puget s'en el cel. Aqui fo ta granda la gloria dels angels que dizian a auta votz.

Plus loin, une autre rubrique traite de la descente de Jésus aux Enfers, mais encore une fois sans jamais rien montrer. Il s'agit d'une altercation entre Jésus qui veut entrer aux Enfers et les diables qui le repoussent.

183-Jhesus dit als diables que son als portals d'iffern.

Cet épisode reste insolite puisqu'il s'agit d'une seconde descente aux Enfers qui suit une première Ascension. C'est donc un doublement de l'épisode des Enfers sur lequel je reviendrai dans l'étude spécifique de la mise en scène.

2.4.4. Introduction des passages chantés

Cinq rubriques introduisent exclusivement des passages chantés ou déclamés de façon particulière. Lorsque la rubrique ne précise pas les destinataires, il s'agit en général de moments formels, à l'occasion desquels le ou les personnages vont dire un texte chanté, ou composé dans une versification différente, ou encore faire une annonce particulièrement solennelle.

6-Lo sec fe sa lauzor a Dieu.

159-Nostra Dona trista fa son planc e las .II. Marias la sostenon.

189-Las prophetas e ls autres lauzan Dieu.

¹⁴⁷ *Éli, Éli, lema sabachtani*, Mt, 27,46.

190-*Encara fan lauzor las prophetas.*

287-*Can lo fenit canteron los apostos.*

La rubrique 159 est différente. Elle introduit le planctus de la Vierge avec une formulation singulière : « *Nostra Dona trista fa son planc* ». Il en ressort une impression de passage obligé qu'il ne faut pas manquer. C'est le moment du planctus de la Vierge que tout le monde attend, la Vierge va « pousser sa plainte ». La scène était peut-être accompagnée d'une préparation scénique comme on peut en voir sur des scènes d'opéra, une disposition très précise des acteurs, des éléments de décor et des éventuels musiciens afin de mettre en avant la puissance de l'épisode, comme un tableau.

2.4.5. *Le balisage du texte*

Ce sont ces deux rubriques qui encadrent le texte. La première est une présentation de l'œuvre, sous une forme assez classique. Elle relie le texte à saint Pierre et saint Jean, qui sera peu représenté dans le texte, mais dont l'Évangile est l'inspiration principale de cette Passion. Il s'agit donc de définir en quelques mots la physionomie du texte.

1-*Aysi comensa la Pasio de Jhesu Crist a sant Pey e a sant Johan, et disheron a Jhesu.*

La seconde rubrique clôt la Passion et elle est en latin.

288-*Finita passione Deus det nobis suam amorem. Amen!*

Elle intervient juste après le quatrain chanté par les apôtres et peut avoir été écrite en latin dans la continuation de ces vers. Il est aussi possible que cette phrase s'intègre à la liturgie. Dans le manuscrit, elle est écrite deux fois. La première est assez maladroite, et rapidement tracée. La seconde, sur le feuillet suivant, pourrait être d'une autre main et met en avant le dernier mot : « *Amen* », en le traçant en lettrines rouges.

Je n'ai pas trouvé de mention de ce changement de main, mais il m'a semblé plausible qu'un copiste scrupuleux reprenne la dernière ligne bâclée pour lui rendre un certain faste : lettrines, soin dans l'écriture, mise en valeur du *Amen* final. Le fait qu'elle figure au début d'un feuillet pourrait aller dans ce sens. Juste au-dessous commence le texte de *Daurel et Beton* encore d'une autre main, ce qui n'a pour résultat que de renforcer les interrogations sur l'origine de ce recueil. À l'inverse, c'est ce qui nous donne l'assurance que le texte de la Passion est complet, mises à part, bien sûr, les lacunes internes.

Entre didascalies, commentaires, résumés, les rubriques laissent une impression de flottement formel, comme si l'organisation traditionnelle du récit scénarisé de la Passion ne correspondait pas tout à fait aux ambitions de l'auteur. Tout fonctionne comme si les rubriques, en sortant du cadre versifié du texte n'avaient pas encore trouvé leur juste fonction et portaient encore en elles quelque chose d'un récit. Comme si cette alternance entre le dit et le non-dit, entre le descriptif et le narratif, induisait la mise en scène. En somme, ce qui s'en dégage, ce n'est pas la dimension scénique, ce n'est pas la distribution de la parole, c'est davantage une force symbolique qui s'exprime par une discordance dans les énoncés. C'est la juxtaposition de situations inconciliables qui crée la scène. Rien à voir avec la scénarisation telle qu'on l'entend aujourd'hui. La scène est à percevoir à travers le prisme du code liturgique mais ce sont les inflexions et les glissements du code qui lui donnent sa réalité.

2.5. Les didascalies internes

La question des didascalies internes est complexe et tend à échapper à toute analyse structurelle. Il est probable qu'aucun auteur n'a délibérément glissé dans la bouche d'un de ses personnages une réplique destinée à induire un élément de mise en scène. Mais comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, les indications de situation contenues dans les poèmes dramatiques ont pu contaminer les textes théâtraux et introduire dans les dialogues des informations scéniques. Nous avons vu aussi comment les rubriques pouvaient contenir le résumé de l'action qui suit. Il est possible que nous soyons dans la même logique. En tout état de cause, la recherche des didascalies internes dans ce type de texte pose beaucoup de questions et la plus grande ambiguïté, à mon sens, est que le texte lui-même est un texte fixé. Il est issu de la liturgie, il est connu de tous, il a ses codes et ses rituels ; il relève d'un discours évangélique par essence performatif. Dans ces conditions, comment faire la part des choses entre une prétendue didascalie interne et un rituel imposé ? En même temps, le déroulement de la Passion tel qu'il apparaît dans les Évangiles n'est-il pas chargé de didascalies internes ? Celles qui permettent aux fidèles de se représenter les souffrances du Christ et les aident à imaginer ces scènes, à tel point qu'elles vont finir par créer une typologie qui n'est plus remise en question. Les didascalies internes seraient alors plutôt des « didascalies intériorisées » qui forment finalement un socle symbolique commun à tous, que le théâtre doit reproduire.

On lit au vers 671

Judas dit als Juzeus

*Baros, aytal cenyal vos don :
Que can farey la traysion,
Heu tornaray ades aysi
E tos ensems seguïret me,
E quan ceray lay hon el es
E vos autres seret de pres
E serat be haparelhat
E ben guarnit e be armat
De grossas peyras e de fust,
De cotelh talhant e agut,
E cel que bayzar me veyret
Aquel es he aquel prendret.¹⁴⁸*

Mais au vers 546 de *La Passion des jongleurs*, on trouve :

Il ne venoient pas sanz armes ;
Haches portoient et guisarmes,
Et si portoient granz bastons,
Lanternes cleres et brandons.
« Seigneurs », ce dist li fel Judas,
« Jhesum ne connoisseiez vous pas.
Celui que bessier me verrez
C'iert mon mestre, celui prenez.

La Passion du Palatinus, exactement contemporaine de *La Passion Didot*, donne au vers 228 :

Le nostre maitre conitrez
Celui que baisier me verrez,
C'est mes mestres, celui prenez.

Enfin, dans *La Passion catalane de Paris*¹⁴⁹, datée du XIV^e siècle, l'épisode figure au vers 27 de la façon suivante :

¹⁴⁸ **Judas dit aux Juifs**

Messieurs, voilà le signal que je vous donne :
Lorsque je trahirai
Alors je me tournerai de cette façon
Et tous ensemble vous me suivrez
Et lorsque je serai près de lui
Vous serez auprès de moi
Et vous serez bien équipés
Bien outillés et bien armés
De grosses pierres et de bâtons
De couteaux tranchants et affûtés
Et celui que vous me verrez embrasser
C'est celui-là que vous prendrez

¹⁴⁹ GARCÍA SEMPERE, Marinela, MARTÍN PASCUAL Llúcia, *La Passió catalana de Paris* in *Revista de filologia Románica*, n°20, 2003, pp.235-266.

Judes lus dix : « Can serà vespre,
tots siats apareylats sempre
et sell que vourets que jo besaré,
vosaltres lo prenets e jo fugiré ».¹⁵⁰

Les différences sont modestes, des formules se retrouvent telles quelles d'un texte à l'autre.
On y voit bien sûr en arrière-fond le récit biblique :

Comme il parlait encore, voici Judas, l'un des Douze, et avec lui une bande nombreuse
armée de glaives et de bâtons.¹⁵¹

Et aussitôt, comme il parlait encore, survient Judas, l'un des Douze, et avec lui une bande
armée de glaives et de bâtons.¹⁵²

Les mots sont les mêmes, les amplifications des différents poèmes sont très proches. Dans un autre type de texte, les références aux bâtons, pierres et couteaux auraient pu très légitimement être considérées comme des didascalies internes. Dans le cadre d'une Passion, on voit bien que les choses sont plus complexes. Le texte renvoie à un récit canonique, les références relèvent du dogme. Les précisions apportées par le texte ont pour fonction de dérouler la litanie des grands moments de la Passion du Christ en respectant la liste des détails connus de tous. Point n'est besoin de didascalies, internes ou pas, pour que le metteur en scène sache exactement de quels accessoires il doit se munir.

¹⁵⁰Judas leur dit : «Quand viendra le soir,
Soyez tous bien armés
Et celui que vous me verrez baiser
Prenez-le et je m'enfuirai ».

¹⁵¹ Mt, 26,47.

¹⁵² Mc, 14, 43.

Chapitre 5

Le jeu

1. Généralités

La représentation que nous avons aujourd'hui de l'espace théâtral médiéval relève presque entièrement de la reconstruction. Ce qui ne veut pas dire que ce soit une pure invention. Ce que nous nommons « théâtre » est issu de la combinaison des différentes approches des textes, des différentes formes de textes aussi, et des formes de représentations de ces textes. On observe bien, dans *La Passion Didot*, cette multiplicité des supports gestuels qui associe dialogues, déclamation, chants ou pantomimes.

Les textes dont nous disposons ne sont pas, comme nous l'avons vu, des livres à conserver. Ce sont des manuscrits de metteurs en scène ou des rôles séparés, et les rubriques ne sont pas destinées à un lecteur mais à un acteur. Certaines œuvres (ce n'est pas le cas de la *Passion Didot*) ne contiennent même pas le texte dans son entier mais des débuts de vers, des mots de rappel. C'est le manuscrit qui va nous parler de la représentation, de la configuration de la scène. Le texte doit être lu à travers un prisme théâtral.

Comme le développe Francesc Massip, l'espace théâtral en tant que tel n'existe pas au Moyen Âge.

La particularité du théâtre médiéval réside dans le fait qu'il ne s'appuie sur aucune théorie spécifique de l'espace scénique, ce qui lui accorde une grande liberté de réalisation.¹⁵³

C'est le spectacle qui va créer l'espace et non pas le contraire. La mise en scène médiévale fait feu de tout bois et improvise un espace théâtral là où elle va rencontrer son public : la place, qui délimite un espace à la fois urbain et commun – un espace qui n'est pas sacré mais

¹⁵³ MASSIP, Francesc, *El teatro medieval, voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelone, Ed. Montesinos, 1992, p. 45.

que le théâtre sacralise – l'église qui est un lieu sacré investi par le théâtre à l'occasion d'un moment liturgique.

En même temps se développent des représentations sur la place, par des jongleurs qui s'approprient des épisodes bibliques. C'est un va et vient entre les deux espaces, chacun offrant ses possibilités propres. La place a pour elle la surface, la possibilité de multiplier les lieux, les arrière-plans, et d'accueillir des scènes de foule, de ferveur collective, en lien avec l'esprit de la procession. L'église a l'avantage de sa structure architecturale, sa symbolique constituante, et la robustesse de l'édifice qui permet des effets scéniques spectaculaires.

L'espace de jeu est, selon Michel Rousse, « *un espace de convention* ». Il doit être perçu dans sa dimension plastique et dans sa dimension symbolique. Toute scène de théâtre porte ces deux dimensions. La dimension plastique ne peut être définie une fois pour toutes. On a considéré pendant des siècles que le texte conditionnait l'organisation du jeu. Aujourd'hui le jeu reprend l'importance qui était sans doute la sienne au Moyen Âge. Mais cette dimension implique un renoncement à la clôture du texte qui a longtemps fait figure de dogme. Le texte théâtral est mouvant, en évolution permanente, parce qu'il n'est pas une émanation de la pensée mais du corps. Paul Zumthor montre parfaitement la difficulté de définir précisément ce qui serait un passage vers le théâtre, et il évoque « *la théâtralité de la poésie médiévale*¹⁵⁴ ». Il estime que jusqu'au XIII^e siècle, même en l'absence de mises en scène proprement dites, il existait, associés à toutes formes de lectures, des « *facteurs visuels de communication* » qui n'étaient pas encore du théâtre mais réclamaient une implication du corps et une gestuelle. On ne peut pas parler de l'Incarnation sans évoquer le corps de l'acteur et le corps social dans lequel il évolue. *La Passion Didot*, en revendiquant explicitement son attachement à l'évangile de Jean, revendique en même temps une dimension charnelle qui se vérifie tout au long de l'œuvre.

Un document d'archive fait état d'une œuvre – que Francesc Massip estime pouvoir être la Passion Didot – représentée en 1355 sur la place du marché de Pollença, sur l'île de Majorque¹⁵⁵. Peut-on en déduire qu'elle n'a jamais été représentée à l'intérieur d'une

¹⁵⁴ Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000.

¹⁵⁵ Denuntiatum fuit venerabili Gulielmo Nielli, baiulo Pollentie pro Domino Rege nostro, quod pridem quadam die dominica, cum fere tota plebs et gens Pollentie esset in mercatali dicti loci, ubi fiebat representatio et memoria passionis Domini nostri Iesuchristi [...]. in Francesc MASSIP, *La dramatisation de la Passion dans les pays de langue catalane et le dessin scénique de la cathédrale de Majorque*, Fifteens century studies, Vol. 20, Western Michigan University, 1993, p. 203.

église ? Il est possible que certaines œuvres aient été conçues pour des représentations dans l'église, et d'autres destinées à être jouées hors les murs. Il a existé une perméabilité entre les deux scènes, des représentations qui pouvaient entrer et sortir de l'église, mais on comprend bien que tout n'était pas possible, en termes de mise en scène, en particulier, la configuration du porche de l'église – avec ou sans marches – conditionnait les déplacements. La cathédrale de Gérone, avec sa nef large de vingt-trois mètres et les quatre-vingt-dix marches qui mènent à son étroit parvis, était sans doute plus adaptée à une représentation intérieure. Mais ce n'est pas le cas de Palma, Pollença ou Perpignan où les cathédrales sont intégrées à la ville sur le même plan géographique que les habitations. L'étude du théâtre médiéval doit donc aussi se lire à travers des données urbanistiques.

2. *La scène*

Les premières traces de scénarisations de la Passion remontent au X^e siècle, attestées par saint Ethelwold et aussi archaïques qu'elles soient, elles marquent le début d'une utilisation de l'espace de l'église discrètement en marge de la liturgie. Le cadre est celui des cycles sacrés, la mise en scène a lieu pendant l'office, il s'agit d'une dialogisation minimale : des personnages et des acteurs, des répliques, un décor, une symbolique. Mais tous les éléments du théâtre sont là, tout comme la conscience du jeu. Ce sont des imitations faites par des acteurs. Lorsqu'Ethelwold évoque les trois Maries, il utilise le pronom « *illos*¹⁵⁶ ». Un masculin qui s'adresse aux acteurs, et non pas aux Saintes Femmes. L'acteur ne se confond pas avec son personnage. Les premiers drames ne sont pas publics. Ils sont destinés aux prêtres et aux moines et même s'ils marquent une modification du rituel, les effets restent modestes. C'est le clergé lui-même qui imagine ces scénarisations archaïques qui donnent vie à la liturgie et à l'iconographie communément répandue. Ces dramatisations sont représentées dans l'église et l'environnement habituel fait office de scène. L'autel devient tombeau, des clercs sont les trois Maries. Tout change lorsque ces tableaux sont représentés devant les fidèles. C'est l'arrivée du public qui modifie la physionomie du drame et le fait évoluer vers une représentation autonome, enracinée dans un socle religieux mais désormais

¹⁵⁶« *Velut revocans illos dicat antiphonam* ». Saint Ethelwold, *Regularis Concordia*, D'après Gustave COHEN, *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen Âge*, Paris, Ed. du Cerf, 1955.

orientée vers des exigences théâtrales qui vont peu à peu prendre le pas sur le culte. Il est difficile d'affirmer que le public des fidèles s'est approprié le spectacle de la Passion. Pour aboutir à ces ruptures dans les rituels liturgiques, à ces modifications profondes dans le symbole et la fonction de ces spectacles, il a fallu la participation de tous : le public, friand de grand spectacle et de manifestations merveilleuses, qui en demande toujours plus, les jongleurs¹⁵⁷ – acteurs, metteurs en scène – qui raisonnent en termes de mise en scène et de grand spectacle (on connaît l'engouement pour les grandes Passions du XV^e siècle), et l'Église qui ne voit pas tout cela d'un œil toujours bienveillant mais sait le bénéfique qui, à terme, pourrait lui échoir. Le théâtre de la Passion, en devenant l'affaire de tous, doit quitter les murs de l'église pour s'exposer, devenir une manifestation publique. Cette absence de lieu va faire évoluer la mise en scène. Sans espace dédié, la scène doit se définir par des représentations symboliques capables de s'adapter à n'importe quel site, à n'importe quelle configuration. L'ingéniosité théâtrale va alors se substituer au confort du dogme.

