

Les diables dans les mystères : fauteurs de désordre ou facteurs d'ordre?

Élyse Dupras

Number 43-44, Spring–Fall 2008

Désordres et ordonnancements

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041704ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041704ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dupras, É. (2008). Les diables dans les mystères : fauteurs de désordre ou facteurs d'ordre? *L'Annuaire théâtral*, (43-44), 31–43.
<https://doi.org/10.7202/041704ar>

Article abstract

The Saint Play in medieval France teem with devils embodying evil, adversity, and otherness. This article discusses certain elements related to devils' speech in these plays, and in particular the role of diabolic seduction whose aim is to trap humans into sinning. Despite this goal, the seductive discourse within these plays functions at least in part, to encourage audience members to seek out their own salvation. This inherent inversion structures the diabolic speech act and explains its failures that after all, are much more frequent than its successes. Here then, the Christian discourse seems not only victorious but also totalitarian, because it represents its own subversion in order to better affirm its authority—thus devils seem more like agents of order than troublemakers.

Élyse Dupras
Collège de Maisonneuve

Les diables dans les mystères : fauteurs de désordre ou facteurs d'ordre ?

Pour Flora-Lee

[...] en approfondissant la question des arts, nous aurions dû commencer par souligner que les démons, voyant dès le début le parti qu'ils pourraient en tirer, entre autres pratiques idolâtres, de la souillure des spectacles pour détourner l'homme de Dieu, lui ont suggéré aussi l'invention de ces procédés. Qui d'autre, en effet, aurait procuré ce qui devait leur profiter ?

TERTULLIEN, *Les Spectacles*.

Les diableries des mystères médiévaux ont longtemps été considérées, par les historiens du théâtre, comme des ajouts inutiles à l'action dramatique, qui ne servaient qu'à flatter le goût somme toute primaire de la foule médiévale pour des pitreries de bas étage. Heureusement, le rôle paradoxal que jouent les personnages de diables dans le maintien de l'ordre de la cité est peu à peu mieux reconnu. C'est là la seule bataille que les diables des mystères médiévaux auront remportée !

Pour l'idéologie chrétienne, les diables incarnent la transgression, eux qui ont non seulement perverti l'ordre divin à l'occasion de leur chute, mais aussi poussé les premiers

humains à outrepasser les droits accordés par Dieu, causant ainsi l'exil d'Adam et d'Ève du paradis terrestre. Ils incarnent la violence, puisque leur rôle en enfer est de torturer physiquement les damnés. Ils incarnent le désordre, puisque, toujours actifs dans le monde, ils tentent les humains autant qu'ils peuvent, les poussant au péché, c'est-à-dire à menacer l'ordre tant religieux que social et créant, par les possessions diaboliques, le désordre de la folie.

Le théâtre religieux médiéval, en particulier celui des mystères hagiographiques, a investi les diables d'une mission paradoxale : celle de contribuer, par les enseignements dont ils sont porteurs, et par une sorte de catharsis, au maintien d'une certaine forme d'ordre viable. L'aspect physique et le lieu d'appartenance des personnages de diables modulent déjà leur rôle. Ces personnages participent du discours chrétien de chaque mystère et se révèlent donc au service de l'ordre. La société chrétienne médiévale ne se montre pas aussi rigoriste, dans son rapport au théâtre, que l'aurait sans doute souhaité un Tertullien¹.

Pour saisir cette mission des personnages de diables, il importe de voir comment, dès l'origine du théâtre chrétien médiéval, dans le *Jeu d'Adam*, le diable se voit assigner le rôle d'un fauteur de désordre. Quelques scènes de possession diabolique appartenant à des textes plus tardifs (des mystères hagiographiques des XIV^e et XV^e siècles) permettront d'illustrer l'un des aspects de ce désordre infernal.

Un lieu et un corps

Il convient de rappeler ici brièvement les particularités des décors de théâtre médiévaux. Dans ce théâtre, qui présente des décors simultanés, les diables ont pour résidence un lieu précis : l'enfer. La situation géographique des décors est dictée par la tradition. La disposition scénique oppose le paradis à l'enfer, chacun à une extrémité de la scène : le paradis à l'est et l'enfer à l'ouest. L'enfer est très différent des autres décors. Il s'agit d'un décor-machine représentant une immense gueule de dragon ou de crapaud. Dans les mystères de la Passion, ce décor est souvent assorti d'une tour qui représente les limbes où attendent les Patriarches.

