

Le silence dans *La Présentation de Marie au Temple* de Philippe de Mézières, représentée en Avignon le 21 novembre 1372

Ilsiona Nuh

Résumé

Appréhender le silence dans une pièce dramatique peut paraître une gageure étant donnée la fonction du dialogue dans le théâtre. Pourtant Philippe de Mézières, pionnier de la fête de la Présentation de Marie au Temple, écrit pour l'occasion un jeu pieux, dont il exploita la figure et le thème du silence avec habileté. Le personnage principal de la pièce, la Vierge Marie, est une figure silencieuse et son langage dramatique, exempté de parole, se prête à une analyse théâtrale qui relève en dernier ressort de l'herméneutique chrétienne. Sonder les arcanes du silence marial, c'est dépoussiérer l'art religieux de l'époque fondé sur la représentation, d'ailleurs théâtrale, et éclairer les enjeux théologiques.

Introduction

L'ambassadeur Philippe de Mézières, figure emblématique de la fin du XIV^e siècle, est un dévot voué à la Très Sainte Vierge Marie. Suite à son séjour au règne de Chypre, il milita pour la célébration de l'office de la Présentation de Marie au Temple en Occident. La fête orientale, fondée sur les écrits apocryphes, fut officiellement solennisée en France le 21 novembre 1372 à la cour de Pape Grégoire XI en Avignon. D'après la coutume de l'Église, pour donner plus d'emphase et de pompe à la célébration du jour, le futur précepteur de Charles VI écrit pour l'occasion un jeu liturgique.¹ Le drame fut représenté, avant la messe, à l'église des cordeliers en Avignon par des acteurs principalement laïques.

¹ Notre texte de base est l'édition de K. Young « Philippe de Mézières' Dramatic Office for the Presentation of the Virgin », *Modern language association of America*, vol. XXVI, 1911, pp.180-234 et dans sa version anglaise Philippe de Mézières, *Figurative Representation of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*, traduit et édité par R. S. Haller, O.S.M, Lincoln : University of Nebraska Press, 1971. Le drame a été publié récemment par W.E. Coleman, *Philippe de Mézières' Campaign for the feast of Mary's Presentation*. Toronto : Medieval Latin Texts, 1981.

Le sujet du jeu est une adaptation pour la scène des écrits apocryphes² qui racontent la présentation de Marie au Temple. Anne, la mère stérile de Marie, tomba enceinte par miracle. Les parents, Anne et Joachim, pour rendre grâce à Dieu, font vœux de consacrer l'enfant au Temple. Ainsi, à l'âge de trois ans Marie accompagnée de ses parents se présente au Temple de Jérusalem. À la porte de l'entrée, pendant que ses parents préparent les offrandes, Marie se dérobe à ses parents, et gravit les escaliers du Temple toute seule. Le prêtre et les parents reconnaissent dans l'acte un signe divin. Pendant les années passées à la maison de Dieu, Marie reçoit la visite des anges et est élevée de nourriture céleste. À l'âge de quatorze ans, selon la Loi, le grand-prêtre décide qu'elle soit donnée en mariage. Pourtant, Marie s'interpose et affirme son vœu de virginité. Après une apparition divine, le grand-prêtre appelle tous les fils de la maison de David, et décide que Marie soit donnée en mariage à celui dont la verge aura fleuri, et à qui descendra l'Esprit saint en forme de colombe. Joseph est l'élu.

Philippe de Mézières pour la première fois transpose le récit miraculeux en scène. Dans un premier temps, nous analyserons le travail de réécriture du texte pour la scène, où l'analyse intertextuelle révèle que l'auteur est influencé par le culte marial byzantin. Dans un second temps, nous mettrons en valeur le langage dramatique mézièrien et nous essayerons de comprendre le silence hiératique de Marie. En dernier lieu, nous mettrons en exergue les enjeux théologiques du drame situé dans son contexte. En effet, au XIV^e siècle les dévots marials militent pour inscrire dans le calendrier romain la fête de l'Immaculée Conception – c'est-à-dire la Vierge, qui fût conçue miraculeusement, hors le péché originel – et la fête de la Présentation de la Vierge au Temple. L'auteur du jeu fait partie des pieux qui plaident en faveur de ces nouvelles fêtes mariales.³