Il y a une différence entre quelques répliques échangées par des clercs dans le cadre rigoureux de la liturgie de Pâques, et un spectacle complet pour lequel il faut composer avec le lieu sacré et un public dont on peut craindre les débordements. En effet, certaines représentations utilisaient l'espace de l'église dans sa totalité, intégrant le public au jeu. La Passion était alors l'affaire de tous. Il n'y avait plus ni fidèles, ni acteurs, ni public. Tous étaient sur le même plan. Seuls les épisodes les plus dramatiques étaient sacralisés, et interprétés dans les lieux les plus respectés, particulièrement l'autel. On trouve, dans des registres rassemblant les autorisations délivrées par l'église, des refus de mise en scène dans le lieu de culte, non pas pour des raisons religieuses mais simplement par crainte de dégradations qui devraient être payées sur les deniers de la ville.

Lorsque les mises en scène commencent à se complexifier c'est d'abord l'espace qui va être aménagé. La symbolique de l'église sert le spectacle. La croix dessinée par l'architecture du bâtiment définit des espaces codifiés. Le bâtiment est orienté est/ouest. À l'est, le levant, l'apparition de la lumière : c'est le chœur. À l'ouest, contre le porche, c'est le couchant, l'avancée vers les ténèbres, le lieu des morts. Entre les deux, le séjour terrestre. Des sous-catégories vont enrichir ce schéma élémentaire. Le lieu des morts va se partager entre enfer et limbes. Puis le monde terrestre se scinde aussi en deux : la terre urbanisée et

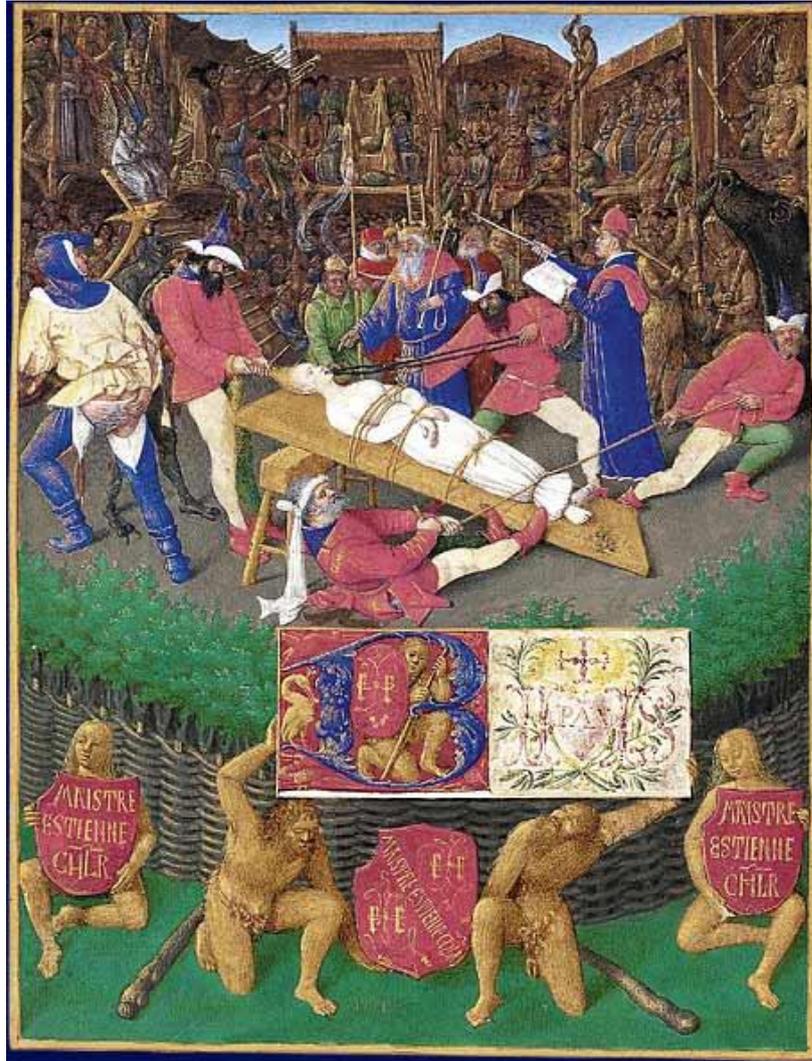
¹⁵⁷ D'autres dénominations pourraient être utilisées, encore moins satisfaisantes. Il est très difficile de qualifier ces acteurs-poètes-écrivains-metteurs en scène sans sombrer dans le cliché ou l'imprécision. L'appellation de *jongleurs* m'a semblé la moins incohérente.

la terre naturelle qui est la dernière étape avant le séjour céleste¹⁵⁸. Cette organisation horizontale n'est pas l'unique disposition scénique puisqu'il existe aussi une scène verticale qui permet de placer le Paradis en hauteur.

L'organisation de la scène dans l'église est très précise. Les lieux sont définis entre acteurs et spectateurs, et une grande partie de l'espace est occupée par la mise en scène. L'intérêt de cette configuration est de pouvoir utiliser la structure du bâtiment pour définir les différents lieux et mettre en place des dispositifs scéniques sophistiqués, en particuliers tout ce qui concerne les déplacements dans les airs, très appréciés et très ingénieux comme nous le verrons plus loin.

La place publique offre un espace beaucoup plus vaste qui va s'organiser selon plusieurs formes. Les premières Passions jouées à l'extérieur sont organisées en cercles. Au centre la scène, ronde, autour, le public. La configuration répond à deux attentes : une égalité de traitement de tous les spectateurs, tous dans le même axe par rapport à la scène, et une reproduction de la circularité sacrée, la perfection de l'univers. C'est aussi l'organisation qui permet d'accueillir le plus grand nombre de spectateurs. C'est la scène naturelle qui s'impose lorsque le spectacle sort de l'église puisque lorsque cela est possible, les représentations se font dans des lieux déjà existants, tels que des arènes, des amphithéâtres, des structures de théâtre antique. On garde des traces de représentations dans les arènes du Cirque Maxime de Tarragone, et d'une manière générale on trouve de nombreux témoignages de cette configuration. Le martyre de sainte Apolline de Fouquet dans les *Heures d'Etienne Chevalier*, fournit beaucoup d'informations sur ce type de scène. Il s'agit d'une scène circulaire dans laquelle les spectateurs sont mêlés aux acteurs. Les édifices représentés en arrière fond ne sont pas uniquement des décors, il s'agit aussi de gradins pour les spectateurs. La scène est surélevée de façon à ménager un espace sous-terrain d'où s'échapperont toutes les manifestations diaboliques. On comprend alors que ce genre de spectacle constituait un coût important pour la ville et l'Église et qu'il était plus économique de mettre à profit des infrastructures existantes.

¹⁵⁸ Francesc MASSIP, *El teatro medieval, voz de la divinidad cuerpo de histrión*, Barcelone, Ed. Montesinos, 1992.



Le martyre de Sainte Apolline
 Jean Fouquet, *Les Heures d'Étienne Chevalier*
 Musée Condé - Chantilly

La scène la plus simple à réaliser reste toutefois la scène rectangulaire qui reproduit, hors les murs, la configuration est/ouest de l'église. L'espace est large et les bâtiments qui entourent la place peuvent être utilisés dans la mise en scène¹⁵⁹. Paul Zumthor évoque les compagnies dramatiques, composées d'amateurs, qu'il était difficile de distinguer du public.¹⁶⁰ Même si l'apparition des compagnies est un peu postérieure à *La Passion Didot*,

¹⁵⁹ Francesc MASSIP, *El teatro medieval, voz de la divinidad cuerpo de histrión*, Barcelone, Ed. Montesinos, 1992.

¹⁶⁰ Paul ZUMTHOR, op. cit.

l'implication du public est incontestable¹⁶¹. Lorsque les représentations sortent de l'église, lorsque les acteurs deviennent professionnels, le phénomène d'interpénétration entre acteurs et public devient sans doute encore plus marqué. La population est sollicitée pour remplir certains rôles ou pour la figuration, et le public s'approprie totalement un spectacle qui se déroule dans un lieu qui lui appartient. C'est le lieu de la vie quotidienne, le lieu du marché, le lieu commun de la sociabilité. Dans le même temps, la question de la mimesis se joue d'une façon criante puisque le Christ verse son sang dans un lieu de vie, au cœur de la foule, dans un espace non sacré. On retrouve ce type de configuration dans les lieux majeurs de représentation du cycle de la Passion en Catalogne : Palma, Pollença ou Tarragone. Aujourd'hui, les cathédrales de ces villes ont un porche de plain-pied avec la place qui les entoure. Même en considérant le phénomène d'élévation du niveau du sol, le dénivelé ne devait pas être de nature à compromettre les échanges entre l'intérieur de la cathédrale et la place. La place était aménagée, nivelée, balayée, et souvent tendue de bâches. Il est vraisemblable que les grandes scènes incluant de nombreux figurants, des scènes de foule et des animaux se tenaient sur la place. Intégré à l'espace urbain, le spectacle va s'adapter à ce nouvel environnement et imagine même des dispositifs itinérants, avec des décors ambulants qui parcouraient la ville, dessinant « *la scène linéaire* » selon F. Massip qui insiste pourtant sur le lien indéfectible qui unit l'église et la place. Même si le spectacle se tenait sur la place, il était fréquent que les acteurs entrent en scène en sortant de l'église, et certaines scènes de dévotion se déroulaient devant l'autel. C'est également ce que suggère Gustave Cohen :

Certaines processions purement liturgiques se forment au parvis pour pénétrer à la suite de Jésus par les portes de l'église.¹⁶²

Il y avait donc un déplacement du public qui pouvait entrer dans l'église, mais il est aussi possible que certains épisodes bien spécifiques se soient joués hors scène, comme une persistance du pouvoir clérical sur le spectacle. Le jeu de la Passion se déroulait sur la place, sans jamais perdre de vue le lieu dont il était issu.

La scène s'étend désormais dans l'espace urbain et dispose donc d'une surface qui offre des possibilités scéniques inconcevables dans l'espace de l'église. Elle va alors évoluer

¹⁶¹ Francesc MASSIP, "L'escenificació de la Passió a l'edat mitjana : espais, decorats i efectes escènics", in *Reviure el patrimoni. Actes. Recreacions del passat per mitjà de la festa. La recuperació de la Passió medieval de Cervera*.

« *Au Moyen Âge l'idée de séparation entre réalité et fiction, entre acteurs et spectateurs, n'existait pas.* »

¹⁶² Gustave COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1906, p.10

au rythme des initiatives scéniques et se complexifier pour rendre au spectacle la majesté qui lui revient, et pour restituer le lien fondamental entre le ciel et la terre. C'est ainsi que la scène horizontale évolue vers une scène verticale qui préfigure les dispositifs scéniques aériens qui ne vont pas tarder à intégrer le drame sacré. C'est une organisation qui correspond mieux à la représentation biblique qui fait de cette verticalité un principe théologique opposant le monde des ténèbres au royaume des cieux. La première attestation écrite de cette configuration date du début du XV^e siècle, mais – nous y reviendrons – *La Passion Didot* offre toute une série d'indices qui vont dans le sens de cette scène verticale, que l'on pourrait plus justement définir comme une scène en superpositions, en particulier la scène de la libération des patriarches après la descente aux Enfers de Jésus. L'épisode prévoit deux Ascensions du Christ. Véronique Dominguez est la première à signaler cette incohérence, ou cette particularité. Elle suit la théorie de W. Shepard d'une soudure maladroite entre une Passion et une Résurrection. Et il est vrai que les rubriques de ce passage sont peu fiables, ou erronées, comme la rubrique 182 qui attribue à Ponce Pilate une réplique qui de toute évidence revient à Adam. La succession des répliques pose aussi problème lorsque le démon interdit à Jésus l'entrée aux Enfers alors qu'il vient de libérer les âmes des patriarches. On peut y voir aussi une fascination pour les dispositifs aériens et cette présentation simultanée des trois séjours : infernal, terrestre, céleste. La seconde descente aux Enfers pourrait alors être comprise comme une réitération de la scène, avec un appareil scénique extraordinaire, où culminent les interventions de Dieu le Père qui impliquent un lieu en hauteur, surplombant toute chose, d'où peut s'élever la parole divine. Tous ces effets relèvent de dispositifs scéniques qu'il convient aussi de comprendre dans leur globalité, et d'analyser sans perdre de vue leur faisabilité au XIV^e siècle. Gustave Cohen définissait parfaitement cette dimension lorsqu'il écrivait :

Mais il ne suffit pas d'exposer l'état des choses à chaque période de l'histoire du théâtre, il faut encore essayer de montrer à travers chaque transformation scénique la transformation des états d'âme des auteurs, des organisateurs et des spectateurs. Il faut prouver, par exemple, le manque absolu de sens historique de ceux qui faisaient tonner l'artillerie de Nabuchodonosor et les couleuvrines qui accueillaient Jésus aux Enfers ; il faut, en un mot, montrer que tout comme les institutions, l'art et la littérature, la mise en scène est l'expression du milieu où elle se développe.¹⁶³

¹⁶³ Gustave COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1906, p.8.

3. *Les dispositifs scéniques*

La scène médiévale est régie par le principe de la simultanéité. Tout est montré en même temps aux spectateurs. Il existe des coulisses, des rideaux qui permettent aux acteurs de s'isoler pour pouvoir se grimer et changer de costumes, mais bien souvent, les acteurs occupent la scène pendant toute la durée du spectacle. Il y a donc aussi un jeu de l'absence sur scène. Tout est donné à voir et le paradoxe est, évidemment, que tout n'est pas bon à voir. Les décors et l'organisation des différentes mansions doivent donc répondre à des impératifs de changement de scènes, de décors ou de costumes.

3.1. *Les mansions*

Penser l'organisation des mansions relève de la logique scénographique plus que narrative. Paul Zumthor propose une organisation :

À droite de l'acteur tourné vers le public, le ciel ; à sa gauche, l'enfer ; et derrière lui, de droite à gauche, tous les autres lieux dans l'ordre décroissant de vertu de leur occupant.¹⁶⁴

Mais il reconnaît aussi que ce canon scénographique n'a sans doute pas persisté au-delà du XIV^e siècle. Lorsque la mise en scène se complexifie, on peut imaginer que les impératifs du jeu entrent en conflit avec une organisation spatiale issue de la liturgie.

On trouve, dans le texte de la Passion, des indications précises de lieux qui nous donnent des pistes de réflexion. Le début de la rubrique 29

Ara es mogut Jhesus del loc de la Magdalena e intrec s'en al Temple

démontre parfaitement ce qui doit nous intéresser dans ces rubriques, et sous quel angle on doit les analyser. Cette rubrique signale explicitement l'existence d'un lieu dédié à Marie Madeleine et un changement de mansion. Mais si le lieu de Marie Madeleine est avéré dans l'organisation scénique de l'église, la situation est peut-être différente sur la place. L'organisation architecturale de l'église permet de dédier des lieux à certains personnages, en procédant à des divisions et sous-divisions de l'espace. La répartition des lieux est définie par la dimension symbolique des personnages. Les plans scéniques décrits par F. Massip

¹⁶⁴ Paul ZUMTHOR, op. cit.

montrent bien que les scènes liturgiques étaient jouées dans des lieux bien déterminés, dans la nef, le transept et le chœur. Les lieux dédiés se situaient plutôt dans les chapelles et les travées.

La situation sur la place est bien différente. Le *loc de la Magdalena* dont parle l'auteur est probablement partagé, comme nous l'avons vu plus haut.

La rubrique 37 :

Ara es Jhesus devant Jherusalem

fournit le même type d'information, tout comme les rubriques 41, 50, 71, 72, 112, 119, 173, 174, 176, 183, 209, 256.¹⁶⁵

D'autres rubriques portent des indications de mouvements, mais celles-ci désignent des lieux particuliers qui sont, plus que d'autres, susceptibles d'être représentés par des mansions. Il s'agit de la table de la cène (41), l'échafaud de Caïphe (50), le Mont des Oliviers (71), le jardin (72), Ponce Pilate (112), Hérode (119), le tombeau (173), le Paradis (174), l'enfer (183), le marchand d'onguent (209).

Ce qui ne veut pas dire que la scène devait à tout prix contenir dix mansions, et c'est là que la notion de convention prend aussi tout son sens. Ponce Pilate, Hérode et Caïphe occupent, du fait de leur position sociale, des lieux qui se ressemblent. Il suffit alors de garnir une mansion d'un fauteuil qui se veut royal ou tout au moins montre une certaine dignité, et le lieu peut servir indifféremment aux trois personnages en modifiant les accessoires. On peut se demander si le lieu pouvait aussi servir aux Juifs. Il est souvent fait mention du « *cadafalc*¹⁶⁶ » ou de la « *mazo*¹⁶⁷ » des Juifs.

*Ara era Judas denant lo cadefalc dels Juzeus.*¹⁶⁸

*Juda va s'en als Juzieus.*¹⁶⁹

*Ara si caufa S. Pey a la mazo dels Juzeus.*¹⁷⁰

Mais le dernier exemple pose un problème si l'on considère que la « *mazo* » est assimilée à une auberge, avec sa servante, dans laquelle se trouve Pierre au moment où il va renier le

¹⁶⁵ Voir annexes 1 et 6.

