

Strophes chantées et strophes parlées

dans les jeux de Pâques bilingues d'Europe centrale

Martin Bažil (Université Charles, Prague)

Les origines : les cérémonies liturgiques

La tradition de la dramaturgie religieuse médiévale a donné naissance, en Europe centrale, à une branche spécifique que ses traits caractéristiques distinguent des autres traditions théâtrales du Moyen Âge européen, tout en transcendant les frontières géographiques, linguistiques et « nationales » de l'espace concerné – entre les aires culturelles germanique, tchèque, éventuellement aussi polonaise et hongroise. Cette spécificité s'observe déjà au niveau des cérémonies liturgiques pascales proto-théâtrales (également désignées par le terme moins exact mais assez répandu de « drames liturgiques » ; en allemand *Osterfeiern*) qui sont à l'origine de la dramaturgie religieuse médiévale¹. Un premier type de ces textes qui se limite exclusivement à la scène de la visite des trois Saintes Femmes au Sépulcre (*Visitatio sepulchri*), est attesté dès le X^e siècle et était répandu, grâce au réseau des monastères (surtout bénédictins), pratiquement dans toute l'Europe latine. Les deux autres types, plus jeunes, sont en revanche particulièrement liés à l'Europe centrale. L'un (le type II), caractérisé par l'adjonction de la scène des apôtres accourant au Sépulcre, semble être né au XI^e siècle dans le sud de l'espace germanophone. Sa grande diffusion, en particulier aux XIV^e et XV^e siècles, est surtout attestée dans les diocèses méridionaux et centraux de l'espace en question, auxquels s'ajoutent les régions tchèques², hongroises et polonaises (notamment la Silésie, dont une grande partie appartenait alors à la Couronne de Bohême)³.

¹ Sur les cérémonies pascales, voir LINKE, Hansjürgen – MEHLER, Ulrich, « Osterfeiern », dans *Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon*, éd. par Kurt RUH, Berlin, Walter de Gruyter, 1978-1999, tome 7, col. 92-108.

² Le plus ancien témoignage de l'existence de ce type en Bohême est un manuscrit liturgique de la fin du XI^e ou du XII^e siècle, conservé aujourd'hui au Musée national à Prague (NM XIV D 12 : *Missale plenarium*). – Voir PLOCEK, Václav, *Melodie velikonočních slavností a her středověkých pramenů v Čechách* (Les mélodies des cérémonies et des jeux pascaux en Bohême d'après les sources médiévales), Prague, 1989, p. 727-729, et plus récemment KVÍZOVÁ, Kateřina, « Visitatio sepulchri », dans *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla* (Le théâtre dans les pays de la Couronne de Bohême jusqu'à la fin du XVIII^e siècle – les personnages et les œuvres), éd. par Alena JAKUBCOVÁ, Prague, Divadelní ústav – Academia, 2007, p. 631-633.

³ Voir BERING, Piotr, « Parallelen zwischen deutschen und polnischen Osterspielen im Spätmittelalter », dans *Deutschsprachige Literatur des Mittelalters im östlichen Europa – Forschungsstand und*

Quant au troisième type, dans lequel la *Visitatio* est suivi par la scène de la rencontre de Marie-Madelaine avec le Christ ressuscité (appelée *Hortulanus*, « le Jardinier ») – celle des apôtres étant facultative –, s’il est probablement originaire du milieu anglo-normand du début du XII^e siècle, c’est justement en Europe centrale, c’est-à-dire dans les pays germaniques et en Bohême, qu’il a trouvé sa plus large diffusion en dehors de sa région d’origine. Il y est attesté pour la première fois dès la fin du XII^e siècle, dans un bréviaire provenant du couvent des bénédictines de St. George au Château de Prague⁴. Les textes de ce rameau germano-tchèque présentent des traits typiques qui les distinguent de leurs homologues anglo-normands et français ; on notera en premier lieu que, contrairement au récit biblique (cf. Jean 20,1-18), la scène de la rencontre de Madeleine avec Jésus y est insérée entre les deux autres scènes, la *Visitatio sepulchri* et la venue des apôtres au Sépulcre vide⁵.