La spiritualité de la pièce : entre l'Orient et l'Occident

Nous analyserons le jeu de la Présentation de Marie au Temple d'après le texte édité par Karl Young, le manuscrit latin 17330 bnf. Ce manuscrit est compilé à la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e siècle dans le couvent des célestins à Paris, là où Philippe de Mézières passa ses derniers jours. Le codex renferme l'office de la fête et des textes pieux dits pendant la célébration,

² Le fait religieux est raconté pour la première fois dans le *Protévangile de Jacques* composé au II^e siècle, en Orient. Le récit fut revu et remanié en latin, et connut deux versions : l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* et le *Livre de la nativité de Marie*. Les textes sont consultables dans *Écrits apocryphes chrétiens I*, Paris : Gallimard, 2005.

³ À l'époque l'Église célèbre seulement quatre fêtes mariales : la Nativité, l'Annonciation, la Purification et l'Assomption.

sermon, miracle et des lettres *posthumes* qui nous éclairent sur les répercussions de la fête dans les milieux religieux. Au folio 18 du ms 17330 bnf se trouve la rubrique suivante : « De quibusdam actibus representantibus eandem Presentationem Beate Marie in Templo et processione fienda in Missa ». L'incipit introduit le jeu représenté le jour de la fête mariale, le 21 novembre 1372 en Avignon.

La pièce liturgique est composée de six parties. Chaque séquence décrit en détails les différents composants de la représentation : les acteurs, les costumes, les gestes et mouvements, les plateaux, et les *laudes*, les chants liturgiques. Le jeu commence, après la procession liturgique, avec l'apparition de l'archange Gabriel sur la scène construit dans la nef de l'église pour l'occasion. L'estrade est haute de 1.92 m, large de 3.20 m, et fait une longueur de 2.56 m. L'air grave, l'ange monte les escaliers, apparaît en haut de la scène, solennel, et de sa baguette impose le silence au public. Ensuite, l'enfant Marie gravit les escaliers de l'échafaudage, seule, souriante, avec une colombe sur la main. Le tableau mime le miracle de l'ascension de Marie enfant au Temple de Jérusalem. À noter que le personnage qui incarne la Vierge a trois ou quatre ans. Après elle, montent sur scène les autres acteurs selon l'ordre d'apparition : l'archange Raphaël, les deux vierges qui accompagnent Marie, Joachim, Anne, les parents de Marie, les deux musiciens, et les deux personnages allégoriques : l'Église et la Synagogue. Après que la troupe ait pris sa place en haut de la plate-forme, neuf anges, représentant les neuf ordres angéliques, montent sur la scène à tour de rôle et chantent des *laudes* en l'honneur de Marie. En dernier, c'est au tour de l'archange Michel d'apparaître, traînant le diable avec une grande chaîne. Le diable sera chassé de scène par Marie : elle lui donne un coup de pied qui le fait tomber en bas. L'épisode provoquait d'ailleurs l'hilarité du public ; l'auteur marque un temps de pause pour laisser étouffer les rires des spectateurs.

Après la chute du diable et le silence rétabli dans l'église, tous les acteurs réunis descendent au chœur. Dans ce deuxième temps du jeu, le chœur devient un lieu théâtral. Là, Marie rencontre le prêtre, qui joue le personnage du *Figura* : par ce nom il représente Dieu le Père. Anne et Joachim lui confient leur enfant qui est accompagnée d'un cortège de vierges et d'anges. Ensuite les parents juifs de Marie déposent sur l'autel le pain et le vin. Après ce geste Anne, Joachim, et le reste de troupe abandonnent l'église définitivement. Avant d'entamer l'introït, l'évêque qui joue le personnage de Dieu le Père, reprend ses fonctions de célébrant de l'office divin. Entre temps Marie, les deux vierges, et les deux anges Gabriel et Raphaël prennent place sur la deuxième plate-forme dressée entre l'autel et le chœur. La seconde estrade est haute de 2.24 m et longue de 1.92 m.