¹⁶⁶ Échafaud.

¹⁶⁷ Maison.

¹⁶⁸ Rubrique 50.

¹⁶⁹ Rubrique 74.

¹⁷⁰ Rubrique 101.

Christ. Le lieu de repas ne peut pas servir en même temps aux Juifs, et inversement. Mais on peut faire l'hypothèse que « *la mazo* » n'est pas le « *cadafalc* », et qu'il s'agit bien d'une auberge, signalée par une table et des chaises et sa servante. Le « *cadafalc* » sera un lieu plus vaste, capable de rassembler une troupe de figurants comme on peut le voir à la fin de l'épisode de l'aveugle-né. Les Juifs se rassemblent, la rumeur enfle, « *Roboam crie à haute voix*¹⁷¹ », tout laisse penser qu'il s'agit d'un lieu de rassemblement, de vie sociale, clairement repéré. Il se situe donc directement sur la place, dans un endroit qui peut se transformer en Jérusalem lorsque ce sera nécessaire.

C'est le récit qui crée la fonction et le tombeau en est le meilleur exemple. Dès l'origine des scénarisations, il est représenté par l'autel derrière lequel on déposait solennellement une croix enveloppée d'un suaire, lors de l'office du vendredi saint¹⁷². Mais il est inamovible, et par conséquent devient visible ou invisible sans qu'il soit nécessaire de le faire disparaître. Selon cette logique, dans n'importe quelle représentation il peut figurer sur scène bien avant la crucifixion. Il est là pour la résurrection de Lazare, il resservira pour celle du Christ et peut même revenir à sa fonction première pour figurer le Temple. La différence se joue à l'aide d'un objet symbolique susceptible de définir au premier coup d'œil un personnage ou une situation. Les représentations iconographiques ne font pas autre chose, et rappelons qu'elles ont largement contribué à la physionomie de la scène. On peut évoquer, pour exemple, les représentations qui figurent sur certains calvaires sculptés, où Pilate serait indiscernable des autres dignitaires s'il n'était représenté en train de se laver les mains, et combien de crucifixions sont figurées par une croix plantée sur un crâne. Dans le même esprit, les vitraux des lieux de cultes ont aussi apporté des images fortement symboliques qui permettaient d'associer immédiatement un objet ou accessoire et un personnage.

De même que l'autel devenait tombeau, le mont des Oliviers, le jardin et le Golgotha peuvent aussi occuper le même lieu. Le Golgotha n'est jamais signalé explicitement. La crucifixion a lieu, dans un endroit non-dit que chacun connaît. Sur scène, l'espace peut être partagé avec le Mont des Oliviers et le jardin, tous étant des lieux d'extérieur. D'ailleurs, les rubriques ne distinguent pas le Mont des Oliviers du jardin où apparaît le Christ à Marie Madeleine. Les deux lieux sont définis par le mot « *ort*¹⁷³ », soit le jardin, sauf la rubrique 71 qui évoque « *el mont Holivet* ». Les évangiles ne sont guère plus précis puisque Marc et

¹⁷¹ Rubrique 13.

¹⁷² Blandine-Dominique BERGER, *Le drame liturgique de Pâques*, Paris, Ed. Beauchesne, 1976, p.30.

¹⁷³ Rubriques 72, 74, 79.

Mathieu parlent de « *Gethsemani*¹⁷⁴ », Luc du « *mont des Oliviers*¹⁷⁵ » et Jean seul utilise le mot « *jardin*¹⁷⁶ ». Ces scènes ne se sont pas déroulées dans des mansions, mais directement sur la place, sans décor particulier autre que celui de la rue, et cette simple configuration justifie à elle seule le lieu plausible de la crucifixion, au cœur de la ville, parmi les habitants, portant à son comble une indispensable mimesis.

Le dernier repas est une scène d'intérieur. Mais le décor est le même chez Simon, chez les pèlerins d'Emmaüs, ou encore à l'auberge. Ici, ce sont les personnages qui vont créer le lieu, et non pas les décors. Chez Simon, c'est la présence de Marie Madeleine qui localise la scène. Les pèlerins d'Emmaüs sont aussi parfaitement identifiés. Au-delà de la présence de Pierre, l'auberge est signalée par la servante. Quant au dernier repas, les représentations iconographiques nourrissent la mise en scène, les décors et la position des acteurs. C'est exactement ce qu'on observe sur cette œuvre de Ugolino di Prete Ilario, où tout est en place pour une représentation globale du dernier repas, y compris les noms des apôtres au dessus de chaque tête.



*La cène – Ugolino di Prete Ilario
Duomo d'Orvieto– vers 1357*

¹⁷⁴ Mc, 14,32, Mt, 26,36.

¹⁷⁵ Lc, 22, 39.

¹⁷⁶ Jn, 18,1.

Si l'on considère la succession des scènes selon la liste établie par W. Shepard¹⁷⁷, on peut essayer de comprendre comment pouvait s'articuler la représentation en fonction des contraintes scéniques.

Le miracle de l'aveugle-né se situe probablement sur la place. C'est l'endroit où l'aveugle mendie, donc le lieu où il est normal de le trouver, les Juifs vont se rassembler en nombre et occuper la place. Les parents de l'aveugle sont simplement sur la place sans qu'un lieu précis leur soit attribué.

La résurrection de Lazare est moins facile à articuler du fait de la lacune de deux feuillets dans le manuscrit. On peut penser qu'une scène entière figurait sur ces feuillets manquants, et que Jésus ne passait pas directement de l'aveugle à Lazare. Quoi qu'il en soit, la résurrection se passe là où se trouve le tombeau. À la fin de la scène, Jésus envoie les apôtres chercher l'ânesse et son petit et l'enchaînement se fait sur le Conseil des Juifs. Comme nous l'avons vu plus haut, il s'agit probablement d'une mansion dédiée.

La rubrique 29 évoque le lieu de Marie Madeleine et on peut se demander s'il s'agit vraiment d'une indication scénique. Il est possible qu'il existe une lacune ou une erreur de copie entre les vers 183 et 184. Lorsque Jésus s'adresse à Marie Madeleine, puis aux apôtres, dans les vers introduits par la rubrique 26, il s'agit de la fin de la résurrection de Lazare. La mention « *el loc de la Magdalena*¹⁷⁸ » pourrait simplement signifier que Jésus se trouve dans le même lieu que Marie Madeleine, un lieu qui peut très bien être la maison de Lazare. Le Conseil des Juifs, qui s'intercale entre les deux scènes consacrées à Jésus, a bien sûr un rôle dans le déroulement narratif, mais il a aussi pour fonction de permettre le déplacement de Jésus en détournant l'attention des spectateurs. Jésus va quitter la maison de Lazare pour se rendre au Temple. Autant dire qu'il ne va pas bouger si l'on considère qu'il s'agit du même lieu. Il faut pourtant faire diversion parce que le décor doit changer : le tombeau doit se transformer en autel et il faut faire disparaître tous les éléments de décor liés à la mort.

L'épisode de la femme adultère entre dans la même logique de déplacements. L'épisode a lieu sur la place et il est immédiatement suivi par la rencontre avec les apôtres accompagnés de l'ânesse et son petit. On peut penser que cette scène a lieu à un endroit bien déterminé de la place, peut-être à l'opposé du lieu qui figure Jérusalem. Cela donne la possibilité, pendant la scène de la femme adultère, de préparer l'entrée à Jérusalem qui est une scène particulièrement importante, avec de gros moyens scéniques : costumes, accessoires, chants,

¹⁷⁷ William P. SHEPARD, op. cit. p. XXXIV.

¹⁷⁸ Rubrique 29.

dances, etc. Après l'entrée à Jérusalem, c'est le repas chez Simon et l'onction à Béthanie. Les acteurs se déplacent dans la mansion prévue pour les scènes de repas. Judas va y raconter son histoire, puis multiplier les allées et venues entre la maison de Simon et l'échafaud des Juifs. Pierre et Jean s'en vont à l'auberge pour organiser le repas de Pâques. Il suffit alors de changer quelques accessoires et la table de Simon peut accueillir la Cène.

La prière au Mont des Oliviers, la trahison et l'arrestation se tiennent dans le même lieu, en extérieur, donc sur la place.

Les scènes suivantes, devant Caïphe, Pilate ou Hérode se tiennent dans la même mansion, entrecoupées par des scènes de rue. Le reniement de Pierre se déroule dans l'auberge, comme nous l'avons vu plus haut, donc dans le même lieu que le repas chez Simon et la Cène. La mort de Judas a lieu vraisemblablement sur la place. La mort du traître est un moment qui mérite d'être scéniquement exploité. De tout temps le public a adoré haïr Judas, et son suicide ajoute encore à sa félonie. Il est cohérent que la mort de Judas ait lieu dans le même espace que celle de Jésus, toutes deux étant intimement liées. Judas est responsable de la mort de Jésus qui lui-même, par son supplice, rachète la trahison. Les scènes suivantes déroulent le procès de Jésus et le lieu le plus probable est l'échafaud des Juifs. Une scène échappe à ce décor, c'est la comparution devant Hérode. Jésus est amené devant Hérode par les Juifs, il y a donc changement de mansion.

La crucifixion se tient forcément sur la place. Un large espace doit être aménagé pour accueillir trois croix. On peut aussi imaginer une mise en scène très étirée du chemin de croix, qui pourrait déborder au-delà de la place, dans les rues adjacentes, sans pour autant intégrer le modèle franciscain du chemin de croix avec stations. Mais c'est un moment très amplifié, et c'est aussi le point de départ d'une série d'épisodes qui font appel à un imaginaire collectif fait de merveilleux, de crainte et de fascination. Si la résurrection n'est pas scénarisée, elle est largement compensée par les scènes d'ascension et surtout celle de la descente aux Enfers. Gustave Cohen évoque des représentations singulières où

certaines processions purement liturgiques se forment au parvis pour pénétrer à la suite de Jésus par les portes de l'église derrière lesquelles le démon essaie en vain de se retrancher.¹⁷⁹

La Passion Didot exploite largement ce combat entre Jésus et les démons, des démons qui sont même désignés par leur nom.¹⁸⁰ Les scènes sont amplifiées, les dispositifs scéniques

¹⁷⁹ Gustave COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1906, p10.

¹⁸⁰ Rubrique 193, vers 1780.

nombreux et inventifs, l'objectif étant de représenter concrètement et avantageusement l'imaginaire des spectateurs, à grand renfort de grondements, fumées ou toute autre manifestation qui relève d'une mythologie diabolique.

3.2. Décors et accessoires

Le principe de simultanéité que nous avons évoqué plus haut montre combien il est difficile de catégoriser les recours scéniques du théâtre médiéval. La scène est à la fois tréteaux, place ou église, les acteurs se mêlent au public, la ville sert de décor mais peut aussi disparaître de l'espace de jeu, remplacée par un simple objet qui porte avec lui tout un univers symbolique et topographique, tel le crâne du Golgotha. Pour autant, on ne peut pas dire que le décor soit inexistant. La scène médiévale fait feu de tout bois pour des questions de budget. Les livres de comptes des villes ou du clergé retracent parfois les frais considérables liés à une représentation. Mais il existe des alternatives. Selon F. Massip, la scène est partagée en deux espaces fondamentaux : le séjour céleste, l'Empyrée, et l'Averne qui fait référence à ce lac de Campanie qui est supposé être l'entrée des Enfers. C'est entre ces deux lieux que se déroule la Passion. Les deux lieux sont à l'opposée l'un de l'autre, soit horizontalement – l'un à l'est, l'autre à l'ouest de l'église – soit verticalement.

La décoration des plafonds était une pratique assez courante au XIV^e siècle, aussi bien dans un registre sacré que profane.¹⁸¹ Même si la pratique prédomine en pays d'oïl, on trouve aussi dans le bassin méditerranéen des plafonds d'églises aux voûtes bleues d'où se détachent des étoiles dorées¹⁸². D'autres édifices sont ornés de scènes complètes, recouvrant la totalité des plafonds. Ces décors pré-existants, sans être directement inclus dans la scénographie, constituaient pourtant un arrière fond qu'on ne pouvait ignorer. La représentation de l'Empyrée ne devait pas poser de problème particulier puisque les œuvres picturales prenaient en charge la symbolique du séjour céleste. L'enfer demandait un peu plus d'organisation du décor, mais les traces, nombreuses et convergentes, existaient dans les représentations picturales des livres de dévotions et autres ouvrages didactiques, ainsi que sur les fresques murales de églises. D'une manière générale, l'entrée de l'enfer est

¹⁸¹ *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008, études réunies par Monique BOURIN et Philippe BERNARDI, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.

¹⁸² On en trouve dans l'église saint Pierre de Fraga, en Aragon.

signalée par une gueule béante. On en trouve la représentation dans *Les heures d'Étienne Chevalier*¹⁸³ dans la scène qui figure le martyr de sainte Apolline. L'entrée de l'enfer est représentée sur la scène, comme la gueule d'un animal terrifiant, sur le même plan spatial que la sainte et ses bourreaux, ce qui donne encore une fois une bonne idée de ce que pouvait être cette simultanéité scénique. L'utilisation des décorations intérieures de l'église ne suffisait pas, a fortiori lorsque l'action se déroulait sur la place. Il fallait alors envisager des décors spécifiques, facilement interchangeables pour pouvoir les utiliser dans les mansions. Il existe encore des témoignages de toiles peintes déroulées en arrière fond pour figurer un paysage, une ville ou tout autre lieu spécifique, et qui permettaient de ne rien toucher aux accessoires.

3.3. Acteurs et costumes

Le théâtre de la Passion a constamment évolué depuis les premières scénarisations du *Quem quaeritis*. La question se pose régulièrement de la présence de femmes sur scène, et il est toujours difficile de se départir des présupposés culturels de notre propre époque. Il est tout aussi difficile d'affirmer quoi que ce soit sur la présence des femmes sur scène, faute de données avérées. Toutefois, on peut tenter de réfléchir en termes de vraisemblance, par rapport à ce que nous savons de la société du XIV^e siècle et de ces représentations. L'interdiction officielle des femmes sur scènes est beaucoup plus tardive et dans le cas des Passions, la question des femmes sur scène se pose en d'autres termes. Le théâtre religieux se développe dans le cadre de l'église qui est un univers d'hommes, et la présence d'acteurs masculins pour interpréter les rôles de femmes est dans la logique du système. Rappelons que les premières représentations étaient réalisées dans un cadre liturgique et non accessibles au public. Elles avaient lieu dans les églises, dans les cloîtres, les monastères ou les cimetières et les acteurs étaient simplement les membres de ces communautés religieuses, clercs ou moines. Mais à l'inverse, dans les congrégations de femmes, des Passions étaient également jouées, et tous les personnages étaient interprétés par des religieuses. Nécessité fait loi. Il existait même une hiérarchie dans l'attribution des rôles et un moine fraîchement tonsuré ne pouvait imaginer incarner Jésus, sa mère ou ses saints¹⁸⁴. Les enfants faisaient aussi partie du spectacle, recrutés parmi les enfants de chœur, et on leur réservait

¹⁸³ cf. p. 76.

¹⁸⁴ Cf. Gustave COHEN, *Op. cit.*

souvent le rôle des anges. Josep Romeu i Figueres ajoute qu'on attribuait aux enfants les rôles de femmes qui pouvaient aussi être endossés par « *des hommes jeunes de visage et d'aspect peu virils* »¹⁸⁵. Mais le glissement progressif du jeu vers le public et vers la ville modifie la donne. Dans le pays d'oc au XIV^e siècle, les confréries d'acteurs n'étaient pas encore répandues et les comédiens étaient vraisemblablement recrutés dans la ville. Nous avons vu le mélange des genres qui fait que le spectacle est à la fois dans l'église, sur la place, et dans la ville, prenant successivement des allures d'office, de jeu théâtral ou de procession, et l'on comprend bien que cette configuration et ces passages d'un genre à l'autre ont pu aussi faciliter des interactions entre la rue et la scène. Le public regarde, devient acteur, l'acteur qui n'a plus de raison de rester sur scène regagne les bords et se mêle aux spectateurs, enfin le chemin de croix peut déclencher une procession qui entraîne naturellement l'ensemble du public.

La question du costume est plus délicate. D'abord le coût d'un costume, ensuite la représentation collective des usages vestimentaires, enfin la nécessité d'un certain faste pour tout ce qui touche au vêtement divin. Autant dire que l'on se trouve face à des exigences inconciliables. Roland Barthes analyse finement ce qui construit le costume de théâtre, ce qui fait sa « *valeur sémantique* ».

« Il faut faire confiance au spectateur, lui remettre résolument le pouvoir de créer lui-même la richesse, de transformer la rayonne en soie et le mensonge en illusion. »¹⁸⁶

La synchronie d'un costume avec une époque n'existe pas pour l'homme du Moyen Âge qui se représente le monde hors de toute notion d'historicité. On peut en juger par les représentations artistiques où le vêtement du sujet pictural pourrait parfaitement être celui de l'artiste. Les calvaires sculptés mettent en scène des soldats romains en fraises et pourpoints. Mais le Moyen Âge n'a pas l'exclusivité de ces pratiques et des Passions représentées très tardivement, témoignent encore de ces anachronismes. Pierre Vidal nous livre ainsi des souvenirs d'enfance :

¹⁸⁵ Josep ROMEU I FIGUERES, *Teatre medieval als països catalans*, in *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Actes del II col.loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga : « Teatre català antic ». Girona, 6 a 9 de juliol 1998, sous la direction de Albert ROSSICH, Antoni SERRA CAMPINS, Pep VALSALOBRE, Kassel, Editions Reichenberger, 2001.

