

JANVIER - MARS 2024

KLINCKSIECK

Revue de
littérature comparée

1-2024

389

janvier - mars 2024
quatre-vingt-dix-huitième année



Directeurs : P. Brunel, D.-H. Pageaux
et A. Teulade

Directeurs (1921 à 1999) : F. Baldensperger,
P. Hazard, J.-M. Carré, M. Bataillon, J. Voisine,
P. Brunel

Sommaire

Articles

Vincenzo Reina Li Crapi •	
La lamentation funèbre et les origines des spectacles tragiques	3
Manuela Mohr •	
Le voyage spatial au théâtre de marionnettes en France et en Allemagne, XIX ^e -XXI ^e siècles	21
Thomas Emmrich •	
Towards an Ethics of Philology	37
Éric Fougère •	
Trois romans de la persécution : <i>La Plaisanterie</i> de Kundera, <i>La Tache</i> de Roth et <i>Disgrâce</i> de Coetzee	53

Étude critique

Daniel-Henri Pageaux •	
Littérature française, littérature comparée, littérature générale	69

Comptes rendus

Prosper MÉRIMÉE, *Œuvres complètes, Section I : Littérature, Tome 6 : Études et traductions de littérature russe*, sous la coordination d'Antonia Fonyi (O. Gortchnina), p. 85 • Olga BLINOVA, Victoire FEUILLEBOIS & Daria SINICHKINA (éd.), *Zinaïda Guippius et Dmitri Méréjkovski, deux intellectuels russes face à l'Europe. Slavica Occitania*, n° 54 (Cl. De Grève) p. 89 • Cécile LEBLANC et Daniel PISTONE (dir.), *Le Wagnérisme dans tous ses états, 1913-2013* (A. Lebarbier), p. 94 • Martina STEMBERGER et Lioudmila CHVEDOVA, *Littératures croisées : la langue de l'autre. Fragments d'un polylogue franco-russe (XX^e-XXI^e siècles)* (Cl. De Grève) p. 96 • Andréas PFERSMANN et Titaua PORCHER-WIART (dir.), « Francophonies océaniennes », *Interculturel Francophonies*, n° 31 (Fl. Alix), p. 100 • Yves CLAVARON, Jean-Marc MOURA (dir.), *Histoire des lettres transatlantiques*, Les Perséides (M. Lecrosnier-Wittkowsky), p. 102 • Barbara MAHLMANN-BAUER (dir.) avec Michèle CROGIEZ LABARTHE, *Gallotropismus aus helvetischer Sicht/Le gallotropisme dans une perspective helvétique* (C. Lezon-Gärtner), p. 106 • Robert KAHN, Laurence MACÉ, Françoise SIMONET-TENANT (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité* (C. Gallina), p. 110 • Élisabeth DÉCULTOT, Daniel FULDA et Christian HELMREICH (dir.), *Poetik und Politik des Geschichtsdiskurses. Deutschland und Frankreich im langen 19. Jahrhundert / Poétique et politique du discours historique en Allemagne et en France (1789-1914)* (H. Dubail), p. 113.

Jean Bessière •	
Eva Kushner : son internationalisme et son approche de la littérature comparée	117

Francis Claudon •	
Eva Kushner. <i>Hommage</i>	121

Résumés	125
---------	-----

Abstracts	127
-----------	-----

La lamentation funèbre et les origines des spectacles tragiques

Hécube : En vérité, les dieux n'ont jamais voulu que mes tourments et Troie leur était odieuse entre toutes les villes ; cependant, si la divinité nous avait abîmés dans le sein de la terre en renfermant le sol sur nous, nous serions d'obscurc disparus et nous ne pourrions pas être célébrés par les Muses, en fournissant des chants aux hommes à venir.

Euripide, *Les Troyennes*¹

En général, la présence de la lamentation funèbre dans les traditions littéraires méditerranéennes est largement attestée. Dans les pages qui suivent nous allons réfléchir sur son hypothétique caractère fondateur vis-à-vis de deux types de spectacles tragiques² d'origine méditerranéenne : la tragédie grecque et le théâtre médiéval de la *Passion*.

Il est admis que ces deux traditions théâtrales interrogeront le sens de l'existence à partir de l'évocation de la souffrance qui accable les protagonistes. Autrement dit, il s'agit dans les deux cas de représentations qui donnent en spectacle le malheur humain. Or, c'est surtout dans une perspective anthropologique que la référence à la tragédie grecque renvoie à une tradition théâtrale méditerranéenne qui porte les marques d'un rituel lié auparavant aux lamentations relatives à une passion végétale. Ce témoignage nous permettra de mettre mieux en évidence l'importance germinale de la lamentation funèbre dans la tradition théâtrale étudiée dans la deuxième partie.

1. Euripide, *Tragédies*, tome IV, trad. Léon Parmentier, Paris, Les Belles Lettres, [1925] 1990, v. 1240-1245.
2. Nous employons le même adjectif « tragique » sans pour autant vouloir affirmer qu'une même conception du tragique, de l'Attique à l'Europe chrétienne, serait restée immuable.

La question relative aux origines du théâtre ayant été longuement débattue, ici on s'attardera seulement à considérer l'hypothèse formulée par les tenants d'une origine « endeuillée », sans pour autant rejeter les autres hypothèses concernant le théâtre médiéval (origines liturgiques, récits des jongleurs, etc.), et en tenant compte de la mise en garde de John Druml contre l'idée d'une évolution simpliste : « considérer le spectacle médiéval en tant qu'image d'une pluralité d'éléments diversifiés, plutôt que de lui attribuer une filiation monogénétique, ou même dominante, permet d'éviter le risque d'une théorisation stérile³. »

Le thrène et la tragédie grecque

Le lien étroit entre la tragédie grecque et le thrène a été constamment signalé⁴. C'est surtout l'étude de Nicole Loraux sur *La Voix endeuillée* qui nous permet de mesurer la dette de la tragédie grecque envers les lamentations funèbres. Cette spécialiste a montré jusqu'à quel point le thrène informait la tragédie grecque, affirmant que « la place du deuil est sur la scène [...] et surtout dans l'*orkhéstra*, lorsqu'un chœur de tragédie entonne le chant sans lyre d'un thrène⁵ ». On se contentera donc de renvoyer ici à sa précieuse étude pour le sens des nombreuses occurrences parsemées dans la tragédie grecque, d'Eschyle à Euripide.

Ce rapport de filiation, constamment évoqué, devrait tout d'abord nous inciter à ne pas seulement appréhender la tragédie grecque comme un texte littéraire⁶, ni davantage comme un simple spectacle lors d'un concours. Il faudrait plutôt l'appréhender comme un rite qui avait lieu à un moment précis du calendrier religieux : les Dionysies urbaines qui, depuis leur fondation au VI^e siècle avant notre ère, se déroulaient au début du printemps en l'honneur de Dionysos.