Pendant la messe Marie feuillettera pieusement un petit livre comme si elle lisait son livre d'heures.

Sans vouloir revenir sur le dossier bien connu des sources textuelles, il faut savoir que l'auteur puise dans le récit du *Protévangile de Jacques* et d'autres sources apocryphes occidentales, le *Pseudo-Matthieu*, la *Légende Dorée*, *De Nativitate Mariae* et le *Speculum humanae salvationis*.⁴ D'après l'analyse intertextuelle, il est communément accordé que le jeu est rattaché au *Protévangile*. Pourtant, sauf le fait religieux, l'ascension de Marie en Temple, rapportée pour la première fois par l'apocryphe oriental, l'auteur ne puise pas dans ce texte ; au contraire, il emprunte aux sources latines. Plusieurs passages dans le jeu sont un centon des écrits scripturaires, par exemple le discours de Joachim, ou les chants des anges. Puis, le discours d'Anne, la mère de Marie, est emprunté au *Pseudo-Matthieu*. Nous croyons pouvoir montrer que c'est plutôt par l'esprit, et non par le texte, que le jeu est rattaché à la veine byzantine.

D'emblée, les signes de l'influence byzantine se manifestent dans le costume et les ornements de Marie. La Vierge est habillée comme une reine-épouse. Sur son front est posé un diadème brillant, son corps est enveloppé d'un manteau nuptial en soie et tissé d'or. Cette image mariale est de veine byzantine. Dans la représentation occidentale, exempté l'iconographie du couronnement de la Vierge après son Assomption, Marie, dans sa vie terrestre, est le plus souvent habillée d'une large tunique bleue. Cette couleur signifie l'humilité. Par ailleurs, pour rehausser l'image de la Vierge-enfant, les anges lui adressent des titres glorieux : « Aue, Domina nostra, aue reparatio humane natura, Mater Filii Dei, templum Dei, O ancilla sponsus ». La litanie des titres aurait pu s'inspirer de la liturgie byzantine, comme cet exemple du tropaire extrait de l'office de la fête du 21 novembre nous incite à le penser : « Celle qui est le temple très pur du Sauveur, Celle qui est à la fois Vierge et chambre nuptiale de grand prix, le véritable trésor de la gloire de Dieu ».⁵ Les titres ont un effet miroir.

Cependant, ce qui rattache directement le drame à la dévotion byzantine, c'est l'implantation du jeu au chœur. Anne et Joachim, les parents juifs de Marie, présentent leurs offrandes – le pain et le vin – sur l'autel, et Marie suit la messe installée au gauche de l'autel. Dans ce cadre, l'offrande des parents de la Vierge, que le prêtre utilisera dans les sacrements, associe le culte marial avec le rite eucharistique. L'association des images, dans le sillage de la liturgie orientale, donne un

⁴ B. Philippe, *Entre centon liturgique et hapax littéraire : la Representatio figurata in Festo Praesentationis Beatae Mariae in Templo de Philippe de Mézières (21 novembre 1327)*. Les actes du 115^e Congrès National des Sociétés savantes d'Avignon, 1990.

⁵ S. Salaville, « S. Marie dans la liturgie Byzantine ou gréco-slave », in H. Du Manoir (dir), *Maria : Études sur la Sainte Vierge*. T. I., Paris : Beauchesne, 1949, p.253 et p.268.

caractère trinitaire au culte marial.⁶ Dans l'église d'orient, le prêtre détache un morceau du pain consacré et le dépose sur la patène, ce qui symbolise le corps du Christ. Il en détache un deuxième morceau en commémoration de la *Theotokos*.⁷ Après le détachement de ce morceau du Christ, le prêtre chante, en l'honneur de Marie, le psaume 44,10 « À ta droite se tient la Reine, en vêtement d'or aux multiples couleurs ». L'auteur intègre l'antienne dans le jeu, un des anges le chante comme louange à Marie. Probablement, imprégnée de la liturgie byzantine, l'association de Marie avec le mystère de l'eucharistie est une réminiscence du rite oriental. C'est donc par son langage théâtral, et non par le texte, que le jeu est redevable à la liturgie mariale byzantine.