Les jeux de Pâques : le principe de la dualité

Vu la place importante des cérémonies liturgiques pascales en Europe centrale, on ne sera pas surpris de voir que c’est précisément là que la tradition de cette forme proto-théâtrale a donné lieu au foisonnant développement un nouveau genre dont le caractère dramatique est incontestable : les jeux de Pâques. Ceux-ci, tout en restant liés au cadre liturgique pascal, le contenu originel de la cérémonie d’éléments clairement théâtraux – il suffit de penser à la présence réelle, qui caractérisait déjà le troisième type de cérémonies, du personnage du Christ ressuscité sous les yeux des spectateurs, ou encore aux éléments réalistes dans les costumes et dans la mise en scène (voir par exemple le chapeau et la bêche de Jésus en tant que *Hortulanus*, qui tendent à remplacer le vêtement strictement liturgique du clerc qui le représentait dans les cérémonies liturgiques)⁶.

Au niveau de la forme textuelle, on constate également un développement considérable. On peut trouver, il est vrai, des jeux qui ne changent que les rubriques, en les rendant plus explicites, et dont les répliques chantées ne diffèrent aucunement de celles d’une

Forschungsperspektiven, éd. par Ralf G. PÄSLER – Dietrich SCHMIDTKE, Heidelberg, Winter, 2006, p. 275-284, ici p. 275-276.

⁴ Ms. Prague, Bibliothèque nationale, NK VI E 13 (XII^e siècle) : *Breviarium monialium s. Georgii*, pag. 3-4 : *Ordo ad visitandum sepulchrum*.

⁵ Voir DE BOOR, Helmut, *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1967, p. 262-267.

⁶ Dans les deux premiers types des cérémonies liturgiques pascales, le Christ n’est présent que de façon symbolique, et c’est seulement dans le troisième qu’il apparaît sur la « scène » et échange des répliques avec Marie-Madeleine. – Sur la différence entre les cérémonies liturgiques (*Osterfeiern*) et les jeux de Pâques (*Osterspiele*), voir LINKE – MEHLER, *op. cit.*, col. 99-100.

cérémonie liturgique. Dans la plupart des cas, cependant, le texte a nettement tendance à s'accroître et à s'enrichir des chants latins (antiennes, répons, hymnes, etc.) empruntés à différents moments de la liturgie, mais surtout des répliques et des chants nouveaux. C'est dans ces nouveaux éléments textuels que l'on trouve les deux principales innovations par rapport aux cérémonies liturgiques : la langue vernaculaire et le mot parlé.

Même si ces deux innovations sont en principe indépendantes, elles ont tendance à apparaître couplées ensemble et liées l'une à l'autre. La langue vernaculaire se retrouve tout d'abord dans les hymnes chantés – le plus souvent par la communauté des fidèles – à la fin de la célébration. On trouve ainsi l'hymne « *Christ ist erstanden* » (attesté pour la première fois dans cet emploi en 1160 à Salzbourg) à la fin des textes de provenance germanique⁷, ses variantes « *Chrystus zmartwychwstał jest* » dans les textes d'origine polonaise⁸ et « *Buóh všemohúci* » dans les textes provenant de Bohême⁹. Cet emploi ponctuel de la langue vernaculaire marque la transition vers les jeux, qui y ont quant à eux recours non seulement dans les passages traduisant le texte des chants, mais aussi dans des répliques (ou même dans des scènes entières) nouvellement ajoutées, librement intercalées pour souligner tel ou tel moment de l'action ou pour développer sa dimension lyrique ou son message théologique.

La présence des composantes nouvelles, le vernaculaire et le mot parlé, dans les jeux de Pâques n'entraîne pas nécessairement la disparition du latin et du chant. Bien au contraire : dans la plupart des jeux, les chants latins forment une sorte de fil conducteur qui relie le texte à la tradition liturgique dont il est issu et le dote d'un rythme interne. Cela est moins vrai pour les scènes additionnelles – comme par exemple celles des Juifs intrigant contre Jésus ou celles des veilleurs poltrons près du Sépulcre – pour lesquelles il n'y avait pas des chants traditionnels à disposition. En revanche, dans la trame de base reprise des cérémonies liturgiques, on est en présence d'un texte très hétérogène dans lequel voisinent éléments traditionnels et innovants, structures fixes et variables, répliques chantées et parlées, passages latins et vernaculaires.

⁷ LINKE – MEHLER, *op. cit.*, col. 96 et 105-106.

⁸ BERING, *op. cit.*, p. 276.