3. « *Inquadrandolo lo spettacolo medievale come immagine di una pluralità variegata piuttosto che come filone monogenetico, o comunque dominante, si evita il rischio di una teorizzazione sterile.* » John Druml, « Introduzione » à *Il Teatro medievale*, Bologne, Il Mulino, 1989, p. 20, je traduis.
4. Voir par exemple ce qu'a écrit William Marx à propos de la naissance de la tragédie dans *Le Tombeau d'Œdipe*, Paris, Les éditions de Minuit, 2012, p. 149. L'invention de la tragédie imaginée par l'auteur est renforcée par la comparaison qu'il développe avec le *nō* japonais. Bien évidemment, il est indispensable de rapprocher les deux traditions par le biais d'un « comparatisme différentiel », comme l'a rappelé récemment Maxime Pierre dans « Le groupe de chanteurs du *nō* est-il assimilable à un chœur de tragédie grecque ? », *Revue de littérature comparée*, 372, 2019/4, p. 379-397.
5. Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, Paris, Gallimard, 1999, p. 82.
6. D'après N. Loraux, il faudrait « privilégier non seulement l'écoute par rapport au voir, mais aussi le chant par rapport au dialogue (*lógos*) ». *Ibid.*, p. 84. En se rappelant, comme l'écrit W. Marx, qu'« entre la tragédie et nous est intervenue la littérature ». *Op. cit.*, p. 10. Sur la question voir notamment Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

Or, les fêtes les plus importantes et les plus anciennes de la Grèce classique, comme Jean-Charles Moretti le rappelle, incluaient des concours qui « à l'origine, étaient associés à des cultes funéraires⁷ ». À Athènes, les Grandes Dionysies conservaient aussi des traces des rites funéraires « pour glorifier dans le théâtre ses soldats morts au combat⁸ ». De même, lors de la représentation tragique, la scène d'exposition du cadavre (*prothésis*) évoquait une pratique religieuse⁹. C'est pourquoi il est possible d'envisager cette fête religieuse, compte tenu du caractère récent de sa fondation, comme l'évolution d'un rite sacrificiel archaïque, à l'instar de ceux dont parle René Girard, pour lequel « la violence rituelle entend reproduire une violence originelle¹⁰ ». Au demeurant, le fait qu'à Athènes « tout acte de violence au théâtre était puni par la loi¹¹ » paraît confirmer ce caractère rituel.

Bien évidemment, au terme de cette évolution, dans un moment festif qui marque le passage à la saison printanière, quelque chose de nouveau a été créé, qui porte les marques de son « moment historique », comme l'écrit Jean-Pierre Vernant¹². Ce qui ne veut pas dire pour autant qu'il faut prendre au sérieux le fameux dicton des Anciens « en quoi cela concerne-t-il Dionysos¹³ ? »

Loin d'être considérée comme arbitraire, la relation entre Dionysos et la tragédie grecque a pris même valeur de témoignage historique. Ainsi Robert Eisler interprétabit jadis l'ancien témoignage d'Hérodote, à propos des chœurs tragiques de Sicyone « restitués à Dionysos », comme un changement de l'économie agricole de la ville, à partir du sens donné au mot grec *tragœdia* de lamentation sur le bouc sacrifié que les vendangeurs exécutaient¹⁴.

Mais que les chœurs tragiques soient « restitués à Dionysos » ou à une autre divinité, ce qu'ici l'on souhaite souligner est que ce chœur relie la tragédie à

7. Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Librairie Générale Française, 2011, p. 59.
8. *Ibid.*, p. 115.
9. « L'exhibition du cadavre est un véritable élément de la représentation tragique. [...] L'entrée du mort sur scène marquait en tout cas un premier apaisement des émotions, car l'exposition funèbre était un acte éminemment rituel et sa représentation reproduisait une pratique religieuse bien connue des spectateurs. » Diego Lanza, « Les temps de l'émotion tragique. Malaise et soulagement », *Mètis*, n° 3/1, 1988, p. 33.
10. René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, [1972] 2016, p. 370. D'après R. Girard, « les tragiques grecs n'évoquent leur crise sacrificielle qu'à travers des figures légendaires », *Ibid.*, p. 70. Pour D. Lanza, « la violence paraît être une expérience foncière du spectacle tragique ». *Art. cit.*, p. 15.
11. J.-Ch. Moretti, *op. cit.*, p. 267.
12. Jean-Pierre Vernant, « Le moment historique de la tragédie en Grèce », dans Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I*, Paris, La Découverte, [1972] 2005, p. 11-17.
13. Cité par J.-P. Vernant « Le dieu de la fiction tragique », dans J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, Paris, La Découverte, [1972] 2004, p. 17.
14. Cité par Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale*, Turin, Boringhieri, [1958] 2002, p. 257 et 245.

des lamentations rituelles relatives à une passion végétale (ce qui rend moins incompréhensible sa relation avec Dionysos). L'importance de ces rites a été signalée par Ernesto De Martino, qui a mis en lumière la connexion entre la lamentation funèbre et les rituels de la gerbe, de la grappe, etc., liés aux moments critiques du calendrier agricole (moissons, vendanges, etc.) conçus comme une passion végétale et comme disparition de la divinité¹⁵. Or, au lieu de chercher à justifier le rite¹⁶, il conviendrait plutôt de mettre l'accent sur la lamentation, afin d'en élucider l'importance. Il nous semble en effet plus pertinent d'interroger le besoin humain d'exprimer la douleur et de chercher à lui donner un sens¹⁷, plutôt que de justifier le rite par la nécessité de purger la société de la violence. La passion végétale est bien une affaire humaine, parce c'est l'homme qui en est entièrement responsable :

Par rapport aux autres moments du calendrier agricole, ce qui confère à la moisson le caractère d'événement critique par excellence c'est une particularité sur laquelle souvent l'attention ne s'est pas suffisamment arrêtée. Lors de la moisson, c'est l'homme qui, d'un acte ferme et irréversible — et tout de même économiquement nécessaire —, se rend responsable de la mort de la plante.¹⁸

C'est aussi, en quelque sorte, une première prise de conscience de la nature nourricière, et en même temps « destructrice et violente », que les Grecs appelaient *physis*¹⁹. Ce qui a pour effet d'accentuer la souffrance qui jaillit de cette conscience, comme Salvatore Natoli l'a justement signalé en soulignant

15. E. De Martino, *op. cit.*, p. 232. Une traduction française de l'ouvrage vient de paraître. *Mort et pleurs rituels : de la lamentation funèbre antique à la plainte*, trad. Marcello Massenzio, Paris-Rome, éditions EHESS - École française de Rome, 2022.
16. Par exemple en concevant le rituel comme « la répétition d'un premier lynchage spontané qui a ramené l'ordre dans la communauté ». R. Girard, *op. cit.*, p. 143.
17. « *L'umanità, provata dal dolore, si cimenta con esso e tenta risposte: ora lo sublima, ora lo subisce, ora lo vanifica come apparenza, ora lo percepisce come ineluttabilità. Il dolore, come contrassegno di ciò che esiste, diviene allora occasione di prova e di giudizio per l'intero senso dell'esistenza.* » (« Éprouvée par la douleur, l'humanité s'y attache en essayant de trouver des réponses. Tantôt elle est sublimée, tantôt on la souffre, tantôt on la dévalorise en tant qu'apparence, tantôt elle est perçue comme inéluctable. En tant que marque de ce qui existe, la douleur se convertit ainsi en preuve et jugement sur le sens de l'existence entière. ») Salvatore Natoli, *L'Esperienza del dolore*, Milan, Feltrinelli, [1986] 2016, p. 13, je traduis.
18. « *Ciò che rispetto agli altri episodi dell'anno agricolo conferisce al raccolto il suo carattere di episodio critico per eccellenza è una particolarità sulla quale non si è di solito soffermata abbastanza l'attenzione. Nell'episodio del raccolto è proprio l'uomo che, con un atto decisivo e irreversibile, e al tempo stesso economicamente necessario, si fa lui stesso procuratore di morte della pianta.* » E. De Martino, *op. cit.*, p. 220, je traduis.
19. D'après S. Natoli, « *visione tragica vuol dire comprensione della physis come grembo originario del prodursi e dissolversi di tutto [...] Natura ebra e felice, ma perciò stesso distruttiva e violenta* ». (« vision tragique signifie la prise de conscience de la *physis* en tant que ventre originaire où tout s'engendre et tout se dissout [...] à savoir, l'idée d'une Nature ire et heureuse, mais, pour cela même, destructrice et violente. ») *Op. cit.*, p. 50, je traduis.

ce rapport intime qui existe entre douleur et connaissance²⁰. Le deuil, quoiqu'il demeure dans la sphère de l'indicible, est partagé²¹. L'on cherche à tout prix à l'apaiser, à l'expliquer, tout en le taxant d'injustice et en lui donnant une forme, ou du moins un rythme. C'est ainsi que le gémississement douloureux se fait lamentation funèbre. C'est peut-être ce chant accompagné de l'*aulos*, qu'avant même l'essor de la tragédie attique avec Thespis, les chœurs tragiques les plus anciens entonnaient ; ce chant que Nietzsche attribuait au genre d'artiste nommé « le musicien dionysiaque », qui « n'est lui-même rien d'autre que la souffrance originale et l'écho de cette souffrance²² ».