Le langage théâtral : poésie et symbolisme

Dans le *Théâtre et son double*, A. Artaud, définit le langage théâtral par opposition à la parole : « bref tout ce que je considère comme spécifiquement théâtral dans le théâtre, tous ces éléments quand ils existent en dehors du texte ».⁸ Le théâtre religieux, qui a comme objectif de montrer à travers les signes et les gestes le mystère divin, est un jeu essentiellement théâtral. Par ailleurs, la parole est dépourvue de sa fonction dialogale, et, par sa forme, elle a un effet incantatoire sur le public ; les chants et les cymbales envoûtent l'âme, et la transposent dans l'au-delà. Le drame représente le dessein de Dieu, donc la scène figure les hauts lieux du Paradis. Pour montrer l'aspect divin et mystique du jeu, l'auteur a conçu l'espace scénique comme une évocation des lieux célestes ; la scène est élevée verticalement, les acteurs jouent en haut de la plate-forme. L'aire du jeu est dépouillée de décors, ce qui laisse suggérer la présence divine, l'invisible et l'indémontrable mystère des demeures célestes. L'entrée des acteurs en scène est un mouvement vers le haut ; ils doivent gravir les escaliers du côté ouest de l'échafaudage, et, après avoir fini leur rôle, descendre les escaliers du côté est. Cette entrée en jeu des personnages est une mise en abyme de l'*ascensio* de Marie : la mise en scène est conçue comme une élévation de l'âme vers les cieux. Par là, l'ascension de la Vierge-enfant au Temple, en communion avec les officiants, les acteurs, et le public, est une élévation de l'âme des fidèles vers Dieu. C'est dans la communion de l'Église que le jeu a une

⁶ *Dictionnaire de Spiritualité*. Paris : Beauchesne, 1986. Article : Marie (Sainte Vierge), col.443-444.

⁷ *Dictionnaire de Spiritualité* Paris : Beauchesne, 1986. Article : Marie (Sainte Vierge), col.443-444.

⁸ A. Artaud, *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964, p.58. L'analyse sur le langage théâtral s'inspire du chapitre « La mise en scène et la métaphysique ».

fonction salutaire.⁹

Ainsi, les louanges des anges font écho à l'atmosphère céleste. Les chants sont issus des récits scripturaires. L'auteur reprend les versets bibliques et les remanie afin de créer une situation d'énonciation, comme l'exemple cité ci-dessous le montre :

Ecce illa cui dabitur precium humane redemptionis, donum infinite estimationis, et premium summe perfectionis. Hec est illa Virgo Mater Filii Dei humilis que a spiritu sancto obumbrabitur ancilla electissima uocabitur, et cum Deo Patre in eternum premiabitur.¹⁰

Les paroles de l'Ange se greffent sur Luc 1,35.¹¹ L'auteur stylise le discours par la méthode de l'*amplificatio*, à l'instar des tropes liturgiques. Les ajouts font preuve de redondance, l'auteur amplifie le discours sans apport personnel. Le texte dramatique reste attaché à l'évangile, l'auteur l'adapte à peine pour la scène. Or, la touche de l'auteur se révèle dans le choix et l'agencement des morceaux scripturaires. De ce fait, il est important de signaler que le texte est puisé dans des écrits qui se prêtent à une lecture mariale. Le discours des personnages constitue une sorte d'anthologie mariale. Ainsi, l'exorde de la pièce est une reprise du Cantique des Cantiques 3,6 et de la prophétie d'Isaïe 11, 1-3 : « Que est illa que ascendit per desertum sicut uirgula fumi ex aromatibus mirre et thuris ? Estne illa uirga que egredietur de radice Iesse, et flos de radice eius ascendit et requiescit super eum spiritus Domini... ».