⁹ En plus des versions allemande, tchèque et polonaise de cet hymne, on connaît aussi une version hongroise et trois traductions latines. Dans certains cas, différentes versions de ce chant pouvaient apparaître simultanément, en fonction de la situation linguistique locale – ainsi, Walther Lipphardt mentionne un texte de Košice en Hongrie Supérieure (en Slovaquie actuelle) où est attestée la présence des versions allemande, hongroise, polonaise et tchèque (voir LIPPHARDT, Walther, « Christ ist erstanden », dans *Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon*, *op. cit.*, tome 1, col. 1197-1201.

L'une des caractéristiques fondamentales des jeux de Pâques bilingues d'Europe centrale est donc une certaine dualité (pour utiliser le terme proposé par Jarmila F. Veltrusky)¹⁰. C'est sur la base de ce principe de dualité, dans un espace défini par un faisceau d'oppositions, qu'il faut chercher le sens du texte et de la représentation, aussi bien à l'échelle de la pièce entière qu'au niveau des scènes et des répliques prises isolément. Cet espace sémantique est placé sous le signe d'une tension entre l'élément hiératique, posé et solennel d'un côté et, de l'autre, un certain dynamisme et une plus grande liberté, qui contribuent à faire place aux émotions et à l'humour.

Les strophes rimées

Ce caractère spécifique des jeux de Pâques se manifeste de manière particulièrement instructive dans les strophes rimées. L'origine de celles-ci remonte au troisième type des célébrations pascales, celles donc, qui font intervenir les trois scènes de la *Visitatio*, du *Hortulanus*, et des apôtres se précipitant vers le Sépulcre. Des strophes en vers ont été introduites dans les deux premières d'entre elles, innovation importante dans un texte jusque là exclusivement prosaïque. Pour le reste, rédigées en latin et mises en musiques, elles ne s'éloignent pas de la forme habituelle des cérémonies liturgiques¹¹.

On trouve au total dans les jeux pascaux six chants strophiques d'origine diverse, d'une longueur entre une et quatre strophes chacun. D'après Helmut de Boor, qui a consacré plusieurs études à l'évolution des cérémonies liturgiques et des jeux de Pâques latins¹², trois de ces chants proviennent directement des cérémonies du type qui nous intéresse ici, particulièrement répandues, nous l'avons vu, en Europe centrale. Le premier est une lamentation en trois strophes chantée par les Saintes Femmes pendant leur marche vers le Sépulcre (incipit *Heu nobis internas mentes*¹³, habituellement désignée dans la recherche par

¹⁰ VELTRUSKY, Jarmila F., « Jeux de Pâques bilingues de l'Europe Centrale : leur dualité et leur unité », *Revue de littérature comparée*, LXI, 4, 1987, p. 471-486. – Voir aussi EADEM, *A Sacred Farce from Medieval Bohemia : Mastičkář*, Ann Arbor, University of Michigan, 1985, (Michigan Studies in the Humanities, vol. 6), surtout p. 63-77, et « Dialogues chantés et dialogues parlés dans le théâtre médiéval en Bohême », dans *Le rôle des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne*, éd. par Irène MAMCZARZ, Paris, Klincksieck, 1992, p. 51-62.

¹¹ Les mélodies de ces chants ont probablement été spécialement composées pour ces textes ; voir LINKE – MEHLER, *op. cit.*, col. 105.

¹² Pour un résumé des résultats de recherches de ce savant, ainsi que pour les textes des strophes latines, leurs variantes etc., voir WIMMER, Ruprecht, *Deutsch und Latein im Osterspiel. Untersuchungen zu den volkssprachlichen Entsprechungstexten der lateinischen Strophenlieder*, München, 1974, surtout p. 15-26.