En enfer, diables et techniciens font du feu bien réel et remuent toutes sortes de casseroles. La gueule, qui s'ouvre pour livrer le passage aux diables, laisse entrevoir des instruments de torture, des filets, des fourches et même des reptiles (faux, évidemment !). Ce décor étonnant exige de nombreux techniciens – 17 dans le cas du *Mystère de la Passion* joué à Mons en 1501 (Cohen, 1974 : lvi-lx) – et parfois aussi le concours d'un spécialiste en pyrotechnique (Runnalls, 1993 : 1248 ; 1994 : 32).

Ce lieu laisse échapper, outre les diables eux-mêmes, une cacophonie considérable, de la fumée et des odeurs (notamment celle du soufre). Le théâtre des mystères assigne ainsi à un décor bien précis et très typé le rôle de *contenir* le désordre, c'est-à-dire de lui imposer des frontières, des limites et des formes précises. Ce désordre infernal déborde sur terre par les personnages de diables et s'étend parfois aux personnages appartenant à un paradigme associé à celui des diables².

La constitution du costume des diables est peut-être moins bien connue que celle des décors. Ce costume consiste en un masque total qui, selon Elie Konigson, ne donne pas un habit au personnage mais une « apparence corporelle » (1985 : 106, 113 et *passim*). Les diables apparaissent sous la forme d'un corps exposé, nu, à mi-chemin entre l'humanité et la bestialité : cornes, queue immense, groin ou faciès bestial ressemblant parfois à la gueule monstrueuse qui forme l'entrée du décor de l'enfer, paire(s) de seins, ailes de chauve-souris, et un masque grimaçant sur le ventre – le tout, formant un ensemble pour le moins spectaculaire. Non seulement les diables paraissent hermaphrodites, mais ils cumulent caractéristiques animales et humaines ; ces deux types d'hybridation concourent à en faire des êtres en tous points monstrueux, c'est-à-dire échappant à l'ordre naturel ou défiant cet ordre (Kappler, 1980 : 147 et suivantes).

Le fait même de se trouver en marge de l'ordre naturel permet aux personnages de diables d'apparaître comme des incarnations d'une altérité radicale, tant par rapport aux personnages humains représentés que par rapport aux spectateurs. Pour compléter la caractérisation physique des diables, il convient de dire un mot de la gestuelle qui leur est réservée. Les didascalies des mystères, lorsqu'il y en a, les montrent excessifs en tous points, et ce, dès le *Jeu d'Adam* (XII^e siècle). Leurs gesticulations, courses effrénées, gestes obscènes ou grossiers, leur confèrent une allure grotesque. Leur caractérisation linguistique ne produit pas moins un effet de désordre, puisqu'ils crient sans cesse : l'excès et la démesure sont des éléments essentiels à leur rôle. De plus, ils utilisent un langage volontiers grossier, émaillé d'insultes et souvent fantaisiste. Leur langage lui-même possède un aspect spectaculaire et ludique qui, dans certains mystères, distingue clairement les diables des autres personnages.

Dès l'origine du théâtre chrétien médiéval, les diables y jouent le rôle de fauteurs de désordre

C'est essentiellement en tant qu'opposants – aux humains, chrétiens surtout – que les diables nourrissent la réalisation théâtrale, en fournissant souvent un élément déclencheur à l'action. Dès l'*Ancien Testament*, Satan et ses collègues figurent en opposants des justes.

Le *Livre de Job*, par exemple, met en scène un adversaire : un Satan obtenant de Dieu la permission d'éprouver Job. Les théologiens médiévaux³, relayés par les prédicateurs (voir Martin, 1988 : 197), supposent les diables très actifs dans le monde pour induire les humains en tentation et les damner. Aussi, avant même d'apparaître au théâtre, les personnages diaboliques appartiennent, pour les spectateurs, à un camp adverse copieusement décrit et sans cesse combattu, et ce, d'autant plus que ces personnages abondent dans l'iconographie des églises et dans les propos des prédicateurs.