L'épouse du Cantique qui monte du désert, selon l'exégèse chrétienne, représente allégoriquement le pèlerinage de l'âme dans le monde temporel qui doit s'élever de vertu en vertu jusqu'à ce qu'elle soit parfaite pour s'unir en mariage mystique avec le Christ. Dans cette perspective, le miracle de l'ascension de Marie au Temple signifie spirituellement qu'elle a atteint son stade de perfection avant l'union mystique avec Jésus-Christ.¹² Le prêtre, qui figure Dieu le Père, accueillera Marie à l'autel avec les mots de l'épithalame, Ct 4, 7-8, que l'auteur adapte selon son propos. Le personnage de *Dieu* demande à Marie de s'unir à son fils, « ut te accipiam sponsam dilecto filio meo », sans nommer Jésus-Christ. Prononcer le nom du fils, avant l'enfantement, ce

⁹ Cf. la lettre de l'auteur « Epistola de Solemnitate Presentacionis Beate Marie... » où il explique les profits que l'âme tire en regardant une chose salutaire, c'est-à-dire le jeu.

¹⁰ K. Young, « Philippe de Mézières' Dramatic Office for the Presentation of the Virgin », *Modern language association of America*, vol. XXVI, 1911. Les citations en latin sont extraites de la partie du jeu consacrée au texte « De Representatione fienda et Laudibus Maria », pp.213-228.

¹¹ « L'ange lui répondit : Le Saint-Esprit viendra sur toi et la puissance du Dieu très-haut te couvrira comme d'une ombre. C'est pourquoi on appellera saint et Fils de Dieu l'enfant qui doit naître. » Luc 1,35.

¹² P. de Mézières, *Figurative Representation of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*, traduit et édité par R. S. Haller, O.S.M, Lincoln : University of Nebraska Press, 1971, p.32.

serait une inadvertance, et sur le plan théologique impossible et inconcevable. Le choix de traiter un fait religieux rend l'auteur moins libre dans sa créativité qui est orientée par l'orthodoxie du culte.

C'est peut-être à cause de cela que nous pouvons expliquer le mutisme marial, qui, dans une certaine mesure, équivaut au silence de l'Écriture sur elle-même. Le seul personnage du jeu exempté d'acte de parole est la Vierge Marie. Le silence de Marie n'est pas dû à son jeune âge. L'auteur à la fin du jeu explique que Marie doit tenir un livre à la main : « quasi dicendo horas suas ». Si le dramaturge veut signifier que Marie lit le livre des heures, il aurait ainsi pu lui donner, ou du moins signifier, des paroles dites par elle ; donc, le mutisme marial n'est pas dû à un argument biologique. Ainsi, le silence de Marie doit être analysé comme son langage dramatique : « Les silences font partie du langage dans la mesure où ils signifient ; ils sont, en deçà de toute idée préconçue, naturels ».¹³

Son silence évoque une parole hors du texte dramatique, et qui prend sa signification dans le langage théâtral : le costume, les ornements et les gestes. L'actrice en herbe qui incarne la Vierge Marie est jeune et belle : « uirgo iuuenula et pulcherima ». Elle porte une tunique blanche de soie fine, serrée dans les manches, et sans aucun ornement. Au-dessus de sa tunique est posé un manteau nuptial blanc avec des bordures cousues en or fin. Marie est habillée de blanc et d'or, ces couleurs symbolisent la chasteté et la charité : « habebit nisi album et aureum, puritatem et uirginitatem Marie demonstrans et caritatis claritatem ipsius ». Sur sa tête brille un diadème en or, agrafé à ses longs cheveux tombant en cascade sur ses épaules. Paisible, posée, elle tient dans une main une chandelle blanche et dans l'autre une colombe. La composition de son image, par ses couleurs et l'épaisseur de la symbolique, évoque une poésie qui « appartient au langage par signes ».¹⁴ Une poésie de l'image qui traduit la réalité dans un sens objectif et vrai, par les choses.

Ce langage, libéré de la parole, s'étend dans l'aire du jeu et évoque « une poésie dans l'espace »,¹⁵ ce qui fait l'essence du personnage marial. Marie est une image poétique qui doit signifier le mystère divin. Ainsi, nous pouvons faire un parallèle entre le langage des anges cité par saint Paul,¹⁶ un langage incompréhensible à l'homme, et le langage silencieux de Marie qui signifie l'indicible du mystère divin. Le dessein de Dieu ne peut pas être transmis à travers les mots, mais il peut être montré ou évoqué par le langage théâtral, ce qui est au-delà du texte. La parole, l'acte de

¹³ P. Larthomas, *Le langage dramatique*. Paris : PUF, 1972, p.164.