Si au lieu de considérer la tragédie attique en tant que phénomène unitaire, on l'appréhende dans la perspective d'un changement, on constate que tout au long de la lente évolution des représentations tragiques cette musique a continué à hanter la scène, bien qu'en changeant de rôle, modifiant par conséquent la structure même de la représentation ainsi que ses thèmes. Plus encore que l'introduction d'un deuxième personnage par Eschyle, la condamnation vers 490 avant notre ère de la tragédie de Phrynicos sur *La prise de Milet* a peut-être marqué de ce point de vue un autre grand tournant²³. Par la suite, les tragédies grecques ont mis constamment en scène un cri de deuil (fictif) qui est également le signe d'un état de conscience douloureux aigu (réel), et qui prend la forme de la plainte funèbre. Ce lien entre gémississement et musique a été justement signalé par Nicole Loraux : « toujours ou presque même si c'est le cri qui domine, la musique est évoquée par la même occasion, en sourdine ou avec éclat. [...] La tragédie a fait des pleurs, en eux-mêmes, une sorte de chant²⁴. »

Si on suit ces changements dans la même perspective, on retrouve alors fréquemment des passages lyriques desquels jaillit l'action dramatique, qui

20. *Ibid.*, p. 16 et suiv.

21. « *Il dolore non è solo tormento ma è anche lamento. Non si piange unicamente per il dolore come causa materiale, si piange il dolore di chi piange.* » (« La douleur n'est pas seulement tourment ; elle est aussi lamentation. On ne pleure pas seulement pour la douleur en tant que cause matérielle. On pleure également pour la douleur de ceux qui pleurent. ») *Ibid.*, p. 38, je traduis.

22. Friedrich W. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, [1872] 2004, p. 44.

23. Quelques années à peine après le saccage de Milet par l'armée persane, le tragédien avait mis en scène cet épisode, suscitant de très vives réactions du public, qui d'après Hérodote fondit en larmes. C'est pourquoi la *polis* condamna le poète à une amende de mille drachmes pour avoir rappelé un malheur tout récent, en interdisant à l'avenir ce genre d'argument. Contrairement aux *Phéniciennes* du même auteur et aux *Perse*s d'Eschyle, « *La prise de Milet* est unique en ce qu'elle adopte le point de vue inverse : ce qu'elle déplore est bien, pour le public athénien, une catastrophe. Le scandale est donc associé à un "effet de réel" : ce n'est pas, comme d'habitude, une histoire fabuleuse qu'on évoque, mais une histoire vraie, proche et particulièrement douloureuse ». François Lecercle, « La violence du réel : *La Prise de Milet* de Phrynicos », *Comparatismes en Sorbonne*, n° 2, 2011.

24. N. Loraux, *op. cit.*, p. 90 et 91.

va acquérir un rôle grandissant d'Eschyle à Euripide. Ainsi, le thrène est passé entre-temps de la voix du chœur à celle des personnages qui, à l'instar de l'Électre de Sophocle, entonnent « une lamentation permanente²⁵ ». Ou comme Hécube qui, dans *Les Troyennes* d'Euripide, nous offre l'un des plus beaux témoignages du thrène antique. En l'occurrence, le gémississement, jadis converti en chant, est devenu même une indication théâtrale, précisant l'attitude et les gestes de la protagoniste sur scène :

HÉCUBE : Ô ma tête, ô mes tempes et mes flancs ! Quelle envie j'ai de balancer mon dos et son épine tour à tour des deux côtés de mon corps, pour accompagner ma plainte et mes larmes sans fin ! C'est la musique qui reste aux malheureux dans des désastres où doit se taire le chant des chœurs²⁶.

Survivance des lamentations relatives aux passions végétales

Que le thrène antique ait pu survivre même jusqu'à nos jours dans les rituels funèbres et leurs représentations est sans doute un fait remarquable, alors même qu'aux limitations imposées à Athènes par Solon, et à l'interdiction de Platon²⁷, se sont superposées, depuis l'essor du christianisme, les condamnations des pères de l'Église, soucieux d'imposer une attitude moins païenne vis-à-vis de la mort²⁸. En réalité, les tentatives « d'acculturation » entreprises par le christianisme n'ont pas réussi à éradiquer complètement ni toujours — et encore moins d'emblée — les croyances et les coutumes populaires²⁹, comme l'a montré également une autre étude d'Ernesto De Martino sur la magie³⁰.

Le thrène, surtout, a montré une forte résistance, quoique la signification symbolique des rites dans lesquels il s'insérait ait changé inéluctablement au fil du temps. Par conséquent, il est possible de déceler un lien entre les spectacles tragiques du V^e siècle av. J.-C. jaillis du thrène antique, et les représentations de la *Passion*, pour lesquelles, comme on va le voir, les lamentations funèbres ont eu une importance matricielle. Bien évidemment, ce lien ne s'expliquerait pas seulement par les ressemblances, déjà notées aux premiers siècles de notre ère, entre le christianisme et le culte dionysiaque, notamment en ce qui concerne la passion et la résurrection des deux divinités. Ne pouvant pas

25. *Ibid.*, p. 38.

26. Euripide, *Les Troyennes*, trad. cit., v. 115-121.

27. Pour une synthèse des caractères qu'avaient les interdictions de Solon et de Platon, voir David Bouvier, « Peut-on légitérer sur les émotions ? Platon et l'interdiction des chants funèbres », *Revue de l'histoire des religions*, 225, 2008/2, p. 243-272.

28. Sur la question on peut voir la synthèse d'E. De Martino, *op. cit.*, p. 288-298.

29. Pour une mise en question de l'idée « d'acculturation » des classes populaires, voir Jean Wirth, *Sainte Anne est une sorcière*, Genève, Droz, 2003, p. 15 et suiv. À propos de la coexistence de pratiques chrétiennes et populaires, en particulier dans le contexte italien, voir notamment Carlo Ginzburg, « Folklore, magia, religione », dans Ruggiero Romano et Corrado Vivanti (dir.), *Storia d'Italia*, vol. I, Turin, Einaudi, 1972, p. 601-676.

30. Ernesto De Martino, *Sud e magia*, Milan, Feltrinelli, 1959.

étudier de manière exhaustive ces affinités, on se contentera ici de signaler seulement certaines pistes pour des réflexions à venir.