¹³ Les autres strophes ont pour incipit *Iam percusso ceu pastore* et *Sed eamus et ad eius / properemus tumulum*.

le sigle *A*)¹⁴. Chaque strophe se compose de trois vers de quinze syllabes, chacun d’entre eux étant coupé par une césure en deux parties de huit et sept syllabes respectivement. Cette lamentation est le seul des six chants à ne pas être systématiquement rimé. Les deux autres chants de provenance liturgique ont rapport à la scène de la rencontre de Marie-Madelaine avec le Christ ressuscité. Dans le premier, la sainte raconte en trois strophes la douleur qu’elle a éprouvée lorsqu’elle n’a pas trouvé le corps de son Maître dans le Sépulcre (incipit *Cum venissem ungere mortuum*, sigle *D*)¹⁵. La forme de ce chant est très régulière : chacun de ses douze vers rimés décasyllabiques est divisé en deux parties inégales par une césure placée après la quatrième syllabe. Le troisième chant liturgique est un monologue, riche en allusions théologiques, du Christ ressuscité (incipit *Prima quidem suffragia*, sigle *E*)¹⁶, composé de trois ou quatre quatrains¹⁷ ; les quatre octosyllabes de chaque strophe sont terminés par la même rime, par exemple *suffragia – carnalia – communia – munia* dans la première.

A ces chants nés probablement sur le territoire germanique s’ajoutent deux autres d’origine française, tirés non pas des cérémonies liturgiques mais d’une pièce axée autour du personnage d’un marchand de parfums. L’un (incipit *Omnipotens pater altissime*, sigle *B*)¹⁸ est une lamentation des Saintes Femmes, à l’instar du chant *A* mentionné plus haut. La forme est cependant différente et moins régulière : les trois premiers vers de chacun de trois quatrains ont dix syllabes, mais seul le premier couplet est rimé ; le dernier vers de chaque strophe, de huit syllabes seulement, est une sorte de refrain lyrique (*Heu quantus est noster dolor !*). L’autre de ces chants d’origine non-liturgique (incipit *Huc propius flentes accedit*, sigle *C*)¹⁹ est un dialogue entre le marchand de parfums et les trois Maries. Il se compose de trois strophes dont la structure est la même que celle de la lamentation dont nous venons de parler. Néanmoins, les trois octosyllabes (les « refrains ») en fin des strophes, diffèrent ici entre eux : dans la première strophe, le vers de clôture ne fait que continuer la phrase qui

¹⁴ Les sigles désignant les chants strophiques ont été proposés par MEYER, Wilhelm (éd.), *Fragmenta Burana*, Berlin, 1901.

¹⁵ Incipit des autres strophes : *En lapis est vere depositus et Dolor crescit, tremunt praecordia*.

¹⁶ Incipit des autres strophes : *Haec priori dissimilis ; Ergo noli me tangere et Nunc ignaros huius rei*.

¹⁷ Les particularités métriques et la rime moins régulière de la quatrième strophe pourraient être le signe d’une origine différente (voir WIMMER, *op. cit.*, p. 24, note 29). Dans les jeux pascaux, elle n’apparaît que rarement, ainsi, dans le *Deuxième jeu de Pâques de Zwickau* ; pour ce qui est des pièces tchèques, le *Premier* et le *Troisième jeu des trois Maries* ne contiennent que les deux derniers vers, rattachés à la première moitié de la strophe précédente, avec laquelle ils forment un quatrain.

¹⁸ Incipit des autres strophes : *Amisimus enim solatium et Sed eamus unguentum emere* (à ne pas confondre avec la dernière strophe du chant *A* dont seules les deux premiers mot sont identiques – voir la note 13).

¹⁹ Incipit des autres strophes : *Dic tu nobis, mercator iuvenis* (strophe chantée par les Saintes Femmes) et *Hoc unguentum si multum cupitis* (réponse du marchand).

commence au vers précédent (... *potestis ungere / corpus Domini sacratum*); dans la deuxième, les Saintes Femmes répètent le refrain de leur lamentation du chant *B*, que le marchand reprend dans la dernière avec une légère modification (... *vester dolor*).

Le dernier chant strophique (incipit *Vere vidi Dominum vivere*, sigle *F*) a un statut spécifique par rapport aux autres. Né, selon la thèse de Helmut de Boor, dans les jeux de Pâques (donc assez tardivement et probablement dans l'espace germanique), il n'aurait par conséquent été introduit que plus tard dans les cérémonies liturgiques²⁰. Il comporte une seule strophe dans laquelle Marie-Madeleine annonce aux apôtres avoir vu le Christ ressuscité, et dont les vers ont la même forme que ceux de la lamentation de Marie dans le chant *D* (deux parties comportant respectivement quatre et six syllabes et rime finale qui, contrairement de celles du chant *D*, est de surcroît identique dans les quatre vers : *vivere – tangere – credere – ascendere*).

