

2012-2013

Master 1 Cultures et critiques du texte en Lettres, Langues et Civilisations

Parcours Lettres

Mémoire de recherche

La représentation du sacré ou la religion démontrée dans le mystère du *Jour du Jugement*

AVERSENG
Hélène

Sous la direction de Mme Elisabeth
Pinto-Mathieu

Jury présidé par Mme Frédérique Le Nan



Contenu

Introduction	3
I/ <i>Le Jour du Jugement</i> dans l'évolution du théâtre religieux en France : une représentation du sacré dans le cadre littéraire des mystères	9
1) Un placement du Jour du Jugement dans l'histoire du théâtre médiéval en France.....	10
Mise au point sur le théâtre médiéval.....	10
Mise au point sur le théâtre religieux et les mystères	12
La classification du Jour du Jugement	15
2) Le Jour du Jugement en transition entre les genres	16
L'influence des miracles	16
La représentation de la Vierge entre miracle et Passion	18
Le Mystère du Jour du Jugement et la Passion	21
3) Un exemple de reprise des thématiques médiévales et de leur évolution dans <i>Le Jour du Jugement</i> : la représentation des diables et des saints	24
Les diables et l'incarnation du Mal	24
L'utilisation du langage.....	27
Vers une représentation psychologique du mal ?	32
Les saints	33
II/ Une Apocalypse moderne pour une leçon théologique	37
1) Les reprises de thématiques chères aux contemporains dans le cadre biblique de l'Apocalypse.....	38
La mise en scène des différents éléments de l'Apocalypse au théâtre	38
Une relecture du mythe de l'Antéchrist	39
Un miroir des mentalités du XIVe siècle : l'exemple de la figure des juifs	43
2) Une Apocalypse moderne	46
Les symboles de l'Apocalypse relevés.....	46
L'aspect critique.....	49
La démonstration par le contemporain.....	51
3) Apporter des leçons religieuses	53
Le théâtre du mystère, genre édifiant	53
Une démonstration de symboles dogmatiques chrétiens.....	54
III/ Un spectacle pour une catharsis	60
1) L'utilisation de l'aspect vivant du théâtre.....	61
Les chants.....	61
Le « spectaculaire » symbolique : l'exemple de la scène du possédé.....	63
Le collectif et la participation du public.....	64
2) Le théâtre dans le théâtre	67
La mise en abîme.....	67
Culpabilisation du public	68
Du sacrifice au double monstrueux	70
3) Le théâtre comme miroir.....	72
La scénographie au service du rite : une théâtralisation du monde.....	72
Le miroir : entre reflet mimétique et monde à l'envers.....	73
Entre ironie et noirceur.....	75
Conclusion.....	77
Bibliographie	78

Introduction

« Autant de mystères que de paroles », disait saint Jérôme à propos du livre de l'Apocalypse de saint Jean. Ces « paroles », politiques, mystiques, mythiques, offrent à la tradition exégétique et iconographique une source incroyable d'images fantasmagoriques et monstrueuses qui fondent le « dévoilement » du sens de toute la religion chrétienne dans une hallucination paradoxalement remplie de mystères. De loin le texte le plus imagé de la Bible, l'Apocalypse a évidemment donné lieu à de multiples représentations artistiques au Moyen Âge. Dès le Haut moyen âge, on a tenté de donner une retranscription artistique de l'Apocalypse par des moyens visuels, tels la mosaïque (par exemple celle qui décore l'église Saint-Jean l'Évangéliste de Ravenne au Ve siècle), l'architecture (comme la chapelle palatine de Charlemagne, construite en 800 à Aix et qui se veut une Jérusalem céleste établie sur terre à l'avance) ou d'autres arts variés (dont l'exemple original d'Oton III, empereur de l'an mil, et de son manteau de cérémonie brodé de scènes de l'Apocalypse). Plus tard, ce seront surtout les manuscrits enluminés et les peintures monumentales qui développeront ce même thème¹. Au XIVe siècle, l'« art apocalyptique » est en plein essor en Europe et notamment en France, où les malheurs de la population – guerre, famine, peste – ne sont pas sans rappeler les catastrophes annonçant le Jugement dernier dans le texte prophétique de saint Jean. On sait que Giotto fut appelé à Naples par Robert d'Anjou pour y peindre un cycle de l'Apocalypse, œuvre dont nous ne savons malheureusement plus rien. L'imposante tenture de l'Apocalypse, conservée aujourd'hui au château d'Angers, fut commandée à la même époque par Louis Ier d'Anjou. L'art des Apocalypses illustrées fleurit au même moment en France et en Angleterre.

¹ Voir pour un classement partiel mais très étudié Peter P. Klein, « Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Âge (IX-XIIIe s.) », *L'Apocalypse de Jean : Traditions exégétiques et iconographiques IIIe-XIIIe siècles*, Librairie Droz, Genève, 1979. Les Apocalypses illustrées sont listées de façon exhaustive dans Richard Kenneth Emmerson and Suzanne Lewis, « Census and bibliography of medieval manuscripts containing Apocalypse illustrations, ca. 800-1500 », *Traditio*, vol 40 (1984), pp. 337-379 ; vol. 41 (1985), pp. 367-409 ; vol. 42 (1986), pp. 443-472.

Dans cette tendance, le mystère du *Jour du Jugement*², dont la seule copie qui nous soit parvenue se trouve dans le manuscrit 579 de la Bibliothèque municipale de Besançon, est alors le premier exemple d'art apocalyptique non pictural³ : selon les plus récentes découvertes, et même si la date de réalisation du manuscrit reste incertaine, il s'agit de la première pièce de théâtre traitant de ce sujet, avant plusieurs autres plus récentes⁴. Emile Roy, premier éditeur de la pièce, supposait que le manuscrit avait été composé au début du XVe siècle, au regard de son hypothèse selon laquelle la pièce aurait été jouée à la date précise du 5 avril 1398. Mais cette datation fut remise en question par R.K. Emmerson et D.F. Hult, qui datent plus sûrement l'écriture du manuscrit aux environs de 1340-1350, déplaçant alors le moment de la représentation au tout début du XIVe siècle. En plus de constituer un renouvellement dans l'art « apocalyptique », la pièce renouvelle le rapport social que celui-ci entretenait jusqu'alors. La représentation artistique de l'Apocalypse, nous avons pu le voir par nos précédents exemples, relevait toujours d'une démonstration du pouvoir et des richesses du commanditaire, et pour cause : la difficulté des images et des symboles permet à la fois le faste et l'originalité. Le XVe, avec *Le Mystère du Jour du Jugement*, fait entrer l'Apocalypse dans la rue. Quel est alors le but de cette ouverture à un plus large public ?

C'est là que nous entrons dans notre sujet. Le théâtre religieux, au moyen âge, permet d'aborder le sacré autrement :

A force d'exprimer le sacré sous toutes les formes, par contamination pourrait-on dire, les pièces proposent à leur tour et pour elles-mêmes une forme de sacré. Elles deviennent une valeur en soi. L'usage leur donne leur légitimité, leur reconnaissance sociale. Le théâtre se trouve *consacré* par la société qui reconnaît en lui un mode d'expression privilégié et unique.⁵

Nous verrons l'intérêt du genre artistique choisi pour une nouvelle « illustration » de l'Apocalypse. Relève-t-il exclusivement de l'illustratif ? La fin se trouve-t-elle simplement dans le franchissement d'un nouveau pas dans l'histoire de l'Apocalypse dans l'art ?

² *Le mystère du Jour du Jugement : texte original du XIVe siècle*, éd. Jean-Pierre Perrot et Jean-Jacques Nonot, Chambéry : éd. Comp'Act, 2000. Tous les exemples tirés du texte se référeront à cette édition.

³ Ce propos peut être contrebalancé par les quatre-vingt-neuf miniatures incluses dans le corps du texte. Avant l'intérêt illustratif, elles permettent surtout de se faire une idée de ce qu'était la représentation.

⁴ Voir la liste dans la bibliographie de notre édition, à la rubrique « Autres Mystères du Jugement », p. 275-276.

⁵ Thierry Revol, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XIe-XIIIe siècles en France*, Paris : H. Champion, 1999, p. 29

Pourtant, plutôt que d' « illustration », il serait plus judicieux de parler de « relecture » ou encore d' « adaptation » concernant la reprise du texte biblique dans le mystère. Celui-ci enlève de l'imaginaire de saint Jean ce qu'il ajoute en fiction originale. Le grand renouvellement qu'il amène dans la représentation de l'Apocalypse tient surtout dans le fait que l'action est adaptée au temps présent. Il raconte la conception et la montée au pouvoir de l'Antéchrist avant la victoire de Dieu sur l' « *Ennemi* », victoire qui conduira à la résurrection des morts et au Jugement dernier. Des 2438 vers du *Mystère du Jour du Jugement*, Jean-Pierre Perrot et Jean-Jacques Nonot distinguent deux parties, précédées d'un prologue, opposées l'une à l'autre : la montée en puissance d'Antéchrist et des forces du Mal entre les vers 193 et 1409 puis la chute d'Antéchrist, la victoire de Dieu et des forces du Bien du vers 1410 à la fin.

Le mystère débute par une intervention du prêcheur, qui dans son sermon introductif prévient le public de l'action qui va se dérouler sur scène et de la leçon que l'on doit en tirer.

L'intrigue de la pièce ne commence vraiment qu'aux Enfers, où les diables tiennent conseil et décident ensemble de la conception d'Antéchrist afin de corrompre l'humanité. Le diable Engignart se voit désigné pour aller séduire une femme susceptible de porter l'enfant. La scène suivante se situe à Babylone, où le démon séduit une courtisane juive, avec laquelle il se met rapidement au lit. En la quittant, il court annoncer la nouvelle de la conception en Enfer, et l'ensemble des diables laisse éclater leur contentement.

Sans transition, nous visualisons une seconde fois la demeure de la « *Mere Antrechrist* », déjà sur le point d'accoucher. Sa suivante l'aide alors à mettre le nouveau-né au monde. Retour aux Enfers, où les diables se félicitent de cette réussite ; deux d'entre eux sont alors dépêchés auprès de la jeune mère qui accepte de leur confier l'éducation de son fils, déjà petit garçon.

Nous laissons un peu l'Antéchrist vivre son enfance tandis que les anges, au ciel, chantent et commandent aux deux témoins de l'Apocalypse, Enoch et Elie, d'aller prêcher sur Terre. Les deux prophètes viennent donc mettre en garde l'humanité – c'est-à-dire le public – contre la venue d'Antéchrist.

Ce dernier est maintenant devenu adolescent ; Satan lui rend visite et lui propose de lui offrir la totalité de ses pouvoirs, en échange de quoi Antéchrist devra tromper les hommes et détruire la chrétienté. La scène suivante, Antéchrist est sans doute déjà adulte et prononce un discours devant les hommes – personnages comme spectateurs – en se faisant passer pour le Messie. Il cherche à le démontrer en donnant au peuple le spectacle d'un premier miracle : il guérit un aveugle. Les juifs sont les premiers convertis et Anne, l'un d'entre eux, fait battre

une fausse monnaie l'effigie d'Antéchrist. Le diable crieur Pluto annonce le nouvel édit, prononçant la mise à mort de ceux qui n'adoreront pas Antéchrist.

Celui-ci donne à voir deux autres miracles : il guérit un lépreux puis, à la demande de l'« *esveques mauvais* » qui n'est pas encore convaincu, ressuscite un mort. Le mauvais évêque se rallie alors à sa cause, après lequel s'ajoutent les dix rois du monde, qu'Antéchrist a persuadé en comblant quatre pauvres de présents.

Les deux témoins Enoch et Elie sont arrêtés et martyrisés après avoir dénoncé le mensonge d'Antéchrist et annoncé sa fin. Lorsque leurs têtes tombent, la terre tremble. Sans doute pressé par cet événement surnaturel, Antéchrist ordonne immédiatement à ses serviteurs juifs de lui amener le Pape, afin de détruire « *Et li et trestoute s'Eglise* » (v.1219). Ses chevaliers s'en emparent ainsi que des cardinaux. Presque tous s'opposent fermement à Antéchrist et sont alors conduits en prison.

Les anges chantent à nouveau, cette fois afin de ressusciter Enoch et Elie et les conduire au Paradis. Sur Terre, plusieurs habitants de la cité assistent à la scène. Un bon chrétien clame sa confiance en Dieu. Le Juif Moshé veut donner l'exemple en le battant. Un de ses compagnons, Malaquim, annonce la nouvelle à Antéchrist, qui nie l'évidence.

C'est alors que débutent les fléaux de l'Apocalypse : après que saint Jean l'Evangéliste eût distribué les fioles de la colère divine aux anges exterminateurs et Dieu, de son sanctuaire, ordonné la destruction d'Antéchrist et des siens, les anges déversent les fioles sur eux. Ils meurent en maudissant Dieu. Pendant ce temps, le diable Belzébuth abandonne le corps ressuscité dont il possédait l'âme.

Ceux qui sont saufs se repentent, en commençant par l'aveugle, qui a de nouveau perdu la vue. Tandis que les diables tentent en vain de mener une guerre armée contre Dieu, le lépreux se repend également, suivi par les dix rois, qui décident de prier la Vierge Marie afin de la faire intercéder auprès de son Fils.

Après eux prient Chérubin, Séraphin, saint Jean-Baptiste puis les apôtres et les évangélistes. La Vierge accepte leur faveur et prie son Fils d'avoir pitié des bons.

Le Jugement dernier arrive : les quatre évangélistes détruisent le monde par le feu puis sonnent les trompettes du Jugement. Au cimetière, les morts ressuscitent. Parmi eux, les pécheurs se lamentent. Les quatre évangélistes appellent la foule à se présenter devant Dieu, qui leur rappelle son sacrifice en montrant ses plaies.

Deux anges montrent les symboles de la Passion du Christ : la croix, la couronne d'épines, la lance et les clous. Dieu laisse ses apôtres prononcer les différents jugements. Ils séparent ainsi en deux groupes les bons et les mauvais.

Le mystère se clôt sur le départ des hommes, ou vers la Gueule de l'Enfer, ou vers le Paradis, après quoi le *Te Deum* est chanté à l'unisson avec les spectateurs. Saint Paul a le dernier mot : « *Amen* », donnant pour conclusion aux environ trois heures de représentations qui viennent de s'écouler le caractère éminemment religieux qui leur est dû.

De ce résumé transparait une Apocalypse très libre et très « moderne » (dans le sens de contemporaine à son époque de représentation), qui appelle à être observée sous l'angle de la représentation du sacré.

Etymologiquement, la notion de sacré (*sacer* en latin) désigne ce qui est mis à l'écart, ce qui est *séparé* de la normalité – en l'occurrence du profane. Le terme ne comporte pas obligatoirement un caractère positif :

La notion de *sacer* ne coïncide pas avec celle de « bon » ou de « mauvais » ; c'est une notion à part. Sacer désigne celui ou ce qui ne peut être touché sans être souiller, ou sans souiller⁶.

Il en va de même pour notre présente étude, qui comportera tant le « bon » sacré que le « mauvais », tout, en somme, qui désigne une représentation d'un thème se rapportant de près ou de loin à une thématique religieuse.

La « représentation » est une notion ambiguë. Le mot est tiré du verbe latin *repraesentare*, littéralement « rendre présent ». La représentation est donc l'action de rendre présent quelque-chose à quelqu'un, en montrant ou en faisant savoir. Ce sens étymologique est intéressant en ce qui concerne notre mystère, qui *re-présent-e* l'Apocalypse, qui, en d'autres termes, l'actualise. Le terme de *représentation* n'est de plus évidemment pas choisi au hasard lorsqu'il est relié au genre théâtral : la *représentation* désigne bien sûr le spectacle, l'action même de jouer devant un public à un moment et un endroit précis. Ces deux notions sont d'ailleurs complémentaires : l'action de la pièce étant mise sur scène dans un lieu et un temps de la réalité, elle est de fait rendue *présente* à cette réalité. Le mot désigne encore l'action de rendre quelque chose ou quelqu'un présent sous la forme d'un substitut, ou en

⁶ A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : Histoire des mots*, 1932 (rééd. Klincksieck, 1951)

recourant à un artifice, ce qui semble une nouvelle fois compatible avec la définition précédente : le fait de mettre en scène l'Apocalypse donne de celle-ci une imitation, un tableau.

Le sémantisme du terme de « démonstration » rejoint le premier sens de « représentation » en tant qu'action de montrer ou de faire savoir, mais s'y ajoute le sens d'action de démontrer par le raisonnement. Nous émettons ainsi l'hypothèse que la volonté du mystère est de démontrer le « religieux » - c'est-à-dire ce qui relève de la religion, ensemble plus précis que celui qui constitue le « sacré » - dans un contexte où le religieux est partout mais jamais vraiment *montré*. Nous verrons que par la *monstration* de l'Apocalypse, la religion même est *dé-montrée*.

Comment, donc, peut-on passer du texte prophétique biblique à un théâtre du Jugement dernier ? Et surtout pourquoi ? Nous verrons les différents sens à donner à cette volonté de relecture théâtrale en éclaircissant les points importants qui se sont dégagés jusqu'à présent. Tout d'abord l'importance du contexte littéraire et théâtral : dans quelle évolution la pièce se situe-t-elle ? Ensuite l'intérêt démonstratif que peut contenir la pièce : quelles leçons religieuses semblent apportées par l'adaptation « moderne » de l'Apocalypse ? Enfin, tout ce que peut apporter le genre théâtral, comprenant ses aspects tant spectaculaire que populaire : l'intérêt ne se trouverait-il pas dans la collectivité et dans l'hétérogénéité du public visé, permettant une parfaite mise en accord sociale ?

I/ Le Jour du Jugement dans l'évolution du théâtre religieux en France : une représentation du sacré dans le cadre littéraire des mystères

On a finalement peu souligné l'importance du *Jour du Jugement* dans l'histoire du genre du mystère, et même plus largement dans l'histoire du théâtre médiéval. Ce mystère est effectivement d'autant plus intéressant qu'il apparaît comme l'un des tout premiers mystères médiévaux connus à ce jour. Nous avons ici un exemple de théâtre naissant, qui se crée donc à la fois dans la lignée parfaite de l'évolution du théâtre religieux au Moyen-Âge et dans une véritable « re-naissance », une révolution, de l'art dramatique. Ce qui paraît étonnant, c'est que ce texte semble être plus éloigné – de par son thème – du théâtre qui s'était formé auparavant que les mystères qui se développeront ensuite. En effet, si Karl Young prétendait, selon le résumé de Thierry Revol, que « la complexité de la dramaturgie suit [...] une évolution parallèle à celle de la chronologie »⁷, notre mystère fait cas d'exception dans le classement historique des mystères. En fait, il propose une très grande originalité avant même que l'on ait réellement pu définir le genre du mystère ! Il est donc intéressant de constater que le genre du mystère se crée dans une logique qui ne s'imposera pas comme la tradition du genre, surtout sur le plan thématique mais également sur la forme générale, beaucoup plus courte en ce qui concerne *Le Jour du Jugement*.

Il convient donc de débiter notre étude en situant le mystère dans l'histoire du théâtre médiéval, afin d'en dégager quelles ont pu être ses inspirations mais aussi ce qu'il a apporté de nouveau au théâtre religieux.

⁷ *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XIe-XIIIe siècles en France, op. cit., p.11*

1) Un placement du Jour du Jugement dans l'histoire du théâtre médiéval en France

Mise au point sur le théâtre médiéval

On le sait, les tréteaux français firent leur apparition au pied des églises. Le théâtre français est né dans le berceau de la religion : il s'agit même d'un théâtre de culte. Tout comme le théâtre antique, la représentation théâtrale était en elle-même quelque chose de sacré. Notre théâtre est effectivement d'origine liturgique. Il s'agissait tout d'abord de simples illustrations de cultes lors des offices, jouées par les prêtres eux-mêmes. Peu à peu, on inséra dans ces drames cultuels des éléments profanes, voire comiques, dans le but de plaire au goût populaire. Cependant, on a tendance à dire que le Moyen-Âge français accordait moins d'importance au caractère collectif en tant que catharsis pour le voir plutôt comme un moyen d'éducation des populations, bien sûr analphabètes et donc ignorantes des textes bibliques.

Joué au cœur des offices religieux, le premier théâtre en France est donc bien sûr en latin. Les premiers drames liturgiques constituent une tentative de renaissance du spectacle théâtral en cette langue officielle de la religion. Le XII^{ème} siècle voit naître un nouveau théâtre religieux, cette fois en langue romane, dont la première qui nous est connue est *Le Jeu d'Adam*. Premier exemple de pièce de théâtre en langue française, ce *Jeu* montre aussi un grand intérêt littéraire, notamment sur le plan psychologique, et allège le poids du sacré grâce à ce que Véronique Dominguez nomme une « liturgie récréative »⁸.

C'est à partir du XIII^{ème} siècle que se développe un théâtre essentiellement comique, pas plus populaire pour autant puisque le théâtre religieux vise le même type de population, mais bien plus trivial, farcesque, voire grossier, et dont l'unique but est de divertir le public. Ce théâtre profane évolue notamment grâce à l'apport de l'arrageois Adam de la Halle et de ses *jeux* : *La Feuillée* et *Robin et Marion*. Le théâtre passe donc au cours de cette période de l'église à la ville, et du culte religieux à la littérature. Même les pièces religieuses sont à

⁸ *Le Jeu d'Adam*, éd. Véronique Dominguez, Paris, H. Champion, 2012, p. 151

présent jouées en dehors des offices, et prennent une indépendance littéraire totale lorsque de grands poètes comme Jean Bodel ou Rutebeuf développent le genre.

Il est intéressant de constater que notre mystère est joué sans doute au cœur du XIV^e siècle, siècle pourtant considéré comme « noir » pour le théâtre, qui s'était jusqu'alors épanoui, tant vers un développement littéraire du théâtre religieux que vers une dramaturgie profane et comique. Pourtant, ce siècle est celui où le théâtre religieux prend une tournure littéraire plus précise avec les miracles – genre principalement composé des quarante *Miracles de Notre-Dame par personnages* retranscrits dans le manuscrit dit de Cangé. Le miracle, au théâtre, est simplement un drame sacré retraçant l'histoire d'un miracle accompli par la Vierge ou un saint (en général tiré de la *Légende dorée*). Ce genre est dérivé du *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, composé dans les années 1260.

Mais la vision que nous avons du théâtre au XIV^e siècle semble assez faussée, en tous cas trop poussée. La production théâtrale a sans doute perdu en quantité, mais la qualité n'en sort que d'autant plus évoluée : c'est cette période qui voit se produire un tournant dans l'histoire du théâtre ; on « voit mourir et se transformer les anciens cadres du spectacle »⁹ pour une nouvelle renaissance, et *Le Jour du Jugement* participe à ce développement artistique de manière exemplaire.