En premier lieu, il faudrait rappeler d'abord, avec Ernesto De Martino, l'importance des lamentations chantées pendant les récoltes (ce qu'il appelle « la moisson de la douleur ») dans les civilisations méditerranéennes. Qu'il s'agisse de lamentations sur la mort de Dionysos ou d'une autre divinité³¹, il importe de remarquer que ces chants se situaient dans les moments les plus critiques du calendrier agricole. Le rituel du dieu supplicié qui souffre et meurt, entraînant la disparition des biens vitaux qu'il est censé octroyer, a appris à l'homme à faire face à sa propre mort. D'une part, d'après De Martino, il a permis le jaillissement des énergies qui rendent la mort abordable culturellement³². D'autre part, la lamentation funèbre rituelle permettait un double soulagement pour l'être humain : à travers l'occultation de ses responsabilités lorsqu'il tue la plante³³, et en fournissant à travers la « catharsis du chant » une solution au contraste entre l'éternel retour, propre au monde naturel et au passage des saisons, et l'écoulement du temps sans retour qui concerne pleinement l'individu³⁴. Enfin, de notre point de vue, pendant ces rituels l'homme a pu surtout réactualiser ses souffrances liées aux deuils pour les atténuer, et apprendre à coexister avec la mort, éludant ainsi le danger du « *pianto irrelativo* ».

L'importance de ces rituels, au demeurant, est prouvée aussi par les nombreux exemples de passions antiques, qui à l'instar de Dionysos et même du Christ peuvent être interprétées comme des allégories d'une passion végétale. James Frazer a montré comment ces cultes se sont répandus dans la Méditerranée pendant les hégémonies phénicienne, grecque et romaine : notamment celui d'Atys³⁵ et Adonis³⁶, dont les ressemblances avec les rites chrétiens « sont trop précises et trop nombreuses pour être accidentielles »³⁷.

31. Les différentes lamentations étaient, du reste, interchangeables, comme l'a signalé E. De Martino à travers l'exemple de la passion de Linos. *Op. cit.*, p. 237-242.

32. *Ibid.*, p. 215.

33. *Ibid.*, p. 250 et suiv.

34. *Ibid.*, p. 214.

35. « Les Romains adoptèrent en 204 av. J.-C., à la fin de leur longue lutte avec Annibal, le culte de la Mère des dieux de Phrygie [...] [qui] apporta avec elle, dans sa nouvelle demeure de l'occident, le culte de son jeune amant ou fils » James G. Frazer, *Le Rameau d'or*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, [1915] 1923, p. 329. Il a suggéré qu'à Rome et en Gaule la célébration relative à la Passion du Christ « a probablement été [...] adaptée à une fête analogue du dieu phrygien Atys, que l'on célébrait à l'équinoxe de printemps ». *Ibid.*, p. 341.

36. « Aux fêtes d'Adonis, qui étaient célébrées en Asie occidentale et dans tous les pays grecs chaque année, affluait une foule immense, composée surtout de femmes pleurant et se lamentant sur la mort du dieu. [...] Quand nous nous souviendrons de la fréquence et de l'adresse avec lesquelles l'Église a su greffer la nouvelle foi sur le tronc antique du paganisme, nous en concevrons l'idée que [en Sicile et en Calabre] la célébration pascale du Christ mort et ressuscité était entrée sur une célébration similaire de l'Adonis mort et ressuscité. » *Ibid.*, p. 316 et 326.

37. *Ibid.*, p. 342.

Deux autres aspects paraissent renforcer davantage l'hypothèse d'une filiation entre les lamentations relatives aux passions végétales et les spectacles tragiques qui en découlent. Tout d'abord, le rôle principal joué par l'univers féminin : d'Électre et Hécube à Marie et Madeleine, les pleurs rituels sont pris en charge par des personnages féminins, en concordance avec les rituels de deuil populaires³⁸. Et concernant les pleurs de Marie, on peut encore souligner leur affinité avec les rituels helléniques relatifs à Déméter pleurant sa fille :

Dans la légende grecque, comme dans celles d'Asie et d'Égypte, une déesse pleure la mort d'un être cher, qui personnifie la végétation [...] mais avec cette différence, que l'imagination orientale représentait l'être aimé et perdu comme un amant ou un époux, tandis que l'imagination hellénique personnifiait la même idée dans la forme plus touchante et plus pure d'une fille morte pleurée par sa mère abîmée dans la douleur.³⁹

Or, quand on se rappelle la dette envers l'Église orientale qui, comme l'a signalé Sandro Sticca « *emphasizes the maternal feeling and tears of Mary*⁴⁰ », il est légitime d'avancer l'hypothèse que les larmes de l'inconsolable Déméter, dans le mythe qui institue les mystères d'Éleusis, ont pu servir de modèle dans la construction de la figure de Marie en larmes pour la mort de son fils.

Des pleurs rituels aux représentations de la *Passion*

C'est notamment à travers la figure de Marie au pied de la croix que les théologiens ont pu offrir l'image d'une attitude exemplaire face à la mort d'un être cher⁴¹. Cependant, les manifestations de deuil de Marie n'ont pas suivi un modèle figé⁴². Bien au contraire, elles n'ont cessé de varier, avec des nuances qui vont du simple recueillement, dont la sérénité s'accorde à la croyance rassurante d'une vie dans l'Au-delà, à la lamentation funèbre plus ou moins contenue, où non seulement la littérature religieuse, mais tous les arts en général n'ont cessé de chercher une source d'inspiration. Quant au théâtre médiéval, dont le lien avec la lamentation de Marie a été souvent étudié, on a pu y trouver l'origine même des représentations de la *Passion*.

38. Je remercie Françoise Graziani pour cette suggestion, ainsi que pour son précieux soutien.

39. J. Frazer, *op. cit.*, p. 374.

40. Sandro Sticca, *The Planctus Mariae in the dramatic tradition of the middle ages*, Athens, University of Georgia Press, [1984] 1988, p. 32.

41. On s'attardera à considérer ici seulement l'exemple des lamentations de la Vierge, sans pour autant nier l'importance des pleurs d'autres personnages, notamment ceux de Marie-Madeleine.

42. S. Sticca a signalé que cet épisode révèle « *a dualistic attitude* » de la tradition exégétique occidentale au Moyen Âge. À côté de l'image de la Vierge ascétique, on retrouve en effet l'image d'une Vierge qui ne renonce pas à exhiber ses souffrances pendant qu'elle assiste à la Passion de son fils. *Op. cit.*, p. 31. Sur l'évolution du thème de la Vierge au pied de la Croix, voir notamment Carla Bino, *Dal trionfo al pianto*, Milan, Vita e Pensiero, 2009.

En effet, à partir du XII^e siècle, le *planctus Mariae* est devenu un genre littéraire, qu'on a cru autrefois être le germe à partir duquel se sont développées des scènes théâtrales de plus en plus complexes. Même si cette thèse a été rejetée, notamment à la suite des travaux de Sandro Sticca⁴³ et d'autres spécialistes qui ont mis en exergue le rôle joué par d'autres sources, telles que *La Passion des jongleurs* récitée sur la place publique⁴⁴, ou le drame liturgique⁴⁵, il n'en demeure pas moins que l'importance du *planctus* continue toujours d'être soulignée. Il tient en effet une place éminente dans les textes en vulgaire les plus anciens qui nous soient parvenus. Ainsi, dans la *Passion* du manuscrit *Palatinus*, « les *planctus* de Notre Dame et de Marie-Madeleine sont très développés par rapport à la longueur de la pièce⁴⁶ ». C'est le cas aussi de la *Plainte de la Vierge d'Ager* (XIII^e siècle), qu'on retrouve dans la plus ancienne *Passion* en vulgaire de l'aire catalane-occitane⁴⁷ (XIV^e siècle), ainsi que de la lamentation de la Vierge d'un fragment de la *Passion de Leyde* (XIII^e siècle), dont le schème métrique dévoile son caractère archaïque⁴⁸. En effet, dans les drames de la *Passion*, comme l'écrit Carla Bino « le *planctus* de Marie est incontournable, et c'est le point fort de la représentation⁴⁹ », — « mais ce n'est qu'un de ses épisodes⁵⁰ » précise la spécialiste.