¹⁸⁶ Roland BARTHES, « Les maladies du costume de théâtre », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, Points Essais, 1971, p. 61.

Je me souviens d'avoir vu Joseph demander la main de Marie en costume de premier amoureux, chapeau rond, cravate blanche, gants beurre frais, chaîne de montre, et le reste à l'avenant, au goût du jour.¹⁸⁷

Et Francesc Massip rappelle qu'à la même époque, à Mallorca, les soldats romains portaient des costumes de gardes civils.

Le costume doit être immédiatement signifiant sans être surchargé de symboles, il doit définir au premier coup d'œil l'acteur qui le porte. Mais cette efficacité idéale entre en conflit avec la réalité économique. Le système mis en œuvre pour la scène et les décors se pratique de la même façon pour les costumes. Un vêtement coûte cher, il faut faire avec ce qu'on a sous la main. On en arrive ainsi à des subterfuges destinés à compenser l'absence de signe du costume : les acteurs portent des symboles universellement signifiants (les clés de saint Pierre, les deniers de Judas) ou des diadèmes portant le nom des personnages qu'ils incarnent. Le *Misteri d'Elx* utilise encore ce principe même si les diadèmes ne sont plus réalisés, comme au Moyen Âge, d'un mélange de papier, de farine et d'eau, séchés et dorés au safran.



Exemple de diadèmes portés par Maria Jacobi et Maria Salome
Misteri d'Elx

Car le premier costume qui s'impose est évidemment l'habit sacerdotal. Plus ou moins orné, de formes différentes, il s'adapte au texte, au symbole, et aux acteurs. En d'autres termes, les vêtements les plus richement ornés sont réservés aux rôles les plus prestigieux : Jésus,

¹⁸⁷ Pierre VIDAL, « Mélanges d'histoire, de littérature et de philologie catalanes », *Revue des langues romanes*, tome XXXII, Montpellier, 1888, p. 340.

les dignitaires Juifs, Pilate, etc. Les pèlerins d'Emmaüs se contentent des robes ordinaires de grosse toile.

La hiérarchisation du vêtement liturgique se transpose à la scène selon la dignité des interprètes (diacres, sous-diacres ou prêtres) et s'adapte à l'importance sacrée ou humaine du personnage que l'on veut représenter.¹⁸⁸

Les accessoires culturels sont utilisés de la même façon pour hiérarchiser les personnages. Ainsi, les éléments de costumes ou les objets utilisés dans la liturgie deviennent des accessoires théâtraux. L'aube blanche est le costume des anges. Plus le personnage monte dans la hiérarchie liturgique, plus son costume portera les marques de son importance : surplis, étole, dalmatique, chasuble, toutes ces pièces pouvaient se superposer et être confectionnées dans des étoffes plus ou moins précieuses et diversement ornées de broderies d'or.

On observe, dans *La Passion Didot*, que les rubriques portant des indications de costumes se limitent à deux mentions. La rubrique 29 qui fait référence aux robes des prêtres du Temple, et la rubrique 37 qui évoque simplement les « *vestiduras* », les vêtements que les enfants de Jérusalem vont étendre au sol sur le passage de Jésus. On peut en déduire une hypothèse. Comme je l'ai développé plus haut, les costumes étant des accessoires liturgiques, il était inutile d'en préciser la teneur puisque chacun connaissait parfaitement la gradation symbolique des différents vêtements et les moments où on devait les utiliser. La première des ces rubriques parle de « *.II. homes vestit de suzaris blancs*¹⁸⁹ » qui accompagnent le recteur du Temple.

La seconde rubrique évoque au contraire le vêtement dans son sens générique :

Ara es Jhesus devant Jherusalem ab mot enfans he los us se despulheron lors vestiduras, estenderon las denant e los austres eshiron li ab rama d'arbres davant he disoron li aquestas coblas.

Dans le premier cas, on peut imaginer que le Recteur porte un costume assez riche, en lien avec sa fonction. Puisque rien n'est précisé, c'est que cela va de soi. On ne sait pas qui sont les deux hommes, ils ne parlent pas, ils n'ont pas de fonction vraiment définie sinon d'entourer le prêtre, mais ils sont pourtant l'objet de l'unique rubrique précise concernant le costume. On peut penser à un effet de contraste. La munificence du Recteur du Temple est mise en avant par la simplicité du costume de ses acolytes. Il s'agit de prêtres, et sans cette

¹⁸⁸ Francesc MASSIP, *El teatro medieval, voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelone, Ed. Montesinos, 1992.

¹⁸⁹ Deux hommes vêtus de robes blanches.

précision, il est possible qu'ils aient été vêtus de costumes hiérarchiquement valorisés, donc faciles à confondre avec le Recteur.

Dans le second cas, l'auteur utilise le mot « *vestiduras* ». Ce n'est pas une robe, ce n'est pas une aube, c'est simplement un vêtement, que les enfants vont étendre au sol au passage de Jésus assis sur son âne. Ici, le costume n'est pas valorisé. Ce n'est pas un élément de gloire pour ceux qui le portent, ni un élément symbolique. C'est simplement une pièce d'étoffe sans grande valeur qui n'a pour fonction que d'être étendue au sol. La rubrique peut alors avoir pour objet de signaler que les acteurs doivent se munir de ce qu'ils ont de moins précieux, des vêtements qui ne craindront pas d'être piétinés.

Dans les deux cas, un seul message doit passer, celui de l'humilité. Partout ailleurs, la priorité est de reconnaître les personnages à partir de signes de richesse, en l'occurrence des signes repérables de la hiérarchie cléricale. Ici, c'est l'abolition du costume qui fait sens.

Les personnages doivent être identifiés immédiatement, ce qui ne va pas forcément de soi lorsqu'on a affaire à des acteurs exclusivement masculins, habillés en femmes ou en costumes sacerdotaux. Nous avons vu comment la distinction se faisait à partir d'objets symboliquement associés à un personnage : les trois Maries et les flacons d'onguent, Judas et la bourse. La couleur des costumes n'est pas choisie au hasard car elle symbolise le personnage. La Vierge est en manteau bleu sur une robe blanche, Marie Madeleine est en rouge, et selon Francesc Massip, les personnages féminins étaient volontiers vêtus de longues capes à capuche qui avaient l'avantage de dissimuler les tonsures des acteurs. Les anges sont en blanc, et à mesure que vont évoluer les techniques de mise en scène, les costumes vont aussi évoluer et les robes blanches vont être équipées d'attaches permettant de fixer des ailes.

Le costume du Christ est finalement celui qui pose le moins de problèmes puisqu'il va se résumer à une tunique, une aube, et pour le chemin de croix et la crucifixion, il était courant d'avoir recours à des vêtements neutres de couleur chair qui évoquaient la nudité sans la montrer.

Le monde des ténèbres présentait beaucoup plus de défis techniques, sans parler des effets spéciaux infernaux que je développerai un peu plus loin. Les diables devaient être terrifiants, selon des critères codifiés, et leur apparence devait se conformer aux canons de la diablerie. Selon Francesc Massip, la première difficulté relevait de l'identification au rôle et de la nécessité de distinguer clairement personnage et acteur. C'est le masque qui permet cette mise à distance. C'est un accessoire qui ne figure pas de façon habituelle sur la scène, mais qui

est utilisé pour représenter la plupart des personnages surnaturels, anges ou démons. On peut d'ailleurs l'observer sur la miniature de Fouquet représentant le martyr de Sainte Apolline, où les diables évoluant sur la scène portent des masques cornus et des costumes qui évoquent des peaux de bête. Gustave Cohen met l'accent sur une particularité de la représentation de l'enfer. Le lieu où se trouvent les démons n'est pas visible. Il se trouve sous la scène, de façon à évoquer les profondeurs de la terre, mais ce n'est pas une mansion, ce n'est pas un lieu de jeu, c'est une « sous-scène » qui n'est jamais visible ni ouverte, c'est simplement le lieu où se trouvent les diables, et par conséquent les diableries. C'est de là que vont s'échapper les fumées, les flammes et les hurlements des damnés. Ce qui est sur scène, c'est la gueule béante qui signale l'entrée des Enfers, et les démons qui montent des profondeurs pour se saisir des âmes.

Le reste relève d'une machinerie naissante, naïve mais non moins efficace, qui montre que dès le XIII^e siècle, on assiste aux premières manifestations d'une scénographie élaborée, concentrée sur la représentation du merveilleux, du surnaturel, de tous ces épisodes stupéfiants qui vont rester imprimés dans l'esprit des spectateurs qui ne cesseront d'en redemander, poussant ainsi toujours plus loin les limites du possible.

3.4.Machineries et instruments

La Passion Didot s'inscrit totalement dans cette scène en mutation qui s'avance vers les machineries complexes du XV^e siècle. Ici, les effets sont modérés mais ils existent. Schématiquement, on peut les répartir selon deux catégories. Les effets de machineries qui permettent de réaliser l'impossible c'est-à-dire essentiellement de faire voler les personnages, et les instruments que l'on désigne souvent par le terme italien « *attrezzi* ». Les effets scéniques peuvent être obtenus à l'aide de systèmes qui relèvent du bricolage, mais parfois, il faut inventer et construire une machine pour obtenir le résultat escompté.

Les effets de sang n'étaient pas très difficiles à obtenir. Il s'agissait le plus souvent de petites poches remplies d'un liquide rouge, qui étaient percées le moment venu. C'est le procédé employé pour la lance de Longin. Les clous de la croix étaient creux, remplis de liquide coloré et au moment de la crucifixion, ils se brisaient, laissant échapper leur contenu.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Francesc MASSIP, op. cit.

Les dispositifs décrits par Alessandro Vitale-Brovarone concernent un texte plus tardif. Mais certains des trucages décrits ont parfaitement pu être utilisés au XIV^e siècle, en particulier l'épisode de l'oreille de Malchus, détaillée par le metteur en scène :

Pour réaliser la scène de l'oreille de Malchus, il faut confectionner à Malchus un masque qui couvrira toute sa tête (sinon : faire à Malchus une fausse grosse tête qui recouvrira totalement la sienne), et à l'intérieur de la moitié inférieure, on placera un petit récipient, pour ne pas blesser sa tête, et qui sera fait de façon qu'à l'endroit où saint Pierre lui enlèvera l'oreille il y ait du sang caché entre la tête et l'oreille, ou du vermillon.¹⁹¹

Nous avons déjà évoqué l'utilisation de masques pour les diables. Ces masques dissimulaient des dispositifs assez semblables qui permettaient de laisser échapper de la fumée, par le nez, la bouche ou les oreilles, et même de cracher du feu. Il suffisait de remplir des pailles de poudre de soufre que les diables soufflaient sur une flamme.

L'enfer était donc symbolisé par cette gueule béante qui en marquait l'entrée. Les spectateurs n'avaient pas accès au dessous de la scène, sinon à travers les bruits démoniaques, les fumées ou les flammes qui s'en échappaient. La gueule de l'enfer était parfois l'objet d'une machinerie composée de poulies et de chaînes qui permettait d'ouvrir ou de refermer l'entrée. La scène des Enfers dans *La Passion Didot* peut avoir été traitée avec ces artifices. Le dialogue avec les démons peut facilement s'accompagner d'un jeu d'ouverture et de fermeture :

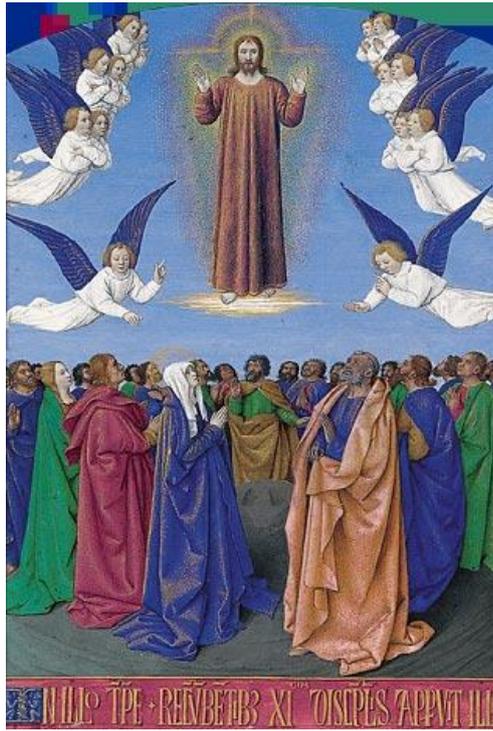
Ara pus no.m volet ubrir
*Veyretz mon poder ses mentir*¹⁹²

Le verbe « *ubrir* » apporte cette notion d'une entrée protégée, et non pas d'un gouffre béant comme on peut aussi se représenter l'entrée des Enfers, à l'image de l'Averne. Il s'agit bien d'une porte et si Jésus demande au diable de lui ouvrir, c'est probablement que le dispositif existe.

La machinerie théâtrale ne va cesser de se perfectionner pour atteindre sa période de gloire au XV^e siècle. On voit alors se développer des scènes aériennes d'Ascension, de Gloires Célestes, de Royaume des Cieux, qui en sont encore à leur balbutiement à l'époque de *La Passion Didot*. Mais dans une logique d'interaction entre l'art pictural et le théâtre, les configurations privilégiées au théâtre sont dans l'esprit de celles de Fouquet – plus tardif que notre Passion – et dans le même schéma de circularité que Giotto, qui est à peu près contemporain de notre texte.

¹⁹¹ Ed. Alessandro VITALE-BROVARONE, *Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1984, p. 30.

¹⁹² Puisque vous ne voulez pas m'ouvrir, vous verrez mon pouvoir sans mentir.



L'Ascension
Jean Fouquet, *Les Heures d'Étienne Chevalier*
Musée Condé – Chantilly



L'ascension du Christ
Giotto
Chapelle des Scrovegni – Padoue

Le principe c'est d'abord cette circularité qui reproduit la perfection de l'univers. Mais techniquement, cette organisation a pu commencer à être réalisée assez tôt, en remplaçant les acteurs par des marionnettes maintenues en place par des contrepoids.

Un certain nombre d'épisodes pouvaient ainsi justifier le remplacement des acteurs par des pantins ou des statues. C'est le cas de Jésus lors de l'entrée à Jérusalem, et nous gardons encore trace, aujourd'hui, de ces ânes à roulettes qui servaient à représenter la scène sans souiller le sol de la place, et permettre à l'acteur de se préparer pour la scène suivante. La statue de Jésus était peinte, mais elle pouvait aussi être réellement habillée et tenir une palme dans sa main. Ces accessoires augmentaient l'illusion de vie puisqu'ils étaient agités par le vent et par le déplacement de la machine¹⁹³. Ces statues substitutives, appelées *Christ des Rameaux*, ou *Âne des Rameaux* (*Palmesel* dans la tradition germanique) ont eu un grand succès, dans toute l'Europe, et aujourd'hui, on en conserve encore presque quatre cents.



Palmesel du XV^e siècle
Metropolitan Museum of Art

¹⁹³ Christophe CHAGUINIAN, *Y a-t-il eu des marionnettes religieuses au Moyen Âge ?* Retour sur l'hypothèse classique de Charles Magnin, article à paraître.

Dans le cadre de l'Ascension, le risque était de mettre les acteurs en danger, mais il fallait créer l'illusion. Le principe de l'illusion théâtrale repose aussi sur le détournement du regard. Au XIV^e siècle, il est possible que les scènes aériennes aient été organisées de cette façon : orienter le regard du spectateur sur autre chose pendant qu'on mettait en place le dispositif, mais aussi fixer son attention sur un élément merveilleux facilement réalisable, afin de lui faire oublier les imperfections du dispositif. Le spectacle sur la place permettait d'installer des éléments en hauteur à partir des habitations, ou de tendre des cordes entre deux fenêtres pour disposer les marionnettes.

Dans le cas de *La Passion Didot*, il y a deux Ascensions qui suggèrent des mises en scène différentes. J'ai déjà évoqué les interrogations que suscite cette double scène et la théorie selon laquelle les deux représentations n'auraient pas la même fonction. La première intervient au vers 1621 (rubrique 173). Jésus ramène les patriarches des limbes et monte au ciel. Le point fort semble être « *la gloria dels angels que dizian a auta votz* ». Rien ne permet de penser que les patriarches et les anges s'élèvent dans les airs.

Ara resucitet Jhesu Crist del moniment e aparelhec se de trayre Adam e ls autres peccadors que eran jus en enfern e puget s'en el cel. Aqui fo ta granda la gloria dels angels que dizian a auta votz.