En ce qui concerne les mystères, les médiévistes retiennent essentiellement ceux du XV^e voire du XVI^e siècle, en abordant souvent les conséquentes Passions comme modèles du genre. Pourtant, le mystère naît bien en plein dans le XIV^e siècle pour prendre toute son ampleur au siècle suivant, siècle du théâtre édifiant par excellence. C'est en effet au courant de cette même période qu'apparaît la moralité, modèle-type de la pièce édifiante, mais cette fois sur un plan profane. Allégorique et didactique, il s'agit d'une peinture critique de la société ayant pour fin essentielle la prise de conscience de l'humanité vis-à-vis de ses vices comme de ses vertus, mais sur un ton assez léger : c'est un « genre tenant de la comédie de mœurs et plaisant à l'esprit du temps en ce qu'il flatte la tendance à l'abstraction, à l'allégorie

⁹ Maurice Accarie, « Classe de loisir et naissance de la littérature », *Matériaux pour l'histoire des cadres de vie dans l'Europe occidentale (1090-1250)*, Faculté des Lettres, Nice, 1984, p. 50, cité par lui-même dans « Théâtre religieux et théâtre profane au Moyen Âge ; Essai de classification », *Les cahiers de Varsovie*, n° 19, 1992, p. 21.

et au symbolisme »¹⁰, alors que le mystère, bien que possédant la même finalité édifiante, relève du sacré.

Paradoxalement, le genre de la farce, dénué de toute portée religieuse ni même didactique, atteint son acmé au même moment que celui du théâtre édifiant – c'est-à-dire au XV^e siècle. Nous aurons l'occasion dans notre étude de spécifier comment ce genre pénètre notre œuvre, qui paraît pourtant à première vue bien loin du théâtre comique. En tous cas, si les XIII^e et XIV^e siècles sont ceux de l'apparition du théâtre « profane », *Le Jour du Jugement* ne fait absolument pas partie de cette tendance. Il entre au contraire dans une évolution fondamentale du théâtre religieux et liturgique – le début du genre du mystère.

Mise au point sur le théâtre religieux et les mystères

De nombreux critiques ont mis en avant la différence radicale entre le drame liturgique et le mystère : le drame liturgique relève vraiment, comme son nom l'indique, de la liturgie, et est joué dans les églises. Les mystères semblent véritablement faits pour être joués sur la place publique. Si l'on doit trouver une inspiration théâtrale concernant le genre des mystères, il faudrait peut-être plutôt aller la chercher dans les miracles : nous y reviendrons.

Ce qui est sûr, c'est que le mystère prend son origine dans le mime. Les historiens signalent des mystères mimés dès 1313. Henri Rey-Flaud¹¹ a notamment explicité ce fait, et affirme que c'est au cours du XIV^e siècle que le mystère passe du mimé au parlé. Cette évolution peut se révéler importante dans notre étude puisqu'elle souligne, dans le mystère, l'importance du jeu et de la représentation imagée. Nous pouvons rappeler alors que le genre du mime découle de l'héritage latin : le mystère ne relèverait-il pas moins d'un développement du théâtre religieux au cours du Moyen Âge que d'une évolution du théâtre en général ? Le religieux est finalement, au cours de la période médiévale, la seule façon de pouvoir parler d'un sujet à la fois sérieux et sacré – tout comme le théâtre antique.

¹⁰ Gustave Cohen, *Le Théâtre en France au Moyen-Âge : I. Le Théâtre religieux*, Paris, Rieder, 1928, p. 40.

¹¹ *Le Cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973, Chapitre premier, « Du mime au théâtre »

Henri Rey-Flaud prétend que le XIV^e siècle est celui de l'évolution du mystère du mimé au parlé, avec une période de transition pendant laquelle on aurait vu des orateurs raconter l'action pendant que les comédiens mimaient le jeu. Notre texte semble donc déjà bien évolué en comparaison à la date qu'on lui attribue. Les grands mystères dits cycliques n'apparaissant qu'au XV^e siècle, le texte du *Jour du Jugement* – à la différence près qu'il est très court comparé aux mystères en général – paraît précurseur, dans la mesure où il est ambitieux, tant textuellement que dramatiquement parlant.

On recense très peu de mystères joués au XIV^e siècle : la grande période de ce genre théâtral est le XV^e, et son succès continuera jusqu'au milieu du XVI^e. Ce que l'on garde en mémoire des mystères se résume principalement en les différentes Passions, dont nous ne trouvons pas beaucoup d'exemples antérieurs à notre mystère. On peut en relever une seulement dont le manuscrit aurait apparemment été écrit avant *Le Jour du Jugement* : une *Passion Palatine* ou *Passion de Palatinus*, et quelques autres très courtes. Nous verrons par la suite quel rapprochement nous pouvons faire entre la Passion – comme genre théâtral mais également comme thématique – et l'Apocalypse du *Mystère du Jour du Jugement*.

Les différents mystères peuvent être classés en trois catégories : les Passions, les mystères hagiographiques et ceux dont le thème est tiré de l'Ancien Testament ou encore d'anecdotes religieuses. *Le Jour du Jugement* est donc rangé à part : il constitue le seul mystère français connu qui tire son sujet principal du Nouveau Testament sans être une Passion.

La plus probable étymologie du mot *mistere* serait le latin *ministerium*, signifiant un « service, une fonction », et pouvant déjà avoir un sens religieux dans un contexte chrétien, où il signifie « service de Dieu, ministère ». C'est ce même terme latin qui est à l'origine du substantif *mestier*, pouvant également avoir ce double-sens à la fois laïc et chrétien – signifiant alors « office ». La première mention du mot *mistere* dans le sens de représentation théâtrale apparaît dans les Lettres de Charles VI aux confrères de la Passion en 1402. Louis Petit de Julleville affirme que jusqu'alors,

[...] sans nulle exception, une œuvre dramatique n'est jamais appelée mystère ; mais le plus souvent jeu, miracle, vie, histoire de tel ou tel personnage.

[...] C'est seulement à partir de 1450, et surtout depuis la vulgarisation de l'imprimerie, que le mot *mystère* a été employé presque à l'exclusion de tout

autre pour désigner les pièces sérieuses de notre répertoire dramatique au Moyen Âge.

Non seulement il servit dès lors à désigner les pièces où étaient en effet mis en scène les mystères de l'incarnation et de la rédemption ; ou bien celles qui dramatisaient, pour ainsi dire, l'office de tel ou tel saint ; mais on disait aussi le *mistère du siège d'Orléans*, et même le *mistère de bien avisé et de mal avisé*, quoique rien dans ces deux pièces (dont la seconde est une moralité) ne convînt à aucun des sens étymologiques qu'on peut attribuer à l'appellation de mystère ; sauf à la signification pure et simple de représentation.¹²

Il est effectivement difficile de trouver une définition exacte du mystère. La seule que l'on puisse formuler se compose des points communs repérés entre les pièces classées en tant que tels. Le mystère est donc une pièce de théâtre traitant longuement d'un sujet religieux important, tiré de la Bible ou d'une vie de saint. Il n'est pas joué sur le parvis d'une église mais dans un théâtre extérieur construit pour l'occasion sur n'importe quel espace : une place publique, une cour d'hôtel, un cimetière...

Il s'agit d'un théâtre d'images, destiné à instruire un public populaire en attente de « preuves » imagées de l'histoire de leur religion. *Le Mystère de la Résurrection*, joué à Angers en 1456, annonce franchement cette volonté dans son prologue :

*Et si seront les personnages
Et les habis et les visaiges
Des esperis a vous visibles,
Quoy qu'esperis soient invisibles
Aux gens vivans, fors seulement
Quant Dieu veult qu'il soit autrement,
Car on ne pourroit demonstrer
Ce mistere sans les monstrier
Aux simples, qui ne l'entendroient
Pas bien quant point ilz n'en verroient
Les personnages de leurs yeulx
Affin de les entendre mieulx ;
Et mesmement point n'en saroient
Simples gens, s'ilz ne les voiënt,
Jamais concevoir n'en entendre
Les fins a quoy ce jeu veult tendre¹³.*

Sont toujours également présents dans les mystères les tons comique et réaliste. Le sujet religieux paraît ainsi plus plaisant. Il ne faut pas pour autant diviser le style du mystère en deux registres bien distincts. Disons plutôt que le mystère propose une vision du monde,

¹² *Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880, t. I, p. 196

¹³ Ed. Pierre Servet, Genève, Droz, 1993, t. I, Première journée, v. 88 à 102

tant religieuse et sérieuse que quotidienne et triviale, au travers du regard du sacré. Mais le sacré est bel et bien présent partout dans le mystère, même dans les scènes les plus proches du profane.

La classification du Jour du Jugement

Si *Le Jour du Jugement* présente tant d'originalité par rapport aux mystères et à la chronologie de leur évolution, pourquoi le placer dans cette catégorie ? *Le Jour du Jugement* possède tous les traits du *jeu* ou du drame liturgique, mais ce dernier est généralement en langue latine. Thierry Revol dit que

Pièces françaises et pièces latines paraissent s'opposer selon la nature de leurs liens avec le sacré : les drames liturgiques représenteraient une conception chrétienne du sacré alors que les jeux exprimeraient davantage une vision profane de la réalité.¹⁴

De plus, *Le Mystère du Jour du Jugement*, comme tous les autres mystères qui le suivront, se distingue des drames liturgiques pour la simple raison que ces derniers sont explicitement créés par le clergé, qui souhaite apporter des leçons religieuses de façon sérieuse et étudiée, tandis que les mystères sont nettement plus adaptés à un goût populaire, même si leurs auteurs sont très souvent des hommes d'Eglise également. Les drames liturgiques sont généralement joués lors des offices, les mystères sur les places publiques. Thierry Revol affirme que l'opposition entre mystère et drame liturgique tient dans le fait que le dernier « demeure à l'intérieur du sacré chrétien »¹⁵. A l'inverse, nous pouvons dire que le mystère, s'il parle uniquement de sacré, y jette un regard « extérieur ». Il propose une certaine vision du sacré, alors que le drame liturgique montre simplement le sacré en reprenant les Evangiles de façon assez « sèche ». Cependant, *Le Jour du Jugement* tire certains traits du drame liturgique, inspirant obligatoirement – ne serait-ce que de loin – les mystères puisque les deux genres sont contemporains l'un de l'autre. L'usage de la musique et du chant est un exemple notable de cette inspiration.

¹⁴ Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XIe-XIIIe siècles en France, op. cit., p. 27

¹⁵ Ibid., p. 526

Quant au *jeu*, il s'agit d'un terme tout compte fait très général désignant un drame, une pièce. *Le Jour du Jugement* peut être classé plus précisément dans la catégorie des mystères par son aspect édifiant, jusqu'à une certaine critique de la société. De plus, dans la définition du mystère en tant que théâtre d'images, une reprise de l'Apocalypse en semble finalement le meilleur choix : l'intérêt de *démonstration* par la *représentation* n'a sans doute jamais eu autant d'importance que pour ce texte biblique relevant du surnaturel. *Le Jour du Jugement* serait-il un modèle-type de ce que peut représenter le genre du mystère ? En tous cas, il est un exemple de théâtre naissant. Même s'il semble s'imposer comme une véritable révolution dans le théâtre religieux médiéval, il s'inscrit dans une continuité évolutive et puise son inspiration dans d'autres genres antérieurs ou contemporains. C'est pourquoi, après cette brève présentation du contexte théâtral, nous pouvons nous demander quels ont été les inspirations et les apports du *Jour du Jugement*, pièce déterminante dans l'histoire du théâtre religieux.

2) Le Jour du Jugement *en transition entre les genres*

Joué au cœur d'un siècle de transition dans l'histoire du théâtre, *Le Jour du Jugement*, bien que classé inévitablement dans la catégorie des mystères, subit forcément les influences – quand il ne les influence pas lui-même – des autres sous-genres théâtraux de son époque. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, le *Mystère du Jour du Jugement* est l'un des tout premiers mystères dans l'histoire du théâtre français : il est donc intéressant de le comparer à ce qui se faisait auparavant et surtout à l'évolution postérieure des mystères, notamment aux importantes *Passions*.

L'influence des miracles

Le XIV^e siècle est avant tout celui de l'apogée du genre du miracle, même si l'on peut faire remarquer que le genre du mystère perdurera bien plus dans l'histoire du théâtre que celui des miracles, qui déborde très peu du XIV^e siècle. Le miracle contient deux

caractéristiques essentielles qui le distinguent des autres sous-genres théâtraux religieux du Moyen Âge : le culte marial et la peinture de la société.

Ces deux « innovations » du miracle ont sûrement eu une influence importante sur notre mystère, même si ce ne sont plus les sujets principaux de l'action de la pièce. La volonté de donner au spectateur un tableau de la société qui lui est contemporaine se retrouve dans *Le Jour du Jugement*, d'abord simplement dans le fait que l'action se déroule dans un temps imitant le présent pour le public médiéval. De plus, le mystère du *Jour du Jugement*, comme les miracles, s'attache à nous présenter toutes les catégories de la société qui lui est contemporaine, des détenteurs du pouvoir au petit peuple en passant par la noblesse, la bourgeoisie et même le clergé (dans une forme d'*autoreprésentation* concernant ce dernier). En ce sens, on nous dresse bien là un tableau de la société. Cet aspect de « tableau » est parfaitement assumé dans le mystère, qui fait littéralement *défiler* les différents personnages représentants des diverses catégories sociales, notamment dans la scène où les pécheurs se relèvent de leurs tombes (à partir du vers 1938). Cette évolution de la représentation de l'objet contemporain, accompagnant l'évolution de l'intérêt porté à la psychologie, permet une identification de tous les spectateurs-destinataires, et permet surtout de montrer l'universalité du propos. Dans cette scène de résurrection des morts, ce défilé de douze personnages pécheurs met sur un pied d'égalité les fautes des personnages, qu'ils soient évêque, roi ou simple usurier, voire simple servante de l'usurier. Ce procédé permet au dramaturge de placer toutes les catégories sociales de son époque sur un pied d'égalité face au mal et au péché. C'est en effet le théâtre des miracles qui développe le côté édifiant du théâtre religieux. Les drames liturgiques avaient un intérêt plus pédagogique : ils enseignaient certains passages de la Bible ou certains dogmes religieux. Les miracles, eux, développent un enseignement à visée plus personnelle, et ce notamment par le biais d'une représentation d'une série de personnages pécheurs qui vont vers une conversion (en l'occurrence grâce à la Vierge Marie) : c'est en quelque sorte le fil conducteur des différents miracles de Notre-Dame. *Le Jour du Jugement* reprend de façon poussée cette finalité édifiante : les pécheurs seront sauvés s'ils se repentent avant leur mort. C'est le cas de l'aveugle (aux vers 1622 à 1639), du lépreux (aux vers 1670 à 1675) et des dix rois, qui, s'inspirant fortement des miracles, passent par la prière à la Vierge afin que Dieu accepte leur pardon (vers 1830 à 1837).

S'il ne s'agit pas tout-à-fait d'une influence, nous pouvons admettre que par le genre du miracle, le public était habitué à voir en spectacle les scènes à effets que devaient être les

points centraux de la pièce : les scènes de miracles. C'est sans doute cette aisance du public à reconnaître un miracle saint ou marial au théâtre qui leur permet de les différencier des faux miracles qu'opère l'Antéchrist dans *Le Jour du Jugement*. En effet, ses « miracles » relèvent soit d'un pouvoir satanique – comme le corps ressuscité qui est en fait possédé par un démon – soit de la magie, sous-entendue par Satan lorsqu'il demande à Mère Antéchrist d'enseigner leurs « *ars* »¹⁶ à son fils.

La dernière grande influence du miracle est la vénération vouée à la Vierge, que l'on retrouve également dans une longue scène de prières qui lui sont adressées. La représentation théâtrale de Notre-Dame, dans les miracles et dans *Le Jour du Jugement*, est donc assez paradoxale : elle est bien représentée en tant que personnage mais les autres protagonistes s'adressent à elle comme les spectateurs le feraient dans la réalité : en prière. Cette représentation de Marie en tant que personnage *d'écoute* sera récurrente dans le développement des mystères par la suite.

La représentation de la Vierge entre miracle et Passion

La représentation de Marie dans *Le Jour du Jugement* découle de façon évidente de celle du culte marial des miracles, genre en pleine effervescence au XIV^e siècle. Mais il s'apparente également déjà à la figure de la Vierge telle qu'on la trouve dans les grandes Passions postérieures.

Jean-Pierre Bordier accorde à la Vierge des Passions la qualité principale de compassion : les traits principaux du personnage de Marie étant, selon son étude, l'obéissance et la patience, elle est toujours représentée dans une logique dramatique passive, recevant des plaintes des différents personnages. Son rôle se résume souvent à cela : elle reçoit plus qu'elle ne donne, sinon son écoute et sa compassion. Il est intéressant de pouvoir déduire l'idée que l'on avait de la Vierge au Moyen Âge par sa représentation dans le dialogue théâtral, qui est donc à sens unique. C'est bien le cas dans notre ouvrage. Nous n'avons pas moins de cent vers (vers 1729 à 1829) constituant une prière groupée adressée directement à Notre-Dame. Ce rôle d'écoute et de compréhension est un reflet du culte marial pratiqué au Moyen Âge et en

¹⁶ v. 435

particulier à cette époque : la Vierge Marie est un destinataire du discours privilégié pour les hommes dans la mesure où elle est à la fois Mère de Dieu et tout-de-même un être humain, non divin. Elle est donc l'entité à la fois la plus proche de Dieu et la plus accessible pour le peuple. La prière à son adresse permet donc d'atteindre par son intermédiaire le rang divin tout en restant à son propre rang social.

J-P. Bordier nous signale que Marie en tant que personnage était représentée ainsi depuis longtemps :

Dans les jeux latins, on trouve des plaintes en langue vulgaire qui placent Marie au bord de l'histoire du salut comme une spectatrice privilégiée, comme le porte-parole de la nature humaine et de ses sentiments permanents, anoblis jusqu'à la plus haute sainteté.¹⁷

Mais la passivité n'est pas complète, tout d'abord parce que Marie, dans les Passions comme dans *Le Jour du Jugement*, a avant tout un rôle de médiation auprès de Dieu, comme un rôle d'« avocate » de l'humanité. En fait, la Vierge intervient dans un dialogue, répond aux plaignants, mais de façon indirecte, en passant par Dieu, qui pourra gracier le prier fidèle. Ainsi le personnage de Chérubin introduit-il la prière collective adressée à Marie en lui attribuant cette fonction de médiatrice :

*Or allons prier a la Dame,
Qui est de li et Fille et Mere,
Qu'elle et son Fil et son Pere
Pour son peuple vueille prier !¹⁸*

Ces vers nous montrent non seulement la place intermédiaire de la Vierge entre Dieu/Jésus-Christ et le peuple, mais également entre, justement, Dieu et Jésus-Christ. C'est elle qui fait le lien entre les deux, jusqu'à leur unité totale, puisqu'elle est présentée comme étant à la fois « et Fille et Mere » de Dieu. C'est sans doute elle qui possède alors le lien le plus privilégié avec Dieu : il s'agit bien, comme le disait J-P. Bordier, de « la plus haute sainteté ».

Dans les Passions, la Vierge est souvent plutôt humanisée et perçue dans son rôle maternel parfois dans ce qu'il y a de plus quotidien : Jean-Pierre Bordier cite en exemple la *Passion* de Montferrand, dans laquelle Marie est en train de préparer le repas pour son fils

¹⁷ Bordier Jean-Pierre, *Le Jeu de la Passion : Le message chrétien et le théâtre français, XIIIe-XVIe s.*, Paris, H.Champion, 1998, p.633-634.

¹⁸ Vers 1722 à 1725.

lorsque Jean vient lui annoncer la nouvelle de l'Arrestation. Dans *Le Jour du Jugement*, elle est au contraire divinisée, tant par sa place physique sur scène que par le discours des autres. Il ne nous reste malheureusement que peu de chose de son propre discours, mais on sait qu'elle l'adresse à son Fils ; on perçoit bien dans cette réplique l'aspect maternel de l'affection qu'elle a pour lui, mais il est également son Dieu : la relation qu'elle entretient avec lui semble surtout basée sur un grand respect vis-à-vis de lui : elle le vouvoie, et doit démontrer sa foi et sa douleur pour lui avant de lui demander une faveur :

*Filz, pour qui fui triste et doulente
Au jour qu'an croiz morir vous vi,
Biaux Filz, souvaingne vous de my !
A vous toute me reconmande.
Biaux doux Filz, riens ne vous demande
Qui soit contre vo volentez :
Je vous pri cil soient rentez
En paradis qui m'ont amee.¹⁹*

Ces derniers vers nous montrent qu'à l'époque, la foi en la Vierge est une preuve de la foi qu'on a en Dieu. « Aimer » la Vierge revient à vénérer Dieu, puisque si l'on se met à la place de la Vierge notre amour pour Dieu/Jésus-Christ n'en peut être que plus fort. Son rôle est donc indirect mais indispensable dans la relation du peuple avec Dieu. Au théâtre, cette relation par médiation est rendue visible, possible concrètement, par le dialogue. Bordier résume bien les choses en prétendant qu'elle est à la fois « porte-parole de l'humanité sur le théâtre » et « témoin de l'Écriture pour le peuple »²⁰.

Directement inspirée de l'importance du culte marial au XIV^e et de sa représentation dans le théâtre des miracles, l'image de la Vierge dans *Le Jour du Jugement* relève d'une représentation assez typique de ce personnage au théâtre et permet de nous faire comprendre pourquoi elle peut être à la fois si importante dans la vie quotidienne du public du XIV^e siècle, et si intéressante dans un aspect dramaturgique. C'est sans doute pourquoi cette forme de représentation du personnage restera dans les grands mystères plus tardifs comme les Passions.

¹⁹ Vers 1830 à 1837

²⁰ Bordier Jean-Pierre, *Le Jeu de la Passion*, op.cit., p.662-663

Le Mystère du Jour du Jugement et la Passion

La Passion est, au Moyen-Âge comme dans toute l'histoire littéraire religieuse, un thème plus qu'important, tant d'un point de vue liturgique que littéraire. Peut-on aller jusqu'à dire qu'il s'agisse de ce que le public populaire connaît le mieux au théâtre? Peut-être pas pour l'instant. Mais il est certain que la Passion est déjà importante dans cet exemple de début du genre du mystère que constitue *Le Jour du Jugement*, et d'autant plus que la Passion biblique avait déjà énormément influencé le Livre de l'Apocalypse.