La première pièce de théâtre française qui soit parvenue jusqu'à nous, le *Jeu d'Adam*, date du XII^e siècle. Les « *demones* » y jouent un rôle important, les didascalies latines décrivant leurs nombreuses activités. Alors que les personnages humains doivent se mouvoir calmement et s'exprimer posément, les diables, dès leur première apparition, se livrent à des excès gestuels : ils courent en tous sens à travers la place⁴. Leurs déplacements suffisent à illustrer une forme de confusion et d'animalité, et leur permettent d'envahir l'espace scénique de leur excitation. La tradition qui prescrit la gestuelle diabolique est déjà ancienne, semble-t-il : les didascalies du *Jeu d'Adam* la supposent connue et précisent que les diables doivent faire les gestes qui conviennent⁵. Ils multiplient les allées et venues, trépignent, vocifèrent⁶. L'excès caractérise aussi l'expressivité de Satan, désigné par le terme « *Diabolus* », puisque lorsqu'il manifeste de la joie, il doit sembler hilare⁷. Un autre élément de l'impression d'excès qui émane des diables est aussi posé dès le *Jeu d'Adam* ; il s'agit de la cacophonie de l'enfer. Aux mouvements désordonnés qui caractérisent le jeu des diables correspond un désordre sonore : une fois rentrés en enfer, et en particulier après s'être emparés d'Adam et Ève au moment de leur mort, les diables doivent pousser des vociférations, taper sur leurs casseroles et marmites, bref produire autant de bruit qu'il est possible d'en faire, en plus de produire de la fumée⁸.

Le *Jeu d'Adam* ajoute à cela les interventions de *Diabolus* sur les cultures qu'Adam et Ève, chassés du paradis, essaient de faire pousser afin de subvenir à leurs besoins. Le diable plante chardons et épines parmi les champs⁹, semant non seulement la désolation chez les premiers humains, mais aussi un désordre réel par la présence des mauvaises herbes dans une culture si indispensable. En représentant *Diabolus* occupé à ces semences nuisibles, le *Jeu d'Adam* l'associe à une forme primitive de désordre, celui de la nature qui échappe au contrôle humain et se montre parfois hostile à l'humanité, ou à tout le moins peu hospitalière. L'intervention diabolique comme moteur des forces hostiles de la nature va devenir un *topos* du théâtre religieux médiéval.

Si les didascalies latines du *Jeu d'Adam* décrivent de nombreuses interventions des diables visant à répandre le désordre et la confusion, leurs répliques contribuent aussi à jeter le trouble dans le paradis terrestre. En effet, le *Jeu d'Adam* montre *Diabolus* qui

intervient dès après que Figura (qui désigne Dieu) a édicté la loi interdisant à Adam et à Ève de manger le fruit d'un certain arbre. Les premières paroles de Diabolus consistent à interroger Adam : « *Estas-tu bien ?* » (l. 262), demande-t-il, avant de l'informer qu'il pourrait être mieux encore¹⁰ s'il suivait son conseil secret¹¹ – un conseil que Diabolus ne révélera à Adam que si celui-ci le prie ardemment de le faire¹².

C'est en faisant en sorte de susciter chez le premier homme un *doute* sur le bien-être dont il jouit, ainsi qu'un doute sur la *motivation* et la *valeur* de l'interdit qui lui est imposé par Figura, que Diabolus introduit le désordre. Ensuite, il lui suffira de susciter chez Ève un questionnement équivalent, tout en la flattant, pour que surgisse un premier conflit entre Adam et Ève. Le reste... est bien connu. Il importe donc de remarquer la valeur du doute, du questionnement de l'ordre établi, de la loi divine, dans le discours de la pièce : le doute est fatal, bien sûr, puisqu'il crée la disposition qui favorisera, chez Adam et Ève, la désobéissance. De plus, le doute émane de la suggestion diabolique. Un autre *topos* des mystères médiévaux vient d'être posé ici : le diable pousse ses victimes à douter de Dieu, de la loi divine ou du discours dominant. Le diable questionne le discours dominant. La subversion provient de l'engin diabolique.

Le *Jeu d'Adam* n'invente évidemment pas le conflit auquel se livrent Adam et Ève au paradis terrestre, puisque le livre de la Genèse en est la source très fidèlement suivie. Par contre, il représente ce conflit par personnages, donnant à voir ce que les chrétiens considèrent comme l'origine de tous les malheurs de l'humanité, c'est-à-dire la séparation de l'humain d'avec le divin, la nécessité de la lutte pour la survie, l'introduction de la mort dans le monde. En semant le trouble dans l'âme d'Ève, Diabolus cause chez elle un « ébranlement de l'esprit » (Tertullien, 1986 : 227) étroitement lié au goût du plaisir et à la vanité. Or, précisément, Tertullien craignait des jeux théâtraux qu'ils entraînent chez les spectateurs cet « ébranlement de l'esprit ». Le personnage de Satan permet au théâtre de récupérer, pour le mettre à profit, l'un des dangers qu'il pouvait représenter aux yeux des théologiens, et fait porter un rôle positif à la représentation théâtrale au sein de laquelle ce personnage négatif s'agite.