L'élévation de Jésus se fait sans doute à l'aide d'une statue de bois équipée d'un anneau. Une corde passée par cet anneau permet de hisser la statue en hauteur. Le bon larron ne s'élève pas puisque c'est son âme qui monte au paradis dans le sein d'Abraham et la rubrique

Ara s'en puyet Jhesus en Paradis e ditz a Zino lo layro de la part drecha

suggère que *Zino*, le larron de droite, est déjà installé sur la scène qui figure le paradis. Quant aux anges ils peuvent aussi bien être sur la place avant l'ascension qu'en hauteur avec le larron. L'élément déterminant est sans doute le nombre de figurants représentant les anges. S'ils sont nombreux il semble difficile de les mettre en hauteur. Mais après la montée de la statue, il faudra substituer au faux Jésus le vrai pour qu'il puisse prononcer son texte, à moins qu'un acteur dissimulé ne prête sa voix à la statue. La substitution était une technique fréquemment utilisée et on en voit encore l'exemple aujourd'hui dans la représentation du *Misteri d'Elx*¹⁹⁴ où on observe le principe de la substitution de l'acteur jouant le rôle de la Vierge par une statue qui la représente morte. L'escamotage se fait par une sorte de toboggan

¹⁹⁴ *Le mystère d'Elche*, qui date du XV^e siècle et continue à être représenté chaque année au mois d'août.

qui descend sous la scène. L'acteur glisse vers le bas, et la statue est hissée sur le lit qu'on a incliné. Les apôtres qui entourent complètement le lit masquent la substitution au public. La seconde Ascension de *La Passion Didot* n'est pas forcément accompagnée d'une élévation.

*Ara s'en pujec lo filh de Dieu el cel ab sa companha, ab los angels et ab tota la cort
selestial cantan et dizen.*¹⁹⁵

Le lieu est repéré comme étant le royaume des cieux, de ce fait, les anges et les bienheureux s'y trouvent naturellement. Jésus peut simplement se joindre à eux pour la scène musicale qui clôt l'épisode.

Tous ces dispositifs scéniques ne peuvent être que des hypothèses, mais si rien n'est sûr, tout est pourtant possible.

3.5. La musique

Francesc Massip estime que les drames religieux médiévaux étaient presque intégralement chantés. Les exceptions étaient essentiellement d'ordre métaphysique : la musique étant la voix de Dieu, elle ne pouvait pas sortir de la bouche du Diable.¹⁹⁶ Le Diable tuait l'harmonie mais la musique pouvait vaincre les forces du mal.

C'est peut-être la raison du développement particulier des parties chantées dans les scènes de la descente aux Enfers.

Jésus vient de ressusciter et il se dirige vers l'entrée des Enfers où il va libérer les justes. Suit ce quatrain en latin assez surprenant qui associe des vers issus du Sanctus, d'un Alleluia, et du Gloria.

*Santus, santus, santus Dominus !
Hodie resurrexit Dominus.
Gloria est in excelsis nubibus
Et in terra pax omnibus !*

La scène est probablement amplifiée. C'est un épisode apprécié et très présent dans les interprétations populaires de la Bible. On peut donc imaginer une représentation spectaculaire avec chants, danses, musiciens et reprise des chants par le public, comme nous l'avons déjà vu à propos de l'entrée à Jérusalem. Toutefois, l'hybridité de ce quatrain peut

¹⁹⁵ Rubrique 199

¹⁹⁶ Francesc MASSIP, op. cit.

aussi laisser supposer que l'auteur a mis bout à bout les vers qui permettraient de reconnaître les chants, et que, dans la représentation, les trois pièces pouvaient être interprétées à la suite. La présentation graphique en quatrain serait simplement un moyen mnémotechnique. Une autre hypothèse serait celle d'un épisode chanté sur le mode du motet polytextuel. Les trois voix qui chantent ensemble ont chacune leur mélodie mais aussi chacune leur texte. Le dispositif est plus difficile à suivre pour le spectateur, du fait du mélange des voix, mais le motif était très utilisé entre le XII^e et le XIV^e siècle et les spectateurs en connaissaient le principe.

D'une manière générale, on estime que tous les passages qui présentent une versification autre que l'octosyllabe, sont chantés. Ce qui ne veut pas dire que les octosyllabes soient obligatoirement déclamés. Parmi les épisodes toujours chantés, on trouve toutes les scènes qui présentent une forte charge émotionnelle. Le chant a aussi pour fonction de capter le public. La Passion se joue dans la ville avec sa rumeur toujours présente. La Vierge chante donc son planctus, tout comme Marie Madeleine. La scène des trois Maries est elle aussi chantée, sauf peut-être les répliques du marchand et de son fils, marquant ainsi la différence entre le monde sacré et le monde profane.

Ce qu'on sait de la musique du XIV^e siècle constitue un socle de connaissances important, en termes d'instruments, de mode d'écriture musicale ou de corpus, mais lorsqu'on tente d'appliquer ces données au théâtre, l'exercice est peu éclairant. Les références à la musique ne peuvent que se lire en creux, en l'absence de tout document concret. Les études nous montrent ce qui existait et ce qui était pratiqué à cette époque. À partir de ces preuves incertaines, notre réflexion se borne à la faisabilité, et à quelques représentations picturales. *Le martyre de sainte Apolline* de Fouquet¹⁹⁷ montre des musiciens en train de jouer pendant la représentation du mystère. Ce sont ces traces qui nous renseignent. C'est dire la part qui est laissée à l'hypothèse, à la probabilité, aux présupposés culturels qui nous modèlent et sans doute aussi un peu à notre imaginaire. Une preuve tangible démontre pourtant la présence de la musique dans le théâtre de la Passion : c'est justement le *Quem quaeritis*. J'ai longuement évoqué l'importance de cette scène de la visite des Saintes Femmes au tombeau. C'est le premier épisode scénarisé, la première fois qu'une scène est jouée lors d'une liturgie. Or le *Quem quaeritis* est une trope, ces textes rajoutés par les moines sur une ligne mélodique afin d'en faciliter la mémorisation. La toute première

¹⁹⁷ Cf. p. 79

représentation d'un épisode de la Passion est donc intégralement chantée et pour bref qu'il soit, cet épisode donne le ton et nous permet d'envisager le jeu de la Passion comme un jeu musical dans lequel prendront place des passages récitatifs.

Conclusion

Si j'ai choisi d'entreprendre une étude élargie de ce texte, plutôt que de me concentrer sur des aspects plus philologiques ou narratifs, c'est qu'il me semblait important de replacer *La Passion Didot* dans le cadre littéraire duquel les hasards de l'histoire l'avaient extraite, à savoir le cycle de la Passion dans le Royaume de Mallorque. Il s'agissait aussi de réhabiliter l'image flétrie d'un texte peu étudié et injustement déprécié du fait de son statut de vilain petit canard dans le paysage passionniste français. Le dernier impératif était d'essayer de cerner au plus près la dimension théâtrale de l'œuvre, de comprendre les ressorts de la représentation et les interactions entre la scène et le public. Mais rien de tout cela n'est écrit, ou si peu, et les études théâtrales s'attachent souvent à un corpus plus tardif, donc difficilement utilisable. Le début de ce travail s'est donc résumé à une démarche de détective sur les traces d'une origine géographique ou d'une filiation littéraire qui peu à peu se sont révélées. Ce n'est que lorsque j'ai compris que le berceau de cette Passion était à chercher outre-Pyrénées que la lumière a commencé à apparaître et que mes hypothèses ont peu à peu pris sens.

Pourtant, l'unique manuscrit en est bien conservé à la BnF. Un manuscrit composite qui semble avoir été retranscrit par les mêmes copistes d'un bout à l'autre de textes très divers. Un manuscrit voyageur puisqu'on en trouve trace aux alentours de Toulouse, Albi, Millau, Castres. Un manuscrit linguistiquement déconcertant puisqu'il présente des particularismes provençaux, rouergats, gascons, occitans ou catalans. Un manuscrit de travail sur lequel, sans doute, nul metteur en scène n'a jamais travaillé. Un manuscrit maladroit, malhabile, imprécis, rempli de fautes de métrique et de rimes... Ce sont en tout cas les compliments dont il est volontiers l'objet jusque dans la première moitié du XX^e siècle. Passées les Pyrénées le regard est tout autre. La versification fonctionne en catalan, là où elle est fautive en provençal. La découverte de fragments de rôles qui donnent, en catalan, un texte que l'on retrouve à l'identique en provençal dans notre manuscrit vont encore plus loin dans l'idée d'une traduction provençale d'un original catalan (ce que suspectaient déjà Meyer et Shepard). Enfin, l'œuvre a sa place dans une tradition, elle fait partie du Cycle de Pâques et elle en est le premier témoignage, sans pour autant renier une autre filiation, celle qui la relie aux toutes premières Passions, celle des Jongleurs ou du Palatinus.

La Passion Didot est une œuvre innovante, une œuvre de rupture par rapport à une tradition de presque cinq siècles. Elle incarne l'héritage d'un théâtre en formation qui évolue de l'image peinte à l'incarnation en passant par les tableaux vivants, les poèmes dramatiques et les ébauches de scénarisation qui sont pourtant déjà du théâtre. On décrit *La Passion des Jongleurs* comme la première du genre mais sa forme est narrative plus que théâtrale. *Didot* est vraiment la première Passion théâtrale, avec des personnages clairement désignés, une littérature au service de la scène et des didascalies autonomes. Des générations de lettrés ont, jusqu'à une époque assez récente, analysé le théâtre médiéval comme un texte littéraire, en balayant distraitemment toute notion de jeu, de scène. La farce fait exception car le comique passe par l'outrance, la grivoiserie, l'implication du corps, une certaine transgression carnavalesque communément admise. Le théâtre religieux, issu ou partie intégrante de la liturgie, a apparemment échappé à toute cette dimension corporelle. Comme si la transsubstantiation du corps du Christ privait les exécutants du jeu de la Passion de tout droit sur leur propre corps. Le corps du clerc, puis de l'acteur ne sont là que pour servir Dieu avec humilité. Le corps de l'homme disparaît devant la transcendance du corps divin. Tout le reste est hérésie ou blasphème. Mais évacuer la théâtralité de *La Passion Didot*, c'est la priver de ce qui fait son essence. Ce texte revendique à chaque vers son appartenance à la scène. Le corps y est omniprésent, que ce soit dans le miracle, dans la souffrance ou dans la tendresse. C'est le corps que nous montrent les peintres et les sculpteurs, et cette dimension iconographique est au cœur de l'étude de la Passion. L'interaction est constante entre peinture et jeu, dans une surenchère mimétique.

Mais comment aborder une notion aussi concrète et technique que la mise en scène lorsque rien n'est écrit, lorsque la société dans laquelle se joue ce spectacle est si éloignée de la nôtre, si difficile à concevoir, surtout dans sa dimension mystique ? La réponse est souvent dans les registres du clergé, de la justice, dans les livres de comptes de l'Église ou de la ville, dans les actes divers qui autorisaient ou interdisaient les spectacles. Ces actes nous donnent accès à la matière triviale du spectacle : depuis l'achat de farine pour les fausses pierres de la lapidation jusqu'à la paire de chaussures nécessaire à un acteur (pour un montant supérieur au salaire du dit-acteur), jusqu'aux frais de réparation des églises lorsque la foule enthousiaste se laisse aller à des débordements, ou encore dans les commentaires laissés par une autorité cléricale assez fataliste, qui ne peut accepter trop de désordre public mais sait aussi faire preuve d'une certaine tolérance. Encore faut-il

confronter ces informations au texte lui-même, aux indications scéniques, et essayer d'en déduire une vérité ou une possibilité.

Un spectacle, c'est une scène, des décors, des accessoires, de la musique, des acteurs et un texte. Le principe du théâtre n'a pas changé. Ce qui change, c'est la société dans laquelle il se joue. C'est aussi la valeur mouvante des différents éléments du théâtre : savoir ce qui vaut le plus. L'acteur ? Il coûte moins cher qu'une paire de chaussures. Le texte ? Il n'est qu'un support, un aide-mémoire. Tout le monde connaît l'histoire et les vers circulent d'une œuvre à l'autre. Les costumes ? Ce sont les habits sacerdotaux, rehaussés de détails qui évoquent le personnage. Ce qui vaut le plus, c'est peut-être la performance, la merveille, l'étonnement mêlé de crainte qui saisit lors de certaines scènes spectaculaires, c'est l'émotion, la foi, l'incarnation qui renvoie chacun à son propre corps, faisant écho au corps souffrant du Christ. Ce qui vaut, au théâtre, c'est le vivant. Ce qu'il faut essayer de retrouver, c'est le vivant d'il y a six siècles.

La Passion Didot est un texte oublié. Depuis sa première apparition publique, lorsqu'Ambroise-Firmin Didot en fait l'acquisition, peu de chercheurs s'y sont encore intéressés. Paul Meyer projette une édition critique qui ne verra jamais le jour, des articles apparaissent dans la presse, mais il faut attendre jusqu'en 1928 pour voir la première édition. Paradoxalement, c'est un texte souvent évoqué dans les travaux sur le théâtre médiéval, souvent cité, c'est un texte qui fait référence. Mais il n'a jamais été analysé dans son entier. Autant dire que tout reste à faire et c'est aussi en cela que ce texte est passionnant : il est loin d'avoir encore tout livré. Il réclame un travail d'observation, d'hypothèses, et de recoupements à partir des différentes études effectuées mais aussi tous les documents d'archive qui peuvent s'y rattacher de près ou de loin. Ce travail dépasse le cadre d'un Master et ce sentiment d'inachevé me pousse à continuer mon exploration de *La Passion Didot* en doctorat. Là encore, les pistes sont nombreuses. Étude de la langue, de la versification, études topographiques sur les représentations des Passions en langue d'oc, étude plus poussée des ruptures métriques et de leurs fonctions, analyse fine de certains personnages que *Didot* traite de façon singulière comme la Vierge, Marie Madeleine, ou Judas, même si ce dernier a déjà été l'objet de quelques travaux. La Passion du Christ se passe historiquement au premier siècle mais chaque représentation parle de la société qui la met en scène. On trouve ici les traces d'un discours politique et social, comme je l'ai déjà évoqué à propos de la justice, qui mériterait d'être exploré. Les outils de mise en scène sont aussi le signe d'une époque, d'une société qui se passionne pour une technologie naissante qui serait bien capable de

concurrer le divin. La Bible offre toute une typologie merveilleuse que l'on tente tant bien que mal de reproduire à la scène et qui stimule l'imagination des metteurs en scène qui deviennent ingénieurs.

Le manuscrit lui-même contient encore des zones d'ombre et il est certainement possible d'aller plus loin pour élucider son origine géographique ou trouver trace de ses propriétaires ou commanditaires. Les ressources numériques nous permettent aujourd'hui de réaliser des recherches difficilement concevables au début du siècle dernier et de tracer ces textes à partir de documents notariés ou juridiques, des catalogues de ventes aux enchères ou des actes de cessions. Il nous manque aujourd'hui un maillon de la chaîne qui a conduit le manuscrit de la Passion entre les mains d'Ambroise-Firmin Didot. Avec les moyens dont nous disposons aujourd'hui, ce n'est pas irréaliste d'espérer retrouver cette trace. Nous avons la chance de disposer d'un catalogue inestimable de documents numérisés par la BnF. La numérisation nous aide à travailler, nous donne accès à des textes inabornables il y a encore quelques dizaines d'années. Rappelons que Paul Meyer et William Shepard ont travaillé directement sur le manuscrit qui leur avait été confié par Ambroise-Firmin Didot, mais une remarque de Gaston Cohen met en évidence les difficultés rencontrées par les chercheurs du début du XX^e siècle :

L'encre rouge étant le plus souvent effacée, ce manuscrit, déjà en mauvais état, en devient encore plus confus.¹⁹⁸

Ce commentaire ne correspond pas du tout à ce que nous montre le manuscrit numérisé. A-t-il été restauré juste avant la numérisation ? Cohen a-t-il travaillé sur microfilms ? Ce qui est démontré, c'est surtout le confort que nous procurent ces outils. Pourtant, la numérisation n'est pas toujours suffisante. En ce qui concerne *La Passion Didot*, l'étude des filigranes n'a jamais été réalisée, et certains passages du texte demanderaient un examen plus précis. Un travail de recherche plus poussé passera donc forcément par un examen du manuscrit à la BnF. Rappelons que l'élaboration du texte est celle de Shepard et remonte à 1928. Un réexamen du manuscrit serait peut-être utile, d'autant plus que quelques erreurs de lecture ont été signalées¹⁹⁹. Des remaniements ou réorganisations du texte que Shepard a jugé judicieux pourraient être aussi l'objet d'une nouvelle réflexion. Enfin, la dernière étape de ce projet de doctorat est de réaliser une nouvelle traduction du texte en essayant de mettre

¹⁹⁸ *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1906, p. 35.

¹⁹⁹ Yan GREUB, *Passion catalane-occitane*, Ed. Aileen Ann MACDONALD, *Compte rendu*, in « Revue de linguistique romane », n°253-254, p. 250 et suivantes.

en lumière les spécificités de cette Passion, c'est-à-dire les ruptures métriques, les passages en latin, les planctus... Cela viserait à valoriser la richesse de cette œuvre et la beauté de sa langue tout en rendant le texte accessible à un public plus large. La tâche est ambitieuse car le public concerné restera toujours un public d'initiés et une transcription en français moderne ne peut pas être une simple traduction. L'enjeu est de restituer, en français, la complexité de cette langue, la multiplicité des apports qui la composent. L'exigence préalable est donc une étude précise du catalan ancien afin de situer plus exactement les écarts par rapport à une typologie de base. Ensuite, il faudra mettre en place un modèle de traduction qui permette un repérage immédiat de ces passages particuliers. La question se posera évidemment d'une traduction en vers ou en prose, ou pourquoi pas, une forme hybride, en référence justement à l'hybridité du texte original.

En somme l'étape suivante est déjà en gestation et le point final posé à ce mémoire ouvre le champ à un nouveau domaine, à la fois familier et inexploré, et que j'espère riche de surprises, de découvertes et, forcément, de remise en cause de mes certitudes.