Le premier grand point commun entre notre mystère et les Passions est le choix (rendu possible par le théâtre) de montrer la lutte du Christ contre le diable concrète, visible, alors que la Passion biblique la symbolise uniquement. Nous pouvons grossièrement faire correspondre la structure du *Jour du Jugement* à celle d'une Passion type : il est vrai que le récit s'ouvre pareillement sur une vue céleste, en présence d'anges, et qu'après une médiation – par un ou plusieurs personnages (les deux prophètes dans *Le Jour du Jugement*) – vers la terre, le Christ livre un combat aux Enfers, sur lesquels il emporte une victoire meurtrière qui apportera le Salut à l'humanité. D'un point de vue liturgique, les textes bibliques de la Passion et de l'Apocalypse sont en ce sens comparables : le Salut de l'humanité en est toujours la fin principale, et la Grâce qu'apporte le Christ par son sacrifice annonce celle, cette fois définitive et irréversible, de l'Apocalypse.

Nous pouvons repérer un autre point commun entre les différents mystères dans le rapport qu'entretiennent les différentes pièces de théâtre médiévales à la Genèse, voire à l'Ancien Testament en général. Si *Le Jour du Jugement* rejette formellement la religion juive, il n'en oublie pas pour autant que l'Ancien Testament forme un pilier de la chrétienté ; les juifs sont considérés comme ceux qui n'acceptent pas le fait que le Nouveau Testament en est une continuité. Les Passions, tout comme le texte du *Jour du Jugement*, font ressentir le besoin de la part des auteurs d'expliquer l'Ancien Testament, et notamment la Genèse, par rapport à la nouvelle religion, par rapport au présent des spectateurs, et même par rapport au futur. Cette thèse selon laquelle la Genèse – du moins la faute de l'homme – n'a eu lieu que dans un but d'aboutissement vers l'Apocalypse est démontrée par le prêcheur qui tient le discours d'introduction de la pièce :

Deables tampté

*L'ot si tost que toute la gloire
Perdi, si qu'ancor – c'est la voire –
Tuit en souffrons la penitence.²¹*

Le « *si qu'ancor* » démontre bien le rapport direct entre le passé de la tentation de la Genèse (« *toute la gloire / Perdi* ») – évidemment indiqué comme une vérité indéniable – et le présent des spectateurs (« *Tuit en souffrons* »). C'est parce que cette première personne du pluriel, ce « nous », est constitué uniquement et forcément de descendants d'Adam et Eve, de ceux qui ont commis cette faute originelle pour laquelle nous souffrons encore. C'est ce que les vers suivants nous rappellent déjà :

*Par pechié d'inobediance,
De ce que ou fruit deffendu
Mordi, furent tuit descendu
En enfer nostre ansien pere.²²*

On retrouve en effet ici le « nous » sous la forme du pronom possessif « *nostre* » déterminant ici l'« *ansien pere* » de tous, Adam.

En effet, le mystère est là, sinon pour faire une leçon théologique, au moins pour rappeler au spectateur que tout est lié et que tout débouche sur l'Apocalypse, depuis la Création du monde et depuis la création de la chrétienté :

Création > Passion > Apocalypse

Nous pouvons penser que cette volonté de relier la Bible au présent de la représentation est propre au théâtre religieux, car le propre du théâtre en général est sans doute, de même, d'actualiser, de rendre vivants les événements représentés sur scène. Si les mystères en général servent ce procédé de rendre vivant, visible, l'événement biblique, celui qui occupe notre présente étude atteint à la fois le paradoxe et le paroxysme de cette volonté de rendre présent le passé supposé : dans *Le Jour du Jugement*, en effet, c'est l'explication du futur supposé dans la Bible qui devient l'action présente.

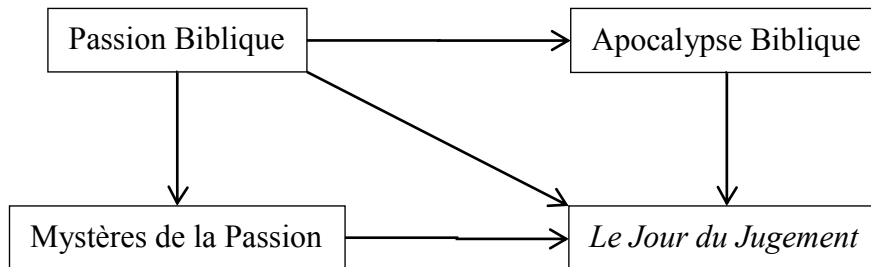
A croire que *Le Jour du Jugement* forme une sorte de conclusion avant l'heure des

²¹ Vers 26 à 29

²² Vers 30 à 33

mystères de la Passion, comme la Passion biblique ne prend sens qu'à l'Apocalypse.

Nous pouvons schématiser les rapports qu'entretiennent Passion et Apocalypse dans la Bible et dans les mystères ainsi :



En fait, si les mystères de la Passion *préviennent* les spectateurs de l'Apocalypse, le *Mystère du Jour du Jugement* la montre. Le genre du mystère aboutit peut-être ainsi à sa finalité première, en privilégiant l'aspect de la monstration ou dé-monstration, plutôt que le symbolisme utilisé dans la Passion. En effet, les Passions ont également pour but de changer les attitudes des spectateurs, notamment en insistant sur l'importance du libre-arbitre, de la liberté dans les choix individuels ; le *Jour du Jugement* montre ou en démontre directement les conséquences dans un temps de futur proche, voire de présent simulé. Ce fait de donner non les causes mais les conséquences « presse » d'autant plus les spectateurs, qui ne peuvent être, de plus, qu'interloqués par cette temporalité, par ce spectacle qui leur semble aussi proche que véridique.

Entre miracles et mystères, un grand point commun subsiste : le sujet en est finalement toujours le salut de l'humanité. Et c'est pourquoi *Le Jour du Jugement* semble d'une importance inconnue dans l'histoire du théâtre médiéval : il nous montre ce sujet comme à son apogée, le salut universel et définitif. Sous un travail thématique paraissant exceptionnel, il constitue donc un très bon exemple à la fois de représentation des croyances de son époque et d'évolution de la représentation de ces thématiques en charnière entre deux genres théâtraux, en plein dans la création de ce genre nouveau qu'est le mystère.

3) Un exemple de reprise des thématiques médiévales et de leur évolution dans *Le Jour du Jugement* : la représentation des diables et des saints

Les Enfers et leurs habitants ont toujours été une grande source d'inspiration iconographique dans les divers arts médiévaux. Au théâtre, ils ont évidemment un rôle très important tant dans l'intrigue que dans le but cathartique des pièces religieuses. Sorte de « passage obligé » au sein du théâtre médiéval, la représentation des diables ainsi que des saints nous permet donc de voir ce que *Le Jour du Jugement* apporte de nouveau sur le plan littéraire.

Les diables et l'incarnation du Mal

Dans *Le Jour du Jugement*, on ne repère pas d'incarnation concrète du Mal, du moins pas dans une unique entité. On peut faire le parallèle avec Dieu, incarné par deux entités comme assemblées : le Père et le Fils, le côté divin et le côté « humanisé ». L'Antéchrist pourrait être la personnification du mal, mais il ne correspond qu'au contraire d'une seule des deux entités, qui est, de plus, l'entité humanisée, terrestre : le Christ. Le diable désigne un ensemble de démons ; c'est un tout. Chacun des « diables » peut pourtant être nommé par son nom propre. Cet usage est très courant dans les différents mystères. La représentation des diables est assez typique de l'art dramatique du Moyen-Âge. On retrouve les différents traits symbolisant les Enfers dans l'iconographie médiévale en général, comme la multitude et l'animalité. Dans le texte, ces traits sont présents au sein de la dramaturgie même : respectivement, dans la quantité de personnages (et donc de comédiens sur scène) et dans les costumes. Les diables sont de plus les premiers *personnages* au sens précis du terme à monter sur scène. L'impression doit donc être forte pour le public, qui voit devant lui une troupe diabolique composée de dix diables « parlant » auxquels s'ajoute, selon J-P. Perrot et J-J. Nonot, un groupe de figurants « chargés de faire nombre à des fins spectaculaires »²³. L'animalité est présente dans les costumes si l'on en croit les miniatures du manuscrit représentant les diables²⁴. On y repère plusieurs éléments relevant de l'animalité comme les cornes, la pilosité,

²³ *Le Mystère du Jour du Jugement, op. cit.*, p. 21

²⁴ Voir annexe 1.

les ailes de chauve-souris, les griffes, les longues oreilles ou encore un groin...tout cela entremêlé pour former de véritables chimères diaboliques. Cette représentation est typique de celle à laquelle prennent part les arts visuels de la même époque.

Dans son étude sur les *Diabls et Saints*, Elyse Dupras²⁵ se limite à leur représentation dans les mystères hagiographiques, mais cela nous permet tout-de-même d'édifier une représentation large des diables dans les mystères français. Selon elle, les diables sont à la fois masqués – leur représentation physique sur scène relève de la simulation – acteurs du monde – ils contribuent au dynamisme de la pièce, à l'avancée de l'action – et sujets du discours – ils font bien-sûr partie intégrante de la dramaturgie. Les personnages diaboliques sont donc des éléments complets du théâtre, à la fois dans son image, dans son action et dans son texte.

E. Dupras les présente avant tout comme des personnages séducteurs, là aussi de façon dialogique puisqu'ils séduisent à la fois leurs proies, leur public, et même les praticiens de la scène médiévale. En effet, les diables sont souvent des personnages comiques, et le rire provoqué fait peut-être oublier leur rôle essentiel dans la fiction dramatique : ils sont avant tout l'image même du mal, de l'adversité, de l'altérité. C'est ce qui fait d'eux des « moteurs de l'action théâtrale ». Quand les mystères sont à la fois rituel et divertissement, les diables « relaient l'idéologie chrétienne sans renoncer au carnavalesque qu'autorise leur rôle ». Ce sont donc des personnages essentiels et représentatifs du genre sérieux mais divertissant qu'est celui du mystère. Leur côté carnavalesque permet un dévoilement des « processus de violence et d'exclusion exprimés dans ce théâtre, qui tout à la fois représente et interprète le monde ». C'est pourquoi, selon elle, ces rôles contribuent moins à nous laisser paraître la représentation des diables par les dramaturges et metteurs en scène théâtraux qu'à « notre connaissance du public médiéval »²⁶.

Celui-ci subit donc le pouvoir de séduction des diables, mais cette séduction n'est pas complète : ils font rire, peuvent avoir de l'éloquence ou même des arguments flatteurs, mais le public comprend bien (et tout est fait pour qu'ils comprennent) qu'il s'agit justement d'un contre-modèle. C'est cette importance de l'inversion, de l'altérité, qui fait, paradoxalement, la leçon de religion. Dupras parle alors d'ambivalence des diables, car ils sont « condamnés au mal mais voués à prêcher le bien »²⁷.

²⁵ *Diabls et saints : rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, 2006

²⁶ *Ibid.*, « Conclusion »

²⁷ *Ibid.*

Au thème de l'autre se relie celui du monstrueux, du contre-humain. Cela relève également du carnavalesque puisque le carnaval est le temps de la transformation en son propre opposé. Dupras lie, les concernant, les procédés de polyphonie, de carnavalesque et de catharsis, « catégories peu disparates dont l'étude importe non seulement en ce qui concerne les discours des diables mais aussi leurs actions et leur apparence (linguistique et physique) »²⁸. En effet, le but est de faire une exclusion commune de ces personnages de la part du public : l'ennemi commun fait le rapprochement social entre les différentes classes que pouvait contenir le public.

Dans *Le Jour du Jugement*, les classes sont effectivement toutes mises sur un même pied d'égalité, que ce soit dans un sens positif ou négatif : toute classe peut être critiquée, permettant ainsi d'éviter l'exclusion d'une certaine classe par rapport à une autre. Les différents spectateurs ne sont plus tellement un seigneur, un paysan ou un clerc ; ce sont tous des chrétiens, réunis devant leur ennemi commun : le mal – c'est-à-dire, théâtralement, les personnages diaboliques.

Le monstrueux est dès le premier abord visible chez les diables du *Jour du Jugement* dans leur apparence physique (en tous cas celle qui est représentée sur les miniatures), où la bestialité prime, tout comme l'anormal et le désordre. Jean-Pierre Perrot et Jean-Jacques Nonot dressent la liste de leurs attributs physiques représentés : « poils longs ou courts recouvrant tout le corps, griffes, cornes et oreilles pointues, masques porcins, félins ou simiesques »²⁹.

Ce mélange chimérique, à la fois animal et monstrueux, renforce la question de l'altérité. En effet, ils s'opposent ainsi à la Création, qui différenciait bien l'humanité et les différentes espèces animales. Les diables sont donc des contre-exemples. On le sait notamment par la multiplicité de leurs défauts : on trouve des exemples d'orgueil, d'envie (qui peut aller jusqu'à l'infantilisation, amenant un aspect ridicule qui rend les diables moins effrayants), de colère, de désespoir profond (le ton plaintif est souvent utilisé pour les diables dans les mystères, et ajoute un aspect comique) ou encore de gourmandise.

²⁸ *Op. cit.*, p.24-25

²⁹ *Op. cit.*, p.21

Il est assez courant dans les mystères de voir attribués aux diables différents péchés correspondant selon l'artiste plus à l'un ou à l'autre des démons³⁰. Ce procédé est particulièrement poussé notamment dans le *Mystere de Saint Andry*, qui aurait été joué vers le milieu du XV^e siècle, et dans lequel chaque personnage de diable représente un péché en particulier. *Le Jour du Jugement* n'en est pas encore à cette évolution et se contente de donner en spectacle des diables monstrueux et nombreux, l'effet de « masse » étant plus fort si les diables n'ont pas chacun leur personnalité propre : il s'agit d'un *collectif monstrueux*.

L'utilisation du langage

Mais même lorsque l'apparence physique ne s'apparente pas à ce registre monstrueux, c'est à dire lorsque les diables se déguisent en humains pour monter sur terre, le monstre reste dans leur langage, dans leur discours, qui sont ceux de la séduction.

La scène de la séduction de la Mère Antéchrist, insérée dans cette problématique de l'insertion de notre mystère dans la littérature de son époque, est très intéressante: elle constitue clairement un pastiche – sinon une parodie – d'une scène de rencontre courtoise. Pastiche parce que le langage courtois y est bien utilisé de la part d'Engnارد, parodie parce que la séduction est très rapide et mène directement à l'acte sexuel, ce qui va à l'encontre même de l'attitude courtoise. Cette rapidité extrême est renforcée par les oppositions entre les affirmations et les actions du démon : il prétend par exemple à Aggrapard qu'il va apprendre d'elle « *toute la sonme / De sa vie* » (vers 286-287) puis résume cela à une question portant sur sa religion :

*Douce amie, si vous devoit plaire,
Savoir vourroie vostre affaire.
Estes vous crestienne ou juyve?* (vers 289 à 291)

C'est effectivement tout ce qui l'intéresse. Après une réponse, cette fois-ci plutôt développée, de la Mère Antéchrist, Engnارد aborde d'abord le sujet qui l'intéresse par un discours de « *grant courtoisie* » (v.306), insistant sur l'amitié, clairement au sens d'« *amours* », qui doit les unir :

³⁰ Voir à ce sujet Jean-Pierre Bordier, *Le jeu de la Passion : le message chrétien et le théâtre français, XIIIe-XVIe s.*, Paris, H. Champion, 1998, p. 576, note 1, et Elyse Dupras, *op. cit.*, p. 195, tableau III

*Si vous pri, par grant courtoisie,
Que vous m'amie estre veilliez
Et pour vostre amy m'acueilliez.
A amy me veilliés saisir,
Pour faire de vous mon plaisir,
C'est ce que d'amours doit venir.* (vers 306 à 311)

Le plaisir doit donc émaner du sentiment amoureux : le discours séducteur d'Engignard relève bien des principes de la courtoisie telle qu'on la connaît de la littérature chevaleresque médiévale. Seulement, sa réplique suivante le fait aborder dès à présent non seulement l'acte sexuel, mais surtout l'enfant qui va en ressortir. Et le couple ne perd pas de temps (« *Tout maintenant je l'en feray* » (v.317)) : Mère Antéchrist parle dans sa réplique suivante de la conception de cet enfant au passé ; le rapport a donc déjà eu lieu.

La parodie est due également au décalage produit par la situation : le spectateur sait que derrière son déguisement se cache Engignard, et surtout que la demoiselle courtisée est une prostituée, ce qui peut rendre la tâche plus facile... Et en effet, la façon qu'a Mère Antéchrist d'accepter la proposition du démon n'est pas tellement celle d'une dame éprise : « *Faites de moy vos volentez !* » (v.315)

Ce langage diabolique relevant de la séduction courtoise s'inscrit dans une tradition littéraire mais aussi théâtrale de longue date : dans *Le Jeu d'Adam*, le « premier Satan » de l'histoire du théâtre en langue française use déjà d'un langage galant, notamment au cours de la tentation d'Eve :

*Tu es fieblette e tendre chose,
E es plus fresche que n'est rose.
Tu es plus blanche que cristal,
Que neif que chiet sor glace en val.* (*Le Jeu d'Adam*, vers 226 à 229)

Le langage des diables comprend non seulement le discours en lui-même mais également l'utilisation de la forme, des mots, des sons – d'autant plus que le texte est avant tout destiné à être déclamé. Nous pouvons rappeler que le XIV^e siècle entre dans une dynamique d'évolution constante de la langue par le parler. Dans ce contexte, les jeux sur la langue, sur les mots ou sur les expressions, sont communs. Or, les personnages de diables, dans le *Mystère du Jour du Jugement*, sont les plus concernés par cela, notamment dans l'onomastique utilisée pour ces personnages.³¹

³¹ Voir à ce sujet l'analyse complète de Perrot et Nonot, o. c., p.21 et ss.

Elyse Dupras a émis une liste de « procédés liés à la fantaisie verbale »³² utilisés dans le langage des personnages diaboliques. Jeux de mots, présence de l'animalité, des défauts, du carnavalesque, grossièretés, thématiques de la fête et du châtiment... Tout cela se retrouve dans *Le Jour du Jugement*. Mais le plus intéressant est lorsque d'autres personnages que les diables utilisent ce même langage relevant normalement du diabolique :

MARQUIM

*Fil a putain ! Mauvais Gaignon !
Traïtes et villains puant !
Desloial, vil, sale et truant !*

Cet exemple montre le rapprochement fait entre les diables et les personnages de juifs, mis en relief par l'utilisation de la forme du langage et de l'oralité, propre au théâtre. Ce procédé est, si l'on en croit l'analyse d'Elyse Dupras, assez commun dans les mystères :

Certains personnages terrestres représentent donc des projections humaines des diables ; il existe une parenté étroite entre païens et diables sur le plan du langage.³³

Nous avons pu constater que la représentation des Enfers passe par celle de la multitude et du désordre. Cela se retrouve également dans le travail sur le langage et le discours des diables en général. Les diables sont dans le mystère les premiers personnages à avoir la parole après le sermon introducteur tenu par le personnage du prêcheur. Le discours de ce dernier se caractérise par sa longueur : le prêcheur prend son temps pour résumer au public la Genèse (vers 19 à 70), puis pour parler de la situation actuelle (vers 71 à 86) avant de faire clairement un résumé de la pièce qui va suivre (vers 87 à 183). Ce procédé de « passé → présent → futur » se retrouve dans le discours de Satan, second personnage à prendre la parole dans le mystère, mais passe d'un temps à l'autre en très peu de temps :

³² Dupras, p. 96

³³ Dupras p.109

Que gaangnié avons grant avoir, Qu'an tel point avons mis le monde	Passé
↓	
Quar il n'y a nulle riens monde, Mais tuit sont nostre, homme et fenme. Trop po en vit sanz grans diffame :	Présent
↓	
A nous les ferons touz venir. ³⁴	Futur

Placé juste après le long sermon du prêcheur, cette rapidité dans le résumé et dans le passage d'un temps à l'autre saute aux yeux. Si la tirade de Satan est tout-de-même assez longue, les répliques suivantes, émises par les autres diables, sont toutes assez courtes ; nous pouvons imaginer un effet de cacophonie renforçant encore l'effet de « foule » dû à la multiplicité des diables sur scène.

Elyse Dupras utilise l'expression de « masques de la parole » concernant le discours des diables dans les mystères : il se caractérise par un « caractère grotesque »³⁵ mais aussi par une certaine mécanisation due à l'absurde. Les diables s'opposent aux anges dans leur parole : tandis que ces derniers chantent en chœur, le langage des diables est composé de cris et de désordre. Cette sorte d'éclatement de la parole est résumé dans une réplique d'un des diables, Le Matam, lorsqu'il réagit à l'annonce de la nouvelle de la conception d'Antéchrist par Engignard :

*Nous ne devons pas ce taisir,
Ains en devons tuit mener joye !³⁶*

Les diables ne peuvent donc simplement pas *tenir leur langue*, l'extériorisation prend un caractère obligatoire.

Leur langage est de plus empli de grossièretés et d'insultes, ce qui peut être perçu également comme faisant partie d'une logique de l'inversion, la malédiction pouvant être vue comme une parodie de la bénédiction. Leur langage est donc évidemment entièrement

³⁴ Vers 196 à 201

³⁵ *Op. cit.*, p. 73

³⁶ Vers 354-355

blasphématoire. Nous pouvons citer nombre d'exemples de reprises d'expressions ou de termes religieux...

*Angingnart, je te vueil beneir
De par touz ceux qui Dieu ne croient.*³⁷

...ou féodaux...

*Voz homs devien, de corps et d'ame.*³⁸

...pour les détourner dans un sens diabolique. Mais c'est justement cette logique de l'inversion qui introduit le comique de langage et qui allège ainsi ces outrances. Ainsi, l'inversion des valeurs en enfer prend une tournure comique lorsqu'elle est présentée comme un jeu de mots :

*De ce ne vous faut esmaier
Bien ne le face, et pis encores !* (vers 266-267)

La thématique de l'enfer comme monde à l'envers est donc elle aussi présentée directement dans le discours diabolique. Le discours des diables est ainsi celui de l'altérité, mise en relief par le comique que son extrémité provoque.

On peut émettre la remarque que les diables utilisent tout-de-même un langage humain, bien que mal utilisé. La volonté de montrer un monde à l'envers est donc évidente : il ne s'agit pas de présenter au spectateur un contre-monde, un « anti-monde » mais un monde inversé, comme de l'autre côté du miroir. Et il s'agit surtout, évidemment, de montrer ce qui est mauvais avec ce que le public connaît, de façon à rendre accessible, compréhensible à tous, la connaissance du mal.

La parole des diables se caractérise encore par le mensonge, particulièrement développé dans l'intrigue du *Jour du Jugement* puisque tout le plan diabolique de l'envoi d'Antéchrist sur terre afin de convertir le plus de chrétiens au mal relève du faux, du mensonge envers les chrétiens. Le thème du mensonge est également dans le costume d'Engignard lorsqu'il séduit la Mère d'Antéchrist. Enfin, il constitue la principale trame du

³⁷ Vers 260-261

³⁸ Vers 571. Cette réplique n'est pas vraiment prononcée par un diable mais par Antéchrist lorsqu'il se voit se faire transmettre des pouvoirs par Satan.

discours d'Antéchrist qui se fait passer pour le Christ³⁹. Dans tous les cas, le discours du faux rejoint toujours, chez les diables, celui de la séduction – séduction qui prend une dimension collective dans le discours d'Antéchrist.