La séduction qu'utilise Diabolus auprès d'Adam puis d'Ève se rapproche elle-même de la séduction qu'exerce le théâtre sur le public : c'est, entre autres choses, à la notion de plaisir, elle-même associée aux spectacles, que fait appel Diabolus. Le désir de jouir, de jouir davantage, et le désir de connaître, de connaître davantage sont les sentiments qui, surgissant en Adam et Ève, les conduisent à défier la loi divine. Il y a bien désordre, ici : d'abord, dans l'âme des premiers humains, troublés par les suggestions du diable ; ensuite, au sein du premier couple humain, les didascalies montrant Adam mécontent qu'Ève ait prêté l'oreille à Satan ; enfin, dans le paradis terrestre, qui voit son interdit transgressé. Par

le doute venu du diable, entre donc dans le paradis terrestre un désordre causé par l'infraction à une loi.

De toute évidence, Diabolus joue un rôle central dans le *Jeu d'Adam* : de sa ruse, jaillit le conflit sur lequel repose l'action dramatique dans son ensemble. L'idéologie religieuse qui s'exprime dans ce jeu, comme elle s'exprimera dans les mystères, réserve une place précise, un rôle clairement défini aux diables : tout mal vient d'eux. Le mal réside donc ailleurs, entre les mains de l'autre, dans l'esprit de l'autre. Le théâtre qui le représente est sauf et peut ainsi s'assigner à lui-même la fonction de prêcher le bien.

Les mystères hagiographiques : la possession et le désordre

Aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, mystères de la Passion et mystères hagiographiques associeront, eux aussi, les ennemis du genre humain au chaos et à l'altérité. Ces mystères montrent les diables essayant, par tous les moyens, mais sans jamais y parvenir, de pervertir l'ordre du monde.

Fauteurs de désordre, les diables le sont dans la diversité de leurs actions terrestres. Le *Jeu d'Adam* les montrait semant des épines. Les mystères les représentent s'associant volontiers aux désordres de la nature, maniant avec brio toutes les manifestations extrêmes ou menaçantes du climat, provoquant tempêtes en mer, grêle, pluies abondantes, foudres, éclairs... afin de causer des frayeurs, des naufrages, des décès, voire des suicides chez les paysans¹³. Une fois de plus, le désordre de la nature qui nuit à la société humaine est associé aux forces de l'enfer par l'attribution aux diables de la responsabilité des phénomènes naturels hostiles aux humains ou pour eux incompréhensibles. Outre l'opposition entre nature et culture, associées l'une à la menace et l'autre au refuge, se manifeste aussi le besoin d'un coupable, d'un bouc émissaire.

L'hostilité de la nature associée aux diables se transpose sur le plan humain dans les mystères. Là où le macrocosme peut être possédé, cette possession se manifestant par des excès météorologiques. Le microcosme que représente chaque être humain peut, lui aussi, être possédé... et cette possession s'illustre aussi par des excès. Si la nature est déjà perçue comme souvent hostile dans l'imaginaire médiéval, et si, par conséquent, l'attribution aux diables des phénomènes inquiétants du climat est prévisible (elle n'est d'ailleurs pas l'apanage de la seule fiction littéraire), les cas de possession des humains paraissent encore plus révélateurs. Ce qui n'était encore, auprès d'Adam et d'Ève dans le *Jeu d'Adam*, qu'« ébranlement de l'esprit » devient, dans de nombreux mystères des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, possession du corps et de la conscience.

Les XVI^e et XVII^e siècles verront d'ailleurs une floraison de cas « réels » de possession dans la communauté chrétienne (voir Closson, 2000). Pour l'heure, elles donnent lieu, dans le spectacle théâtral, à des scènes d'exorcisme par lesquelles le possédé finit par être libéré du diable qui l'occupait et réintègre ainsi la communauté. La possession diabolique est, dans le mystère, l'événement par lequel un être humain normal, le plus souvent chrétien et jouissant dans la communauté d'une place ordinaire, devient brusquement, contre sa volonté et sans qu'il y ait péché, le jouet du Malin. En un mot, cet être humain qui faisait tellement partie du *même* qu'il ne se distinguait par rien de particulier, devient soudain tout à fait *autre* pour sa communauté. Désormais, ses gestes et ses paroles sont l'inspiration du diable qui l'habite, et tout son corps témoigne de cette invasion brutale. Notons cependant que les mystères ne nous montrent généralement pas les possédés *avant* qu'ils ne soient possédés. Ils apparaissent sur scène déjà habités par un diable : comme rien ne les distingue avant cette invasion de leur être par les forces du Mal, les représenter correspondrait à ne rien représenter de particulier. C'est le conflit intérieur qui se joue en eux, ce surgissement de l'autre au sein du *même* qui les rend intéressants, dignes d'être représentés sur les tréteaux.