Bibliographie

Textes primaire

Manuscrit BnF FR. NOUV. ACQ. 4232.

La passion provençale du manuscrit Didot, édition de William P. Shepard, Paris, Editions Honoré Champion, 1928.

Passion catalane-occitane, édition critique par Aileen Macdonald, Éditions DROZ, 1999.

Textes secondaires

Trois versions rimées de l'Évangile de Nicodème, publ. d'après les ms. de Florence et de Londres, par Gaston Paris et Alphonse Bos, Paris, Ed. Fernand Didot, 1885

La passion des jongleurs, édition critique par Anne Joubert Amari Perry, Paris, Editions Beauchesne, 1981.

GARCÍA SEMPERE, Marinela, MARTÍN PASCUAL Llúcia, *La Passió catalana de Paris* in *Revista de filologia Románica*, n°20, 2003, pp.235-266.

ANGLADE, Joseph, *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc : phonétique et morphologie*, 1921, Ed. Klincksieck, Paris

CESSOLES (de), Jacques, *Le livre du jeu d'échecs*, Paris, Stock, 1995.

CHABANEAU, Camille, *Grammaire limousine*, Paris, Ed. Maisonneuve et C^{ie}, 1876.

GREBAN, Arnoul, *Le mystère de la passion de notre sauveur Jésus-Christ*, Gallimard, « Folio classique », 1987.

PIZAN (de), Christine, *Le Livre du corps de policie*, Paris, Honoré Champion, 1998.

ANZIEU, Didier, *Le moi peau*, Ed. Dunod, 1995

BASCHET, Jérôme, *La civilisation féodale – De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Flammarion, Champs histoire, 2006.

BORDIER, Jean-Pierre, *Le jeu de la passion*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1998.

BRETEL, Paul, ADROHER, Michel, CATAFAU, Aymat, sous la direction de, *La Vierge dans les arts et les littératures du Moyen Âge*, Actes du colloque de Perpignan du 17 au 19 octobre 2013, Paris, Honoré Champion, 2017.

BRUNEL, Clovis, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, E. Droz, 1935.

CÁMARA I SEMPERE, Héctor, *El flos sanctorum romançat, Edició crítica dels dos incunables catalans de La Legenda aurea de Jacobus de Voragine*, thèse dirigée par Marinella GARCIA SEMPERE, département de philologie catalane de l'Université d'Alicante, 2013.

- COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1906.
- COHEN, Gustave, *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen Âge*, Paris, Ed. du Cerf, 1955.
- DOMINGUEZ, Véronique, *La scène et la croix : le jeu de l'acteur dans les passions dramatiques françaises (XIV^e - XVI^e siècles)*, Turnhout, Éditions Brepols, 2007.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, [1965], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990.
- HENRARD, Nadine, *Le théâtre médiéval religieux en langue d'oc*, Genève, Éditions DROZ, 1998.
- KRYNEN, Jacques, *Le théâtre juridique : une histoire de la construction du droit*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 2018.
- Émil LÉVY, *Petit dictionnaire provençal-français*, Raphèle-lès-Arles, Ed. Culture provençale et méridionale, Marcel Petit, 1991.
- LAZZERINI, Lucia, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi Editore, 2010.
- LUCHAIRE, Achille, *Recueil de textes de l'ancien dialecte gascon d'après les documents antérieurs au XIV^e siècle, suivi d'un glossaire*, Paris, Ed. Maisonneuve et C^{ie}, 1881.
- MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, [1898], Paris, 1995
- MÂLE, Émile, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, [1923], Paris, Éditions Armand Colin, 1953.
- MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, [1898], Paris, Le livre de Poche, 1987.
- MASSIP, Francesc, *El teatro medieval, voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelone, Ed. Montesinos, 1992.
- MASSIP, Francesc, *Teatre religiós medieval als països catalans*, Publicacions de l'institut del teatre de la diputació de Barcelona, Barcelone, Edicions 62, 1984.
- MASSIP, Francesc, *La ilusión de Ícaro: Un desafío a los dioses*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de educación y cultura, colección Música y teatro religioso y medieval ; 5, 1997.
- MORDILLAT, Gérard, PRIEUR, Jérôme, *Jésus sans Jésus, La christianisation de l'Empire romain*, Paris, Seuil, Points essais, 2010.
- RAYNOUARD, François-Just-Marie, *Lexique roman, ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, Paris, Chez Sylvestre, 1844.
- ROMEU I FIGUERES, Josep, *Teatre medieval als països catalans*, in *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Actes del II col.loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga : « Teatre català antic ». Girona, 6 a 9 de juliol 1998, sous la direction de Albert ROSSICH, Antoni SERRA CAMPINS, Pep VALSALOBRE, Kassel, Editions Reichenberger, 2001.
- ROUSSE, Michel, *La scène et les tréteaux*, Paradigme, 2004.
- ROY, Émile, *Le mystère de la Passion en France, du XIV^e siècle au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1974.

SEPET, Marius, *Origines catholiques du théâtre moderne*, [1901], Genève, Slatkine Reprints, 1975, Chapitre V, p. 255-271.

STRUBEL, Armand, *Le théâtre au Moyen Âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Éditions Breal, 2003.

VACANT, Alfred, MANGENOT, Eugène, AMANN, Émile, *Dictionnaire de théologie catholique*, Tome cinquième, Librairie Letouzey et Ane, Paris, 1924.

VITALE-BROVARONE, Alessandro, *Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo, Note per la messa in scena d'una Passione*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1984.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, [1972], Paris, Seuil, 2000.

Articles

BARTHES, Roland, « Les maladies du costume de théâtre », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, Points Essais, 1971.

BORDIER, Jean-Pierre, « Judas au Moyen Âge – Le mythe de la naissance de l'anti-héros », in *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*, études réunies et présentées par Véronique Léonard-Roques, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

BRUSTON, Charles, « De quelques textes difficiles de l'Évangile de Pierre », *Revue des Études grecques*, Tome X, Fascicule 37, Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1897, pp.58-65.

HUBERT, Henri et MAUSS, Marcel, « Étude sommaire de la représentation du temps dans la religion et la magie », École pratique des Hautes Études, section des sciences religieuses, Paris, 1905.

JOUBERT, Fabienne, « Les tableaux vivants et l'Église », in *Le théâtre de l'Église (XII^e - XVI^e siècles)*, Paris, LAMOP, 2011.

LEJAY, Paul, « L'Évangile de Pierre », *Revue des Études grecques*, Tome VI, Fascicule 21, Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1893, pp.59-84.

KOOPMANS, Jelle, « L'édition de textes dramatiques de la fin du Moyen Âge : le problème des didascalies indirectes », *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filología Románicas*, coord. par Ramón Lorenzo Vázquez, Vol. 7, 1994 (Sección IX)

KOOPMANS, Jelle, « Le théâtre dans l'Église : mythes et réalité », in *Le théâtre de l'Église (XII^e - XVI^e siècles)*, Paris, LAMOP, 2011.

KOVÁCS, Lenke, « Juglars i músiques en les passions catalanes », *Medievalia*, 15 (2012), p. 201-280.

MASSIP, Jesus-Francesc, « Les primeres dramatitzacions de la passió en llengua catalana », in *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Actes del II Col.loqui, Problemes i mètodes de Literatura Catalana Antiga : "Teatre català antic", Girona, 1998.

MASSIP, Francesc, “L’escenificació de la Passió a l’edat mitjana : espais, decorats I efectes escènics”, in *Reviure el patrimoni. Actes. Recreacions del passat per mitjà de la festa. La recuperació de la Passió medieval de Cervera*.

MASSIP, Francesc, « El descendimiento de la cruz: la vitalidad de una tradición », in *Hispanorama* n°65, novembre 1993.

MEYER, Paul, « La traduction provençale de la Légende dorée », in *Romania*, Paris, Émile Bouillon, 1898.

PONS, Joseph, « Note sur la « Passion Provençale » du manuscrit DIDOT et la "Passion Catalane" », in *Bulletin hispanique* n°37, pp.390-392.

VIDAL, Pierre, « Mélanges d’histoire, de littérature et de philologie catalanes », *Revue des langues romanes*, tome XXXII, Montpellier, 1888, p. 339-348.

VILA, Pep, « Notes sobre les antigues representacions teatrals a les comarques gironines », *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, Vol. XXXV, p. 301-316, Girona, 1995.

ZUMTHOR, Paul, « Archaïsme et fiction : les plus anciens documents de langue romane », in *La linguistique fantastique*, dir. S. AUROUX, Ed. Denoël, Paris, 1985.

Table des annexes

Annexe 1 Inventaire général des rubriques	114
Annexe 2 Rubriques simples avec interlocuteur	120
Annexe 3 Rubriques simples sans interlocuteur.....	123
Annexe 4 Nom seul	124
Annexe 5 Rubriques complexes.....	125
Annexe 6 Rubriques complexes traduites	127

Annexe 1

Inventaire général des rubriques

- 1-Aysi comensa la Pasio de Jhesu Crist a sant Pey e a sant Johan, et disheron a Jhesu.
- 2-Jhesu ditz a sant Pey et a sant Johan.
- 3-Jhesus dis al sec.
- 4-Jhesus dit al payre aysi.
- 5-Jhesus dit al sec.
- 6-Lo sec fe sa lauzor a Dieu.
- 7-Jhesus dis al sec.
- 8-Ara parlet Caiïfas mes los Juzeus e ditz Roboam enayshi.
- 9-Aysi ditz Ysaïas als autres Juzeus.
- 10-Dalfinas ditz enaysi.
- 11-Dalfinas ditz aysi al sec.
- 12-Lo sec respon anaysi.
- 13-Roboam cridec en auta votz.
- 14-Juzias dit al sec enaysi.
- 15-Ditz lo sec a Juzias.
- 16-Juzias dit al sec.
- 17-Juzias dit al payre e a la mayre del sec.
- 18-Lo payre e la mayre del sec responden.
- 19-Ara parlec Juzias al payre e a la mayre.
- 20-Responden lo payre e la mayre.
- 21-Ysacar dish al sec.
- 22-Respon lo sec a Izacar.
- 23-Respon Ysacar enaïssi.
- 24-Respon lo sec enaïssi.
- 25-Lo lazer resusitet he dit a Jhesu.
- 26-Jhesus dit a la Magdanena.
- 27-Ara van .II. apostos a la sauma, e Dalfinas e Cayfas eran a la cort he dit Dalfinas.
- 28-Cayfas dit aysi.
- 29-Ara es mogut Jhesus del loc de la Magdalena e intrec s'en al Temple e gitet de foras tot quant y trobec e.l rector del temple ab .II. homes vestit de suzaris blancs e Jhesus dit lor enayssi.
- 30-Lo rector del Temple dit a Jhesu aysi.
- 31-Ara venon motz Juzieus al Temple ab .I. femna preza en adulteri he pasan denant Jhesu Crist e pus dison enaysi.
- 32-Jhesus dit als Juzeus enaysi.
- 33-Ara los Juzeus guarda la us l'autre he la us s'en ira apres l'autre. E Jhesus dit a la femna enaysi.
- 34-La femna dit a Jhesu enaysi.
- 35-Jhesus dit a la femna enaysi.
- 36-Ara s'en va la femna vas Jherusalem he vengron .II. apostols ab la sauma e ab el polhi e puget sus Jhesus he diseron cantan aquestas coplas.
- 37-Ara es Jhesus devant Jherusalem ab mot enfans he los us se despulheron lors vestiduras, estenderon las denant e los austres eshiron li ab rama d'arbres davant he disoron li aquestas coblas.
- 38-Ayso fayt, venc Simon hondradament e comvidec Jhesus e dis aysi.
- 39-Respon Jhesus a Simon enaysi.
- 40-Simon dit a Jhesu enaysi.
- 41-Ara se Jhesus a la taula ab los .XII. apostols e benezis la taula enaysi.
- 42-Ara responderon totz Amen e sezian encara a la taula e mentre que manyavan la Magnalena venc ab une brustia d'enguent e gitec ne sobre Jhesu e dit aquestas coplas.
- 43-Ara lavec loos pes ab las lacrimas de sos ulhs e puy breguec los ab los cabels sieus he ditz Simon a Jhesu aquestas pauras.
- 44-Jhesus dit a Simon.

45-Simon respondec a Jhesu.
 46-Jhesus dit a Simon.
 47-E quant Judas vic l'enguent vesar sobre Jhesu Crist levec si de pes he dit denant tos aquestas palauras.
 48-Judas dit a Jhesu enaysi.
 49-Jhesus sezia encara a la taula e ls apostols eysament e Jhesus dit enaysi.
 50-Ara Judas s'en va al cadefalc de Cayfas e dit a Jhesu aquestas palauras.
 51-Ara era Judas denant lo cadefalc dels Juzeus e dit a tos aysi.
 52-Judas dit als Juzeus.
 53-Respon Cayfas a Judas.
 54-Oltra s'en torna Judas als autres apostols e Juda fo ab els a la taula e Jhesus dit a sant Pey e a sant Johan.
 55-Sant Pey e sant Joan si leveron de pes e sant Pe dit a Jhesu enaysi.
 56-Respon Jhesus a sant Pe e a sant Johan.
 57-Ara s'en van vas Jherusalem e en la via els encontreron. I. home ab hune ampola d'aygua corent e entreron s'en ab el en l'ostal e sant Pe dit li aquestas palauras.
 58-Lo senher de l'ostar respon.
 59-Ara aparelhec la taula ab pa e ab vi e puys torneron s'en a Jhesu e sant Pe dit a Jhesu aysi.
 60-Jhesus dit als apostos.
 61-Ara sec Jhesus a la taula de la sena ab los .XII. apostos e Jhesu dit a lor.
 62-Sant Pe dit a Jhesu.
 63-Sant Andreu dit a Jhesu.
 64-Jhesus dit als apostols.
 65-Judas dit a Jhesu.
 66-Jhesus dit a Judas.
 67-Sant Pe dit a Jhesu.
 68-Jhesus dit a Sant Pe.
 69-Sant Pe dit a Jhesu.
 70-Jhesus dit a Sant Pe.
 71-Ara donc s'en puygeron sus el mont Holivet e Jhesus aministrec los apostols.
 72-Adonc s'en anec Jhesus al ort he preguec Dieu lo pay e dit.
 73-Adonc s'en torna als apostos e trobec los adormit e dit lors aysi.
 74-Ara s'en va al ort e Juda va s'en als Juzieus e dit lor enaysi.
 75-Cayfas dit a Judas enaysi.
 76-Aras doneron .XXX. diners en .I. bolsa a Judas e pauzec lo sac al col e Cayfas dit aysi.
 77-Judas dit aysi.
 78-Cayfas dit a Judas.
 79-Ara los Juzieus s'en torneron vas l'ort e foron armat de peyras e de fust e porteront lanternas e can foron devant Jhesu el lor dit.
 80-Caifas dit a Jhesu.
 81-Jhesu respon a Caifas.
 82-Judas salutet Jhesu.
 83-Jhesus dis a Judas.
 84-Caifas dis a Jhesu.
 85-E Jozacas dish a Jhesu.
 86-Sant Pey dish als Juzeus.
 87-Sant Pey tolc l'aurelha a Malquet e Jhesus dis a sant Pey enayshi.
 88-Jhesus dis a Malquet.
 89-Malquet dis a Jhesu cant ac cobrada l'aurelha.
 90-Caifas dis a Jhesu.
 91-Jhesus respon a Caifas.
 92-Dalfinas dis et asinet a Jhesu.
 93-Jhesus dis asi a Dalfinas.
 94-Dalfinas dis als autres Juzeus.
 95-Pilat dish a Jhesu.
 96-Jhesus respon a Pilat.
 97-Roboam dis als autres Juzeus.
 98-Jorias dish aissi.

- 99-Ara dish Dalfinat a Pons Pilat.
100-Dalfinas dit a Jhesu.
101-Ara si caufa S. Pey a la mazo dels Juzeus e la sirventa dish li.
102-Sant P. respon a la sirventa.
103-La sirventa dish als Juzeus.
104-Sant P. respon a la sirventa.
105-La sirventa dis a sant Pey.
106-Sant P. respon la .III. vetz.
107-Sant Pey hieis fora la mayzo e semlec li que Jhesus li avia dita veritat.
108-Roboam dit als autres Juzieus.
109-Judas dit als Juzieus.
110-Dalfinas dit a Judas.
111-Ara s'en anet pengar Judas e ditz aysi.
112-Ara s'en van los Juzieus a Pont Pilat e meneron lo Jhesu denant.
113-Pont Pilat dit a Jhesu.
114-Encar dit Pont Pilat a Jhesu.
115-Ara respon Jhesus a Pons Pilat.
116-Pons Pilat dit als Juzieus.
117-Cayfas dit a Pons Pilat.
118-Pons Pilat dit a Cayfas.
119-Los Juzieus menan Jhesus al rey Herodes.
120-Lo rey Herodes respon als Juzieus.
121-Lo rey Herodes dit a Jhesu.
122-Jhesus no sonec motz.
123-Los Juzieus dison al rey Herodes.
124-Lo rey Herodes dit a Jhesu.
125-Herodes dit als Juzeus.
126-Los Juzieus s'en van a Pons Pilat.
127-Pons Pilat dit aus Judeus.
128-Los Juzieus dizon a Pons Pilat.
129-Pont Pilat respon als Juzeus.
130-Sa moher dit a Pont Pilat.
131-Caïfas dit a Pons Pilat.
132-Pons Pilat dit als Juzieus.
133-Ara responderon los Juzieus.
134-Izacar dit a Jhesu aysi.
135-Caïfas dit a Jhesu aysi.
136-Disoron los Juzieus enaysi.
137-Izacar dits enaysi a Jhesu.
138-Izacar dit a Simo he a Baronic.
139-Baroinic dit a Izacar.
140-Izacar dish a Baroninc aysi.
141-Aisi pengeron los Juzieus en crotz Jhesu, e Pons Pilat dit a son mesatge.
142-Lo Juzeu Yzacar dit als austres.
143-Ara s'en van tos los Judieus denant Pons Pilat e dissoron aysi.
144-E Pons Pilat ditz als Judieus.
145-Roboam dita a Jhesu aysi.
146-Izacar dit a Jhesu.
147-Lo layro de la part esquera dit a Jhesu.
148-Lo layro de la part drecha dit a l'autre.
149-Jhesus dit al layro de la part drecha.
150-Jhesus dit a sa mayre aysi.
151-Jhesus dit a sant Johan.
152-Jhesus dit aquestas palauras can vol murir.
153-Roboam dit als autres Juzieus.
154-Jhesus dit als Juzeus.
155-Rabi dit a Jhesu aysi.
156-Rabi dec a beure a Jhesu.
157-Jhesu ditz al payre sperital.
158-Symon ditz als Juzeus.