¹⁴ A. Artaud, *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964, p.55.

¹⁵ A. Artaud, *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964, p.57.

¹⁶ Cf. Première épître au Corinthiens, 1 Co13,1.

communiquer par la bouche, devient un signe de profanation du mystère divin. Marie est représentée nimbée de sainteté dès son jeune âge. Par là, le silence marial, outre sa dimension spirituelle, est une digression métaphysique, dans la mesure où il faut chercher sa vérité au-delà de la réalité.

Les enjeux théologiques : dogme et dévotion

Le théâtre dans l'église a comme objectif de rendre visible le mystère de Dieu : « ad cognitionem inuisibilium uisibiliumque misterorum Dei peruenire ».¹⁷ En ce sens, l'auteur inscrit son jeu dans un but didactique. L'église par le biais de la représentation veut rendre intelligible le mystère divin pour le public illettré – ceux qui ignorent le latin. Tandis que pour les religieux, qui eux savent lire l'Écriture, le texte est plus riche en signification. L'herméneutique chrétienne pratique la doctrine des quatre sens de l'écriture, c'est-à-dire le texte peut être lu et compris sur plusieurs niveaux en fonction du destinataire, d'après son sens historique, allégorique, tropologique et anagogique. Dans ce contexte, le drame nous semble se prêter à une lecture allégorique eut égard aux nombreux épisodes tirés de l'Écriture et associés au fait religieux de la présentation de la Vierge au Temple, ainsi qu'à l'érudition de l'auteur en matière théologique.¹⁸ Ces épisodes, accidentels à la substance du récit apocryphe, révèlent donc le message religieux de la Présentation de Marie au Temple.

Pour mettre en lumière la doctrine de l'œuvre selon une lecture allégorique, il nous paraît crucial d'analyser la scène de la chute du diable qui clôt l'action de la première partie du jeu, avant la rencontre de Marie avec Dieu. La chute du diable fait écho aux deux chapitres : Genèse 3 et Apocalypse 12. Les deux épisodes se rapprochent d'abord par leur thématique : l'enfantement et le combat de la femme contre le diable dont l'enjeu est le salut de l'homme. Après le péché d'Eve, Genèse 3, Dieu mit l'inimitié entre la femme et le serpent : elle lui « écrasera la tête » tandis qu'il « la mordra au talon ». Cette prophétie annonce la rédemption et la réparation de la faute par une femme qui sera l'antithèse d'Eve. Ainsi, dans l'Apocalypse johannique, la lutte de la femme contre le diable s'inscrit dans une mission salvifique :

¹⁷ C.f Philippe de Mézière, *Figurative Representation of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*, traduit et édité par R. S. Haller, O.S.M, Lincoln : University of Nebraska Press, 1971, p.203.

¹⁸ Sur la vie de Philippe de Mézière, consulter le *Dictionnaire de Spiritualité*. Paris : Beauchesne, 1986, col.1309-1316. Ou encore N. Iorga, *Philippe de Mézières et la Croisade au XIV^e siècle*, Paris, 1896. <www.gallica.fr.> Dernière consultation le 20 mai 2014.

Quand le dragon se rendit compte qu'il avait été jeté sur la terre, il se mit à poursuivre la femme qui avait mis au monde le fils. Mais la femme reçut les deux ailes d'un grand aigle pour voler jusqu'à la place préparée pour elle dans le désert, afin d'y être nourrie pendant trois ans et demi, à l'abri des attaques du serpent. Alors le serpent projeta de sa gueule des masses d'eau pareilles à un fleuve derrière la femme, pour que les flots l'emportent. Mais la terre vint au secours de la femme : la terre ouvrit sa bouche et engloutit les masses d'eau que le dragon avait projetées de sa gueule. Plein de fureur contre la femme, le dragon s'en alla combattre le reste de ses descendants, ceux qui obéissent aux commandements de Dieu et sont fidèles à la vérité révélée par Jésus.