Plusieurs mystères hagiographiques comportent des cas de possession : *saint Crépin et saint Crépinien*¹⁴ (milieu XV^e), *saint Didier*¹⁵ (1482), *saint Martin*¹⁶ (1496), *sainte Barbe*¹⁷ (1514), *saint Rémi*¹⁸ (1528), *Le mystère de l'institution de l'ordre des frères prescheurs*¹⁹ (début XVI^e). Possédé par un diable, le personnage ne s'appartient plus, ses propos et ses actions deviennent, sinon ceux du diable qui l'habite, du moins les résultats tangibles de cette intervention diabolique. La possession diabolique possède en elle-même un potentiel théâtral considérable, tant par la dimension carnavalesque et spectaculaire des contorsions que par le rôle éventuellement cathartique des propos du fou. Aussi ces épisodes sont-ils fréquents. Les solutions adoptées par les praticiens pour matérialiser la possession sont assez diverses : proximité d'un diable²⁰, apparition d'un enfant déguisé²¹ ou d'une poupée²². De toute évidence, la guérison miraculeuse est facile à représenter. L'exorcisme, qui se pratique à l'aide de signes tangibles de l'appartenance religieuse (croix, étole, prières), donne lieu à un affrontement entre une sainte ou un saint et un diable, non pas sur le terrain du propre salut du saint, qui se donne pour assuré, mais d'un homme ou d'une femme victime des machinations diaboliques.

Ainsi, la possession met en scène une forme de subversion de l'ordre social ou communautaire qui surgit de l'intérieur, montrant bien que toute subversion de ce type naît à l'instigation des diables. *L'autre* est un être appartenant au *même*, que le diable a investi et qu'il utilise pour créer des désordres dont témoignent tant les manifestations physiques de la possession que les propos – forme et contenu – tenus par le possédé.

Le mystère de saint Rémi abonde en scènes de possession et d'exorcisme. Belzébuth, par exemple, possède un certain Floquart, ce qui sème la consternation dans la famille très chrétienne de celui-ci. La possession provoque en lui des manifestations somatiques. Attaché, Floquart se livre à des mouvements désordonnés, diaboliques, qui rappellent ceux des forcenés. De plus, son discours se rapproche de celui des sorties ou des sermons joyeux, genres théâtraux comiques et satiriques si populaires à l'époque²³. Nous avons ici affaire à un beau cas de mise en abyme !

Ainsi, l'infortuné Floquart se trouve l'objet de deux types de désordres : les désordres physiques (cécité et surtout agitation frénétique s'apparentant aux mouvements des diables ; Belzébuth provoque en Floquart des excès physiques comme il pourrait causer des excès météorologiques) et les désordres psychiques (lesquels s'expriment dans les propos incohérents ou satiriques, propres à semer une autre sorte de désordre, social celui-là, au sein de la communauté). Si Floquart évoque, tant par ses gestes que par ses propos, un personnage de sottie, la condamnation de tels propos par trop critiques est implicite dans le *saint Rémi*²⁴. Au grand soulagement de tous, Floquart sera délivré par Rémi, qui se contente de conjurer Belzébuth au nom de Dieu.

Toujours dans *saint Rémi*, Satan possède Fleurie, une jeune fille, qui paraît souffrir beaucoup, tant physiquement que psychiquement : son discours, émaillé d'allusions aux diables, indique clairement qu'elle subit des accès de folie, mais également de violentes douleurs de ventre et même quelques tourments de la chair :

Le deable me tient par la gorge
Et non fait, non, c'est ung grain d'orge
Qui m'a picqué jusqu'au foie (v. 5015-5017).

J'ay ung asne cornu ou ventre,
Le deable y soit quant il y entre
Je ne puis boire ne mengier (v. 5035-5037).

Venez dancier, venez grison,
Se tu te maries tu t'en repentiras
Tu t'en, tu t'en, tu t'en, tu t'en
Tu t'en repentiras avant qu'il soit ung an (v. 5150-5154)²⁵.