Vers une représentation psychologique du mal ?

Ainsi, hormis quelques accents de légèreté dans leur discours, les diables paraissent être des personnages bien sombres si nous les comparons à la représentation que l'on en faisait dans les œuvres théâtrales de l'époque. Les diables sont en effet présentés avant tout comme de bons manipulateurs, qui possèdent une certaine puissance et qui ont une véritable haine contre les chrétiens ; ils se doivent même de les haïr :

*De détruire l'umain linaige
Soit trestoute vostre esperance ! (v. 252-253)*

Cela relève à la fois d'une exception – la représentation du Mal n'étant pas aussi noire dans le reste de la littérature similaire – et d'un exemple de continuité et d'évolution à l'intérieur du genre : nous pouvons effectivement approcher cela de l'apparition d'un certain intérêt pour la psychologie au XIV^e siècle. Cette psychologie du mal est surtout visible chez Antéchrist, qui est en effet le personnage le plus propice à montrer une psychologie complexe, ayant un pied à la fois dans le mal et dans l'humanité.

La scène la plus intéressante de ce point de vue est sans doute celle de la tentation du jeune Antéchrist⁴⁰ par Satan. Même si Antéchrist a du sang diabolique dans ses veines, sa mère semble lui avoir tout-de-même transmis une éducation religieuse. Mais il se laisse bien vite tenter par le diable lorsque celui-ci propose de lui offrir une puissance inégalable. Alors que le jeune Antéchrist vient de prétendre à la connaissance de ce pouvoir « *Par le Dieu en*

³⁹ Elyse Dupras a étudié l'intertextualité entre le discours d'Antéchrist dans le *Jour du Jugement* et celui du Christ dans les Évangiles dans op. cit., p.362 à 367, et a notamment démontré que chaque vers ou presque du discours de présentation d'Antéchrist trouve sa source dans la liturgie : voir annexe 2. Par l'appropriation d'un discours, Antéchrist s'approprie une identité.

⁴⁰ Si l'on en croit les vignettes 18 et 19 du manuscrit, le personnage d'Antéchrist est à ce moment-là joué par un enfant ou un adolescent.

qui biens habonde »⁴¹, il se retourne bien vite après que Satan lui ait dit que pour cela, il faut qu'il renie Dieu et qu'il place sa foi en lui :

ANTRECRIST

*Je vueil ce grant tresor conquerre :
Voz homs devien, de corps et d'ame.*⁴²

Cette attirance vers la puissance peut-elle être aidée par l'âge adolescent du personnage ? En tous cas, cette attirance purement humaine est développée dans plusieurs paroles d'Antéchrist. Le discours du personnage laisse en effet paraître un grand égocentrisme de sa part : Antéchrist insiste sur le fait qu'il s'agisse de son propre pouvoir, qui ne provienne que de lui-même. C'est ce qu'il prétend par exemple au lépreux qu'il vient de guérir :

*Et puis si me feras honmaige,
Quar ma vertu si t'a gari.*⁴³

Nous pouvons remarquer que le personnage parle en son seul nom, contrairement au Christ qui, dans les Évangiles, effectue des miracles afin que l'on rende hommage à Dieu. Antéchrist semble ainsi vouloir s'élever au rang de Dieu. Cela se retrouve dans les intertextes présents dans son discours, lorsqu'il reprend des paroles christiques des Évangiles : « *En terre vien de par mon Pere* » (v.586)⁴⁴. Cette première annonce d'Antéchrist au peuple-public après la passation des pouvoirs par Satan place donc son discours dans un registre blasphématoire, sacrilège, par la reprise de paroles du Christ par celui qui constitue son littéral opposé, son *Anti*. Mais Antéchrist contrebalance ses premières paroles dès quelques vers plus loin : « *Quar je suis Dieux, li touz puissans* » (v.591). C'est en fait sa principale opposition vis-à-vis du Christ, qui fait qu'il en est l'antithèse : Antéchrist ne veut pas simplement prendre la place du Christ, il veut prendre la place de Dieu. Cette évolution de la psychologie du Mal n'en est peut-être pas tellement une puisqu'elle rejoint ici la notion grecque (et donc profane !) de l'*hybris*, rendue possible par le théâtre, comme elle l'était dans la tragédie antique.

Les saints

⁴¹ Vers 546

⁴² Vers 546-547

⁴³ Vers 730-731

⁴⁴ Quasi-citation de Jean, XVI, 28 : « Je suis sorti du Père et je suis venu dans le monde. »

La présence des personnages diaboliques permet également de mettre en relief les personnages qui leur sont opposés dans la tradition théâtrale médiévale : les saints. La sainteté est pour la religion chrétienne typiquement un exemple à suivre, tandis que les diables sont là en tant que contre-exemples. Ces derniers sont, aux yeux des spectateurs, des représentants de l'altérité, alors qu'on peut dire que les saints, d'une certaine façon, confortent leur identité : ils sont au départ de simples êtres humains, et ont été élevés au rang de saints par la démonstration de leur foi même dans la souffrance. C'est ce que prône le mystère : une foi sans faille et une dévotion active de la part du public.

Dans *Le Jour du Jugement*, les saints représentés sont les douze apôtres, les quatre évangélistes et saint Jean-Baptiste. Lors de la comparaison avec les diables, ce qui nous frappe est la grande différence dans l'utilisation du langage. Concernant celui employé par les saints, on peut presque parler de rhétorique. Cela ressort particulièrement lors de la scène de la prière collective à la Vierge (à partir du vers 1738, où saint Jean-Baptiste introduit les autres saints). Tous livrent un discours très organisé, à chaque fois en deux temps : l'« apostrophe » à la Vierge, puis la demande. La plupart d'entre eux ajoutent un troisième temps où ils expriment leur grande crainte.

SAINT PHELIPPE

[1] *Tres douce Dame cui j'aour
Et qui ou ciel es honoree,
Seur toutes dames aouree,*

[2] *Envers ta gent ton Fil appaise,
Et li prie que il li plaise
Avoir de son peuple merci.*

[3] *De paour ay le cuer noirci ;
Touz tramble, je ne say que face.*

SAINT ANDRIAU

[1] *Dame toute plainne de grace,
Roïne de misericorde,*

[2] *Ton peuple vers ton Fil acorde,
Et par grant douceur le deproie
Que a ceux sa grace octroye
Qui l'ont servi de cuer loial,*

*Que cil aver si desloial
N'en soient mestre ne seigneur.*

[3] *Je vous di ray paour grigneur
Que je n'oy mais jour de ma vie.* (vers 1772 à 1789)

Le discours des saints est donc à la fois rhétorique, dans le sens où il use de procédés de *dispositio* afin de convaincre la Vierge par leurs prières, et poétique, puisqu'il met en valeur les émotions des personnages de manière stylisée. Ce dernier procédé relève encore du développement de la psychologie, même si, une fois de plus, la psychologie est collective et non individuelle. En tous cas, le travail sur le langage dans le mystère est intéressant en ce qu'il permet d'exprimer les différences entre les personnages. L'auteur exploite la parole, l'oralité, permises par le théâtre, afin de démontrer des oppositions fondamentales de la religion.

Par leur langage, par leur psychologie, les saints s'opposent aux représentants du Mal et édifient des modèles d'admiration pour les spectateurs. Les personnages de diables constituent donc avant tout un point de comparaison, un contre-exemple, un reflet inversé du Bien – et du Vrai. Ils sont l'opposition, l'altérité, autrement dit l'*autre*, et se font passer pour le *même*, notamment par leur discours, dans un but de séduction. Cet aspect séducteur est indissociable de la représentation des diables dans les mystères. Seulement, dans *Le Jour du Jugement*, la fonction de séduction est surtout utilisée par le personnage de l'Antéchrist : c'est lui qui a le rôle de l'*autre* qui prend la position du *même* afin de mieux montrer ce qu'est l'*autre* au spectateur. Car les spectateurs du mystère, pouvant même observer l'action infernale, ont une vue omnisciente de la situation et savent qui se cachent derrière ces « masques ». La complicité dans ce savoir et dans leur haine commune envers ces personnages masqués participent au renforcement de la cohésion du groupe.

Cette représentation du Mal reste indissociable de celle des différents arts de l'époque, mais l'utilisation de la théâtralité, du spectaculaire, apporte quelque-chose de nouveau : le dramaturge cherche à démontrer les rôles des principaux acteurs de la chrétienté par le biais de l'utilisation du langage et du développement de la psychologie.

Dans cette période de transition théâtrale, *Le Jour du Jugement* s'affirme bien dans une certaine continuité littéraire et symbolique. Sa principale innovation est finalement à relever plutôt du côté de la thématique : J-P. Perrot et J-J. Nonot prétendent qu'il s'agit du

seul mystère français à traiter à la fois du Jugement dernier et de la figure de l'Antéchrist⁴⁵, et il représente le premier exemple, à nos yeux, de mystère reprenant l'Apocalypse et le mythe de l'Antéchrist...dans un espace-temps contemporain des spectateurs.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 12

II/ Une Apocalypse moderne pour une leçon théologique

L'histoire universelle chrétienne a toujours été rythmée par les thèmes de la Chute et du Jugement dernier, mais ce motif de la fin de l'homme (du moins du monde qu'il connaît) n'a sans doute jamais été autant dans les esprits des médiévaux qu'à cette période obscure de l'Histoire. Le XIV^e s. est en effet marqué par le malheur. Au cœur de ce siècle rythmé par la Guerre de Cent ans, les médiévaux « ont senti s'effondrer le monde qui les protégeait »⁴⁶ et n'ont pu que s'en imaginer d'autant plus proches de l'Apocalypse. Période des premières chevauchées anglaises en France et des méfaits des Grandes Compagnies, le malheur est politique. Période de la famine et de la peste noire ravageant le nord de la France, le malheur est économique. Période du Grand Schisme et de l'installation de la papauté à Avignon, le malheur est même religieux.

C'est pour cette raison que ce siècle est noir pour le théâtre : il l'est en fait pour toute forme d'art, agissant comme un reflet de la misère de ce temps. D'ailleurs, on dit qu'il est noir pour la simple raison que le théâtre comique, celui de la farce et du carnaval, est pratiquement inexistant à l'époque – il se développera surtout au siècle suivant. Mais cela n'empêche le développement du genre du miracle, montrant l'abandon du rire pour une grande dévotion et une véritable recherche de protection que montre le culte pour la Vierge dans ce genre théâtral, qui n'a certes rien à voir avec le carnavalesque de la farce.

Le contexte historique a donc un rôle visiblement important dans le choix thématique de la pièce. *Le Jour du Jugement* est donc révélé par cette noirceur ambiante au XIV^e siècle, et agit par la même occasion comme un révélateur des mentalités de ce temps.

⁴⁶ Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973, p. 256

1) Les reprises de thématiques chères aux contemporains dans le cadre biblique de l'Apocalypse

La mise en scène des différents éléments de l'Apocalypse au théâtre

Malgré les libertés prises son auteur, on reconnaît dans *Le Jour du Jugement* des éléments-clés du texte de saint Jean. Tout d'abord, il permet de représenter sur scène les deux témoins envoyés par Dieu sur la Terre dans le chapitre 11 de l'Apocalypse. Après le texte biblique, ces deux témoins du divin ont vite trouvé une identité en le patriarche Enoch et le prophète Elie. Enoch est en fait un personnage formé à partir de deux entités de l'Ancien Testament : Enosh, patriarche, et Hénok, l'un de ses descendants, dont il est conté la disparition subite : « Hénok marcha avec Dieu, puis il disparut, car Dieu l'enleva. » (Genèse, 5 : 24). Elie est l'un des prophètes de l'Ancien Testament ayant écrit les premiers textes apocalyptiques ; il est lié à Enoch par sa mystérieuse disparition du monde. Les deux personnages bibliques sont, par ce « ravisement » qui les fait éviter la mort, désignés comme ceux qui doivent redescendre sur Terre, et, cette fois-ci, mourir concrètement, tués par « la Bête qui sort de l'abîme ».

Dans *Le Jour du Jugement*, cette mort des deux témoins s'accorde avec le phénomène du martyre :

*Nous avrons assez a souffrir.
Noz corps couvient a mort offrir,
Et puis avront parfaite gloire. (vers 475 à 477)*

Ils se feront en effet décapiter après avoir été frappé par les deux juifs Marquim et Malaquim. La mort est *a priori* montrée sur scène, mais on ne sait par quel moyen technique. Quoi qu'il en soit, cette violence est particulièrement spectaculaire. Le martyre (souffrance – mort – gloire céleste) façonne alors un nouvel modèle de Bien pour le public, et surtout rappelle la Passion du Christ. Enoch le rappelle d'ailleurs dès son arrivée sur Terre :

*Douce gent, ayés en mémoire
De Jhesucrist la passion,*

La mort, la resurrection (vers 478 à 480)

Enoch et Elie sont les deuxième et troisième personnages à s'adresser directement au public, mais cette fois ce dernier est perçu comme faisant partie des personnages de la pièce. Le prêcheur prononçant le sermon introductif au tout début du mystère présentait l'action qu'il allait se dérouler au cours du spectacle ; les deux témoins parlent maintenant au présent et s'adressent aux spectateurs comme s'ils vivaient les événements fictionnels avec eux. Ce procédé est régulièrement mis en place dans la pièce, que ce soit par des personnages garants de la foi ou par des représentants du Mal. Ainsi l'Antéchrist « prêchera » également sa « religion ». Le théâtre permet donc de faire entrer le spectateur directement dans l'action ; les spectateurs peuvent se projeter dans l'univers de l'Apocalypse.

La scène des sept flacons constitue un autre exemple de reprise théâtrale importante de l'Apocalypse. Il s'agit des sept « coupes d'or remplies de la fureur divine » que l'un des quatre Vivants donne aux « sept anges aux sept fléaux » (Ap., 15). Le mystère choisit parmi les quatre évangélistes le rédacteur même de l'Apocalypse, lui donnant un rôle ainsi un peu plus important que les trois autres. Les miniatures du manuscrit nous montrent les anges versant les fioles depuis le ciel, sortant de derrière un drap⁴⁷ ; J-P. Perrot et J-J. Nonot pensent que les comédiens interprétant les anges étaient derrière le public, tout en haut de l'estrade. Une nouvelle fois, les spectateurs sont plongés au cœur d'une Apocalypse spectaculaire.

Une relecture du mythe de l'Antéchrist

Mais l'élément le plus important dans la relecture de l'Apocalypse, que le mystère fait devenir un point central de la pièce, est l'Antéchrist. Malgré son absence de personnification dans l'Apocalypse selon saint Jean, la figure de l'Antéchrist fut vite concrétisée dans les pensées. Reprenant l'idée d'anti-messie, déjà présente dans les mentalités judaïques, elle se confond ensuite avec deux figures différentes de l'Apocalypse : la Bête de la Mer et la Bête de la Terre. Nous retrouvons cette origine dans le discours du prêcheur, qui nomme l'Antéchrist « *crueuse beste* » (v. 173). Paradoxalement, l'Antéchrist est non seulement humain mais est beau, et ce dès sa naissance : « *Dame un biau fil avez, sanz doute !* » (v. 417). Mais la beauté introduit le personnage dans le mensonge et dans la séduction :

⁴⁷ Voir annexe 3.

l'apparence humaine cache la « *crueuse beste sauvage* » (v. 1132), c'est-à-dire le bestial et le diabolique à la fois.

Aux alentours de 953-954, un moine du monastère de Montier-en-Der appelé Adson écrit un traité sur « l'origine et le temps de l'Antichrist »⁴⁸, nous permettant de connaître l'idéologie apocalyptique et antichristique des médiévaux.

On peut relever de nombreux parallèles entre le résumé que fait Claude Carozzi⁴⁹ de la description de l'Antéchrist selon Adson et la représentation qu'en fait le *Jour du Jugement*, montrant non seulement que l'imagerie symbolique qui s'est construite autour de cette entité n'a pas – ou peu – évolué en ces siècles de séparation entre le traité et le mystère, mais également et surtout que cette imagerie n'a jamais été autant présente dans les pensées médiévales qu'à cette époque noire qu'est celle du *Jour du Jugement*.

Claude Carozzi tire donc du traité d'Adson une description de l'Antichrist⁵⁰ comme « le contraire du Christ, dans son être comme dans ses actes » - définition déjà comprise dans le nom d'*Antichristus*⁵¹. Il lui attribue plusieurs qualités et actions que l'on retrouve dans le personnage du *Jour du Jugement* : il est « l'orgueil personnifié qui rejette les humbles et exalte les pécheurs et les impies »⁵², « il enseigne les vices contraires des vertus », « il détruit la loi évangélique et remet en vigueur le culte des démons », « il se désigne lui-même comme le Dieu tout puissant » et se présente comme le Messie annoncé aux juifs. Enfin, « Pour séduire les rois et les peuples il utilise, certes, la terreur et la corruption, mais il accomplit aussi des miracles et des signes extraordinaires, il va jusqu'à ressusciter des morts ». Le personnage d'Enoch nomme ses trois méthodes de corruption différentes : l'« *enchanter* », la « *quille* » et la « *fable* » (v. 1128-1129). Dans *Le Jour du Jugement*, il accomplit effectivement trois miracles directement inspirés de ceux délivrés par le Christ dans les Evangiles : il rend la vue à un aveugle, guérit un lépreux, et surtout ressuscite un mort à la demande du mauvais évêque.

⁴⁸ Adso Dervensis, *De ortu e tempore Antichristi*, éd. Verhelst (Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis, 45), Turnhout, 1976.

⁴⁹ *Apocalypse et salut dans le christianisme ancien et médiéval*, Paris, Aubier, 1999.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 14 et s.

⁵¹ L'orthographe *Antichristus* est plus répandue dans l'usage courant médiéval que celle d'*Antechristus*. L'*Anté-Christ* est celui qui précède la venue du Christ, mais il est surtout *Anti-Christ*, antithèse du Christ.

⁵² Dans le mystère, Antéchrist prodigue une nouvelle religion ouverte à tous :

Autent aux povres comme aux riches,

Tant aux planteureux con aux chiches,

A ceux qui de bon cuer m'ameront (vers 943 à 945)

Il s'agit d'une façon d'amener absolument toute la population d'éducation chrétienne à lui. Ce devrait être, pour les personnages auditeurs, un indice du penchant d'Antéchrist pour le Mal.

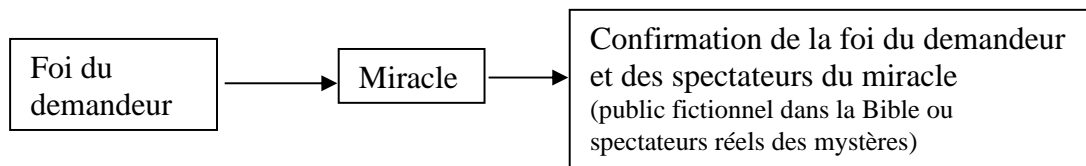
Dans les Évangiles (et dans les Passions), Jésus prouve également qu'il est le Messie par ses miracles, par ses démonstrations. A première vue, un problème semble donc se poser ici : les miracles sont normalement quelque chose de typiquement divin, et le Messie, les prophètes et les saints ne les opèrent que par la puissance de Dieu. Les scènes de miracles sont assez fréquentes dans les mystères et notamment dans les Passions : Jean-Pierre Bordier prend des exemples chez Arnoul Gréban ou chez Jean Michel pour montrer le « rôle pédagogique, initiateur » du miracle dans les textes des Passions : « il inspire confiance et prépare les bénéficiaires et les témoins à découvrir ce qu'ils ne savent pas encore, à croire au-delà du raisonnement humain, à écouter l'instruction divine »⁵³. Pour les spectateurs du mystère, le spectacle du surnaturel – même si nous pouvons penser qu'ils savaient qu'il s'agissait d'effets – rend possible le récit biblique et donc indéniable la vérité de l'existence et de la puissance de Dieu.

Mais les écrits bibliques et surtout leurs relectures médiévales insistent sur le fait que ces miracles sont mérités par les concernés : « il faut généralement qu'ils aient une certaine foi dans la puissance et la bonté de Jésus, et qu'ils lui aient demandé le miracle en vertu de cette foi »⁵⁴. On peut donc observer une grande différence dans la façon de faire les miracles entre le Christ et son *anté* :

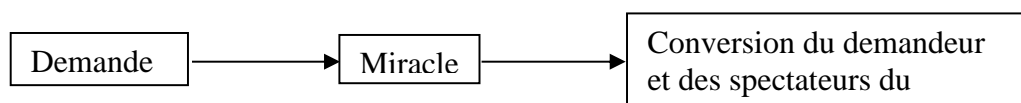
⁵³ *Op. cit.*, p. 398

⁵⁴ Bordier Jean-Pierre, *Le Jeu de la Passion*, p.397-398.

Christ (dans les Evangiles et dans les mystères de la Passion)



Antéchrist (dans *Le Jour du Jugement*) :



Contrairement au Christ, l'Antéchrist ne veut absolument pas faire le Bien par ses miracles, mais simplement amener les chrétiens à lui :

*Si verrez mes vertuz apertes,
S'elles sont clerement ouvertes
Et s'en me doit bien aourer. (vers 783 à 785)*

Quand Jésus guérit par la foi, Antéchrist guérit en échange de la foi. Le miracle est donc intéressé, et il peut même être faux. C'est pourquoi les trois miraculés du mystère retournent à leur sort initial lors du Jugement dernier. On y découvre notamment que le corps ressuscité était simplement possédé par le diable.

La conception d'Antéchrist, en revanche, est différemment explicitée dans le traité et dans le mystère. Selon Adson, l'*Antichrist* est né d'un père et d'une mère humains ; mais le Diable se serait introduit dès la conception dans l'utérus de la mère, sans le consentement de celle-ci qui se retrouve ainsi opposée à la Vierge lors de l'Annonciation. Dans *Le Jour du Jugement*, la conception d'Antéchrist se fait par acte sexuel concret et « réaliste » entre la Mère Antéchrist et le Diable. Si la croyance légendaire sur la forme qu'aurait pris la conception d'Antéchrist est toujours la même depuis le temps de la rédaction du traité

d'Adson, la liberté que prend le mystère relève encore une fois de la volonté de démonstration par la représentation visuelle.

Son humanité le place d'ailleurs dans une position délicate : il est mortel, et Elie laisse entendre qu'il peut être torturé par les diables comme tout pécheur :

*Quar li deables, par qui tu euvres,
En enfer te rendront tes oeuvres
La ou tu seras tormentez.* (vers 1113 à 1115)

Le mystère fait donc de l'Antéchrist un être à la fois supérieur et inférieur aux diables, du fait de son humanité. Il est puissant, mais son pouvoir ne prend effet que sur Terre. Le personnage du pape résume bien ce fait en disant qu'il est l'« *annemis mortez* » (v. 1358).