Les systèmes strophiques dans les jeux de Pâques bilingues

Dans les jeux de Pâques bilingues d'Europe centrale, les strophes latines chantées dont nous venons de faire l'énumération, apparaissent côte à côte avec des chants en prose (dont notamment la séquence *Victimae paschali laudes*) puisés dans la liturgie et dans les types antérieurs de cérémonies pascales. Ils forment ensemble une sorte de charpente de l'œuvre, à laquelle viennent se greffer – nous l'avons dit – des éléments supplémentaires : chants et répliques parlées, passages latins et vernaculaires, repris d'autres morceaux dramatiques ou nouvellement créés. Les chants strophiques se prêtent mieux à notre propos, qui examiner les enjeux et les formes de la dualité dans les pièces bilingues, que les parties chantées en prose. Très souvent, en effet, ils donnent naissance à de groupes de deux à quatre de strophes, chacune de ces dernières, tout en changeant le mode et les moyens d'expression, la langue etc., répétant le même contenu en le faisant légèrement varier. Leur forme strophique, plus corsetée que la prose, permet de mieux distinguer de ces groupes et leurs différents niveaux des éléments plus secondaires de l'œuvre. Nous emploierons pour ces structures à plusieurs degrés le terme de « systèmes strophiques ».

Néanmoins, avant de procéder à leur analyse, une observation méthodologique préliminaire s'impose. Il ne faut pas perdre de vue le fait que les textes qui nous sont parvenus ne représentent probablement qu'un échantillon restreint d'une tradition beaucoup plus riche,

²⁰ Voir WIMMER, *op. cit.*, p. 25-26.

et datent de surcroît des moments très différents de cette tradition. Les deux exemples qui suivent illustrent bien les limites de nos connaissances.

Le *Jeu de Pâques de Trèves (Trierer Osterspiel)* est un texte relativement court (à peine 179 vers dans l'édition d'Ursula Hennig et Andreas Traub)²¹ et tardif de la première moitié du XV^e siècle. Il présente une structure assez asymétrique : s'il conserve les trois strophes du chant *A*, résumées ensuite toutes trois par une seule traduction en vers allemands parlés, de la lamentation *B* on ne trouve dans le texte que la troisième strophe sans traduction ; la première et la troisième strophe du chant *D* et l'unique strophe du chant *F* sont suivies d'une traduction vernaculaire chantée, la deuxième strophe du *D* a disparu, ainsi que tout le chant *C* ; les trois premières strophes du chant *E* sont maintenues, mais seule la troisième (*Ergo noli me tangere*) est traduite, et ce en vers allemands parlés. Cette variété presque excessive s'explique vraisemblablement moins par des finalités esthétiques que par un programme idéologique du rédacteur qui semble avoir voulu simplifier un modèle perdu contenant les chants en entier ainsi que leur traduction systématique, le texte lui semblant trop volumineux et trop éloigné de l'aspect hiératique et solennel des cérémonies liturgiques²².

Le deuxième exemple est peut-être moins compliqué. L'un des fragments (dit « du Musée », d'après l'actuel lieu de conservation du manuscrit au Musée national à Prague) du jeu pascal tchèque sans doute le plus connu, appelé *Mastičkář* – « Le Marchand de parfums » – d'après son personnage principal²³, ne contient que la lamentation *B* chantée par les trois Saintes Femmes se rendant le Sépulcre. Les deux premières strophes sont paraphrasées par des strophes parlées tchèques dont les variantes apparaissent également dans le même emploi dans d'autres pièces tchèques. En revanche, la troisième (*Sed eamus unguentum emere*) est suivie d'une paraphrase qui correspond à la deuxième strophe du chant *A* (*Iam percusso ceu pastore*)²⁴ que l'on ne rencontre nulle part ailleurs dans la tradition tchèque contenant la strophe *A II* ; les autres exemples que nous possédons enchaînent au contraire un quatrain qui supprime les deux motifs centraux, du pasteur mort et des brebis dispersées, et les remplacent

²¹ *Trierer Marienklage und Osterspiel*, éd. Ursula HENNIG et Andreas TRAUB, *Litterae*, 91, 1990, p. 52-66.

²² Voir HENNIG, Ursula, « Trierer Osterspiel », dans *Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon*, *op. cit.*, tome 9, col. 1053-1054.