Mais nul ne nie le poids du *planctus* dans le développement de l'art dramatique⁵¹. En effet, on a pu voir dans les potentialités dramatiques offertes par la lamentation de Marie les prodromes d'une mise en scène ; ou, en tout cas, noter son influence sur les représentations postérieures. En ce qui concerne le contexte italien, un excellent témoignage de l'importance des pleurs de Marie au pied de la croix nous est fourni avec le rôle de transition joué par la *Dame du Paradis* (XIII^e siècle) de Jacopone da Todi entre les formes lyriques et les

43. S. Sticca a écrit qu'« étant donné que les plus anciens textes parvenus du drame de la *Passion* et des *planctus* sont contemporains, « the theory that the Planctus is the germinal point of the dramas of the Passion loses all its value and must be rejected ». *Op. cit.*, p. 6.

44. « Les fatistes sont les héritiers des jongleurs, comme peut le montrer une étude sommaire de la structure des Mystères de la Passion », Maurice Accarie, *Le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, 1979, p. 95. Voir aussi Francesc Massip, « Presència dels components de la festa popular en el drama medieval », dans Ricard Salvat (dir.), *El Teatre popular a l'Edat Mitjana i al Renaixement*, Barcelone, Institut del Teatre, 1999, 167-194.

45. « La Passion catalane-occitane et le drame de Pâques de Vic doivent beaucoup à la liturgie et aux drames liturgiques en latin. » Aileen Ann Macdonald, « Introduction » à *Passion catalane-occitane*, Genève, Droz, 1999, p. 38.

46. M. Accarie, *op. cit.*, p. 52.

47. Nadine Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998, p. 50. L'édition moderne du texte souligne l'importance qu'y jouent les lamentations de Marie-Madeleine et de la Vierge. Cette dernière servirait même à souder deux compositions plus petites. A. A. Macdonald, *op. cit.*, p. 14.

48. Graham A. Runnalls, « The French Passion play fragment of the University of Leiden », *Romania*, 105, 1984, p. 94-95.

49. « *Il planctus di Maria è immancabile ed è il culmine di tutto* ». C. Bino, *op. cit.*, p. 257, je traduis.

50. « *Ma è solo uno degli episodi* ». *Ibid.*, p. 257, je traduis.

51. S. Sticca accepte de considérer le *planctus* « as one of the elements of development ». *Op. cit.*, p. 6.

formes dramatiques de la *laude*⁵². En Espagne aussi, le caractère théâtral du *Duelo que hizo la Virgen* (XIII^e siècle) de Gonzalo de Berceo demeure indéniable, même si un lien strict avec l'essor de l'art dramatique en Espagne a été écarté⁵³. Ces deux compositions font souvent appel à l'hypotypose, comme si l'on commentait des scènes — vraies ou imaginées — qui sont en train de se dérouler, parmi lesquelles on trouve, bien évidemment, la scène de la lamentation de la Vierge au pied de la croix. On rappellera également que parmi les textes en sicilien du XIV^e siècle qui nous sont parvenus, on trouve un *Pianto di Maria* qui était censé constituer un point de départ pour une représentation⁵⁴.

Bien que la thèse du *planctus* comme origine du théâtre religieux médiéval ait été mise en question, l'hypothèse que les expressions populaires du deuil soient à l'origine des spectacles tragiques médiévaux n'est pas pour autant à écarter. De notre point de vue, il n'est pas question d'adopter le genre du *Planctus* en tant que « *the germinal point* », mais de réfléchir plutôt sur le rôle qu'ont pu y jouer les lamentations funèbres rituelles. En effet, il nous paraît insuffisant de justifier l'intensification émotive affichée par le personnage de Marie en se limitant à l'influence exercée par la théologie à partir d'Anselme. Bien évidemment, il ne s'agit pas ici de réduire l'importance d'œuvres non dramatiques, telles que les *Meditationes Vitae Christi* du pseudo-Bonaventure ou l'évangile de Nicodème. Cependant, il nous semble plus probable que la mise en scène des différentes nuances de la douleur exprimées par Marie, et notamment les scènes de paroxysme, soient surtout débitrices des manifestations populaires du deuil.

Il conviendrait tout d'abord d'insister sur la valeur éminente pour la communauté laïque des pleurs du Vendredi saint, célébrations qui pour elle l'emportent même sur les rites du Dimanche⁵⁵. Carla Bino, en parcourant le

52. À propos de la « spettacolarità » du texte, ses éléments scéniques et ses potentialités dramatiques, voir Niccolò Scaffai, « Elementi drammatici nelle "Laude" di Iacopone da Todi », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie VI, 4, 1999, p. 451-471.
53. Humberto López Morales, « El "Eya Vilar" y el teatro medieval castellano », *Berceo*, n° 94-95, 1976, p. 269-276. En réalité, la mise en question de López Morales concernait plutôt la partie finale de l'œuvre, la veille des soldats au tombeau du Christ, et non pas les pleurs de la Vierge.
54. Voir Concetto Del Popolo, *Tra sacro e profano*, Turin, Edizioni dell'Orso, 2014, p. 121 et suiv.
55. La préférence accordée par les laïcs aux célébrations du Vendredi Saint, contrairement à l'importance du dimanche arguée par le clergé, a été souvent remarquée. Relativement aux célébrations en Italie, Claudio Bernardi a signalé « *l'insistenza del clero verso la gioia della Pasqua e, al contrario, la preferenza dei laici verso la Passione di Cristo* ». [« l'accent posé par les clercs sur la joie des Pâques, et, au contraire, la préférence accordée par les laïcs à la Passion du Christ »]. *La Drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milan, Vita e Pensiero, 1991, p. 168. Je traduis. En Corse, il existe une « extrême tension perceptible entre Geste populaire et Parole liturgique ». Dumenica Verdoni, *A Settimana Santa in Corsica*, Ajaccio, Albiana, 2003, p. 177. Enrique Gavilán Domínguez parle de « *disonancias* » entre la liturgie du dimanche et les célébrations du Vendredi Saint en Espagne. « *La teatralidad de las procesiones : entre drama y ritual* », dans José Luis

chemin théorique qui va « *dal trionfo al pianto* » de la représentation du Christ sur la croix, a signalé l'importance qu'avait le deuil de Marie pour communiquer aux fidèles le mystère de la Passion, et leur permettre de pleurer avec elle le sacrifice de son fils. Dès lors, de nombreuses mères ont pu pleurer la mort de leur fils avec Marie chaque Vendredi saint, comme c'était le cas autrefois pour le thrène antique⁵⁶. Il existe, en effet, deux modalités de la plainte funèbre : l'une relative à une mort réelle ; l'autre liée à un deuil symbolique — c'est le cas du Vendredi Saint⁵⁷ —, qui permet de pleurer tous ceux qui ne sont plus et dont l'absence menace les vivants. C'est pour faire face à cette menace que « *l'umana civiltà* » — ainsi la nomme E. De Martino — a fait recours à la lamentation ainsi qu'aux représentations de deuils symboliques liées aux passions végétales. La civilisation a enfanté ce genre de rituels et de spectacles, qui seraient l'une des sources des traditions tragiques en question, et dont le but était « de donner de la valeur à ce qui par nature coule vers la mort⁵⁸ ».