En résumé, la pensée médiévale fait de l'Antéchrist une entité entièrement construite autour de sa qualité d'opposition au Christ : « Il n'existe que par son contraire dont il est le portrait inversé. Il n'a pas d'identité propre »⁵⁵. Pourtant, sa mise en scène fait de lui un personnage intéressant sur le plan psychologique : il a le désir – humain ou diabolique – du pouvoir. *Le Jour du Jugement* rend donc réel, et sinon parfaitement humain, du moins bien vivant, ce personnage mythique.

Un miroir des mentalités du XIVe siècle : l'exemple de la figure des juifs

L'injure contre les Juifs est typique des Mystères⁵⁶, et pourrait-on dire de toute la période médiévale, la haine éprouvée à leur égard étant agrémentée par leur refus constant de se convertir à la nouvelle religion. Cet antisémitisme ambiant transparaît dans la législation médiévale, qui leur interdit notamment certaines professions. La population les accuse des malheurs qui l'accablent : on pense notamment que les juifs auraient été massacrés à cause d'une superstition populaire selon laquelle ils auraient déclenché la peste noire en empoisonnant les sources d'eau. Le climat est donc profondément antisémite au moment de la

⁵⁵ Claude Carozzi, *op. cit.*, p. 19

⁵⁶ Voir à ce sujet Bordier Jean-Pierre, *Le Jeu de la Passion, op.cit.*, Troisième Partie, chapitre I, « IV – Les Juifs »

représentation du mystère, et celui-ci ne se prive pas d'insister sur cette image négative des juifs.

La vision des juifs au Moyen Âge se base sur les chapitres 16 et 21 de la Genèse, où Ismaël, fils d'Abraham et de sa servante Agar, est rejeté par Sara, épouse d'Abraham et mère d'Isaac, de la descendance duquel naîtra la nation chrétienne. Autrement dit, celui qui est considéré comme le père de la nation juive est rejeté par la communauté chrétienne. Gilbert Dahan s'est intéressé à cette question de la vision des juifs à l'époque médiévale ainsi qu'à leur représentation selon les intellectuels et artistes médiévaux. Selon lui, les penseurs de l'époque prétendent que les juifs sont porteurs d'une vérité, mais qu'ils sont incapables de la comprendre et de la mettre à profit. G. Dahan affirme également que la représentation artistique des juifs est largement tirée de la mentalité populaire vis-à-vis d'eux, pour laquelle, surtout à la fin du moyen âge, « d'étranger il devient ennemi, de différent il devient diabolique »⁵⁷. Cette « diabolisation » du peuple juif est parfaitement visible dans *Le Jour du Jugement*, où, comme nous l'avons vu un peu plus haut⁵⁸, un procédé linguistique permet de mettre les personnages de diables et les juifs sur le même plan en rendant leurs discours respectifs similaires.

Les personnages de Juifs dans *Le Jour du Jugement* sont avant tout présentés comme des êtres on ne peut plus crédules. A la suite de la Mère Antéchrist qui se laisse séduire bien rapidement par le diable, ce sont les premiers à croire en la puissance d'Antéchrist. Toute la stratégie d'Antéchrist pour se faire passer pour le vrai Messie – y compris des miracles – pourrait presque nous faire comprendre leur réaction.

Mais les Juifs apparaissent aux spectateurs comme des complices. L'auteur du *Jour du Jugement* ne se contente pas d'en faire des êtres crédules, qui font simplement erreur sur le Messie, mais ils savent bien ce qu'ils font : ils servent le diable. Ce sont même des sortes de diables, mais en humains. Même si l'antisémitisme est courant et même commun dans les mystères, la vision qu'en donne celui-ci est peut-être originale, en tous cas elle semble aller plus loin que d'autres pièces en comparant clairement les personnages de Juifs aux personnages de diables.

⁵⁷ G. Dahan, *Les intellectuels chrétiens et les juifs au moyen âge*, Paris, les Éd. du Cerf, 1999, p.585.

⁵⁸ Voir I.3.

Ce sont donc des adjuvants à l'Antéchrist, et ainsi au Mal en général. La multiplicité des personnages de « suivants » d'Antéchrist a en elle-même une fonction dramatique :

C'est que dans le mystère, la masse des figurants ne sert pas seulement à la magnificence du spectacle; elle remplit aussi une fonction dramaturgique. Le public, en effet, doit pouvoir identifier immédiatement les personnages importants, et il se fonde pour cela sur le nombre et la qualité de ceux – gardes, « tirants » disciples – qui accompagnent obligatoirement tel ou tel personnage.⁵⁹

Dans *Le Jour du Jugement*, cette démonstration de l'importance du personnage d'Antéchrist par son nombre de suivants (le terme étant pris dans son sens large) devait paraître très inquiétante aux yeux des spectateurs. En effet, plus le personnage a de « disciples », plus sa « religion » est étendue, et cela se voit, de façon symbolique, mais explicite, sur scène.

Les diables utilisent les Juifs contre les chrétiens : c'est ce qu'E. Dupras nomme « la diabolisation de l'autre en tant qu'ennemi »⁶⁰.

D'après les études onomastiques des personnages juifs par J-P. Perrot et J-J. Nonot⁶¹, nous pouvons remarquer que certains des noms employés sont tirés de la Bible et y ont toujours un caractère péjoratif, étant portés par des personnages à rôle négatif. Par exemple, Anne est le nom du grand prêtre à qui les gardes emmenèrent Jésus juste après son arrestation, et Caïphe est le prêtre qui amena Jésus à Pilate. La seconde catégorie de noms utilisés fait s'inscrire *Le Jour du Jugement* directement dans l'évolution des mystères et de la littérature orale médiévale en général. Celui qui porte le nom de Vivant est un personnage juif traditionnel dans les mystères de la Passion. Or, c'est justement le personnage juif qui semble le plus ancré dans l'univers théâtral. C'est effectivement lui qui dénonce Enoch et Elie, « *Dui faux pescheur, dui faux hermitte,/ Dui traïteur, duy ypocritte* »⁶², à Antéchrist : par-là, il transmet une information scénique à un autre personnage et surtout fait avancer l'action de façon déterminante. Quant à Corbadas, son nom est tiré de la tradition populaire des chansons

⁵⁹ Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, op.cit., p. 54.

⁶⁰ Op. cit., p.208.

⁶¹ Op. cit., p.25 à 27.

⁶² v.1047-1048. On remarque l'évident renversement des valeurs dans ces paroles : les noms que Vivant utilise pour qualifier les deux prophètes décrivent plutôt son maître direct, l'Antéchrist.

de geste⁶³, et c'est lui qui, dans *Le Jour du Jugement*, désigne du doigt les deux prophètes que son oncle vient de dénoncer.

Selon G. Dahan, la haine vouée aux juifs par les chrétiens est en grande partie due au fait que le peuple juif les renvoie à leur propre réalité, c'est-à-dire à « l'immatunité d'un monde chrétien pas encore prêt à aborder une ère messianique »⁶⁴. La prise de conscience qu'apporte le peuple juif à la communauté chrétienne fait de lui une victime privilégiée. Et en même temps, c'est par cette prise de conscience que les juifs jouent un rôle indispensable dans l'esprit communautaire chrétien : elle permet de leur révéler la signification de leur histoire, « précisément parce qu'ils touchent à la fois le passé [...] et le futur », et ainsi la présence juive fait que « le temps de l'histoire du Salut est confronté au temps de l'histoire quotidienne »⁶⁵. La négativité ressortant de ce rappel incessant se révèle finalement positive : elle permet la prise de conscience et l'esprit de collectivité des chrétiens qui se rassemblent dans une même haine envers eux. Dans *Le Jour du Jugement*, les personnages de juifs forment donc l'exemple parfait de ce lien entre le présent du quotidien – l'espace-temps du mystère qui est celui de la représentation théâtrale – et le Salut-avenir – l'Apocalypse.

2) Une Apocalypse moderne

Les symboles de l'Apocalypse relevés

Nous pouvons dire que l'auteur du *Mystère du Jour du Jugement* s'est permis une adaptation très libre du texte dont il s'inspire, l'Apocalypse. Cependant, une comparaison des images respectives des deux textes nous permet de retrouver différents symboles, que rendent plus explicites le théâtre et ses personnages que les abstractions poétiques du texte de saint Jean.

⁶³ On connaît d'ailleurs sûrement déjà assez bien ce nom, qui est notamment utilisé par Rutebeuf dans *Renart le Bestourné ou Dit de l'Herberie*.

⁶⁴ *Op.cit.*, p.586.

⁶⁵ *Ibid.*

Ainsi, les différents « monstres » de l'Apocalypse, pouvant difficilement être représentés - et surtout animés - sur scène, sont de plus assez abstraits pour l'interprétation populaire médiévale. C'est pourquoi le mystère reprend ces images sous forme de personnages pouvant être joués par des comédiens, les rendant ainsi plus « concrets », même si les comédiens sont déguisés et que les personnages relèvent tout de même du fantastique – notamment concernant les diables. Pour ces derniers, le rapprochement se fait naturellement avec le Dragon de l'Apocalypse, ainsi que l'Antéchrist avec la deuxième Bête ou Bête de la terre, puisque la tradition médiévale – voire antique – les relie déjà. En effet, le Dragon de l'Apocalypse représente clairement le Mal en général, celui qui s'oppose à Dieu et aux chrétiens. Dans la tradition chrétienne, celui-là est le diable, ou Satan, et cette identité est d'ailleurs directement précisée dans l'Apocalypse : « Il s'empara du Dragon, le serpent des origines – c'est-à-dire le Démon ou Satan » (20 : 2)⁶⁶. Le Satan du *Jour du Jugement*, outre le fait qu'il apparaisse comme le « chef » des diables, tient concrètement le rôle du Dragon de l'Apocalypse lorsqu'il offre toute sa puissance à l'Antéchrist, comme le Dragon de l'Apocalypse offre ses pouvoirs à la Bête : « Le Dragon lui donna sa puissance et son trône, et un grand pouvoir » (13 : 2). L'Antéchrist, dans la tradition symbolique chrétienne, est tiré à la fois de la Bête dite de la mer et de la seconde Bête, dite de la terre. En effet, la première Bête de l'Apocalypse tient « des propos délirants et blasphématoires » et fait « la guerre aux saints », et la seconde possède le pouvoir de faire des miracles « sous le regard des hommes » afin qu'ils adorent la première Bête. Le *Jour du Jugement* reprend cette confusion traditionnelle.

Le personnage de la Mère Antéchrist est très intéressant sur le plan de la reprise des symboles de l'Apocalypse. Il est évident qu'elle correspond avant tout à la Grande Prostituée de Babylone ; elle est d'ailleurs prostituée et vit à Babylone : le parallèle est clair. Mais un fait vient compliquer ce simple intertexte : la Mère Antéchrist porte un enfant, et est même déterminée par son rôle de mère. Cela rappelle maintenant la femme couronnée d'étoiles dans le texte de l'Apocalypse, qui enfante dans le ciel (Ap. 12 : 1-2). Le parallèle peut être également perçu dans la similitude dans la douleur de l'accouchement visible chez les deux femmes :

⁶⁶ Saint Jean rappelle par la même occasion que Satan est également la source de la tentation d'Eve dans la Genèse. Le péché originel, symbolisé ici par le « serpent des origines », est donc revivifié par la Bête totalitaire, qui a le rôle de l'intermédiaire entre Satan et l'humanité.

*Je san es costez trop grant raige.
Lasse ! Doulente ! Que feray je ?
Bien croi que g'en perdrai la vie.*

(Mère Antéchrist, Le Jour du Jugement v.409 à 411 (Ap. 12 : 2))

Elle était enceinte et elle criait,
torturée par les douleurs de
l'enfantement.

Mais si l'enfant à qui donne vie la Femme enceinte de l'Apocalypse - représentante selon l'interprétation chrétienne soit de la Vierge Marie soit de l'Eglise persécutée - échappe au Dragon qui attend pour le dévorer, il n'en est pas de même pour l'Antéchrist, qui se laisse séduire par Satan comme sa mère s'était laissée séduire par Engignard. De plus, cette dernière accouche dans un décor bien terrestre, sur son lit et aidée de sa suivante. Cette dernière nommée essaie d'ailleurs de la réconforter en lui conseillant d'abord l'introspection (« *En vous bon reconfort ayez* », v. 374) puis l'aide de son dieu (« *Quar Mahons a telle puissance / Bien de cecy vous puet aidier* », v. 378-379). La mère Antéchrist s'oppose donc à la Femme de l'Apocalypse par son absence totale de sacré⁶⁷.

La symbolique du texte de l'Apocalypse a toujours été à valeur historique. Ainsi, la Bête était l'image du pouvoir romain persécuteur, et Babylone, d'où venait la Grande Prostituée, représentait la ville de Rome. Dans le mystère du *Jour du Jugement*, la ville de Babylone, d'où est originaire la Mère Antéchrist et où a lieu la première action terrestre – mais diabolique – de la pièce, est liée à celle de Jérusalem, où se situe toute l'action se déroulant dans la Cité. La ville a donc toujours une connotation négative ; c'est le lieu où le pouvoir politique et économique vient se mêler au religieux. Les symboles se retrouvent donc de façon naturelle dans l'Histoire, et donc dans l'art de chaque temps.

Ajouté à cela que le contexte historique du XIV^e siècle permet aisément une relecture de l'Apocalypse, les parallèles se font naturellement. Le meilleur exemple en est la Bête de l'Apocalypse, à qui le Dragon, représentant du mal, donne le pouvoir sur la terre. Elle représente donc le système politique conféré par Satan et opposé au divin⁶⁸. Or, cette Bête vient de la mer (Ap. 13 :1) : comment ne pas rapprocher cette image des événements politiques du XIV^e ? En effet, le pouvoir politique opposant au XIV^e siècle sort également de la mer : il s'agit de l'ennemi anglais, qui, même si la Guerre de Cent ans n'est certainement pas une guerre de religion, a pour objectif premier durant ce conflit la conquête du trône

⁶⁷ Elle s'oppose également à la Vierge Marie, qui, elle, est traditionnellement représentée très sereine lorsqu'elle porte le Christ.

⁶⁸ Dans le contexte de l'écriture de l'Apocalypse, elle fait de façon évidente référence au pouvoir politique romain, persécuteur des chrétiens.

français⁶⁹ et donc du remplacement pour le peuple français de leur représentant de Dieu sur terre. Ce parallélisme ajoute au fait que les Français du XIVe n'ont jamais senti l'Apocalypse aussi proche. Certains artistes de la même époque se sont laissés tenter par cette coïncidence et ont donné des signes distinctifs permettant un rapprochement symbolique clair⁷⁰. On peut constater avec étonnement que ce n'est pas le cas dans le *Jour du Jugement*. Deux hypothèses peuvent être émises au sujet de cette absence surprenante : soit le mystère a été joué avant le début de la guerre, ce qui paraît d'ailleurs probable si l'on se fie à la datation donnée par R.K. Emmerson et D.F. Hult ; soit le mystère, dans sa volonté d'apporter des leçons et de ramener la population à un meilleur quotidien religieux, ne souhaite pas utiliser le moyen du contexte politique. Cela permet peut-être d'atténuer la peur que peut provoquer un parallèle aussi évident. Le *Jour du Jugement* préfère utiliser une approche plus générale, voire plus personnelle : le but est simplement d'« éduquer » la population, et par là plus de dresser un bilan de la société qu'ils connaissent que de faire ressortir les grands événements politiques.

L'aspect critique

Le *Jour du Jugement* aborde ce qui semble correspondre à ce que nous appellerions aujourd'hui des « problèmes de société ». Ces problèmes sont étalés l'un après l'autre par les coupables mêmes, au moment important de la sortie des morts de leurs tombes à partir du vers 1938. Nous avons déjà démontré plus haut que cette scène constituait une véritable peinture de la société, représentant toutes les catégories sociales de la société médiévale... Les péchés auxquels s'adonnent les différentes classes correspondent à la vision négative que l'on peut avoir de ces différentes classes à l'époque médiévale. Ainsi, le premier ressuscité, l'évêque, donc grand représentant du clergé⁷¹, se voit rétribué de quatre fautes principales : la première est qu'il manque à son devoir d'instruction, de prêcher, auprès de son évêché ; il préfère à ce dernier la compagnie des princes et la vie de cour ; il y provoque le désordre (« *grans desrois* », v.1952) ; enfin, il fait acte d'avarice et de méchanceté envers son peuple en augmentant les taxes (v.1938 à 1953). A sa suite, l'abbesse sort de sa tombe et confirme ce que vient de dire l'évêque, montrant ainsi que les femmes ne sont pas exclues de cette liste de

⁶⁹ En tous cas à partir de 1328, à la mort de Charles V.

⁷⁰ C'est le cas par exemple dans les tapisseries de l'Apocalypse d'Angers : mettre exemples.

⁷¹ Nous pouvons faire la différence entre une personne représentante de la religion et un personnage représentant du clergé. Ici, l'évêque est clairement un symbole du clergé qui devrait représenter la religion mais qui ne se montre pas à la hauteur, en somme du mauvais clergé.

péchés attribuée à leur classe. Le roi Angoulant, ensuite, avoue également son avarice et sa méchanceté envers son peuple, notamment envers les pauvres, qu'il avait « *en despit* » (v.1969). Le bailli, représentant du roi sur une plus petite échelle, n'a pensé de son vivant qu'à piller et pendre les hommes sous sa responsabilité, pour de l'argent (« *par dons* »), mais aussi simplement par « *haine* » (v.1975) ; sa méchanceté semble donc profonde, et ressort de manière violente, pouvant aller jusqu'au meurtre. Le prévôt rapporte encore l'idée du vol, du mal envers le peuple et du meurtre, mais y ajoute l'idée d'illégalité (« *a tort et sanz droit* », v.1981), qui prouve qu'il ne respecte ni la loi céleste, ni la loi terrestre même, alors qu'il est lui-même représentant de la justice. L'avocat a deux fautes principales qui contredisent également les règles mêmes de sa fonction : il a manipulé (« *lobé* », v.1982) afin de prendre possession de richesses matérielles, et a défendu en justice des cas qu'il sait faux et mauvais (v.1988-1989). Si tout ce passage respecte un ordre décroissant dans le classement des catégories sociales pour l'époque, seule la reine est étrangement placée entre l'avocat et l'avare ; elle avoue son orgueil, qui l'a conduite à la luxure et à l'adultère. J-P. Perrot et J-J. Nonot concluent de la deuxième illustration du folio 30v⁷² que la comédienne, encore enveloppée dans un linceul, portait du rouge à lèvres. La symbolique est évidente : le maquillage était alors réputé satanique et alliait deux péchés mortels : la luxure et l'orgueil, qui sont justement les deux péchés que revendique le personnage, « *trop orgueilleuse [...] et luxurieuse* » (v.1991-1992). Puis vient l'avare, dont le péché est résumé dans le nom du personnage, et qui est appuyé par son égoïsme même face à Dieu :

*Pour riens dou mont ne donnasse une
Maaille pour Nostre Seigneur* (v.2000-2001)

Nous pouvons noter que cette image de don à Dieu est d'autant plus forte que les biens matériels ne valent rien pour Dieu et son jugement. L'avare est dans le faux à penser qu'il aurait pu se sauver en donnant ses biens à Dieu. Enfin, l'usurier et sa famille – sa femme, sa servante et son enfant – sont tous condamnés au même titre : dans cet ultime procès qu'est le jugement dernier, ils se retrouvent littéralement complices. Même si la famille n'est pas directement impliquée dans les péchés de l'usurier, ils sont coupables d'avoir été sa femme, sa servante et son enfant. La femme joue d'ailleurs sur les mots en disant qu'elle a été « *compaigne de l'usure* » (v. 2009) : en étant mariée à l'usurier, elle a donc épousé le péché d'usure.

⁷² Voir annexe 4.

Peut-on parler alors de théâtre « politique »? Il est certain que *Le Jour du Jugement* adhère à une certaine dimension satirique, qui critique ouvertement les bourgeois avarés, les religieux compromis, et surtout les rois et les reines abusant de leur pouvoir. Mais peut-on aller jusqu'à prétendre que le texte vise des personnes historiques en particulier? En tous cas, le texte parle aux spectateurs qui sont baignés, si la datation d'Emmerson et Hult est juste, dans un contexte menaçant l'arrivée de la guerre de Cent ans. Cependant, la véritable et certaine finalité de la critique dans le mystère tient dans le fait qu'elle « dénonce la présence multiforme du mal et des péchés »⁷³.

La volonté du mystère est donc de reprendre tous les personnages types de la Bible mais aussi du contexte religieux contemporain, de les représenter dans un espace-temps présent (dans une forme d'actualisation des motifs bibliques) et de les confronter à la situation de l'Apocalypse, du Jugement, et à une religion opposante. *Le Jour du Jugement* souhaite montrer quelles vont être les différentes réactions des *types* de l'époque.

La démonstration par le contemporain

Les différentes catégories sociales visées chez les spectateurs sont souvent critiquées dans les mystères notamment hagiographiques. Mais dans ce cas, les classes sociales et les « problèmes de société » que peuvent apporter leurs péchés sont retranscrits dans un monde et un temps passés. Dans le *Jour du Jugement*, la démarche critique ne peut pas être identique : on y a jamais été aussi loin de l'action puisqu'elle ne s'est jamais passée (contrairement aux autres mystères qui se veulent retranscriptions « historiques »), mais on en a en même temps jamais été aussi près car l'action est placée dans un espace-temps immédiatement présent. Si les personnages sont assez caricaturaux et qu'ils ne permettent donc pas vraiment une identification de la part du spectateur, ceux-ci peuvent au moins reconnaître les mauvais exemples de leur époque, ceux qui forment l'autre dans le même, et vers quoi nous pouvons vite pencher lorsque nos petits péchés quotidiens prennent ne serait-ce qu'un petit peu d'ampleur.

⁷³ Charles Mazouer, *op. cit.*, p. 131.

Il est de commun usage dans la littérature médiévale de « moderniser » différents thèmes religieux en les comparant à ce que le public visé connaît. Dans le texte du *Jour du Jugement*, ce procédé est souvent mis en œuvre. Par exemple, lorsque la Mère Antéchrist place tous ses espoirs en « *Mahons* » (vers 419 et 454), cela ne fait que confirmer aux spectateurs que le personnage est dans le faux, mais lorsqu'il s'agit du diable Le Matam (« *se Mahons me saut !* », v. 443), l'effet recherché est forcément plus profond : cela permet une assimilation avec les ennemis que le public connaissait. Il ne faut pas oublier qu'au début du quatorzième siècle, l'Europe médiévale sort à peine de la période des Croisades ; les musulmans sont perçus comme un symbole du Mal et du diable. Etant donné que les chrétiens admettent une indistinction totale entre les non-chrétiens - les « hérétiques » -, le dramaturge, comme beaucoup d'artistes de son époque, a choisi d'assimiler la représentation de l'Ennemi aux ennemis que le public connaît. La représentation des diables dans une organisation féodale relève également de cet aspect, ainsi que le fait que les Enfers constituent pour les diables un lieu de logement, « ou est [l]es habitacles » de Belzébuth (v. 1605). De même, on peut se demander si le départ d'Engignard pour la Terre au début du mystère n'est pas une parodie d'un départ en quête, habituellement assimilé au roman arthurien et à la chrétienté, mais aux valeurs inversées :

*Angingnart, je te vueil beneir
De par touz ceux qui Dieu ne croient.
Fay tuit crestien nostre soient !
Agrappars avec toy sera,
Qui dou pis qu'il pourra fera.
Faites ceci sanz delaier ! (vers 260 à 265)*

Le mystère utilise donc ce que le public connaît jusque dans ses références littéraires.