- 159-Nostra Dona trista fa son planc e las .II. Marias la sostenon.
160-Nostra Dona ditz a sant Johan.
161-Sant Johan dis a Nostra Dona.
162-Jozep s'en va denant Pons Pilat e ditz li.
163-Pons Pilat ditz a Jozep.
164-Centurio venc denant Pons Pilat e Pons Pilat dish li.
165-Centurio dish a pons Pilat.
166-Pons Pilat dit a Josep.
167-Los Juzieus s'en van denant Pons Pilat e dizon li aysi.
168-Pons Pilat dit als Juzeus.
169-Josep dit als Juzeus.
170-Los Juzeus dizon a Josep.
171-Los Juzieus dizon a Longi.
172-Longis pren la lansa de sa ma e los Juzeus meton la al costat de Jhesu al dret he Longis enpey la lansa e la sanc devallec per la lansa e Longis toquet ne sos ulhs e tant tost el vic e dit enaysi a Jhesu.
173-Ara resucitet Jhesu Crist del monument e aparelhec se de trayre Adam e ls autres peccadors que eran jus en enfèrn e puget s'en el cel. Aqui fo ta granda la gloria dels angels que dizian a auta votz.
174-Ara s'en puyet Jhesus en Paradis e ditz a Zino lo layro de la part drecha.
175-Lo layro de la part dreyta ditz a Jhesu.
176-Los Juzieus s'en van denant Pons Pilat e dizen li aysi.
177-Pons Pilat dit als Jizeus.
178-Los Juzieus dizon a Pons Pilat.
179-Pons Pilat dish a Centurio.
180-Centurio dish a Pons Pilat.
181-Centurio dish als autres cavalers.
182-[Adam] Pons Pilat dit als cavaliers et a Centurio.
183-Jhesus dit als diables que son als portals d'iffèrn.
184-Los diables disoron a Jhesu.
185-Jhesus dit als diables aysi.
186-Los diables disoron a Jhesu.
187-Jhesus dit als diables.
188-Jhezus venc a las portas d'ifèrn e intret la ins e dit aysi.
189-Las prophetas e ls autres lauzan Dieu.
190-Encara fan lauzor las prophetas.
191-Jhesus dit a las prophetas.
192-Jhesus dit a las prophetas.
193-Respon Baraban lo demoni.
194-Jhesus dit als demonis.
195-Respon lo diable a Jhesu.
196-Jhesus dit als diables.
197-Aqui aparec lo Payre esperital e dit a Jhesu Crist filh sieu.
198-Ara dit lo filh de Dieu a Adam e als autres.
199-Ara s'en pugec lo filh de Dieu el cel ab sa companha, ab los angels e ab tota la cort selestial cantan e dizen.
200-Ara vengon las .III. Marias en Jherusalem que cerquan Jhesu Crist ab gran dolor e disoron enaysi.
201-Marie Salome.
202-Maria Jacobi.
203-Maria Magdalena.
204-Maria Magdalena.
205-Maria Jacobi.
206-Maria Salome.
207-Maria Magdalena.
208-Maria Jacobi.
209-Totas .III. diseron al marcader.
210-Respon lo marcader.
211-Maria Salome.
212-Respon lo mercader.

213-Maria Magdalena.
 214-Lo marcader respon.
 215-Maria Jacobi.
 216-Respon lo marcader.
 217-Maria Salome.
 218-Dit lo mercader.
 219-Dit lo filh del marcader.
 220-Respon lo marcader al filh.
 221-Dit lo filh al payre.
 222-Dit lo mercader a las Marias.
 223-Maria Magdalena.
 224-Respon lo marcader.
 225-Las .III. Marias disseron.
 226-Maria Jacobi.
 227-Maria Salome.
 228-Ara foron vengudas al moniment.
 229-Maria Salome.
 230-L'angel respon.
 231-Maria Magdalena.
 232-Respon l'angel.
 233-Ara levet l'angel la peira e dish.
 234-Totas .III. prenon lo suzari.
 235-Maria Jacobi.
 236-[Marie Madeleine] Ditz l'angel.
 237-Maria Salome.
 238-L'angel dish.
 239-Ara van sercar totas .III. la Vergis Maria e ls apostols per comtar so que an vist.
 240-Maria Magdalena.
 241-Ara troben la may de Dieu e sant Johan e dissero.
 242-Respon la mayre de Dieu.
 243-Maria Jacobi.
 244-La maire de Dieu pren lo suzari, benadis lo en ploran e ditz.
 245-Maria Magdalena.
 246-Maria Jacobi.
 247-Maria Salome.
 248-Maria Magdalena.
 249-Aissi aparec Jhesus a la Magdalena e dis.
 250-Maria Magdalena dish.
 251-Jhesus dish a la Magdalena.
 252-Maria Madgalena.
 253-Jhesus dish a Maria.
 254-Maria Magdalena dis a las autras Marias.
 255-Maria Magdalena.
 256-Ara va al verger on era la maire de Dieu e ls apostos e dish lor.
 257-Respon la maire de Dieu.
 258-Maria Magdalena dish.
 259-Disheron los apostols a la Magdalena.
 260-Maria Magdelena.
 261-Maria Magdelena.
 262-Disheron los apostos.
 263-Ara s'en aneron en Galilea tos ensems sercar lo filh de Dieu e anc no.l pogro trobar.
 264-Dish sant Peyre.
 265-Assi aparec Jhesus cuma pelegri e dis lor.
 266-Responderon los pelegris.
 267-Jhesus dit.
 268-Respondon los pelegris.
 269-Jhesus dit als pelegris.
 270-Disseron los pelegris.
 271-Respon Jhesus.
 272-L'oste dish a Jhesu.

273-Respon Jhesus.
274-La ostalera dit.
275-Ara.s met a la taula Jhesus e benezis lo pa e.l vi e conogron lo a las plagas de las mas.
276-Disheron los pelegris.
277-Ara s'en anen los pelegris als apostos en Jherusalem e disheron.
278-Aissi los apparet Jhesu Crist.
279-Respondero los apostos.
280-Jhesus dis als apostos.
281-Ara volgon far los apostos la voluntat de Dieu e encontran sant Tomaas.
282-Respon sant Tomaas.
283-Asi aparec Jhesu Crist e dis a sant Tomas que metes la ma al costat.
284-Respon sant Tomas.
285-Dish Jhesu Crist a sant Tomas.
286-Disheron tos los apostos a Jhesu Crist.
287-Can fo fenit canteron los apostos.
288-Finita passione Deus det nobis suam amorem. Amen

Annexe 2

Rubriques simples avec interlocuteur

- 2-Jhesu ditz a sant Pey et a sant Johan.
- 3-Jhesus dis al sec.
- 4-Jhesus dit al payre aysi.
- 5-Jhesus dit al sec.
- 7-Jhesus dis al sec.
- 9-Aysi ditz Ysaïas als autres Juzeus.
- 11-Dalfinas ditz aysi al sec.
- 14-Juzias dit al sec enaysi.
- 15-Ditz lo sec a Juzias.
- 16-Juzias dit al sec.
- 17-Juzias dit al payre e a la mayre del sec.
- 18-Lo payre e la mayre del sec responden.
- 19-Ara parlec Juzias al payre e a la mayre.
- 21-Ysacar dish al sec.
- 22-Respon lo sec a Izacar.
- 26-Jhesus dit a la Magdanena.
- 30-Lo rector del Temple dit a Jhesu aysi.
- 32-Jhesus dit als Juzeus enaysi.
- 34-La femna dit a Jhesu enaysi.
- 35-Jhesus dit a la femna enaysi.
- 39-Respon Jhesus a Simon enaysi.
- 40-Simon dit a Jhesu enaysi.
- 44-Jhesus dit a Simon.
- 45-Simon respondec a Jhesu.
- 46-Jhesus dit a Simon.
- 48-Judas dit a Jhesu enaysi.
- 52-Judas dit als Juzeus.
- 53-Respon Cayfas a Judas.
- 56-Respon Jhesus a sant Pe e a sant Johan.
- 60-Jhesus dit als apostos.
- 62-Sant Pe dit a Jhesu.
- 63-Sant Andreu dit a Jhesu.
- 64-Jhesus dit als apostols.
- 65-Judas dit a Jhesu.
- 66-Jhesus dit a Judas.
- 67-Sant Pe dit a Jhesu.
- 68-Jhesus dit a Sant Pe.
- 69-Sant Pe dit a Jhesu.
- 70-Jhesus dit a Sant Pe.
- 75-Cayfas dit a Judas enaysi.
- 78-Cayfas dit a Judas.
- 80-Caiïfas dit a Jhesu.
- 81-Jhesu respon a Caiïfas.
- 83-Jhesus dis a Judas.
- 84-Caiïfas dis a Jhesu.
- 85-E Jozacas dish a Jhesu.
- 86-Sant Pey dish als Juzeus.
- 88-Jhesus dis a Malquet.
- 90-Caiïfas dis a Jhesu.
- 91-Jhesus respon a Caiïfas.
- 93-Jhesus dis asi a Dalfinas.
- 94-Dalfinas dis als autres Juzeus.

95-Pilat dish a Jhesu.
 96-Jhesus respon a Pilat.
 97-Roboam dis als autres Juzeus.
 99-Ara dish Dalfinat a Pons Pilat.
 100-Dalfinas dit a Jhesu.
 102-Sant P. respon a la sirventa.
 103-La sirventa dish als Juzeus.
 104-Sant P. respon a la sirventa.
 105-La sirventa dis a sant Pey.
 108-Roboam dit als autres Juzieus.
 109-Judas dit als Juzieus.
 110-Dalfinas dit a Judas.
 113-Pont Pilat dit a Jhesu.
 114-Encar dit Pont Pilat a Jhesu.
 115-Ara respon Jhesus a Pons Pilat.
 116-Pons Pilat dit als Juzieus.
 117-Cayfas dit a Pons Pilat.
 118-Pons Pilat dit a Cayfas.
 120-Lo rey Herodes respon als Juzieus.
 121-Lo rey Herodes dit a Jhesu.
 123-Los Juzieus dison al rey Herodes.
 124-Lo rey Herodes dit a Jhesu.
 125-Herodes dit als Juzeus.
 127-Pons Pilat dit aus Judeus.
 128-Los Juzieus dizon a Pons Pilat.
 129-Pont Pilat respon als Juzeus.
 130-Sa moher dit a Pont Pilat.
 131-Caïfas dit a Pons Pilat.
 132-Pons Pilat dit als Juzieus.
 134-Izacar dit a Jhesu aysi.
 135-Caïfas dit a Jhesu aysi.
 137-Izacar dits enaysi a Jhesu.
 138-Izacar dit a Simo he a Baronic.
 139-Baroinic dit a Izacar.
 140-Izacar dish a Baroninc aysi.
 142-Lo Juzeu Yzacar dit als austres.
 144-E Pons Pilat ditz als Judieus.
 145-Roboam dita a Jhesu aysi.
 146-Izacar dit a Jhesu.
 147-Lo layro de la part esquera dit a Jhesu.
 148-Lo layro de la part drecha dit a l'autre.
 149-Jhesus dit al layro de la part drecha.
 150-Jhesus dit a sa mayre aysi.
 151-Jhesus dit a sant Johan.
 153-Roboam dit als autres Juzieus.
 154-Jhesus dit als Juzeus.
 155-Rabi dit a Jhesu aysi.
 157-Jhesu ditz al payre sperital.
 158-Symon ditz als Juzeus.
 160-Nostra Dona ditz a sant Johan.
 161-Sant Johan dis a Nostra Dona.
 163-Pons Pilat ditz a Jozep.
 165-Centurio dish a pons Pilat.
 166-Pons Pilat dit a Josep.
 168-Pons Pilat dit als Juzeus.
 169-Josep dit als Juzeus.
 170-Los Juzeus dison a Josep.
 171-Los Juzieus dison a Longi.
 175-Lo layro de la part dreyta ditz a Jhesu.
 177-Pons Pilat dit als Jizeus.

178-*Los Juzieus dizon a Pons Pilat.*
179-*Pons Pilat dish a Centurio.*
180-*Centurio dish a Pons Pilat.*
181-*Centurio dish als autres cavalers.*
182-*[Adam] Pons Pilat dit als cavaliers et a Centurio.*
184-*Los diables disoron a Jhesu.*
185-*Jhesus dit als diables aysi.*
186-*Los diables disoron a Jhesu.*
187-*Jhesus dit als diables.*
191-*Jhesus dit a las prophetas.*
192-*Jhesus dit a las prophetas.*
194-*Jhesus dit als demonis.*
195-*Respon lo diable a Jhesu.*
196-*Jhesus dit als diables.*
198-*Ara dit lo filh de Dieu a Adam e als autres.*
220-*Respon lo marcader al filh.*
221-*Dit lo filh al payre.*
222-*Dit lo mercader a las Marias.*
251-*Jhesus dish a la Magdalena.*
253-*Jhesus dish a Maria.*
254-*Maria Magdalena dis a las outras Marias.*
259-*Disheron los apostols a la Magdalena.*
269-*Jhesus dit als pelegris.*
272-*L'oste dish a Jhesu.*
280-*Jhesus dis als apostos.*
285-*Dish Jhesu Crist a sant Tomas.*
286-*Disheron tos los apostos a Jhesu Crist.*

Annexe 3

Rubriques simples sans interlocuteur

- 10-Dalfinas ditz enaysi.
- 12-Lo sec respon anaysi.
- 20-Responden lo payre e la mayre.
- 23-Respon Ysacar enaissi.
- 24-Respon lo sec enaissi.
- 28-Cayfas dit aysi.
- 58-Lo senher de l'ostar respon.
- 77-Judas dit aysi.
- 98-Jorias dish aissi.
- 133-Ara responderon los Juzieus.
- 136-Disoron los Juzieus enaysi.
- 193-Respon Baraban lo demoni.
- 210-Respon lo marcader.
- 212-Respon lo mercader.
- 214-Lo marcader respon.
- 216-Respon lo marcader.
- 218-Dit lo mercader.
- 219-Dit lo filh del marcader.
- 224-Respon lo marcader.
- 230-L'angel respon.
- 232-Respon l'angel.
- 236-[Marie Madeleine] Ditz l'angel.
- 238-L'angel dish.
- 242-Respon la mayre de Dieu.
- 250-Maria Magdalena dish.
- 257-Respon la maire de Dieu.
- 258-Maria Magdalena dish.
- 262-Disheron los apostos.
- 264-Dish sant Peyre.
- 266-Responderon los pelegris.
- 267-Jhesus dit.
- 268-Respondon los pelegris.
- 270-Disseron los pelegris.
- 271-Respon Jhesus.
- 273-Respon Jhesus.
- 274-La ostalera dit.
- 276-Disheron los pelegris.
- 279-Respondero los apostos.
- 282-Respon sant Tomaas.
- 284-Respon sant Tomas.

Annexe 4

Nom seul

201-Marie Salome.
202-Maria Jacobi.
203-Maria Magdalena.
204-Maria Magdalena.
205-Maria Jacobi.
206-Maria Salome.
207-Maria Magdalena.
208-Maria Jacobi.
211-Maria Salome.
213-Maria Magdalena.
215-Maria Jacobi.
217-Maria Salome.
223-Maria Magdalena.
226-Maria Jacobi.
227-Maria Salome.
229-Maria Salome.
231-Maria Magdalena.
235-Maria Jacobi.
237-Maria Salome.
240-Maria Magdalena.
243-Maria Jacobi.
245-Maria Magdalena.
246-Maria Jacobi.
247-Maria Salome.
248-Maria Magdalena.
252-Maria Madgalena.
255-Maria Magdalena.
260-Maria Magdelena.
261-Maria Magdelena.

Annexe 5

Rubriques complexes

Légende :

Indications de mouvement ou de déplacements. 38

Résumé d'actions passées ou à venir. 11

Moments symboliques ou dogmatiques. 21

Passages chantés ou présentant une rupture stylistique. 5

Introduction et clôture. 2

1-Aysi comensa la Pasio de Jhesu Crist a sant Pey e a sant Johan, et disheron a Jhesu.