Le rôle germinal des pleurs rituels dans l'évolution des scènes de lamentation expliquerait en même temps pourquoi l'on retrouve, parmi les manifestations de deuil de Marie, des attitudes où la douleur exacerbée, indicible, préfigure ce que De Martino nomme une « *crisi della presenza* ». Au demeurant, le goût pour la mise en scène de la réalité contemporaine, qui d'après Erich Auerbach a caractérisé la tradition dramatique médiévale⁵⁹, n'a pu que favoriser la représentation de scènes de la vie quotidienne et, partant, la résurgence de pratiques populaires bannies. Ainsi, dans le texte déjà mentionné de Jacopone da Todi, Marie « commence la lamentation » d'une façon tellement navrée que Jésus en demeure profondément affecté et craint même pour le salut de sa mère :

Maman, où es-tu venue ?
Tu me donnes une blessure mortelle
car tes pleurs m'accablent

Alonso Ponga et al. (dir.), *La Semana Santa : Antropología y Religión en Latinoamérica III*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2017, p. 263-276.

56. Voir sur ce point E. De Martino, qui nous offre même des exemples de « posologie ». *Op. cit.*, p. 135 et 191. On rappelle que dans la législation solonienne on retrouve justement l'interdiction de pleurer sur un autre que celui dont on fait les funérailles.
57. Silvia Lipari, « Riflessioni sul pianto rituale nel Mezzogiorno italiano », dans *La Semana Santa : Antropología y Religión en Latinoamérica. III*, *op. cit.*, p. 445-451. Nous ne partageons pas la thèse de De Martino selon laquelle la plainte de Marie aurait totalement supplanté le thrène. Comme le suggère également L. Piarese, ne serait-il plutôt possible que « *i rituali dell'antichità si siano rifunzionalizzati e diffusi in tante parti d'Europa proprio attraverso la diffusione del cristianesimo, e non in contrapposizione ad esso ?* » (« les rituels de l'antiquité ont-ils acquis des nouvelles fonctions et se sont-ils répandus en plusieurs zones de l'Europe justement grâce au Christianisme, et non pas en contraposition à lui ? »). Leonardo Piarese, « *Su Morte e pianto rituale : alcune osservazioni critiche* », *Indiscipline*, n° 2, 2/2022, p. 118-119, je traduis.
58. « *Di far passare nel valore ciò che in natura corre verso la morte.* » E. De Martino, *op. cit.*, p. 215, je traduis.
59. Erich Auerbach, « Adam et Ève ». *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, [1946] 1968, p. 153-182.

puisque je les vois aussi convulsés
[...] Maman, pourquoi pleures-tu ainsi ?
je veux que tu restes en vie⁶⁰.

Dans la *Passion catalane-occitane*, Marie a même besoin des deux autres « Maries [qui] la soutiennent » pour proférer « tristement sa plainte⁶¹ », à la fin de laquelle elle se sent mourir : « Hélas, je mourrai, car je ne peux pas vous tenir⁶². » Également, dans la *Passion du Palatinus*, le personnage de Marie revendique le besoin de pleurer son fils qui vient d'expirer : « Merveille n'est pas se j'ai deul, / Biax fuiz, se je crie et je pleur⁶³. » Ses manifestations de douleur sont si violentes que Saint Jean est obligé de la calmer à plusieurs reprises :

Bele fame, pour quo y plorez ?
Pour Dieu, quar vous reconfortez,
Que en tel duel faire ne poez
Riens gaagnier. (v. 1116-1120)

Pour ce te pri, douce Marie,
Que ne soies si fort marrie. (v. 1200-1201)

Ha, Maria ! com grant tort avez de ce duel faire.
Pour grant duel demener ne povez ce deffaire. (v. 1226-1227)

De plus, comme l'a suggéré Véronique Dominguez-Vignaud, « on peut aussi imaginer [...] que durant son silence, Notre-Dame continue à faire ce qu'elle dit [...] Les gestes traditionnels du deuil sont naturellement appelés par la réponse [« je crie et je pleure »]⁶⁴ ».

Or, ces manifestations de douleur démesurée auxquelles font référence beaucoup d'autres textes médiévaux⁶⁵, c'est justement le genre d'attitudes que l'Église romaine ne tolérait pas et s'acharnait à extirper, comme en témoigne, entre autres, le chapitre 11 du synode de Tolède de 1323 :

Quoiqu'il soit permis de pleurer les morts par un mouvement de piété et d'humanité, nous blâmons néanmoins l'excès de la douleur qui marque que l'on désespère de la résurrection future ; et nous réprouvons abso-

60. « *Et eo comenzo el corrotto.* » « *O mamma, o' n'èi venuta ? / Mortal me dà' feruta, / cà 'l tuo plagner me stuta, / chè 'l veio si afferato / [...] Mamma, perché te lagni ? / Voglio che tu remagni.* » Jacopone da Todi, *Donna de Paradiso*, dans *Laude*, F. Mancini (éd.), Rome-Bari, Laterza, 1990, v. 70, 84-87 et 92-93, je traduis.

61. « *Nostra Dona trista fa son planc e las .II. Marias que la sostenon.* » Éd. *cit.*, p. 176, traduction, p. 177.

62. « *Lassa ! iheu muray, car no vos pusc sostendre.* » *Ibid.*, p. 178, traduction, p. 179.

63. *La Passion du Palatinus*, mystère du XIV^e siècle, Grace Frank (éd.), Paris, Champion, 1972, v. 1094-1095. Les vers relatifs à cette édition seront donnés directement dans le texte.

64. Véronique Dominguez-Vignaud, « Les gestes de Marie dans les mystères de la Passion : les *Planctus* dans la *Passion du Palatinus*, la *Passion Nostre Seigneur* et la *Passion de Gréban* », *Senefiance*, 41, 1998, p. 199-217.

65. Hatem Akkari a recensé ces gestes de douleur sur des œuvres allant du XI^e au XIV^e siècle, en distinguant également entre gestualité masculine et féminine. « "Moult grant duel demener" ou le rituel de la mort », *Senefiance*, 41, 1998, p. 11-24.

lument l'abus exécrable qui fait que, quand quelqu'un vient à mourir, on voit des hommes et des femmes marcher par les rues en hurlant et en faisant des cris horribles jusque dans les églises, et commettent d'autres indécences qui approchent des rites des gentils⁶⁶.

Le théâtre, d'ailleurs, n'est pas le seul témoignage de cette « *crisi della presenza* » qui affecte la Vierge. Les arts figuratifs aussi nous en ont laissé des traces : du bas-relief de la Chaire de Sant'Andrea à Pistoia de Giovanni Pisano à la célèbre *Descente de Croix* de Rogier Van der Weyden. Mais les deux exemples qui nous permettent de mieux mesurer la dette envers les scènes de pleurs rituels sont sans doute les sculptures de Niccolò dell'Arca à Bologne et de Guido Mazzoni à Naples, qui ont pu être inspirées également par des représentations théâtrales. Ces témoignages nous amènent à penser que les pratiques populaires relatives au deuil n'ayant jamais disparu, leurs réactualisations lors des fêtes printanières ont survécu assez longtemps pour que le clergé tente de les christianiser⁶⁷, à travers le relais offert par les pleurs de Marie au pied de la croix.