Dans *Le Jour du Jugement*, autant ce qui relève du diabolique que ce qui relève du divin est perçu en regard de l'homme. Ils semblent avoir les mêmes mœurs, mais respectivement dans le Bien ou dans le Mal. Ce procédé permet de démontrer le Mal en passant par ce que le public connaît. Le mystère offre d'ailleurs au public des représentants tant du bon que du mal sur Terre, directement tirés de ce que pourrait être le public s'il faisait le choix du bon ou du mauvais ! Il y a une différence entre les personnages de païens et les mauvais chrétiens. Tandis que le païen est, au même titre que les diables, l'*autre* du spectateur, le mauvais chrétien, lui, en est plutôt un double mauvais, et duquel il ne semble pas être très loin selon la critique universelle à laquelle prend part le mystère. C'est l'*autre* dans le *même*.

S'il est de commune coutume dans les mystères de « montrer la valeur présente de ce qui s'est passé autrefois »⁷⁴, *Le Jour du Jugement* pousse cette conception de la *re-présent-ation* jusqu'à son acmé. Cela permet aux spectateurs de s'identifier à sa propre catégorie sociale représentée et de n'en être que plus touchés par la leçon de théologie que veut leur apporter le mystère.

3) Apporter des leçons religieuses

Le théâtre du mystère, genre édifiant

Ce que J-P. Perrot et J-J. Nonot appellent le *prologue* dans le mystère place d'emblée la pièce qui va suivre dans une logique théologique, se rapprochant de l'oraison d'une messe. *Le Jour du Jugement* insère le prologue du mystère dans ce qui deviendra coutume traditionnelle : on sait notamment par Henri Rey-Flaud que « Souvent un prêtre en surplis vient lire le prologue [...] avant le début de la représentation ».⁷⁵ La première miniature illustrant le texte montre le prêcheur en chaire et revêtu de l'habit des Dominicains⁷⁶. Après une *captatio* (« Faites paiz, belle douce gent ! », v. 1), il récite avec le public le *Ave Maria*. Le « résumé » qu'il fait ensuite de la Genèse puis de la Passion rejoint la notion de catéchisme. Il récite également des passages de la Bible en latin, passages qui ne sont d'ailleurs pas choisis au hasard : le verset « *Dies illa, dies ire* » (v. 17) provient de l'Office de la Commémoration des défunts ; on le cite notamment lors des messes d'enterrement. Cette citation convient donc parfaitement pour un texte traitant du Jugement dernier.

Il ne faut pas oublier que le rapport le plus direct entre les mystères et la messe était tout simplement le fait que les rôles étaient sans doute assurés par des prêtres. Mais certaines répliques même relèvent d'un caractère liturgique. En effet, le « besoin d'intégrer la messe au drame était si grand que parfois la cérémonie religieuse prend place au sein du drame

⁷⁴ Charles Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, op. cit., p. 151-152.

⁷⁵ Henri Rey-Flaud, *Le cercle magique*, op. cit., p.279.

⁷⁶ Voir annexe 5.

même »⁷⁷. C'est pourquoi Henri Rey-Flaud considère le mystère comme une « forme théâtrale à la limite du théâtre »⁷⁸ : le mystère est peut-être, « par son caractère de cérémonie profondément religieuse, par l'identification des joueurs avec leur personnage, par la croyance absolue du public dans la vérité des mythes représentés »⁷⁹, le genre théâtral le plus proche du religieux et du sacré chrétien.

Tous ces éléments nous portent à penser le mystère comme une grande messe, avec ce qu'elle a de cultuel mais aussi de « pédagogique ». Le prêcheur passe par cette forme proche de la messe et par la prière collective pour faire retenir le « catéchisme » donné :

*Que par sa proiere nous face
Mettre a euvre et retenir
Ce que diray (vers 12 à 14)*

Le mystère a donc pour fin première un apprentissage de la part du public, et même une réaction de celui-ci en conséquence de cette acquisition de connaissance :

*Quar d'une chose qui m'ont poise
A chascun et est veritable
Et a retenir proffitable
Au corps et a l'ame aussiment (vers 4 à 7)*

Une démonstration de symboles dogmatiques chrétiens

Car le mystère enseigne. Au-delà de la représentation d'un texte biblique, permettant à nombre de spectateurs ne serait-ce que d'en faire la connaissance, le texte veut faire passer des messages relevant du dogmatique religieux. Du moins, il met en avant certaines leçons symboliques à tirer de ce qu'il narre :

- *La confusion entre le sacré et le politique chez Antéchrist*

Lors de la passation des pouvoirs de Satan à Antéchrist, Satan affirme ce pouvoir par la puissance politique :

⁷⁷ *Ibid.*, p. 280

⁷⁸ *Ibid.*, p.286

⁷⁹ *Ibid.*

*Et vers toy ferai abaissier
Trestouz les roys de cest païs.
En riens ne soies esbaiz :
Des or as pouoir de tout faire. (vers 580 à 583)*

Les stratégies auxquelles Antéchrist prend ensuite part afin d'attirer la population à lui relèvent également de cet aspect politique. Il use en effet du charisme, et est dans le « paraître ». Il fait par exemple valoir son (faux) sentiment de bienveillance envers ses futurs miraculés : « *De toy garir grant talant hé* » (v. 724).

L'Antéchrist est de fait à la fois maître religieux et seigneur féodal. Le fait qu'il fasse frapper une monnaie à son effigie est une nouvelle preuve de cette volonté de pouvoir politique. Cette erreur d'Antéchrist devrait suffire à faire comprendre aux chrétiens qu'il ne peut pas être bon. En tous cas, les spectateurs comprennent bien que la gloire terrestre d'Antéchrist relève de son orgueil, et qu'elle ne vaut pas – loin de là – la gloire céleste et divine :

*Tu sés bien que aciers ne fer,
Ne en chovaux ne en grans pompes,
Ne en buisines ne en trompes,
Ne en forces ne en richescs,
Ne en maisons n'en forteresses
N'est pas li plaisirs de cellui
Souverain Roy dont j'ay leü
Huy au matin sa Passion. (Le pape, vers 1312 à 1319)*

- *Le faux et le vrai*

Le prêcheur qualifie la résurrection du Christ de « *vraye resurrection* » (v. 91) ; nous comprenons l'usage de cet adjectif en le comparant avec le faux miracle de résurrection que donne l'Antéchrist. Le vrai est évidemment lié au Bien et le faux au Mal.

Or, le mystère retranscrit le caractère humain qui fait que le vrai, pour les hommes, est avant tout lié au *vu*. C'est pourquoi il est facile à l'Antéchrist d'attirer à lui tant de chrétiens.

*Quar presque tuit en lui croiront
Cil dou mont, quant il la [= la crueuse beste qu'est l'Antéchrist] verront,
Tant par force, par dons, par signes (vers 175 à 177)*

Mais l'Antéchrist n'est qu'un « *faux enchantierres* » (v. 489). Le fait que ses miracles soient faux contredit totalement l'essence même de ce qu'est un miracle. Il s'agit de « *mauvais miracles* » (v. 529) selon les termes oxymoriques d'Elie.

Le vrai et le faux sont inversés dans le mystère, où ce sont les bons chrétiens qui sont accusés de « *fauçeté* » (v. 679), c'est-à-dire d'hérésie. L'un des chevaliers d'Antéchrist joue sur le mot en menaçant le pape :

*Tirez serez et detranchiez
Se ne laissez vostre loy fausse
Qui la nostre despite et fausse. (vers 1269 à 1271)*

Utilisé comme adjectif puis comme verbe, le même terme « *fausse* » insiste sur cet argument du *faux* retourné contre la *vraie* religion. La vérité est en effet assimilée à Dieu de façon directe ; l'Antéchrist utilise cet argument facile comme preuve de sa divinité :

*Savoir pouez sanz decevoir
Que je suis Dieux et porte voir. (v. 1347-1348)*

Mais le public, au point de vue omniscient, sait où est le faux et peut alors comprendre ce qu'est la révélation de la vérité lors du « *juste* » et « *vray jugement* » (v. 1553).

- *L'éternité*

On observe dans le texte une grande importance du thème du temps, et notamment une certaine réflexion autour de ce qu'est l'éternité. Le mystère cherche clairement à nous faire comprendre que les fautes terrestres, à valeur temporaire, ont des conséquences éternelles, sans rachat possible. Le sermon introductif insiste sur ce temps correspondant à la pénitence après le jugement : aux mauvais, Dieu dira « *Jamais jour ne faura / Li feux ou seroiz avalez !* » (v. 130-131) tandis qu'il promettra aux bons la « *joye pardurable* » (v. 136). Cette « joie » éternelle s'oppose à celle qui semble éclater à l'annonce d'une bonne nouvelle en Enfer : « *Ains en devons tuit mener joye !* » (v. 355) ; elle est surtout l'antithèse de la joie terrestre et temporaire, qui se révèle futile, comme celle de l'aveugle lorsqu'il recouvre la vue : « *Oncques mais n'oy joye grigneur* » (v. 623). L'Antéchrist a tout à gagner de ses miracles, car les conversions, elles, se doivent d'être éternelles :

*Jamais jour de ma vie n'avré
Vers Jhesuscris foy ne creance. (v. 978-979)*

Au moment de la démonstration de la bienveillance d'Antéchrist envers les pauvres, celui-ci insiste sur le caractère éternel de ses dons :

Jamais deffaut ne pues avoir. (v. 997)

Jamais nul jour n'avras disettes. (v. 1001)

*Tel loier y pues deservir
Que jamais povreté n'avras. (v. 1005)*

*A querir avez gaangnié
Richesse et joye pardurable. (v. 1009)*

Or, la richesse est un défaut typique montrant au Moyen Âge la valeur accordée aux biens matériels. Selon la logique religieuse de l'époque, mieux vaut être pauvre et bon croyant que l'inverse. Les spectateurs savent bien sûr que l'Antéchrist est dans le faux, et perçoit cette faute de la part des personnages de pauvres.

- *L'âme et le corps*

Depuis le XIII^e siècle, la littérature religieuse en général insiste sur le thème de la sincérité de l'âme. C'est pourquoi les convertis à une religion (que ce soit la *vraie* chrétienté ou la *fausse* religion diabolique) le sont toujours « *de corps et d'ame* » (v. 471). Ainsi Satan demande à Antéchrist de se livrer entièrement à lui, « *et corps et ame tout ensamble* » (v. 551). Ce don entier de soi semble prendre un caractère obligatoire lorsqu'il est lié à la conversion diabolique : « *A vous je doing mon corps et m'ame* » (v. 736), dit le lépreux à Antéchrist après que celui-ci l'ait guéri.

Quand le crieur Pluto clame le nouvel édit d'Antéchrist, il prétend que celui-ci « *puet à chascun donner / Senté de corps et senté d'ame* » (v. 668-669). Cette « santé d'âme » diffère selon la vision qu'en ont le Bien ou le Mal : elle peut correspondre respectivement à une sagesse et une pureté d'esprit donnant accès au paradis, ou bien à un bonheur temporaire.

Lors du Jugement, ce sont les âmes qui sont mises à nu, jusqu'à la profondeur de la « *conscience de chascun* » (v. 115). Au contraire, le diable ne peut que contrôler les corps. C'est pour cette raison que le mort ressuscité par Antéchrist ne l'est que corporellement. Antéchrist lui avait commandé « *Corps, lieve toy sanz demourer !* » (v. 786) ; le personnage est d'ailleurs nommé « *LE CORPS RESUSCITE* ». Pourtant, la résurrection se définit justement par un retour de l'âme dans le corps :

*L'ame m'estoit dou corps partie,
Entrecrist m'a rendu la vie.* (v. 925-926)

C'est donc l'âme qui correspond à la *vie* ; même Belzébuth, qui parle à ce moment-ci à la place du ressuscité, le précise. Il faut donc faire comprendre que le péché du corps empêche l'élévation de l'âme.

- *La thématique de la connaissance*

Dans la Genèse, la chute de l'Homme est provoquée par la faute d'Adam et Eve de goûter à l'arbre de la connaissance, seul arbre réservé à Dieu. Dans le mystère, la connaissance est pareillement assimilée au pouvoir divin, inégalable par l'homme. Satan tente Antéchrist avec cet argument du savoir omniscient : « *tout savoir* » (v. 565). Et l'Antéchrist se présente ensuite au peuple comme « *Dieux, li touz puissans, / Touz biens et touz maux cognoissans* » (v. 591-592). La connaissance fait donc la puissance, et fait surtout le divin.

Cet apport de messages symboliques montre l'ampleur de la réflexion autour de la religion que le mystère met en avant. *Le Jour du Jugement* est tout-de-même précurseur sur ce point aussi. En effet, si les mentalités du XIV^e siècle en France étaient marquées par la peur du Jugement dernier, cela ne se ressent vraiment dans la littérature et dans le théâtre qu'au XV^e siècle : la représentation de la peur face à l'Apocalypse et à l'Antéchrist semble plutôt une conséquence de la peur réelle du siècle précédent.⁸⁰ Ainsi Arnoul Gréban, en plein milieu du XV^e siècle, écrit dans sa *Passion* :

⁸⁰ Cette antériorité de la réaction paraît normale et courante si on la compare à toutes les périodes de crise : les périodes d'après-guerre au XX^e, par exemple, sont toujours synonymes de réaction artistique violente face à cette violence de la réalité.

*La fin du Monde n'est pas loin.
Le règne de Dieu est tout proche.
Il en est temps, faisons le bien,
Quittons le monde et son péché*

Le Jour du Jugement, lui, entre dans les faits à l'époque du choc même. *Le Jour du Jugement* nous offre un reflet direct non seulement du monde de l'époque où il est joué, mais surtout des mentalités des contemporains, subissant la peur constante de cette ambiance apocalyptique.⁸¹

⁸¹ On peut faire également remarquer l'intérêt de l'extrait de la *Passion du Sauveur* concernant cette notion de « fin du monde » : l'Apocalypse, dans la Bible, ne veut pas vraiment signifier la fin du monde, mais plutôt la « Révélation ». Il s'agit en fait de la fin d'un monde, celui que l'on connaît.

III/ Un spectacle pour une catharsis

Le théâtre, au Moyen-Âge comme aujourd'hui, ne peut être perçu que par sa finalité de représentation, par sa dimension de *spectacle*. En effet, si l'on veut faire passer les leçons religieuses que nous venons de développer, le texte nécessite un public qui sera à même de les recevoir, de les comprendre et de les respecter.

J-P. Perrot et J-J. Nonot placent le mystère dans le cadre particulier du « théâtre en rond » médiéval. Nous devons à Henri Rey-Flaud cette découverte de la primeur du *cercle* sur la *ligne* lors des représentations théâtrales au Moyen Âge. Se basant sur la désormais célèbre miniature illustrant le manuscrit du Martyr de sainte Apolline⁸², H. Rey-Flaud a défini l'espace théâtral dans un cercle, autour duquel les lieux de l'action et les gradins des spectateurs se succèdent. Ainsi,

Les spectateurs du Moyen Âge, assis en rond dans ce cercle fermé des échafauds de bois de leur théâtre, construit pour la représentation et qui sera démoli aussitôt après, forment une chaîne magnétique, qui enserme dans un regard unique l'aire de jeu, véritable « foyer », où s'élabore l'hallucination qui transmue la réalité prisonnière des rets de l'imaginaire.⁸³

Le Jour du Jugement s'insérerait donc dans cette tradition particulière du théâtre religieux médiéval. Nous verrons que ce procédé en permet à la fois une utilisation concrète, servant au but du mystère de faire passer les messages, et une utilisation plus symbolique.

Si la forme du manuscrit, contenant dans notre cas dialogues des personnages sur scène, ne permet pas de faire une reconstitution du déroulement de la (ou des) représentation(s), les miniatures peuvent nous en donner une idée. Cependant, cette référence est à manipuler avec

⁸² Voir annexe 6.

⁸³ Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du moyen âge*, Presses universitaires de France, 1980.

précaution : rien ne nous indique que ces miniatures représentent une réalité dramatique. Seules quelques enluminures (aux folios 3, 9v et 10v) nous laissent voir ce qui semblerait être un public dans des gradins. Mais même si celles-ci tentent bien de reproduire de façon documentée le contexte de représentation de la pièce, il s'agit alors de *représentations de la représentation*, ce qui ne rend pas très objectif ce document de toute façon. Néanmoins, la reconstitution de la réalité du spectacle comme il a pu être présenté à l'époque n'est pas notre objet de recherche ici, et nous allons prendre ce que nous possédons comme point de départ, qu'il soit véridique ou non ; d'autant plus que ces enluminures constituent tout de même un témoignage de l'époque, dans un futur plus ou moins proche de la représentation qui a pu avoir lieu, et que le miniaturiste a en tête les mêmes symboles et la même iconographie que ceux de ses contemporains.

1) L'utilisation de l'aspect vivant du théâtre

Habitués également depuis la Renaissance à un théâtre du verbe, nous avons quelque difficulté à réaliser l'énorme appétit d'images qui était celui des publics médiévaux. C'est l'essence même du théâtre de représenter, de donner à voir ; mais l'époque, habituée à se repaître de toutes sortes de spectacles, à faire de tout un spectacle, ne se lassait pas des images théâtrales.⁸⁴

Le Moyen Âge a besoin d'images, bien entendu parce que la majorité de la population ne peut ni lire la Bible ni entendre le latin lors des offices, mais également pour une question de croyances : la démonstration visuelle de la religion est sans doute un *besoin* pour rappeler leur foi aux chrétiens. La mise en scène du texte prend donc toute son importance lors de la représentation. Les « images » sont donc à la fois visuelles, relevant du spectacle même, et porteuses de sens pour les spectateurs.

Les chants

⁸⁴ Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1998

Les chants permettent, selon J-J. Nonot et J-J. Perrot, de marquer une division en deux temps de la pièce. Ils rapprochent ainsi la structure du mystère de celle généralement utilisée dans le théâtre antique, où les chœurs introduisent chaque épisode. En tous cas, les deux chants des anges se situent à des endroits stratégiques pour l'intrigue : ils s'adressent à chaque fois à Enoch et Elie, qui doivent d'abord descendre du ciel à la Terre afin d'annoncer la fin des temps à l'humanité, puis faire le chemin inverse, leur résurrection constituant un point de retournement dans l'intrigue : c'est à partir de ce moment que Dieu va y prendre parti. Les parties chantées sont toujours placées aux moments où le céleste et le terrestre sont intimement liés, où l'action passe de l'un à l'autre. Et la seconde partie, celle qui se déroule après le deuxième chant des anges, est bien celle où le céleste domine le terrestre. Ils chantent une troisième et dernière fois en présentant les instruments de la Passion au moment du Jugement, c'est-à-dire au point culminant de la victoire céleste.

Outre cette signification symbolique de l'utilisation du chant dans le mystère, celle-ci permet sans doute, sur un plan plus concret, d'opposer de manière sonore les anges et les diables. Dans le manuscrit, les chants des anges sont complétés par des partitions. Nous savons que la mélodie du premier chant angélique correspond à l'air du *Aeterne Rex altissime*, chanté traditionnellement aux Matines de l'Ascension ; le second au *Veni Creator Spiritus*, habituellement utilisé pour les Vêpres de la Pentecôte. Au fait que la mélodie soit bien « réglée » s'ajoute donc leur probable connaissance de la part du public. A l'opposé, les diables dansent et chantent de manière désordonnée : l'illustration de cette danse au folio 7 montre cette déstructuration de la danse, pendant laquelle les diables chantent (cette fois sans règle de mélodie) :

*Nous sommes seigneur de touz hommes
Et de toutes les ames mortes ! (v. 364-365)*

L'utilisation des chants constitue le principal point de rapprochement entre texte et oralité théâtrale. Cet usage inscrit le mystère dans une tradition spécifique au théâtre religieux et notamment liturgique. L'utilisation de la musique rejoint de plus le texte apocalyptique, où l'on trouve plusieurs hymnes chantés, généralement à valeur symbolique :

Et j'ai entendu une voix venant du ciel comme la voix des océans ou celle d'un grand coup de tonnerre ; mais cette voix que j'entendais était aussi comme celle des musiciens qui chantent en jouant de la harpe. (Ap., 14 : 2)

Le spécialiste du Nouveau Testament Raymond E. Brown signale cette exclusivité du chant de type choral dans l'Apocalypse⁸⁵.

L'utilisation de la musique comme point de rapprochement entre Apocalypse et théâtre est surtout visible par l'utilisation des trompettes. Les trompettes du Jugement, directement tirées de l'Apocalypse, sont à la fois symboliques et d'intérêt scénique, permettant de faire entrer dans le discours un son instrumental. De plus, la trompette était en soi un instrument cultuel au Moyen Âge. Le mystère s'insère donc par le chant au cœur des deux genres qu'il lie : l'Apocalypse et le théâtre.

Le « spectaculaire » symbolique : l'exemple de la scène du possédé

Le Jour du Jugement se veut impressionnant pour le public ; il met à cette fin tous les moyens spectaculaires qu'il peut mettre en place. J-P. Perrot et J-J. Nonot pensent que de grands moyens techniques étaient mis en place, notamment à la fin de la pièce, où, par exemple, de la fumée sort du sanctuaire divin⁸⁶. La finalité de cette utilisation du spectaculaire est uniquement un moyen de marquer les spectateurs. Néanmoins, l'usage du théâtre vivant et spectaculaire peut avoir un effet significatif, par exemple lors de la révélation de la possession du corps ressuscité par le diable.

La possession et l'exorcisme ouvrent de manière naturelle la voie au spectaculaire, et sont de plus assez faciles à représenter au théâtre, du moins si les comédiens sont crédibles. Mais cet aspect spectaculaire se trouvait déjà dans la réalité : Elyse Dupras prétend que « les phénomènes de possession, surtout collective, donnent lieu à des spectacles, dont les nombreux épisodes tiennent le public en haleine »⁸⁷. Au théâtre, le spectacle de la possession est accentué par le fait qu'il est rendu concret par la présence du diable possesseur. Dans *Le Jour du Jugement*, nous – du moins nous lecteurs – ne nous rendons compte de la possession

⁸⁵ *Que sait-on du Nouveau Testament ?*, trad. de l'anglais par Jacques Mignon ; prés. Pierre Debergé, Paris, Bayard, 2000, p.855.