Le bestiaire chrétien est riche en figure dans la représentation du diable ; il lui interpose toujours la figure de la femme. Selon l'herméneutique chrétienne, cette femme représente par accommodation la Vierge Marie. Ainsi, la chute du diable mimée dans le jeu est une transposition du récit pour la scène, et associe explicitement les deux péripécies bibliques.

Pourtant la réécriture dramatique modifie la portée doctrinale. L'apophétie recule la chute du diable : elle a lieu avant l'enfantement de Jésus. Par là, le fait religieux prend un caractère marial, indépendant du Christ. En effet, il nous semble que l'épisode résonne avec la fête de l'Immaculée Conception.¹⁹ D'après les dévots marials, Anne et Joachim conçurent Marie par miracle, hors du péché originel. Même si l'auteur ne se réfère pas explicitement à la fête de l'Immaculée Conception dans le jeu, les images en font l'évocation dans la mesure où Marie vainc le diable dès son jeune âge. Le coup de pied donné au diable est comme l'aboutissement de sa naissance hors du péché. Ce détournement implicite de la scène est la manifestation de la dévotion personnelle de l'auteur à l'Immaculée Conception. Pourtant, vu que l'Église n'accordait pas ce privilège à Marie²⁰ à l'époque, l'auteur recourt à la métaphore et à l'implicite pour détourner la réprobation du clergé. De plus, il affirme clairement dans un autre texte son positionnement : « Anne conçut la trèsdouce Vierge Marie, laquelle fût saintifiée au ventre de sa mère plus, sans nulle comparaison [...] et fût réservée et née pure, sainte, et nète... ».²¹ La dévotion mariale du pieux laïque est chargée de signification doctrinale.

Les enjeux théologiques marials sont davantage accentués par l'espace du jeu. En effet, le jeu est conçu pour être joué pendant la célébration du culte, à l'intérieur de l'église, et précède la messe. D'ailleurs, il n'y a pas interruption entre le drame et la messe, mais bel et bien continuité :

¹⁹ À noter qu'à l'époque le dogme ne fut pas reconnu par l'Église.

²⁰ Dans la controverse sur l'Immaculée Conception, Saint Bernard, le fervent marial, et plusieurs docteurs d'église, comme Saint Bonaventure, furent contre l'Immaculée Conception.

²¹ P. De Mézières, « Les sacrements du mariage », *Figurative Representation of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*. Traduit et édité par Robert S. Haller, O.S.M, Lincoln : University of Nebraska Press, 1971, p.83.

l'action s'étend de la nef à l'autel sans transition. Le prêtre, par le biais de la « personation »,²² processus par lequel l'officiant se transforme en acteur, joue d'abord le rôle du Dieu le Père, puis il change de costume, reprend ses fonctions sacerdotales, et entame l'introït. Marie, accompagnée de son cortège, suit la messe en haut à côté gauche de l'autel. Ce tableau vivant transplanté au cœur du rite montre que « l'impérialisme de la fiction [le théâtre] mettait le rite à son service ».²³ Par là, l'implantation du jeu au cœur du rite eucharistique montre l'influence que le théâtre, un véritable mass-média médiéval, peut exercer sur l'entendement de la foi. De plus, la présence du prêtre cautionne l'histoire : « l'officiant par rétroversion confirmait l'Histoire racontée sur la grande scène. Lui seul investi du sacré pouvait en faire un rituel ».²⁴ Pourtant, l'Église s'aperçut vite de l'enjeu de la pièce, et le freina. La pièce dans sa version originelle ne fut pas représentée dans les églises en dépit de l'accord du Pape lors de la première célébration et des lettres patentes de Charles V. Néanmoins la pièce fut jouée en 1385, dans la Chapelle des Augustins en Avignon, après que l'auteur eut remanié le texte. Dans cette deuxième version expurgée, Marie rompt le silence. La Vierge, en compagnie des autres vierges, chante des cantiques. Ce qui relève que le silence de Marie est un langage dramatique qui fait fi des codes et conventions du théâtre religieux, qui côtoie la doctrine, et transmet un message personnel, propre à l'auteur.

²² C'est une adaptation du terme anglais « impersonation ». Le terme fut introduit par O. Jodogne. Cf. O. Jodogne « Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France ». *Cahiers de civilisations médiévales* n°7, 1965, pp.1-24.