²³ Pour un résumé tout récent de nos connaissances sur ce jeu fragmentaire, voir KVÍZOVÁ, Kateřina, « Mastičkář », dans *Starší divadlo v českých zemích*, *op. cit.*, p. 367-371. – Pour une traduction anglaise ainsi que pour une analyse détaillée des deux fragments conservés de ce texte, voir VELTRUSKY, *A Sacred Farce from medieval Bohemia*, *op. cit.*, p. 331-376 (traduction).

²⁴ Ce fait curieux a déjà été observé par MÁČHAL, Jan, *Staročeské skladby dramatické původu liturgického* (Compositions dramatiques en tchèque ancien d'origine liturgique), Praha, Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, III, 23, 1908, p. 29.

par un simple constat de la douleur des apôtres et des Saintes Femmes. Il paraît donc vraisemblable que la tradition antérieure aux morceaux tchèques conservés comportait une traduction relativement fidèle de cette strophe qu'un modèle dont descendent tous les textes hormis le *Mastičkář* a toutefois simplifié en la remplaçant par un seul quatrain, tandis que le rédacteur de *Mastičkář* l'a de son côté maintenu, tout en changeant cependant son emplacement dans le texte et faisant ainsi d'elle par erreur ou à dessein une paraphrase de la strophe en question du chant *B*.

Ces deux exemples suffisent à montrer combien les pièces conservées ne peuvent être considérées de manière isolée, mais plutôt comme traces plus ou moins fortuites d'une tradition assez diversifiée. Le manque de matériel de comparaison complique extrêmement sa reconstruction et le remplacement de chaque exemple dans son cadre. La question de l'originalité ou de la fidélité à la tradition de tel ou tel texte n'est donc à soulever qu'avec une grande précaution.

Le premier type de système strophique : chant latin – paraphrase vernaculaire parlée (le *ricmus*)

Les deux exemples mentionnés montrent bien la variété des formes que peuvent adopter les systèmes strophiques dans différentes pièces. La forme la plus simple – et aussi, semble-t-il, la plus ancienne²⁵ – distingue deux degrés : le chant latin est accompagné d'une strophe parlée en langue vernaculaire. Dans la rubrique, cette paraphrase est généralement appelée « *ricmus* » ou « *rithmus* » (quelquefois « *rykmus* » dans les textes tchèques), terme soulignant le caractère versifié des textes²⁶. La forme des *ricmus* est néanmoins assez variable. Le vers principal, dans les textes tchèques et allemands, est une sorte d'octosyllabe rimé ; il présente néanmoins de nombreuses licences et irrégularités, et le nombre de syllabes peut varier sensiblement, le plus souvent entre six et onze.

Les *ricmus* diffèrent également de leurs modèles au niveau de la structure des strophes. Par exemple, l'uniformité des « refrains » refermant les strophes du chant *B* (*Heu quantus est noster dolor !*) est presque toujours abandonnée dans les paraphrases et remplacée par des vers développant le contenu des trois vers précédents. De même, le nombre de vers dans les strophes vernaculaires peut différer de celui des strophes chantées latines. Ainsi, pratiquement tous les *Jeux tchèques des trois Maries* paraphrasent les strophes en trois vers

²⁵ Voir VELTRUSKY, « Dialogues chantés et dialogues parlés dans le théâtre médiéval en Bohême », p. 52.

²⁶ Il peut aussi être exceptionnellement utilisé pour désigner un chant en vers vernaculaires.

non rimés de la lamentation *A* par des quatrains rimés²⁷. On peut constater une tendance générale à l'augmentation en volume des strophes parlées – dans le *Jeu de Pâques de Berlin* (*Berliner (rheinisches) Osterspiel*, 1460), le plus long des pièces allemandes, les paraphrases des lamentations des Saintes Femmes atteignent de seize à dix-huit vers²⁸.

L'objectif de l'introduction des traductions vernaculaires était naturellement de rendre les représentations plus accessibles au public moins cultivé et incapable de les suivre en latin. Cet objectif ne concernait ni le message théologique principal, ni le déroulement de l'action représentée : les spectateurs, même illettrés, connaissaient bien l'histoire évangélique, et étaient au même de suivre l'action sans comprendre les mots. Il est donc évident que les *ricmus* poursuivaient encore un autre but. Ils s'adressaient au public de manière plus directe que ne pouvaient le faire les répliques latines, et pouvaient ainsi mieux exprimer le côté lyrique, affectif du message véhiculé par la pièce dans son ensemble. Il n'est donc pas surprenant de voir que c'est justement sur cette dimension affective que mettent l'accent les paraphrases prolongées : tout en réitérant les mêmes idées et les mêmes images, les répliques des personnages (notamment des trois Saintes Femmes) mettent en valeur leurs sentiments et invitent ainsi les spectateurs à partager leur douleur. Le *Jeu de Berlin* mentionné plus haut en donne un exemple très instructif.