⁸⁶ Voir annexe 8 : encore aujourd'hui, le grandiose prime pour une mise en scène du *Jour du Jugement*. Cette volonté d'effets de « grand spectacle » est assez paradoxale puisqu'il s'agit alors d'utiliser des moyens techniques, des machines, relevant du faux et du mensonge, pour représenter le diabolique (notamment la gueule de l'Enfer, décor-machine) mais aussi le divin !

⁸⁷ O. c., p. 125.

du corps ressuscité qu'au vers 1600, au moment où le cinquième ange exterminateur verse sa fiole. Jean-Pierre Perrot et Jean-Jacques Nonot s'inspirent sans doute des vers 1600 (« *Je fais ce corps cy soustenir* ») et 1603 (« *Se je fais qui ainssin le moingne* ») pour émettre une hypothèse de mise en scène qui rendrait le rapport de possession diabolique concret : ils ajoutent une didascalie dans la traduction en français moderne affirmant que le diable Belzébut « *le manipule comme une marionnette en tirant sur des ficelles imaginaires* »⁸⁸. Ce procédé de mise en scène est intéressant mais rien ne nous prouve qu'il ait vraiment été utilisé ainsi lors de la représentation. Les verbes *soustenir* (v. 1600) et *mener* (« *Se je fais que ainssi le moingne* », v. 1603), ainsi que la seconde miniature du folio 25v du manuscrit de Besançon⁸⁹, correspondant à cette scène, sous-entendent bien que le démon faisait tenir debout le corps, voire le manipulait, avant de le lâcher et de le laisser étendu inerte sur la scène, mais il ne semble pas être question de ficelles et d'imitation de marionnette. Nous ne pouvons donc pas prendre en compte cet élément, qui serait d'une grande originalité pour l'époque, tant d'un point de vue esthétique qu'« inter-théâtral »⁹⁰. En tous cas, l'idée de rendre visible ce qui ne l'est pas dans la réalité ajoute encore un aspect spectaculaire, impressionnant, à un fait déjà surnaturel dans la vie en communauté au moyen âge.

La forte impression que peut faire cette scène sur le public met en relief ce qu'elle apporte sur un plan symbolique : on se rend compte en effet qu'Antéchrist avait ranimé le corps mais pas l'esprit de l'homme ressuscité. Comme nous l'avons précédemment démontré, Antéchrist (ainsi que le mal en général) a pouvoir sur le corps mais pas sur l'âme. Cette déduction thématique nous ramène ainsi à la leçon de différenciation entre corps et âme déjà relevée dans le mystère⁹¹. Cela nous permet de voir que le spectaculaire sert avant tout les messages que veut faire passer le mystère. Les messages religieux sont portés soit par le discours dramatique, soit par les techniques scéniques. C'est ainsi que le théâtre permet une appréhension collective des leçons religieuses cléricales.

Le collectif et la participation du public

⁸⁸ O. c. p. 199.

⁸⁹ Voir annexe 9.

⁹⁰ En effet, une intégration de l'art de la marionnette dans le théâtre parlé ajouterait sans doute un aspect populaire, connu du public de l'époque, à ce qui pourrait leur paraître impressionnant et effrayant.

⁹¹ Voir II.3.

Le discours d'introduction émis par le personnage du prêcheur laisse bien transparaître le statut que la pièce entretient vis-à-vis des spectateurs. Le premier vers insère le discours dans un registre jussif, désignant la deuxième personne du pluriel : « Faites *paiz, belle douce gent* ! » Les spectateurs sont ici le « vous », allié au « je » du personnage déclamateur : « Entendez *bien ce que* diré ! » Si, dans ces vers, les deux entités (personnage/spectateurs) sont bien différenciées, elles seront mises en commun dans un « nous » collectif :

*Si prions tuit la debonnaire
Dame, tresoriere de grace,
Que par sa poiere nous face
Mettre a euvre et retenir
Ce que diray*

On peut remarquer dans ces vers que le prêcheur s'englobe dans un « nous » universel : lui-même doit mettre en œuvre et retenir ce qu'il dira. C'est qu'il insiste assez, par la suite, sur le fait que l'humanité entière est concernée. L'aspect collectif du mystère va donc au-delà de l'évident rapport à la collectivité de tout théâtre. Le rapport à la religion et surtout à l'avenir élargit ce rapport.

Toujours selon H. Rey-Flaud, le mystère inaugure une apparente originalité dans l'histoire du théâtre : la participation du public, jusqu'à un véritable « théâtre de la communion »⁹². Celle-ci est assurée notamment dans le prologue, qui, nous l'avons vu⁹³, fait du *Jour du Jugement* un théâtre à la limite de sa dramaturgie. Pourtant, la communion avec le public ne serait-elle pas, au contraire, un paroxysme du théâtre ?

Ce mystère – qui constitue en lui-même une « ouverture » du genre du mystère – s'ouvre donc sur ce qu'on peut considérer comme un procédé théâtral portant le théâtre à son acmé. Ce procédé sera repris et développé par la suite dans l'histoire des représentations des mystères : nous pouvons relever nombre de ces personnages de « récitants » dans les mystères français plus tardifs, qui prennent souvent plus la parole que notre prêcheur, étendant leur discours, généralement, à chaque ouverture et à chaque clôture de journée, et en profitant pour en résumer au public le déroulement. Le lien entre le temps fictionnel de la pièce et le temps présent est assumé pleinement par ce personnage, qui n'hésite pas à commenter l'action et à interagir avec le public.

⁹² Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique, op.cit.*, p.286.

⁹³ Voir II.3, « Le théâtre du mystère, genre édifiant ».

Ce lien entre fiction et réalité présente du temps du spectacle se retrouve dans le lien concret entre comédien et spectateur. En effet, plusieurs enluminures du manuscrit de Besançon représentent certains personnages du mystère dans le public, et que l'on retrouvera ensuite sur scène, au cœur de l'action⁹⁴. Ce procédé est apparemment fréquemment utilisé dans les mystères, et permet clairement une identification à différents personnages – souvent bons mais qui peuvent être aussi diaboliques – par les spectateurs, qui voient sous leurs yeux une représentation directe de ce qui pourrait être leur réaction – qu'elle soit bonne ou mauvaise! Ce procédé permet à l'auteur de faire passer des leçons théologiques à un public qui ne comprendrait peut-être pas aussi facilement par d'autres moyens la facilité qu'a le Malin à s'emparer des âmes.

Le Jour du Jugement cherche à faire participer le public à l'intrigue lors de plusieurs scènes différentes dans la pièce. Au début, le prêcheur fait réciter aux spectateurs le *Ave Maria* ; Elie leur fait faire le signe de la croix (« *Mais de la croiz le Roy begnine / Faites souvant seur vous le signe !* », v. 533-534) ; enfin, la pièce se clôt sur un chant collectif lancé par saint Paul :

Te Deum or chantons
A hautes allenees ! (v. 2437-2438)

C'est par ce procédé du théâtre de la communion que la catharsis peut être rendue possible : il rend le mythe sacré représenté *présent* et *vrai* pour le public. Le mystère, dans son sens étymologique de *fonction*, n'est sans doute possible uniquement par là. Henri Rey-Flaud parle du mystère de « cérémonie dramatique qui nécessite l'adhésion et la participation de tous pour s'accomplir »⁹⁵. Nous savons d'ailleurs par les documents retrouvés – textes comme enluminures – qu'à peu près toutes les couches sociales de la population participaient aux représentations de mystères, que ce soit dans la mise en place du spectacle, dans le jeu ou tout simplement dans le public.

Par son aspect cultuel (déterminé par le rapprochement entre théâtre et messe), le mystère prend un caractère de rituel, de cérémonie. Le culte par le théâtre possède donc deux fonctions : communiquer du sens, et agir sur le monde. Ainsi s'établit le lien entre le théâtre et le public, mais s'établit également le lien entre les différents membres du public. En effet, les

⁹⁴ Voir annexe 5 : on trouve dans le public, entre autres, l'un des rois ou encore le pape.

⁹⁵ *Le cercle magique*, o. c., p. 289.

actions collectives permettent de placer toute la société, présente dans le public, sur un pied d'égalité. Le mystère présente donc une dimension sociale : il « met en scène et définit les catégories humaines et spirituelles »⁹⁶.

2) Le théâtre dans le théâtre

La mise en abîme

Le Jour du Jugement accorde une part très importante à la thématique du théâtre même. Toute la première partie du mystère est construite sur ce procédé de théâtre dans le théâtre : l'Antéchrist *joue* un rôle, et les autres personnages du mystère constituent son public (interne à l'intrigue).

Or, le public (réel) est également pris à partie par l'Antéchrist et les autres personnages prenant part à des « *demonstrance* » (v. 744). Par exemple, le diable Pluto donne au public la possibilité d'observer la nouvelle monnaie :

*Il a fait la monnoie faire
Dont veez vous en ci l'exemplaire* (v. 674-675)

Les traducteurs de notre édition pensent qu'à ce moment précis, « *Des figurants, issus des rangs des spectateurs, s'attroupent devant lui* »⁹⁷ : nous avons donc affaire à une mise en abîme des spectateurs. Ceux-ci peuvent alors s'identifier aux personnages-spectateurs et comprendre leurs réactions.

C'est dans cette même finalité que l'aspect psychologique est également développé chez ces personnages « victimes » de l'Antéchrist. Ainsi, le personnage du lépreux s'adonne à une sorte d'autoportrait en souffrance :

*Mesiaux suis, s'ai le corps puant.
Je regar que nes li truant
De leur compaignie me boutent,
Pour m'alaingne que il redoutent*

⁹⁶ Elyse Dupras, o. c., p. 28.

⁹⁷ O. c., p. 127.

*Qui ci est tres forment pugnaise.
[...] Je vous pri [...]
De mon mal donner alegence
Qui nuit et jour m'art et enuie
Et me pourrit ma char chetive.
Tant en ay par po je n'enraige ! (vers 701 à 711)*

De même, les quatre pauvres décrivent leur malheur avec tant de *pathos* que le public ne peut avoir que de l'empathie pour eux :

*Chascuns de nous est si lassez
De fain que ne se puet porter. (v. 957-958)*

La fain nous fait male fin traire. (v. 961)

Pourtant, leur réclamation prouve qu'ils sont dans le faux et dans le péché. Au contraire, pour la chrétienté, il vaut mieux être pauvre que riche, montrant par-là que nous n'accordons pas beaucoup d'importance aux biens matériels.

Cependant, les spectateurs, au vu de cette souffrance humaine, comprennent pourquoi la tentation est si forte. Le mystère a donc pour but de leur montrer leur faiblesse afin qu'eux-mêmes ne succombent pas au péché. Ainsi, « l'illusion théâtrale est parfaitement appropriée à sa finalité, celle de démasquer l'illusion du Mal »⁹⁸, et amène ainsi à la conversion collective en faisant prendre conscience de sa propre condition humaine.

Culpabilisation du public

Dès les premiers vers du mystère, le prêcheur place l'Homme sous l'angle de la faute. Il met en opposition la Création divine qui faisait de l'humain un être pur et le retournement de l'homme par le péché :

*Quant Dieux ot premiers fait le monde
Et l'onme de tout pechié monde*

⁹⁸ Elisabeth Pinto-Mathieu, « Conversions théâtrales dans le *Jour du Jugement*, mystère du XIV^e siècle », in *La Conversion : textes et réalités*, s.d. Didier Boisson et Elisabeth Pinto-Mathieu, Rennes, P.U.R., à paraître en 2014.

[...] *Deables tampté*
L'ot si tost que toute la gloire
Perdi [...] (vers 19-20 et 26 à 28)

La précision du « *si tost* » a une évidente valeur péjorative concernant l'homme, qui a trop facilement cédé à la tentation. Le péché originel constitue donc un premier point de culpabilisation pour le spectateur. Mais la principale faute de l'homme (concernant cette fois directement le public) est de se reposer sur le sacrifice du Christ, qui pourtant « *ouvry la porte / De paradis* » (v. 68-69).

Mais li mondes est empirez
Puis ce temps, et si atirez
Que il n'est un seul qui bien face. (vers 71 à 73)

Lorsque le mystère donne la parole à Dieu, il se montre en effet déçu de l'humanité :

Or ce sont tant abandonné
A pechié celle gent dou monde,
Riens n'y a pur ne net ne monde (vers 1698 à 1700)

Ce pessimisme face à l'humanité et la démonstration de la décadence du monde sont assez fréquents dans la littérature de l'époque, tant dans les sermons que dans les textes pieux ou moralisants. Ici, cette culpabilisation prend d'autant plus d'importance du fait qu'elle soit perçue comme la cause de la fin des temps.

Néanmoins, le prêcheur insiste également sur la dimension individuelle de ce poids de culpabilité à porter.

Chascuns sieut de pechié la trace (v. 74)

Et pour ce que chascuns reçoive
Ceste parole [...] (v. 77-78)

Que chascuns selond sa desserte
Sera jugiez au Jugement (v. 86-87)

Et adont sera demonstree
La conscience de chascun. (v.114-115)

Cette omniprésence du « chacun » montre bien que le collectif, même dans sa valeur de rassemblement social, renvoie au personnel. Les conséquences souhaitées par le mystère sur le public sont avant tout d'ordre individuel.

Du sacrifice au double monstrueux

Le mystère est donc un théâtre finalement assez psychologique, permettant par son aspect cultuel de prendre part à une introspection à la fois collective et personnelle. Ce lien entre les deux se produit par la mise en accord entre tous les membres de la société par la religion. En effet, le public dans son ensemble rejette le Mal illustré dans la pièce.

Les mystères sont aussi des rituels. Le châtiment réel et le châtiment fictionnel fabriquent l'*autre*, le façonnent en bouc émissaire et le punissent, l'éliminent ou le rejettent dans une marge, enfer du discours ou enfer de la communauté. La fiction ne purifie pas le réel : le sacrifice symbolique représenté au théâtre par l'échec des diables et des personnages associés à leur paradigme ou assujettis à leur influence n'a pas suffi à compenser la dangereuse présence de l'*autre*. Le feu de l'enfer n'a pas satisfait à châtier le bouc émissaire, laissant à des bûchers bien réels la tâche de brûler l'*autre* vivant trop près du *même*, sorcières, juifs, impies de toutes sortes, coupables de tous les malheurs des chrétiens.⁹⁹

René Girard a notamment développé cette théorie du sacrifice du bouc émissaire comme apport à la fois individuel et social dans *La Violence et le sacré*¹⁰⁰. Cet ouvrage détermine l'importance du « désir mimétique » dans la violence humaine, qui nécessite alors le sacrifice du bouc émissaire afin de mettre un terme à ces risques de violence, dans une forme d'« apaisement cathartique ». Le bouc émissaire, en tant que détournement de tous les conflits sur une seule victime – ou plutôt un seul coupable désigné – permet la canalisation d'une violence, c'est-à-dire, précisément, une catharsis.

Dans *Le Jour du Jugement*, le rôle de la victime émissaire est particulièrement intéressant puisqu'il est, de manière évidente, assumé par l'Antéchrist. Cette entité correspond parfaitement aux critères de définition du bouc émissaire selon R. Girard, plus encore que les diables habituellement assignés à ce rôle dans les mystères. En effet, l'Antéchrist a beau former un parfait représentant du Mal, il est lui-même une victime de ce Mal : il sera

⁹⁹ Elyse Dupras, *op. cit.*, p. 440.

¹⁰⁰ Paris, Hachette littératures, 1998.

tourmenté en Enfer après le Jugement. Il paraît donc naturel qu'il soit désigné comme « défouloir », comme « substitution »¹⁰¹ du Mal en général à sacrifier. De plus, le phénomène du « désir mimétique » apparaît très clairement dans ce personnage mythique qui ne représente qu'une parodie du Christ. René Girard parle de « double monstrueux ». En prenant appui sur le meurtre d'Abel par son frère Caïn dans la Genèse, il montre la violence humaine émanant de la jalousie vis-à-vis de l'autre. Dans *Le Mystère du Jour du Jugement*, on assiste au contraire à la victoire du Bon – Abel – sur le Mal – Caïn. Ce sacrifice symbolique met alors en place un « processus sacralisant qui dissimule à l'homme l'humanité de sa violence »¹⁰². J-P. Bordier reprend également ce mythe des « frères ennemis » pour démontrer la volonté de conversion du public dans les Passions.

Cependant, nous venons de déterminer l'importance de la culpabilisation du public dans le *Jour du Jugement*. Paradoxalement, le sacrifice purificateur et ce procédé de pessimisme face à l'humanité ne sont pas incompatibles. R. Girard, dans son essai intitulé *Achever Clausewitz*¹⁰³, perçoit la Passion comme une

[...] sorte d'expiation divine où Dieu en son Fils demanderait pardon aux hommes de leur avoir révélé si tard les mécanismes de leur violence [...] La Passion a dévoilé une fois pour toutes l'origine sacrificielle de l'humanité. Elle a défait le sacré en révélant sa violence.¹⁰⁴

L'Apocalypse forme le symbole ultime de la violence inhérente à l'humanité, mais « fonde une espérance », car « Qui voit tout à coup la réalité n'est pas dans le désespoir absolu de l'impensé moderne, mais retrouve un monde où les choses ont un sens »¹⁰⁵. Comme dans le *Jour du Jugement*, le but est donc une prise de conscience de sa propre violence, certes pessimiste, mais à volonté de réaction.

Le sacré passe donc, dans le mystère, par l'anthropocentrisme. Cet intérêt pour l'Homme se retrouve dans les Passions¹⁰⁶, où tout est perçu au regard de l'humanité. Le théâtre fait en sorte de refléter cette humanité pour mieux faire prendre conscience de ce que nous sommes.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰² *Ibid.*, p. 237.

¹⁰³ *Achever Clausewitz : Entretiens avec Benoît Chantre*, Paris, Flammarion, 2011.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 10-12.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁶ Jean-Pierre Bordier, *op. cit.*, p. 163.

3) Le théâtre comme miroir

La scénographie au service du rite : une théâtralisation du monde

Observé comme un miroir, on peut admirer dans le théâtre du mystère le reflet de toute la société humaine et religieuse. H. Rey-Flaud a développé cette idée de « cercle magique » qui transmue la réalité, lui seul pouvant « mobiliser toutes les énergies de la cité et recréer, bien plus que tel aspect particulier de la société, la civilisation chrétienne tout entière depuis les débuts de l'humanité »¹⁰⁷. J-P. Perrot, dans son article sur les différents « espaces » du *Jour du Jugement*¹⁰⁸, reprend la thèse de H. Rey-Flaud et la transpose dans la dramaturgie du mystère. L'organisation de l'espace théâtral – la *scénographie* en terme moderne – a selon lui plus d'importance symbolique que l'on pourrait croire.

J-P. Perrot, partant du principe que le spectacle se jouait sur une scène « ronde », répartit les différents lieux de l'action entre les « pantes », où pouvaient prendre place les spectateurs, comme sur le modèle que constitue l'enluminure du Martyre de sainte Apolline. Il y a donc six espaces théâtraux différents : l'Enfer, la « mansion » de Mère Antéchrist derrière les jardins de Babylone, le palais d'Antéchrist, la Cité, le jardin d'Eden et le Paradis comprenant le sanctuaire de Dieu. A côté de la gueule de l'Enfer, une « brèche » permettant les entrées et sorties des comédiens. Enfin, au centre de la scène circulaire s'élève une butte d'où ressortent des cercueils, figurant le cimetière, lieu principal du moment d'aboutissement de la pièce que constitue le Jugement¹⁰⁹. J-P. Perrot pense que la place de ces lieux était déterminée de manière significative. Il part alors du « carré logique » d'Apulée, liant les propositions universelles et particulières, contraires et subcontraires, pour définir les emplacements des six postes dramatiques de la pièce. Nous arrivons bien à un hexagone logique¹¹⁰, plaçant l'un en face de l'autre l'Enfer et la Cité, Babylone et le Paradis terrestre, la « mansion » d'Antéchrist et le Paradis céleste. Nous sommes alors surpris de nous apercevoir que tout ce que nous avons pu dire du mystère jusqu'à présent y est résumé : l'universel est

¹⁰⁷ *Le cercle magique*, op. cit., p. 265.

¹⁰⁸ « La mise en scène de l'Apocalypse au Moyen Âge. *Le Mystère du Jour du Jugement* : espace théâtral et espace intérieur », in *L'imaginaire des apocalypses*, éd. Jean Burgos, Paris Caen, Lettres modernes Minard, 2003.

¹⁰⁹ Une reconstitution de la scène en annexe 10.

¹¹⁰ Voir annexe 11.

relié au particulier, le Bien au Mal, la Création à la fin des temps. En résumé, le lien Bien-Mal est au particulier ce que le lien Genèse-Apocalypse est à l'universel.

La « scénographie » du mystère adopte donc un sens de théâtralisation du monde, permettant encore une fois ce lien entre société et individualité. C'est, pour Jean-Pierre Perrot, ce qui fait que le théâtre du *Jour du Jugement* est sacré :

Il l'est parce que, né de la projection du Soi et support de sa projection, il se charge du caractère numineux de ce phénomène psychique transcendant. Il est « cercle magique » ; il l'est bien dans le sens que lui donnait Henri Rey-Flaud pour désigner ce lieu au sein duquel un public halluciné refondait ses valeurs, son ordre et sa cohésion sociale.¹¹¹

H. Rey-Flaud va même encore plus loin en affirmant l'intérêt mystificateur de ce cercle magique : en mettant en scène leur propre monde, les hommes se protègent en quelque sorte de la fin des temps. Leur organisation religieuse est sociale est devenue mythe, et donc immortelle – même après le passage de l'Apocalypse.

Le miroir : entre reflet mimétique et monde à l'envers

Le cercle théâtral du *Jour du Jugement* produit un renvoi au monde de façon directe et concrète par la vue omnisciente du public sur lui-même. De manière moins concrète, la théâtralisation du monde par le théâtre en rond permet au public de s'observer comme dans un miroir. Henri Rey-Flaud parle effectivement de « théâtre-miroir », dont Racine et le théâtre classique briseront la tradition au XVII^e siècle pour mettre en place un « théâtre-vitrine »¹¹².

Ce miroir reflète bien une « mimésis » du monde, montrant aux hommes toute leur violence, leur faiblesse ; mais il est aussi renversement, opposition, comme l'est le mythe de Janus, à la fois double et contraire. H. Rey-Flaud pense qu'il s'agit du

[...] génie de cette dramaturgie en miroir [...], c'est, selon la loi de tout miroir, de révéler du monde réfléchi une image inversée, qui présente de ce monde, comme de l'individu, un négatif latéral.¹¹³

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 141.

¹¹² *Pour une dramaturgie du Moyen âge*, o. c., p. 12.