Bien que décousus, les propos de Fleurie laissent deviner ses tourments. Sa frénésie se manifeste aussi encore une fois par des gesticulations. Les parents de la jeune fille iront jusqu'à Rome pour y obtenir sa guérison. Le spectacle d'exorcismes en série est justifié par l'incapacité des premiers exorcistes à obtenir la soumission du diable. Un prélat romain applique les remèdes habituels : il lie, puis bat la victime. Fleurie se débat si bien qu'elle

parvient à battre son exorciste en retour ! Elle est alors conduite à saint Benoît, puis enfin à saint Rémi, qui parviendra à la délivrer en faisant sur elle le signe de la croix. Les propos parfois obscènes de Fleurie et sa force physique décuplée, qui lui permet de résister au traitement rigoureux administré par son premier exorciste, témoignent que la possession provoque, chez elle, le même type de désordres que chez Floquart. Si la jeune fille tient des propos obscènes alors que son équivalent masculin disait plutôt des sottises, il faut y voir encore une fois la suggestion d'un type de désordre social, causé par la lascivité des femmes. Les postures lascives et les gestes obscènes que suggère le texte sont propres à déclencher le rire (en particulier si l'on se souvient que les rôles féminins étaient souvent, mais pas toujours, tenus par des hommes) ou la concupiscence, et ce, dans une certaine immunité morale, puisque les gesticulations sont le résultat de la possession diabolique. Les scènes de possession comportent donc un intérêt théâtral considérable.

Les coups qui s'abattent sur Fleurie mais qui échouent à la délivrer sont représentés de nouveau, plus efficaces cette fois, dans *Le mystère de l'institution de l'ordre des frères prescheurs*. Le couvent de Bologne est dans la confusion à cause d'un frère convers, de toute évidence possédé. Les propos du convers révèlent sa démente : il se révolte contre son sort et veut quitter le couvent pour mener « bonne vie ». Par ses gestes et ses paroles, le rebelle sème le désordre parmi ses frères, qu'il maudit et querelle. Pour une fois, la possession ne se manifeste pas dans un discours incohérent, mais dans un discours plutôt cohérent de rejet de la vie monastique. Le possédé n'est pas hors du sens mais hors de la règle :

Le convers

Fait il pas bon à la taverne ?

Ouy, beaucoup mieux qu'au monstier²⁶ !

La révolte du convers est perçue par la communauté même comme un facteur de désordre, notamment à cause du risque de contagion qu'elle présente. Échappant pour un temps à la culture du couvent, le rebelle est aspiré par sa nature d'homme, représentée par la possession diabolique. La présence subversive du possédé, dangereux comme le diable qui lui souffle son discours, ne peut être tolérée. La thérapie réservée au convers consiste en une spectaculaire volée de coups de bâton, qui ne cesse qu'au moment où le patient se soumet. La condamnation de toute autonomie de la volonté, ou de toute volonté qui se distinguerait de la voie de la communauté, est explicite. Aussitôt le diable expulsé, le convers implore le pardon de Réginald, dont le mystère célèbre la vie, et réintègre la communauté des frères, c'est-à-dire l'ordre, dans les deux sens de congrégation religieuse et de discipline assurant la stabilité sociale.

La possession diabolique est en effet présentée comme une menace à la stabilité sociale, comme en témoigne aussi le cas de la prostituée qui, dans le *Mystère de sainte Barbe*,

est exorcisée par la jeune sainte. Les symptômes de la possession diffèrent de ceux trouvés chez Fleurie, par exemple, puisque la prostituée ne tient pas vraiment de discours décousu et ne se contorsionne pas, mais elle prône l'amour physique avec tout un chacun et chante des chansons licencieuses (v. 2600 et suivants). Une fois de plus, c'est la nature – cette fois dans l'acception érotique du terme – qui s'exprime à travers elle. La sensualité exacerbée – qui se devinait dans certains des propos confus de Fleurie – tient ici une place prépondérante. Le désordre que cause la *folle femme* relève plus du scandale que de l'hystérie. En exorcisant la prostituée païenne, Barbe obtient sa conversion : une fois délivrée du diable, l'*autre* désire se convertir en *même* : la conversion correspond ici à une entrée dans la culture (chrétienne, bien évidemment). Quant aux tourments qui avaient été infligés à Barbe à l'instigation du diable, ils se retournent contre lui, puisque la sainte bat et injurie le diable. Les coups constituent, on l'a vu, un élément important de l'arsenal des exorcistes ; ils servent tant contre le diable que contre le possédé, et semblent jouer un rôle purgatoire, à la fois au sens de punition et de purification. À mon sens, leur spectacle exerce un effet cathartique.