Dans certains cas, ce type de systèmes strophiques constitue le moyen d'expression fondamental d'une pièce entière – il suffit d'évoquer à titre d'exemple le *Deuxième jeu de Pâques de Zwickau* (datant de la seconde moitié du XV^e siècle)²⁹ dans lequel il est appliqué de manière presque systématique, toutes les strophes chantées latines (les chants *B*, *D*, *E* et *F*) du jeu formant un couple binaire avec une paraphrase vernaculaire, à une exception près : le système du chant *A* (première lamentation des Saintes Femmes) comporte en plus des paraphrases chantées allemandes insérées à chaque fois entre le chant latin et la strophe parlée qui le suit. On peut spéculer sur les motifs de ce choix d'un procédé tranchant avec le reste du texte. Peut-être le rédacteur voulait-il marquer ainsi le début le passage d'une forme strictement liturgique à la partie plus dramatique : la première réplique allemande à apparaître dans le texte étant chantée, elle est plus proche de l'atmosphère de la liturgie.

²⁷ Sur ce type des jeux tchèques, voir KVÍZOVÁ, Kateřina, « Hry tří Marií » (Les Jeux des trois Maries), dans *Starší divadlo v českých zemích*, *op. cit.*, p. 263-265.

²⁸ Sur cette pièce, voir LINKE, Hansjürgen, « Berliner Osterspiel », dans *Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon*, *op. cit.*, tome 1, col. 728-731, et WIMMER, *op. cit.*, p. 190-197.

²⁹ Voir LINKE, Hansjürgen, « Zwickauer Osterspiele », dans *Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon*, *op. cit.*, tome 10, col. 1626-1629.

Dans d'autres morceaux, recourant à des systèmes strophiques plus variés, ce type binaire que nous venons de décrire semble précisément être employé avec prédilection justement dans les lamentations des Saintes Femmes se dirigeant vers le Sépulcre (chants *A* et *B*). On le retrouve par exemple à cet endroit dans les *Jeux de Pâques* de Berlin, d'Innsbruck (*Innsbrucker Osterspiel*, 1391) et dans celui, conservé à l'état de fragments, de Brandebourg (*Brandenburger Osterspiel*, avant 1400). Parmi les textes tchèques, ce sont surtout le *Premier jeu des trois Maries* et le fragment d'un autre jeu du même type, appelé « *Jeu pascal fragmentaire du Musée national* », qui y ont abondamment recours, fait qui vient à l'appui de notre hypothèse (que nous ont inspirée les recherches de Jarmila F. Veltrusky) relative à la finalité de la paraphrase vernaculaire : les strophes en allemand et en tchèque apparaissent en premier lieu dans les passages marqués par une affectivité profonde (et non, par exemple, dans les strophes à contenu théologique prononcées par le Christ ressuscité dans le chant *E*).

Le deuxième type de système strophique : chant latin – chant vernaculaire – paraphrase vernaculaire parlée

L'autre forme relativement courante du système strophique est le système à trois degrés qui fait suivre chaque chant latin de deux strophes vernaculaires, l'une chantée et la seconde parlée. Un survol des pièces tchèques montre que cette forme est probablement plus jeune que la précédente³⁰ : on ne la trouve que rarement dans les textes du XIV^e siècle, alors que son emploi est systématique dans la plus récente des pièces qui nous sont parvenues, l'*Ordo trium personarum* (également appelé le *Jeu des trois Maries du Clémentinum*) du début du XVI^e siècle. Le seul système dans ce texte à échapper à la règle et à s'en tenir au système binaire est celui du chant *E*, exception confirmant une fois de plus la tendance des passages (aussi bien chantés que parlés) en langue vulgaire avaient à développer plutôt les chants induisant une affectivité plus marquée. D'autres pièces réservent cette structure ternaire aux strophes prononcées par Marie-Madelaine, l'exemplaire pécheresse repentie à laquelle les spectateurs pouvaient facilement s'identifier³¹, qu'il s'agisse des strophes conclurant les lamentations *A* et *B* (par exemple dans le *Deuxième jeu tchèque des trois Maries*), les deux strophes précédentes donnant la parole aux deux compagnes de Marie-

³⁰ MÁCHAL, Jan, *Staročeské skladby dramatické původu liturgického*, op. cit., p. 31.