Même les peu nombreux drames liturgiques de la *Passion*⁶⁸, qu'il convient toujours de distinguer des spectacles laïcs⁶⁹, ont pu vraisemblablement être influencés par ces spectacles populaires de pleurs rituels⁷⁰. Ce ne serait peut-être pas par hasard, donc, si seule la lamentation de la Vierge est en langue vernaculaire dans les drames liturgiques les plus anciens de la *Passion* rédigés en latin. C'est notamment le cas du fragment de la lamentation de la Vierge en italien de la *Passion* latine du Mont Cassin (le texte de la *Passion* le plus ancien qui nous est parvenu, datant de la fin du XII^e siècle), et de celle en allemand du *Ludus de Passione* de Benediktbeuern (XIII^e siècle). Même les drames liturgiques qui étaient conçus pour le Dimanche de Pâques ont pu en

66. Cité dans Adolphe-Charles Peltier, *Dictionnaire universel et complet des conciles*, Paris, Ateliers catholiques du Petit-Montroge, 1846, t. 2, p. 991.

67. On rappelle, de ce point de vue, l'étude déjà citée de J. Frazer, qui a attiré justement l'attention sur le fait que « les rites de Pâques que l'on observe encore en Grèce, en Sicile et dans l'Italie méridionale, ressemblent d'une façon frappante aux rites d'Adonis ». *Op. cit.*, p. 340-341.

68. « *In comparison with the multitude of medieval Church plays treating events relating to the Resurrection, the number of dramatic representations of the Crucifixion is astonishingly small.* » Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon press, 1933, vol. I, p. 492.

69. « Sur le plan sociologique, nous avons affaire à deux genres très différents », M. Accarie, *op. cit.*, p. 14.

70. D'après M. Apollonio, « *la religiosità laica del Duecento aveva creato un suo teatro, infinitamente più libero [...] uomini anch'essi, i chierici dovevano sentirne potente l'influenza* » (« la religiosité laïque du XIII^e siècle avait créé son théâtre à soi, beaucoup plus libre [...] Les clercs, hommes eux aussi, devaient en sentir l'influence puissante »). Le spécialiste signale cette influence notamment lorsque les personnages abandonnent « *l'uso liturgico della prosa* », pour adopter les vers rythmiques, tel qu'il arrive dans les lamentations. Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Milan, BUR, [1938] 2003, vol. I, p. 47 et 50, je traduis.

subir l'influence, malgré le fait que leur représentation avait pour fonction de célébrer joyeusement la Résurrection⁷¹.

Somme toute, l'hypothèse qu'on est en train d'avancer n'a rien d'étonnant si l'on songe que même les traditions théâtrales comiques sont débitrices des expériences réelles de pleurs rituels, comme l'a bien vu Paolo Toschi dans son ouvrage classique sur les *Origini del teatro italiano*⁷². Il est par conséquent tout à fait probable que les scènes de la lamentation de la Vierge, avant qu'intervienne le strict contrôle de l'Église, aient pu être influencées par certaines pratiques populaires anciennes (ou parfois même leur ressembler), telles que le *voceru*, relaté par un voyageur du XIX^e siècle en Corse :

On voit par le texte de plusieurs *vòceri* que les femmes réunies tournent autour du corps en faisant des gestes de douleur et en poussant des cris plaintifs. C'est alors que parfois elles se déchirent la figure avec les ongles. Cette sorte de danse funèbre est nommée le *caracolu*.⁷³

Aujourd'hui, en Corse, le *caracolu* désigne une procession qui se déroule pendant la Semaine Sainte, et bien que rien de tel n'y survive dans les spectaculaires célébrations du Vendredi Saint (*Catenacciu* de Bisinchi et de Sartène), la présence de *voceratrici* était bien attestée lors de la célébration de la *Déposition* dans les années 1960, comme l'a signalé Solange Corbin⁷⁴. Au demeurant, les célébrations du Vendredi Saint, qui touchaient davantage la piété populaire, ont pu permettre à des contenus païens, à l'instar des pleurs rituels, de se glisser à l'intérieur d'une fête chrétienne.

La Sicile nous offre un autre excellent témoignage de la survivance du thrène antique dans les rites du Vendredi Saint. Car dans l'île, l'assimilation de la procession du Christ mort avec le cortège funèbre était mise en évidence jadis par la présence des pleureuses⁷⁵. Au demeurant, en Sicile, la représentation de la douleur de la Vierge et ses lamentations ont toujours joué un rôle de premier plan. Au point que Leonardo Sciascia se demandait : « est-ce vraiment le drame du fils de Dieu fait homme, que revit le Vendredi Saint dans les villages siciliens ? Ne serait-ce pas plutôt [...] seulement le drame d'une mère, le drame de la *Mater dolorosa*⁷⁶ ? »

71. Sur la présence des lamentations dans les scènes de la *Visitatio Sepulchri*, voir K. Young, *op. cit.*, p. 239-410.

72. Selon le spécialiste, leur parodie est un élément constitutif des représentations carnavalesques. Paolo Toschi, *Origini del teatro italiano*, Turin, Boringhieri, 1979, *passim*.

73. Antoine L. A. Féé, *Voceri, chants populaires de la Corse*, Paris, Derivaux, 1850, p. 60.

74. « La cérémonie corse est fort impressionnante. L'on y trouve des pleureuses qui entourent le corps du Christ : elles viennent de la plus haute antiquité [...] En Corse les pleureuses ont l'attitude des chanteuses de *vocero*. » Solange Corbin, *La Déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint*, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 105.

75. C. Bernardi, *op. cit.*, p. 466.

76. « È davvero il dramma del figlio di Dio fatto uomo che rivive, nei paesi siciliani, il Venerdì Santo ? O non è invece [...] soltanto il dramma di una madre, il dramma dell'Addolorata ? »

Enfin, en Espagne aussi on retrouve de nombreux exemples de célébrations de la Passion où jusqu'à naguère *las plañideras* jouaient un rôle de premier plan⁷⁷. L'on pourrait même faire l'hypothèse que le texte de Berceo mentionné plus haut ait pu être inspiré par ce genre de pratiques populaires. Les nombreuses scènes qui y sont évoquées seraient donc des témoignages des pleurs rituels de l'Espagne médiévale⁷⁸, voire probablement des scènes de lamentations au pied de la croix lors des paraliturgies de la Semaine Sainte :

J'embrassais la croix à la hauteur que je pouvais atteindre,
 Je baisais ses pieds, et cela me réconfortait,
 Je n'arrivais pas à sa bouche qui était plus haute
 Ni à ses mains, que je désirais surtout
 [...]
 Tous pleuraient amèrement, chacun pleurait :
 Mais celle qui l'engendra pleurait sans mesure.
 Moi, malheureuse, avec tous je courais et sautais
 En fureur pour mon fils je déchirais mes voiles.
 [...]
 En fureur pour mon fils je ne pouvais pas parler
 On ordonna que je parte vers un autre lieu
 Par amour pour trouver remède à ma douleur
 Car j'étais sur le point de rendre l'âme⁷⁹

C'est en ce sens que la lamentation funèbre a pu avoir une importance matricielle pour les spectacles tragiques du Moyen Âge. Plus encore, si on le rapporte à la tragédie grecque et aux lamentations liées à une passion végétale, il n'est pas du tout hasardeux de faire l'hypothèse que les scènes de lamentation au pied de la croix — qu'on retrouve dans les représentations de la *Passion* — sont un héritage de ce noyau dramatique que sont les pleurs rituels qui se déployaient lors des célébrations liées à la première pleine lune du printemps. De la même manière, c'est probablement à partir de ce noyau dramatique des pleurs rituels que, lors des célébrations du Vendredi Saint, se sont développées les scènes paraliturgiques de la *Descente de croix*⁸⁰, vite répandues partout dans l'Europe chrétienne, et restées très populaires

Leonardo Sciascia, « Feste religiose in Sicilia », dans, *Opere. La corda pazza*, Milan, Bompiani, 1989, p. 1165-1166, je traduis.