Les diables, dans l'activité de possession qui leur est si habituelle, apparaissent bien comme les principaux auteurs du désordre. À cet égard, la possession peut être vue comme une occasion particulièrement remarquable, pour les personnages de diables, de semer le désordre, puisque c'est un membre de la communauté chrétienne qui est atteint dans son corps et dans son discours.

Les diables, facteurs d'ordre

Dans les cas de possession comme ailleurs, les efforts des diables pour faire le mal échouent. Les mystères donnent le spectacle des échecs répétés des diables. Le possédé, en effet, est toujours libéré et le diable, toujours vaincu par le saint. Ce sont les diables, en réalité, qui se trouvent possédés ! Le spectacle de leur lamentable déconfiture contribue à marquer la victoire sans cesse renouvelée du christianisme sur les forces obscures du mal. Le spectacle théâtral lui-même, rituel d'une société partageant une même culture, marque cette conquête, qu'il célèbre en la donnant en spectacle. Le théâtre hagiographique la donne à voir s'exerçant sur les victimes idéales que sont les diables.

Ainsi, les diables apparaissent-ils davantage comme facteurs de l'ordre que auteurs du désordre. En leur donnant à incarner le mal et le désordre, les mystères chrétiens parviennent à associer tous les phénomènes du mal à ces êtres marqués physiquement par leur différence. Le désordre devient l'apanage de l'*autre*, dont le corps n'est pas tout à fait humain, celui dont les mouvements sont violents, dont les propos sont teintés de cris et

d'excès. Bref, le désordre est ailleurs, il est un phénomène extérieur à la communauté chrétienne et quand, par malheur, ce désordre se manifeste à l'intérieur même de la communauté chrétienne, ce ne peut être qu'à l'instigation des diables, comme le montrent de façon éclatante les cas de possessions diaboliques que représentent les mystères hagiographiques. Alors, grâce aux saints et aux saintes, ce désordre inquiétant est toujours, après quelques péripéties, repoussé vers l'enfer. Ainsi le théâtre contribue-t-il peut-être à exorciser, à son tour, la peur qui possède les chrétiens.

Notes

1. Théologien chrétien latin, début du III^e siècle. Sa condamnation sans équivoque des spectacles, et en particulier des jeux théâtraux, est exprimée dans le *De spectaculis*. Voir Tertullien (1986), éditée par Marie Turcan.
2. J'emploie le terme « paradigme » au sens d'« ensemble paradigmatique » (voir Ubersfeld, 1982 : notamment p. 132 et suivantes). « Paradigme » désigne donc un ensemble de signes théâtraux plus ou moins substituables les uns aux autres ou qui s'évoquent les uns les autres par métonymie. Les personnages sont des signes théâtraux pour l'analyse desquels le recours à cette notion s'avère particulièrement fécond : « Une procédure féconde est celle de la détermination des paradigmes, ou plus exactement des ensembles paradigmatiques auxquels appartient le personnage (en relation et/ou opposition avec d'autres personnages ou d'autres éléments du texte théâtral) » (*ibid.* : 132).
3. Guillaume d'Auvergne, saint Bonaventure, Thomas d'Aquin, notamment (voir Vacant, Mangenot *et al.*, 1924).
4. « [Diabolus] Post ea vero discursum faciet per populum » (*Le Jeu d'Adam*, 1971 : l. 438).
5. « [...] gestum facientes competentem » (*ibid.* : l. 254).
6. « Et facta aliquantula mora exhibunt diaboli discurrentes » (*ibid.* : l. 1012), « tripudium » (l. 1006), « vociferabuntur » (l. 1010).
7. « hylaris » (*ibid.* : l. 392).
8. « Et in eo facient fumum magnum exurgere » (*ibid.* : l. 1009-1011).
9. « Interim veniet Diabolus et plantabit in cultura spinas et tribulos [...] » (*ibid.* : l. 917-918).
10. « Poet estre mielz » (*ibid.* : l. 266).
11. « Jo sai coment » (*ibid.* : l. 274).
12. « Ainz te verrai del preer las » (*ibid.* : l. 291).
13. Notamment dans le *Mystère de saint Adrien*, v. 433-440. Voir Dupras (2006 : 211 et tableau V, « De mauvais diables », p. 256-263).
14. *Le mystère de saint Crépin et saint Crépinien* (1980).
15. Guillaume Flamang (1855), *La vie et passion de monseigneur saint Didier*. Ci-après *saint Didier*.
16. Andrieu de la Vigne (1979), *Le mystère de saint Martin*. Ci-après *saint Martin*.