¹¹³ *Ibid.*, p. 13.

Ce renversement théâtral donnant accès à l'homme à son exact opposé rappelle naturellement la tradition festive médiévale du carnaval. Peut-on alors parler de « carnaval du sacré » ?

Dans les mystères en général, on trouve toujours une part de farcesque, de comique populaire, visant à relancer l'attention du public. Notre mystère, si noire soit son ambiance générale, ne déroge pas à la règle. Le « carnaval », thème bien cher aux contemporains, est présent, mais en plus sombre, pas du tout dans l'aspect festif et comique que l'on peut trouver dans les différents *jeux* médiévaux. Tout le carnavalesque de la pièce va paradoxalement dans le sens d'un *noircissement* du propos. En fait, beaucoup d'actions sont mises en parallèle avec le carnaval mais sous une forme plus lugubre. Cela accentue l'aspect « tragique » de cette pièce dont les spectateurs savent le sérieux puisqu'ils y voient ce qu'ils connaissent en théâtre léger et profane devenir sombre et pessimiste. Par exemple, on pourrait éventuellement rapprocher la scène où les deux prophètes sont battus par les hommes d'Antéchrist aux coups de bâton des farces, notamment de par certaines paroles des deux persécuteurs qui pourraient être perçues comme comiques :

*Or regardez ! Je suis lassez,
Tant l'ay ja rouillié et batu.* (v.1164-1165)

Mais cette fois la violence - à la fois verbale et physique - est terrible, d'autant plus qu'elle touche à des personnages sacrés.

Peut-on aller jusqu'à parler de mélange des genres ? Le rapport de proximité entre profane et sacré déjà présent dans la réalité nous fait préférer le terme de coexistence. L'évolution du théâtre par la suite rendra de plus en plus naturel cet entremêlement :

Il apparaît clairement que le théâtre liturgique, comme le théâtre urbain, tend à exprimer de plus en plus les valeurs profanes. Ces valeurs n'entrent pas vraiment en contradiction avec le message de l'Eglise. Intégrant deux univers qui se complètent sans toujours s'opposer, ces pièces médiévales n'en deviennent que plus riches dans leurs significations et leur représentation. La théâtralité naissante profite pleinement de ces nouvelles images créées par la société : les valeurs religieuses et sociales trouvent naturellement à s'incarner sur scène.¹¹⁴

¹¹⁴ Thierry Revol, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XIe-XIIIe siècles en France*, op. cit., p. 269.

Il s'agit donc moins d'une *profan-isation* du sacré que d'une humanisation de celui-ci, dans le sens où il se met à l'échelle humaine afin d'être mieux compris dans son sens rituel.

Entre ironie et noirceur

Plus que dans le carnaval, il convient de chercher l'aspect plus léger du mystère dans l'ironie ambiante, omniprésente dans ce monde à l'envers où le Mal se fait passer pour le Bien et rend la vérité fausse. Pourtant, le ton pessimiste de la pièce rend cette ironie plutôt noire pour le public. Il s'agit presque d'une tragédie, mettant en lumière les défauts de l'humanité et la fin prochaine de celle-ci si elle ne réagit pas. Nous savons que la distinction entre comédie et tragédie relève de la théorisation grecque du théâtre et qu'il faudra attendre la Renaissance et le retour à l'antiquité par, notamment, les humanistes, pour retrouver cette codification binaire ; le Moyen-Âge ne fait pas de différenciation entre les deux. Mais l'humanisation du sacré par le théâtre fait que les deux coexistent.

On parle souvent d'un mystère comme d'une « fête de la foi » ; malgré la noirceur omnisciente du *Jour du Jugement*, c'est bien d'une célébration de la religion à laquelle nous avons affaire. *Le Jour du Jugement* aurait-il plus pour volonté d'enseigner que de célébrer ou est-ce l'inverse? On peut penser que le sens va plutôt vers l'enseignement, que la célébration sert : il faut *choquer* les spectateurs pour changer leur attitude. L'enseignement n'est finalement pas tellement biblique dans le sens où il ne s'agit pas de donner à la population analphabète une connaissance parfaite des Écritures – l'Apocalypse n'étant elle-même pas vraiment représentée comme elle l'est écrite dans le texte de Saint Jean – mais plutôt relevant de la religion quotidienne. Il s'agit plutôt de faire comprendre quelle attitude avoir dans le présent.

Il est permis aux chrétiens ordinaires d'être riches, de se marier et d'avoir des enfants, de commander selon leur état, à condition qu'ils fassent de ces bonnes choses un usage conforme à la supériorité des biens éternels sur les biens terrestres, de la raison sur le corps. Le jeu de la Passion s'abstient de trop mépriser le monde, il ne s'adresse pas à une élite de héros mais à une masse de pécheurs. La société terrestre y est diverse et bigarrée ; la scène grouille d'états et de nations disparates, tous les âges et bien sûr les deux sexes y sont présents. Dans l'autre monde, ces différences, ces hiérarchies n'auront plus cours.

Quand on a dit que les malheurs des hommes venaient du diable on a tout dit ; tous les malheurs, toutes les époques, sont équivalents.¹¹⁵

Le sacré est donc une question de conscience et de quotidien. *Le Jour du Jugement*, comme tous les autres mystères, montrent une série de pécheurs, mais le message passe de manière plus concrète car l'action se déroule dans un temps contemporain des spectateurs, formant un véritable miroir à leur égard. Cela constitue sans doute le point le plus important de ce mystère, en tous cas sa grande originalité.

En conclusion, l'aspect cathartique se résume à cette pensée de « jouer à se faire peur pour avoir moins peur ». Mis sur un plan quotidien, humain, le sacré mythifie le monde et le protège ainsi de l'Apocalypse approchante. La prise de conscience de sa condition humaine est permise par la mimésis et le dédoublement, et le public, ayant évacué sa violence naturelle par le sacrifice du bouc émissaire, peut réagir dans son quotidien religieux.

115 Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion*, op.cit., p.759.

Conclusion

L'Apocalypse forme une conclusion du drame christique de mort et de résurrection : Dieu a revêtu en Jésus la nature humaine jusqu'à la Croix pour que l'homme à son tour puisse trouver un sens divinisé à sa souffrance dans une semblable offrande de soi. Cela semble être exactement ce que cherche à faire ressortir le *Jour du Jugement*. Il offre en effet un modèle – tout en utilisant des contre-exemples – de comportement quotidien et religieux pour toutes les couches sociales confondues dans le public et laisse voir à ce dernier ce qui l'attend s'il respecte ou non ce modèle. L'Apocalypse est le livre de la Bible qui explique que le temps présent est déjà le temps de la fin. Le mystère joue donc sur cette confusion temporelle du sens chrétien de l'Histoire et donne un spectacle de l'Apocalypse au présent de la représentation.

Le Mystère du Jour du Jugement est à la fois une révolution dans l'histoire du théâtre et une continuation logique de l'évolution du genre, remontant à une tradition religieuse lointaine. Le théâtre de l'antiquité grecque possédait en effet déjà cette aspiration culturelle liée à la fois à la connaissance du mythe et au rite de la fête dionysiaque.

Le Jour du Jugement relève de ces deux aspects : il émane un enseignement liturgique évident, et en même temps correspond à un *acte de foi* permis par le festif lié au religieux. Cette célébration collective de la foi fait s'approcher le religieux du carnavalesque populaire et profane.

Pourtant, l'essence du mystère semble plutôt apporter une représentation négative du monde qui l'entoure. La vision très sombre de la religion qui ressort de cette perception lugubre de l'Apocalypse au XIV^e – alors que le Jugement dernier ne devrait pas être une chose négative pour les bons chrétiens – dégage finalement un état de conscience très pessimiste vis-à-vis de l'humanité même.

Le théâtre permet donc d'alimenter une crainte de Dieu tout en allégeant son poids par l'ironie qu'il met en place. Les deux sont finalement liés : tant le pessimiste que le festif sont à fin subversive. C'est la coexistence de ces deux aspects qui, par la peur du Mal et du Jugement comme par la prise de conscience de la violence humaine, permet la catharsis collective.

Bibliographie

- *Edition de référence*

Le Mystère du Jour du Jugement : texte original du XIVe siècle, éd. Jean-Pierre Perrot et Jean-Jacques Nonot, Chambéry : éd. Comp'Act, 2000

- *Première édition*

Le Jour du Jugement : Mystère français sur le grand schisme, publié pour la première fois d'après le manuscrit 579 de la Bibliothèque de Besançon et les Mystères de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève, Genève, Slatkine Reprints, 1976

- *Dictionnaires et outils généraux*

- BERTRAND, Olivier, MENEGALDO, Silvère, *Vocabulaire d'ancien français : fiches à l'usage des concours*, Paris, A. Colin, DL 2006
- BOSSUAT, Robert, PICHARD, Louis et RAYNAUD DE LAGE, Guy (dir.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen âge*, Paris, Fayard, impr. 1994
- ERNOUT, Alfred et MEILLET, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : Histoire des mots*, 1932 (rééd. Klincksieck, 1951)
- GAFFIOT, Félix, *Le grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, cop. 2000
- GAUVARD Claude, DE LIBERA Alain et ZINK Michel (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 2004
- GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2002
- LAGARDE, André et MICHARD, Laurent (éd.), *Moyen-âge. XVIe siècle : les grands auteurs français : anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, cop. 2003

- *Articles sur Le Jour du Jugement*

- KJOER, Jonna, « Une lecture du Mystère du Jour du Jugement portant sur l'imagination allégorique », *Orbis Litterarum*, 62:2, 110-138, 2007
- LEROUX, Xavier, « Jouer aujourd'hui Le Jour du Jugement », *Babel*, 15 | 2007, 47-67
- PERROT, Jean-Pierre, « La mise en scène de l'Apocalypse au Moyen Âge. *Le Mystère du Jour du Jugement* : espace théâtral et espace intérieur », in *L'imaginaire des apocalypses*, éd. Jean Burgos, Paris Caen, Lettres modernes Minard, 2003
- PINTO-MATHIEU, Elisabeth, « Conversions théâtrales dans le *Jour du Jugement*, mystère du XIV^e siècle », in *La Conversion : textes et réalités*, s.d. Didier Boisson et Elisabeth Pinto-Mathieu, Rennes, P.U.R., à paraître en 2014

- *Autres pièces médiévales*

- Adam de la Halle, *Oeuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, 1995
- Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion de notre sauveur Jésus-Christ*, traduction et présentation de Micheline de Combarieu Du Grès et Jean Subrenat, Paris, Gallimard, 1987
- *Le Jeu d'Adam*, éd. Véronique Dominguez, Paris, H. Champion, 2012
- *Le Mystère de la résurrection, Angers (1456)*, Genève, Droz, 1993

- *Sur le théâtre religieux en France au Moyen-Âge*

- ACCARIE, Maurice, « Théâtre religieux et théâtre profane au Moyen Âge ; Essai de classification », *Les cahiers de Varsovie*, n° 19, 1992, p. 21
- BORDIER, Jean-Pierre, *Le jeu de la Passion : le message chrétien et le théâtre français, XIIIe-XVIIe s.*, Paris, H. Champion, 1998

- COHEN, Gustave, *Le Théâtre en France au Moyen-Âge : I. Le Théâtre religieux*, Paris, Rieder, 1928
- DUFOURNET, Jean et LACHET Claude, *La Littérature française du Moyen-Âge, II. Théâtre et poésie*, GF Flammarion, 2003
- KOOPMANS, Jelle, *Le théâtre des exclus au Moyen âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago : diff. PUF, 1997
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français du Moyen-Âge*, Paris, SEDES, 1998
- PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880
- REVOL, Thierry, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XIe-XIIIe siècles en France*, Paris, H. Champion, 1999
- REY-FLAUD Henri, *Le Cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973
- *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1980

• *Sur la Bible et l'Apocalypse :*

- BENOIT, Eric, *La Bible en clair*, Paris, Ellipses, impr. 2009
- BROWN, E. Raymond, *Que sait-on du Nouveau Testament ?*, trad. de l'anglais par Jacques Mignon ; prés. Pierre Debergé, Paris, Bayard, 2000
- CAROZZI, Claude, *Apocalypse et salut dans le christianisme ancien et médiéval*, Paris, Aubier, 1999

• *Sur les diables et l'Antéchrist*

- ADSON, *Traité sur l'Antéchrist (De ortu e tempore Antichrist)*, composé entre 949 et 954 à la demande de Gerberge, épouse de Louis IV d'Outremer, éd. D. VERHELST, Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis, 45, Turnhout, 1976

- DUPRAS Elyse, *Diables et saints : rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, 2006

- *Sur les Juifs*

- DAHAN Gilbert, *Les intellectuels chrétiens et les juifs au moyen âge*, Paris, les Éd. du Cerf, 1999

- *Divers*

- EMMERSON, Richard K. and LEWIS, Suzanne, « Census and bibliography of medieval manuscripts containing Apocalypse illustrations, ca. 800-1500 », *Traditio*, vol 40 (1984), pp. 337-379 ; vol. 41 (1985), pp. 367-409 ; vol. 42 (1986), pp. 443-472
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette littératures, 1998
- *Le bouc émissaire*, Paris, Librairie générale française, 1986
- *Achever Clausewitz : Entretiens avec Benoît Chantre*, Paris, Flammarion, 2011
- KLEIN, Peter P., « Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Age (IX-XIIIe s.) », *L'Apocalypse de Jean : Traditions exégétiques et iconographiques IIIe-XIIIe siècles*, Librairie Droz, Genève, 1979

Annexe 1 :

Besançon - BM - ms. 0579, folio 004v : « Satan
envoyant Angingnars et Aggrapart sur terre »



Annexe 2 :

Elyse Dupras, *Diabls et saints : rôle des diabls dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, 2006, p.365

Jésus Christ

Si quelqu'un veut être à mon service,

le Père l'en honorera (Jean 12 :26)

En vérité je vous le dis (Matt 8 :10 ; 10 :15...)

Dans la maison de mon Père, il y a des demeures en grand nombre.

[...] je reviendrai et vous prendrai auprès de moi, afin que là où je serai, vous soyez, vous aussi. (Jean 14 :2-3)

C'est moi la Voie, la Vérité et la Vie (Jean 14 :6) ;

Je suis la lumière du monde (Jean 8 :12 ; 9 :5).

L'Antéchrist du Jour du Jugement

Cil qui de cuer me serviront,

Il ne perdront mie leur poigne :

Pour veerité, je vous tesmoingne

En paradis trestuit seront

De coste moy, et me feront

Tuit service, comme a mon Père.

Je suis soulaux, je suis lumiere,

Je suis joye, je suis confors,

En paradis, ma maison fors,

Tuit my ami sauvé seront

(*Le Jour du Jugement* vv. 1018-1027)

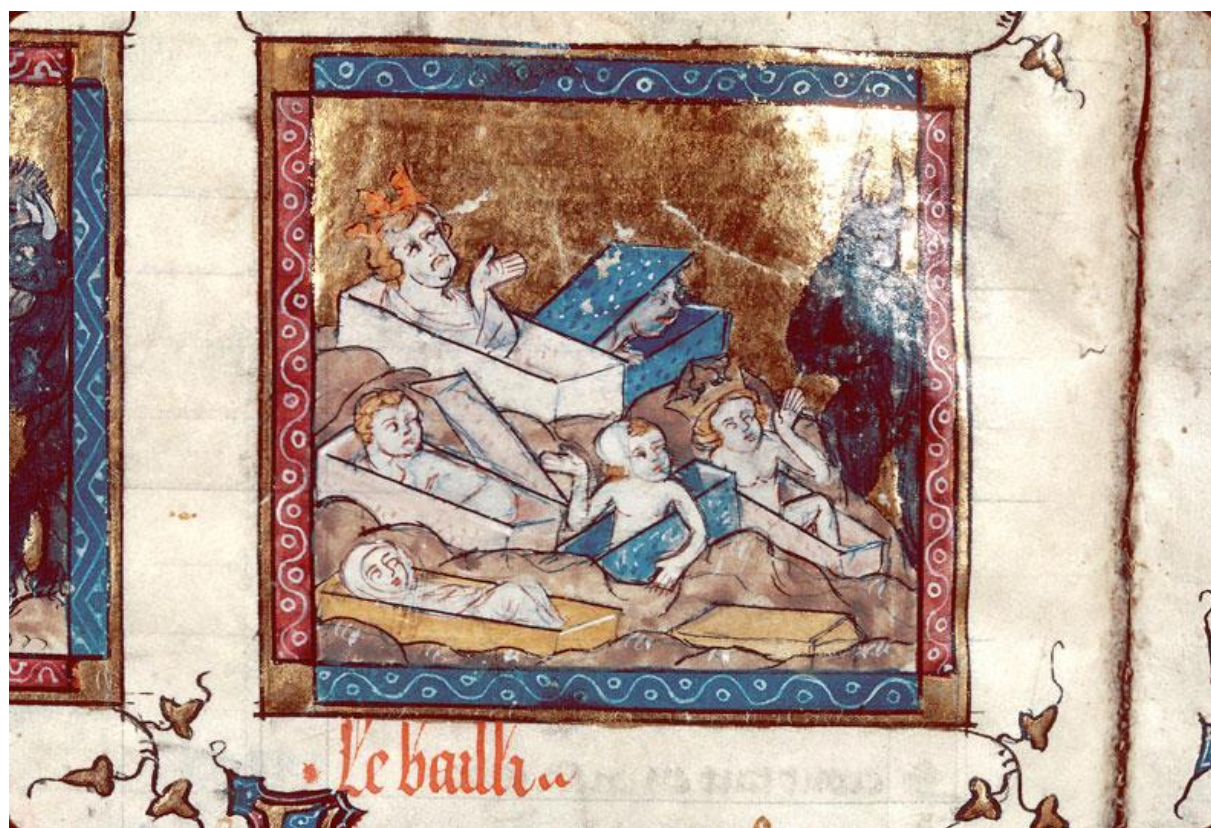
Annexe 3 :

Besançon - BM - ms. 0579, folio 024v : « Les sept coupes »



Annexe 4 :

Besançon - BM - ms. 0579, folio 030v : « Résurrection des morts »



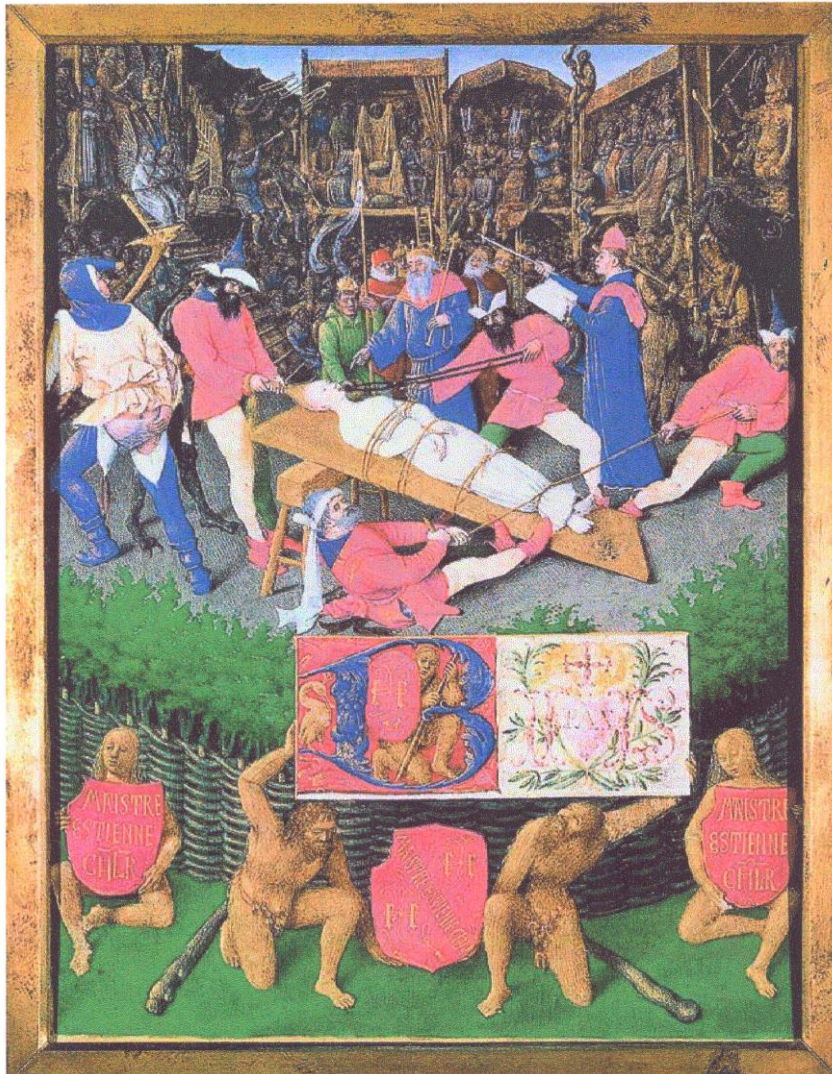
Annexe 5 :

Besançon - BM - ms. 0579, folio 003 : « Prédication sur le règne de l'Antéchrist et le Jugement dernier »



Annexe 6 :

Livre d'Heures d'Etienne Chevalier, Chantilly, musée Condé, ms. fr. 71, folio 39 : « Martyre de sainte Apolline »



Annexe 7 :

Besançon - BM - ms. 0579, folio 007 : « Retour des diables en Enfer »



Annexe 8 :

Xavier Leroux, « Jouer aujourd'hui *Le Jour du Jugement* », *Babel*, 15 | 2007, 47-67

« Mise en scène d'un Christ hiératique au jour du Jugement dernier : devant lui se tiennent deux jeunes anges couverts de paillettes portant les instruments de la Passion ; au fond, le paradis terrestre ; au premier plan, à la croisée du transept, à quelques pas seulement des spectateurs impressionnés, un chaudron embrasé figure tout à la fois les flammes infernales et le feu purificateur du Jugement dernier. [...] »



Annexe 9 :

Besançon - BM - ms. 0579, folio 025v : « Les sept
coupes »



Annexe 10 :

PERROT, Jean-Pierre, « La mise en scène de l'Apocalypse au Moyen Âge. *Le Mystère du Jour du Jugement* : espace théâtral et espace intérieur », in *L'imaginaire des apocalypses*, éd. Jean Burgos, Paris Caen, Lettres modernes Minard, 2003, fig. 7 : Essai de reconstruction de l'espace théâtral (maquette réalisée par Bruno Arnswald, Ecole Supérieure des arts décoratifs de Strasbourg).



Annexe 11 :

PERROT, Jean-Pierre, « La mise en scène de l'Apocalypse au Moyen Âge. *Le Mystère du Jour du Jugement* : espace théâtral et espace intérieur », in *L'imaginaire des apocalypses*, éd. Jean Burgos, Paris Caen, Lettres modernes Minard, 2003, fig. 43 : L'hexagone logique : structure de l'espace théâtral.