²³ P. L'Hermite-Leclercq, « Avignon en fête Présentation de la Vierge au Temple de Philippe de Mézières le 21 novembre 1372 ». *Commerce, Finances et Société (XIe- XVIe siècles), Cultures et Civilisations Médiévales IX*. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993, pp.327-339.

²⁴ P. L'Hermite-Leclercq, *L'image de la Vierge de la Présentation au Temple dans la pièce de Philippe de Mézières représentée à Avignon en 1372*, in G. Duby (dir), *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996, p.378.

Conclusion

Le jeu de la *Présentation de Marie au Temple*, par son langage théâtral, c'est-à-dire le silence de Marie, entoure le personnage de Marie d'un halo mystérieux, prétexte à équivoque, ce qui fut probablement à l'origine la cause du rejet de la représentation du jeu dans l'église.²⁵ Les religieux des adeptes de la tradition n'acceptèrent pas la nouveauté du personnage marial et cherchèrent à garder la coutume : Marie, accompagnée d'autres servantes, chante et récite des vers religieux. Ainsi le jeu dans sa deuxième version, s'oppose au premier, autrement dit la parole s'oppose au silence. La parole, par sa fonction foncièrement sociale, donne un aspect réaliste, historique, au théâtre, et le dénué de son côté mystique fondé sur le clair-obscur du silence. En ce sens, le silence constitue un langage dramatique à part entière où, en dépit des jeux linguistiques sur le signifié, il appuie sur le signifiant, faisant de l'image un langage foncièrement théâtral qui tend à exprimer bien plus que la parole.

Ilsiona Nuh

Université Clermont-Ferrand II

CELIS (EA 1002)

²⁵ La fête ne figure dans les calendriers liturgiques parisiens qu'à la fin du XV^e siècle.

Bibliographie

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964.

BERNARD, Philippe, *Entre centon liturgique et hapax littéraire : la Representatio figurata in Festo Praesentationis Beatae Mariae in Templo de Philippe de Mézières (21 novembre 1327)*. Les actes du 115^e Congrès National des Sociétés savantes d'Avignon, 1990.

Dictionnaire de Spiritualité. Paris : Beauchesne, 1986.

ELIE, Kongison, *L'espace médiéval théâtral*. Paris : C.N.R.S, 1975.

IORGA, Nicolas, *Philippe de Mézières et la Croisade au XIV^e siècle*. Paris, 1896. <www.gallica.fr> Dernière consultation le 20 mai 2014.

JODOGNE, Omer, « Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France ». *Cahiers de civilisations médiévale*, n° 7, 1965, pp.1-14 et pp.178-189.

La Bible, traduction en français courant, 1997. <<http://lire.la-bible.net/index.php>> Dernière consultation le 21 mars 2015.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*. Paris : PUF, 1972.

LAURENTIN, René, *Court traité sur la Vierge Marie*, cinquième édition, refondue à la suite du Concile. Paris, P. Lethielleux, 1967.

L'HERMITE-LECLERCQ, Paulette, « Avignon en fête, Présentation de la Vierge au Temple de Philippe de Mézières le 21 novembre 1327 ». *Cultures et Civilisations Médiévales IX*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1993, pp.327-339.

_____, « L'image de la Vierge de la Présentation au Temple dans la pièce de Philippe de Mézières représentée à Avignon en 1372 », in G. DUBY (dir), *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996.

MÉZIÈRES, Philippe de, *Figurative Representation of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*. Traduit et édité par Robert S. HALLER. O.S.M, Lincoln : University of Nebraska Press, 1971.

SALAVILLE, S., « S. Marie dans la liturgie Byzantine ou gréco-slave », in H. DU MANOIR (dir), *Maria : Études sur la Sainte Vierge*, T. I, Paris : Beauchesne, 1949.

YOUNG, Karl, « Philippe de Mézières' Dramatic Office for the Presentation of the Virgin », *Modern language association of America*, vol. XXVI, 1911, pp.180-234.

YOUNG, Karl, *The Drama of the Medieval Church*, T. I et II, Oxford : Clarendon Press, 1933.