6-Lo sec fe sa lauzor a Dieu.

8-Ara parlet Caiïfas mes los Juzeus e ditz Roboam enaysi.

13-Roboam cridec en auta votz.

25-Lo lazer resusitet he dit a Jhesu.

27-Ara van. II. apostos a la sauma, e Dalfinas e Cayfas eran a la cort he dit Dalfinas.

29-Ara es mogut Jhesus del loc de la Magdalena e intrec s'en al Temple e gitet de foras tot quant y trobec e.l rector del temple ab .II. homes vestit de suzaris blancs e Jhesus dit lor enaysi

31-Ara venon motz Juzieus al Temple ab .I. femna preza en adulteri he pasan devant Jhesu Crist e pus dison enaysi.

33-Ara los Juzeus guarda la us l'autre he la us s'en ira apres l'autre. E Jhesus dit a la femna enaysi.

36-Ara s'en va la femna vas Jherusalem he vengron .II. apostols ab la sauma e ab el polhi e puget sus Jhesus he diseron cantan aquestas coplas.

37-Ara es Jhesus devant Jherusalem ab mot enfans he los us se despulheron lors vestiduras, estenderon las denant e los austres eshiron li ab rama d'arbres davant he disoron li aquestas coblas.

38-Ayso fayt, venc Simon hondradament e comvidec Jhesus e dis aysi.

41-Ara se Jhesus a la taula ab los .XII. apostols e benezis la taula enaysi.

42-Ara responderon totz Amen e sezian encara a la taula e mentre que manyavan la Magnalena venc ab une brustia d'enguent e gitec ne sobre Jhesu e dit aquestas coplas.

43-Ara lavec loos pes ab las lacrimas de sos ulhs e puy breguec los ab los cabels sieus he ditz Simon a Jhesu aquestas pauras.

47-E quant Judas vic l'enguent vesar sobre Jhesu Crist levec si de pes he dit denant tos aquestas palauras.

49-Jhesus sezia encara a la taula e ls apostols eysament e Jhesus dit enaysi.

50-Ara Judas s'en va al cadefalc de Cayfas e dit a Jhesu aquestas palauras.

51-Ara era Judas denant lo cadefalc dels Juzeus e dit a tos aysi.

54-Oltra s'en torna Judas als autres apostols e Juda fo ab els a la taula e Jhesus dit a sant Pey e a sant Johan.

55-Sant Pey e sant Joan si leveron de pes e sant Pe dit a Jhesu enaysi.

57-Ara s'en van vas Jherusalem e en la via els encontreron. I. home ab hune ampola d'aygua corent e entreron s'en ab el en l'ostal e sant Pe dit li aquestas palauras.

59-Ara aparelhec la taula ab pa e ab vi e puy torneron s'en a Jhesu e sant Pe dit a Jhesu aysi.

61-Ara sec Jhesus a la taula de la sena ab los .XII. apostos e Jhesu dit a lor.

71-Ara donc s'en puygeron sus el mont Holivet e Jhesus aministrec los apostols.

72-Adonc s'en anec Jhesus al ort he preguec Dieu lo pay e dit.

73-Adonc s'en torna als apostos e trobec los adormit e dit lors aysi.

74-Ara s'en va al ort e Juda va s'en als Juzieus e dit lor enaysi.

76-Aras doneron .XXX. diners en .I. bolsa a Judas e puzec lo sac al col e Cayfas dit aysi.

79-Ara los Juzieus s'en torneron vas l'ort e foron armat de peyras e de fust e porteront lanternas e can foron devant Jhesu el lor dit.

82-Judas salutet Jhesu.
 87-Sant Pey tolc l'aurelha a Malquet e Jhesus dis a sant Pey enayshi.
 89-Malquet dis a Jhesu cant ac cobrada l'aurelha.
 92-Dalfinas dis et asinet a Jhesu.
 101-Ara si caufa S. Pey a la mazo dels Juzeus e la sirventa dish li.
 106-Sant P. respon la .III. vetz.
 107-Sant Pey hieis fora la mayzo e semlec li que Jhesus li avia dita veritat.
 111-Ara s'en anet pengar Judas e ditz aysi.
 112-Ara s'en van los Juzieus a Pont Pilat e meneron lo Jhesu denant.
 119-Los Juzieus menan Jhesus al rey Herodes.
 122-Jhesus no sonec motz.
 126-Los Juzieus s'en van a Pons Pilat.
 141-Aisi pengeron los Juzieus en crotz Jhesu, e Pons Pilat dit a son mesatge.
 143-Ara s'en van tos los Judieus denant Pons Pilat e dissoron aysi.
 152-Jhesus dit aquestas palauras can vol murir.
 159-Nostra Dona trista fa son planc e las .II. Marias la sostenon.
 162-Jozep s'en va denant Pons Pilat e ditz li.
 164-Centurio venc denant Pons Pilat e Pons Pilat dish li.
 167-Los Juzieus s'en van denant Pons Pilat e dison li aysi.
 172-Longis pren la lansa de sa ma e los Juzeus meton la al costat de Jhesu al dret he Longis enpey la lansa e la sanc devalec per la lansa e Longis toquet ne sos ulhs e tant tost el vic e dit enaysi a Jhesu.
 173-Ara resucitet Jhesu Crist del moniment e aparelhec se de trayre Adam e ls autres peccadors que eran jus en enfern e puget s'en el cel. Aqui fo ta granda la gloria dels angels que dizian a auta votz.
 174-Ara s'en puyet Jhesus en Paradis e ditz a Zino lo layro de la part drecha.
 176-Los Juzieus s'en van denant Pons Pilat e dizen li aysi.
 183-Jhesus dit als diables que son als portals d'iffern.
 188-Jhezus venc a las portas d'ifern e intret la ins e dit aysi.
 189-Las prophetas e ls autres lauzan Dieu.
 190-Encara fan lauzor las prophetas.
 197-Aqui aparec lo Payre esperital e dit a Jhesu Crist filh sieu.
 199-Ara s'en pugec lo filh de Dieu el cel ab sa companha, ab los angels e ab tota la cort selestial cantan e dizen.
 200-Ara vengon las .III. Marias en Jherusalem que cerquan Jhesu Crist ab gran dolor e disoron enaysi.
 209-Totas .III. disseron al marcader.
 225-Las .III. Marias disseron.
 228-Ara foron vengudas al moniment.
 233-Ara levet l'angel la peira e dish.
 234-Totas .III. prenon lo suzari.
 239-Ara van sercar totas .III. la Vergis Maria e ls apostols per comtar so que an vist.
 241-Ara troben la may de Dieu e sant Johan e dissero.
 244-La maire de Dieu pren lo suzari, benadis lo en ploran e ditz.
 249-Aissi aparec Jhesus a la Magdalena e dis.
 256-Ara va al verger on era la maire de Dieu e ls apostos e dish lor.
 263-Ara s'en aneron en Galilea tos ensems sercar lo filh de Dieu e anc no.l pogro trobar.
 265-Assi aparec Jhesus cuma pelegru e dis lor.
 275-Ara.s met a la taula Jhesus e benezis lo pa e.l vi e conogron lo a las plagas de las mas.
 277-Ara s'en anen los pelegrus als apostos en Jherusalem e disheron.
 278-Aissi los apparet Jhesu Crist.
 281-Ara volgon far los apostos la voluntat de Dieu e encontran sant Tomaas.
 283-Asi aparec Jhesu Crist e dis a sant Tomas que metes la ma al costat.
 287-Can fo fenit canteron los apostos.
 288-Finita passione Deus det nobis suam amorem. Amen!

Annexe 6

Rubriques complexes traduites

- 1- Ainsi commence la Passion de Jésus Christ avec saint Pierre et saint Jean et ils dirent à Jésus.
- 6- L'aveugle fait sa louange à Dieu.
- 8- Alors Caïphe parle avec les Juifs et Roboam dit ainsi.
- 13- Roboam cria à haute voix.
- 25- Lazare ressuscite et dit à Jésus.
- 27- Alors deux apôtres vont trouver l'ânesse, Dalfinas et Caïphe se trouvaient à la cour et Dalfinas dit.
- 29- Alors Jésus a quitté le lieu où se trouvait Marie Madeleine, puis il est entré dans le Temple et il a jeté dehors tous ceux qui s'y trouvaient ainsi que le recteur du temple et deux hommes vêtus de robes blanches et Jésus leur dit ceci.
- 31- Alors de nombreux Juifs arrivent au Temple avec une femme adultère, ils passent devant Jésus Christ et disent ceci.
- 33- Alors les Juifs se regardent les uns les autres puis s'envoient les uns après les autres. Puis Jésus dit ainsi à la femme.
- 36- Alors la femme s'en va vers Jérusalem et deux apôtres arrivèrent avec l'ânesse et son petit, ils y firent monter Jésus puis chantèrent ces couplets.
- 37- Maintenant Jésus est devant Jérusalem entouré de nombreux enfants, et ils se dépouillèrent de leurs vêtements, les étendirent devant lui puis d'autres y jetèrent des rameaux et lui dirent ces couplets.
- 38- Ceci fait, Simon s'approcha avec humilité, convia Jésus et dit ceci.
- 41- Alors Jésus est assis à table avec les douze apôtres et il bénit ainsi la table.
- 42- Alors ils répondirent tous Amen et ils étaient encore assis à table en train de manger lorsque Marie Madeleine arriva avec un flacon d'onguent, le versa sur Jésus et dit ces couplets.
- 43- Alors elle lui lava les pieds avec les larmes de ses yeux puis les essuya de ses cheveux, alors Simon dit ces mots à Jésus.
- 47- Et quand Judas vit verser l'onguent sur Jésus Christ, il se mit debout et dit ces mots devant tous.
- 49- Jésus était encore assis à table et les apôtres également et Jésus dit ainsi.
- 50- Alors Judas s'en va à l'échafaud de Caïphe et il dit ces mots à Jésus.
- 51- Alors Judas était devant l'échafaud des Juifs et il dit ainsi à tous.
- 54- Après tout cela Judas retourne auprès des autres apôtres, s'assoit avec eux à table et Jésus dit à saint Pierre et saint Jean.
- 55- Saint Pierre et saint Jean se mirent debout et saint Jean dit ainsi à Jésus.
- 57- Maintenant ils vont vers Jérusalem et sur la route ils rencontrèrent un homme chargé d'une bombonne d'eau fraîche et ils entrèrent avec lui dans l'auberge et saint Pierre dit ces mots.
- 59- Alors il dressa la table avec el pain et le vin puis ils s'en retournèrent auprès de Jésus et saint Pierre lui parla ainsi.
- 61- Alors Jésus s'assit à la table de la Cène avec les douze apôtres et Jésus leur dit.
- 71- Ils montèrent donc sur le Mont des Oliviers et Jésus enseigna aux apôtres.
- 72- Alors Jésus est allé au jardin et a prié Dieu le père et dit.
- 73- Alors il retourne vers les apôtres, il les trouve endormis et leur dit ceci.
- 74- Maintenant il va au jardin et Judas va voir les Juifs et leur dit ceci.
- 76- Ils donnèrent alors trente deniers dans une bourse à Judas et lui passèrent le sac autour du cou, puis Caïphe dit ceci.
- 79- Alors les Juifs se rendirent au jardin, armés de pierres et de bâtons et portant des lanternes, et quand ils furent devant Jésus ce dernier leur dit.
- 82- Judas salua Jésus.
- 87- Saint Pierre coupa l'oreille de Malquet et Jésus dit ainsi à saint Pierre.
- 89- Malquet dit à Jésus après avoir retrouvé son oreille.
- 92- Dalfinas dit et frappa Jésus.
- 101- Maintenant saint Pierre se réchauffe²⁰⁰ chez les Juifs et la servante lui dit.
- 106- Saint Pierre répond la troisième fois.
- 107- Saint Pierre sortit de la maison et il lui sembla que Jésus lui avait dit la vérité.

²⁰⁰ *Caufar* : sans doute une forme de *calfar* ou *escalfar*, qui signifie « chauffer » ou « réchauffer » mais qui possède aussi une nuance religieuse dans le sens de « attiser/réchauffer sa foi ».

- 111- Alors Judas alla se pendre et il dit ainsi.
- 112- Alors les Juifs vont voir Ponce Pilate et ils amenèrent Jésus devant lui.
- 119- Les Juifs amènent Jésus devant de roi Hérode.
- 126- Les Juifs vont devant Ponce Pilate.
- 141- Ainsi les Juifs pendirent Jésus en croix, et Ponce Pilate dit à son messenger.
- 143- Alors tous les Juifs vont devant Ponce Pilate et ils dirent ceci.
- 152- Jésus dit ces mots au moment de mourir.
- 159- Notre triste Madone pousse sa plainte et les deux Maries la soutiennent.
- 162- Joseph va devant Ponce Pilate et lui dit.
- 164- Le Centurion vint devant Ponce Pilate et Ponce Pilate lui dit.
- 167- Les Juifs vont devant Ponce Pilate et lui disent ceci.
- 172- Longin prend la lance dans sa main et les Juifs la portent au flanc de Jésus, à droite, et Longin pousse la lance et le sang dévale tout au long de la lance et Longin le passa sur ses yeux et se mit aussitôt à voir et il dit ainsi à Jésus.
- 173- Alors Jésus ressuscita du tombeau et il s'apprêta à ramener Adam et les autres pécheurs qui étaient au fond des Enfers et il monta au ciel. Là, la gloire des anges fut si grande qu'ils disaient à haute voix.
- 174- Alors Jésus monta au Paradis et dit à Dimas, le larron de droite.
- 176- Les Juifs vont devant Ponce Pilate et lui disent ceci.
- 183- Jésus dit aux diables qui sont aux portes de l'enfer.
- 188- Jésus alla aux portes de l'enfer entra à l'intérieur et dit ainsi.
- 189- Les prophètes et les autres louent Dieu.
- 190- Les prophètes font encore leur louange.
- 197- Ici apparaît le Père spirituel et il dit à Jésus Christ son fils.
- 199- Alors le fils de Dieu est monté au ciel avec sa compagnie, avec les anges et toute la cour céleste ils chantent et disent.
- 200- Alors les trois Maries viennent à Jérusalem pour chercher Jésus Christ avec une grande douleur et elles dirent ainsi.
- 209- Toutes trois dirent au marchand.
- 225- Les trois Maries dirent.
- 228- Alors elles arrivèrent au tombeau.
- 233- Alors l'ange souleva la pierre et dit.
- 234- Toutes trois prirent le suaire.
- 239- Elles vont maintenant toutes trois chercher la Vierge Marie et les apôtres pour raconter ce qu'elles ont vu.
- 241- Alors elles trouvent la mère de Dieu et saint Jean et elles dirent.
- 244- La mère de Dieu prend le suaire, le bénit en pleurant et dit.
- 249- Ainsi Jésus apparaît à Marie Madeleine et il dit.
- 256- Il va alors au verger où étaient la mère de Dieu et les apôtres et il leur dit.
- 263- Alors ils partirent tous ensemble en Galilée pour chercher le fils de Dieu et ils ne parvinrent pas à le trouver.
- 265- Alors Jésus apparut sous l'apparence²⁰¹ d'un pèlerin et il leur dit.
- 275- Alors Jésus se mit à table et bénit le pain et le vin et ils le reconnurent aux plaies de ses mains.
- 277- Alors les pèlerins allèrent voir les apôtres à Jérusalem et ils dirent.
- 278- Ainsi Jésus Christ leur apparut.
- 281- Alors les apôtres veulent accomplir la volonté de Dieu et ils rencontrent saint Thomas.
- 283- Ainsi apparut Jésus Christ et il dit à saint Thomas de mettre sa main sur son flanc.
- 287- Quand ce fut fini, les apôtres chantèrent.

²⁰¹ *Cuma* : sans doute une variation de *coma*, attesté en provençal, qui associe *com/cum* et la préposition *a*, dans le sens de « *en qualité de* ».

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	3
Introduction	6
PARTIE 1 LE TEXTE.....	13
CHAPITRE 1	14
LE MANUSCRIT	14
1. Description	14
2. Origine	21
CHAPITRE 2	23
LES SOURCES	23
1. Généralités	23
2. L’Évangile de Jean	24
3. L’Évangile de Nicodème	26
4. La légende dorée	28
5. L’Évangile de Pierre	30
CHAPITRE 3	32
LA NARRATION	32
1. Les épisodes	32
2. L’Évangile et la légende	38
PARTIE 2 LA MISE EN SCÈNE.....	47
CHAPITRE 4	48
LES DIDASCALIES	48
1. Généralités	48
2. Description et fonctions	56
2.1. Rubriques simples avec interlocuteurs	57
2.2. Rubriques simples sans interlocuteur	59
2.3. Nom seul	59
2.4. Rubriques complexes	60
2.4.1. Les indications de mouvement	60
2.4.2. Résumés des actions	67
2.4.3. Le symbole et le dogme	69
2.4.4. Introduction des passages chantés	71
2.4.5. Le balisage du texte	72
2.5. Les didascalies internes	73
CHAPITRE 5	76
LE JEU.....	76
1. Généralités	76
2. La scène	78
3. Les dispositifs scéniques	84
3.1. Les mansions.....	84
3.2. Décors et accessoires.....	90
3.3. Acteurs et costumes.....	91
3.4. Machineries et instruments.....	96
3.5. La musique.....	101
Conclusion.....	104
Bibliographie.....	109
Table des annexes.....	113