³¹ Sur le personnage de Marie-Madelaine dans les pièces bilingues d'Europe centrale, voir VELTRUSKY, Jarmila F., « La Mondanité de Marie-Madelaine : beauté, joie, péché », dans *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*, éd. par M. CHIABÒ et F. DOGLIO, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1992, p. 269-281.

Madelaine, ou encore du monologue plaintif de celle-ci dans le chant *D* (voir le fragment du *Jeu des trois Maries* dit du *Musée national* et le *Jeu de Pâques de Berlin*³²).

Ce deuxième type de systèmes strophiques éclaire de manière plus révélatrice encore les raisons d'être des paraphrases vernaculaires. Une seule « traduction » aurait en effet suffi pour rendre le texte compréhensible à un public plus large. Selon Jarmila F. Veltrusky, le redoublement des passages vernaculaires visait à permettre au spectateur illettré d'appréhender le jeu sémantique qui se produisait, dans le système binaire, entre le chant latin hiératique et placé tout entier sur le terrain de la tradition liturgique, d'un côté et, de l'autre, la paraphrase traduisant son contenu dans des mots plus proches de la vie quotidienne. C'est d'ailleurs aussi la raison pour laquelle « [...] les chants vernaculaires, qui viennent doubler un nombre croissant de chants latins, tendent non seulement à reproduire les formes métriques aussi bien que les mélodies de leurs modèles latins, mais encore à les traduire plus exactement que ne le font les *ricmus* parlés »³³.

Cette hypothèse se trouve confirmée par mes modalités d'emploi d'autres formes de systèmes strophiques. Un troisième type, que l'on rencontre surtout dans les pièces latino-allemandes³⁴ (alors qu'il est quasiment absent des textes tchèques), supprime par exemple le chant latin originel et remplace chacune de ses strophes par deux versions vernaculaires, l'une chantée et l'autre parlée. La tension entre les deux pôles du message reste ainsi conservée, à ceci près qu'à l'opposition latin – langue vernaculaire qui l'exprimait jusque là, s'en substitue une autre de fonction similaire entre chant et réplique parlée. En revanche, les strophes latines du chant « théologique » (*E*) – qui, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, privilégie plutôt les systèmes les plus simples et les formes les plus fidèles à l'esprit de la liturgie – restent très souvent sans aucune traduction, cultivant ainsi une atmosphère solennelle et évitant toute connotation rappelant la réalité quotidienne qu'évoque justement la langue vernaculaire et parlée.

Conclusion

Nous pouvons donc résumer ainsi les résultats de cette première esquisse de la problématique : Les systèmes strophiques, nés du développement des chants latins

³² WIMMER, *op. cit.*, p. 197-200.

³³ VELTRUSKY, « Dialogues chantés et dialogues parlés dans le théâtre médiéval en Bohême », *op. cit.*, p. 55.

³⁴ Voir par exemple le *Jeu de Pâques de Vienne*, originaire de Silésie, qui y recourt quasi systématiquement (WIMMER, *op. cit.*, p. 118-133).

traditionnels par les rédacteurs des jeux de Pâques d'Europe centrale, montrent bien la signification de la dualité inhérente à cette forme dramatique particulière. Dans ces systèmes, les oppositions entre chant et mot parlé, entre latin et langue vernaculaire sont un moyen d'expression visant à un but précis, manifester la présence simultanée de deux dimensions, hiératique et affective, dans l'action représentée. Ce constat mériterait encore d'être vérifié sur des cas particuliers, et spécialement au moyen d'une comparaison des textes latino-allemands et latino-tchèques. Car – et ceci est un deuxième résultat de la présente contribution – les textes provenant des différentes aires linguistiques de l'Europe centrale, surtout des pays germaniques et de Bohême, n'appartiennent pas à des traditions distinctes et isolées mais représentent des variantes linguistiques d'un le même rameau de la tradition dramatique religieuse du Moyen Age.