77. On rappellera, parmi d'autres, l'exemple aragonais de Calanda, dont un documentaire de Juan Luis Buñuel *Calenda* (1966) témoigne de l'obligation d'assister à la célébration « *acompañando a María Santísima* [...] en el llanto ». (« Accompagnant Sainte Marie [...] dans ses pleurs »). Je traduis.

78. Voir par exemple les strophes 20, 28, 98, 138, 146, 148, 149, 150, 162, 164. Gonzalo de Berceo, *Duelo de la Virgen*, Arturo M. Ramoneda (éd.), Madrid, Castalia, 1980.

79. « *Abraçava la cruz hasta do alcançava, / besávali los pies, en eso me gradaba, / non podía la boca ca alta me estava, / nin facía las manos / qe yo más cobdiciava.* [...] *Todos plannién afírmes, cada uno plorava, / mas la qe lo pariera mesura non tomava, / yo mesquina con todos corría e saltava, / qd la rabia del Fijo las telas me tajava.* [...] *Yo con ravia del Fijo non podía fablar, / mandáronme que fuese dend a otro logar, / por amor que hoviese remedio del pesar, / que en hora estava de la alma echar.* » Éd. cit., strophes 138, 149, 158, je traduis.

80. Ces paraliturgies sont, du moins en Italie, indépendantes des dépositions liturgiques. Claudio Bernardi, « La Déposition paraliturgique du Christ au vendredi saint en Italie »,

jusqu'à nos jours — succès populaire dont témoigne aussi leur nom dans les différentes langues régionales méditerranéennes (« *Schjudazione* » en Corse, « *Su Scravamentu* » en Sardaigne, « *Davallament* » en Catalogne, « *Scinnenza* » ou « *Scisa* » en Sicile, etc.).

Quelques précisions sont cependant nécessaires pour éclairer notre hypothèse. D'abord, il ne faut pas considérer que ces pratiques populaires furent toujours forcément à l'origine des représentations théâtrales. Il se peut aussi que des représentations déjà existantes se soient enrichies seulement ensuite, sous l'influence des scènes de pleurs rituels. Ainsi, par exemple, on peut percevoir une évolution dramatique du personnage de Marie de la *Passion du Palatinus à la Passion de Greban*⁸¹.

L'importance matricielle des pleurs rituels concerne davantage le jeu scénique et la gestualité du personnage, plutôt que le texte du *planctus*. Celui-ci, en effet, se distingue du texte dramatique, en se détachant comme morceau de bravoure lyrique. Il n'en demeure pas moins que la rédaction des *planctus* a pu également subir l'influence des rituels funéraires populaires, notamment en ce qui concerne la reprise de certains thèmes présents dans les lamentations anciennes et modernes. Ainsi, dans ces textes, on retrouve presque immanquablement le désir de suivre le fils mort, le sentiment de désespoir, ou encore la volonté de toucher physiquement les différentes parties du corps — ou du moins les énumérer.

Conclusion

Répétons-le avant de conclure, il n'est pas question de concevoir une simple filiation entre les lamentations funèbres et les représentations théâtrales de la *Passion*. Le théâtre médiéval est un phénomène complexe, que l'on ne saurait réduire à quelques éléments⁸². Quoique l'on ait pu y voir le noyau origininaire d'un spectacle tragique ayant un caractère éminemment « populaire⁸³ », le développement de cette tradition dramatique demeure débitrice également d'autres nombreux facteurs. De sorte que l'on ne saurait approcher une représentation de la *Passion* sans évoquer en même temps la diversité des publics et des rites, l'évolution du drame liturgique et sa dimension festive, et mettre

dans Francesc Massip (dir.), *Formes teatrals de la tradició medieval*, Barcelona, Institut del Teatre, 1996, p. 29.

81. Véronique Dominguez-Vignaud, *art. cit.*

82. La monographie de Ch. Mazouer sur l'ancien théâtre français s'attache justement à signaler ses nombreux éléments constitutifs. Charles Mazouer, *Théâtre et christianisme. Étude sur l'ancien théâtre français*, Paris, Champion, 2015.

83. D'après la définition de K. Schoell, « un théâtre populaire serait donc celui qui offre la plus grande possibilité de s'identifier au peuple [...] [un théâtre] pour le peuple et par le peuple ». Konrad Schoell, « Éléments d'une définition du théâtre populaire », dans *El Teatre popular a l'Edat Mitjana i al Renaixement*, *op. cit.*, p. 30 et 33.

en relation les sources écrites et iconographiques avec les apports indispensables des spectacles de jongleurs et la spécificité des traditions locales.

Cela dit, il n'en demeure pas moins que, comme le montre également le paradigme des anciens chœurs tragiques, les pleurs rituels ont pu jouer un rôle fondamental dans l'essor et le développement des spectacles tragiques du Vendredi Saint. Si la lamentation funèbre tient une place éminente dans l'histoire culturelle des civilisations méditerranéennes, c'est que de l'expression de cette douleur semble jaillir une première forme d'art⁸⁴. Un art dont le succès réside en partie dans le besoin humain d'exprimer une douleur, dans la nécessité irréductible de s'opposer à l'anéantissement⁸⁵, de se révolter, le cas échéant, contre l'injustice subie, à travers un chant qui pourvoit d'un sens esthétique les vicissitudes d'un destin tragique.

En conclusion, c'est également dans ces expressions du tragique populaire que l'on peut trouver une marque ancienne de civilisation. Dans le bassin de la Méditerranée, dans ce théâtre plein de spectateurs qui ont assisté à maints naufrages⁸⁶, continuera de résonner le gémissement désespéré des femmes, prêtes comme Orphée à descendre aux Enfers, afin d'arracher leurs familiers à la mort. Car c'est également de leurs larmes sans espoir que jaillit un chant artistique fondateur, permettant ainsi à leurs êtres chers de continuer à hanter ce monde, les arrachant à l'oubli.

Vincenzo REINA LI CRAPI

84. « *Se l'arte è quanto finora abbiamo detto, il dolore più che mai l'incentiva. Per molti versi ne è l'elemento generatore. La sofferenza stimola l'invenzione.* » (« Si l'art consiste en ce qu'on a dit, alors la douleur l'exalte plus que jamais. Elle est à bien des égards son élément génératrice. La souffrance éveille l'invention. ») S. Natoli, *op. cit.*, p. 116, je traduis. Au demeurant, Dante postulait que le langage même découle de la souffrance : « *Nam sicut post prevaricationem humani generis qui libet exordium sue locutionis incipit ab "heu".* » *De Vulgari Eloquentia*, Milan, Mondadori, 1999, p. 14.

85. Que l'on songe aux chants des forçats du Châtelet évoqués par V. Hugo : « Dans ce sépulcre enfer, que faisaient-ils ? Ce qu'on peut faire dans un sépulcre, ils agonisaient, et ce qu'on peut faire dans un enfer, ils chantaient. Car où il n'y a plus l'espérance, le chant reste ». *Les Misérables*, IV, vii, 2, Paris, Gallimard, [1862] 2003, tome II, p. 329.

86. Voir H. Blumenberg, *Naufrage avec spectateur*, Paris, L'Arche, [1979] 1994. Parmi les lamentations liées aux naufrages, on peut mentionner le texte de *E Sette galere*, dont une nouvelle édition, avec traduction française, introduction et notes de Françoise Graziani, va bientôt paraître.