17. *Le mystère de sainte Barbe en 2 journées* (1996). Ci-après *sainte Barbe*.
18. *Le mystère de saint Rémi* (1997). Ci-après *saint Rémi*.
19. *Le mystère de l'institution de l'ordre des frères prescheurs* (1997). Ci-après, *Frères prescheurs*.
20. Comme dans *Frères prescheurs*, où la didascalie indique : « Nota qu'il fault que Sathan se tienne emprés le convers », v. 3510-3511.
21. « Icy doit avoir ung petit diableteau sortant de son lit, et s'en va en enffer, cryant et brillant comme ung deable » (*saint Martin*, v. 7573-7574). La mise en scène représente donc la possession par un petit diable (sans doute joué par un enfant) qui était caché sous le lit du possédé et en jaillit au moment opportun.
22. Dans *saint Didier*, la didascalie « Satham reprend son dyablot [...] » (p. 404-405) semble indiquer qu'il s'agit d'une poupée ou d'un petit mannequin plutôt que d'un enfant.
23. *Saint Rémi*, v. 1907-1919 ; l'éditeur signale que certains vers forment une bénédiction parodique dans le style des sermons joyeux.
24. Les sotties sont souvent fort mal vues par les autorités, qui exercent volontiers la censure : « En 1442, les représentations des basochiens [qui faisaient des sotties] sont soumises à la censure préalable [...]. Plusieurs édits restreignent ou interdisent les représentations [...] » (Mazouer, 1998 : 387).
25. La danse est souvent tenue pour suspecte, au Moyen Âge ; voir d'ailleurs la note de Jelle Koopmans au v. 1789, dans *saint Rémi* (1997).
26. *Le mystère de l'institution de l'ordre des frères prescheurs* (v. 3628-3644).

Bibliographie

- ANDRIEU DE LA VIGNÉ (1979). *Le mystère de saint Martin*, édité par André Duplat, Genève, Droz.
- CLOSSON, Marianne (2000). *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz.
- COHEN, Gustave (1974). *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Genève, Slatkine Reprints ; 1^{re} éd. : Paris, Champion, 1925.
- DUPRAS, Élyse (2006). *Diabes et saints : rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz.
- FLAMANG, Guillaume (1855). *La vie et passion de monseigneur saint Didier*, édité par Jean-Baptiste Carnandet, Paris, Techener.
- Le Jeu d'Adam : Ordo representationis Ade* (1971). Édité par Willem Noomen, Paris, Champion.
- KAPPLER, Claude-Claire (1980). *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot.
- KONIGSON, Elie (1985). « Le masque du démon : phantasmes et métamorphoses sur la scène médiévale », dans Odette Aslan et Denis Bablet (dir.), *Le masque : du rite au théâtre*, Paris, CNRS, p. 103-117.

- LONGTIN, Mario (1996). *Le mystère de sainte Barbe en 2 journées*, mémoire de maîtrise, Université McGill, inédit.
- MARTIN, Hervé (1988). *Le métier de prédicateur à la fin du Moyen Âge, 1350-1520*, Paris, Cerf.
- MAZOUER, Charles (1998). *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes.
- Le mystère de l'institution de l'ordre des frères prêcheurs* (1997). Texte de l'édition de Jehan Trepperel (1504-1512 ?), établi et annoté par Simone Reyff, Guy Bedouelle et Marie-Claire Gérard-Zai, Genève, Droz.
- Le mystère de saint Crépin et saint Crépinien* (1980). Édité par Élisabeth Lalou, thèse de l'École des Chartes.
- Le mystère de saint Rémi* (1997). Édition critique de Jelle Koopmans, Genève, Droz.
- RUNNALLS, Graham A. (1993). « Les acteurs dans le Mystère de la Passion de Châteaudun de 1510 », dans Jean-Claude Aubailly (dir.), *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble : hommage à Jean Dufournet : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Champion, p. 1245-1253.
- RUNNALLS, Graham A. (1994). « Were They Listening Or Watching? Text And Spectacle at the 1510 Châteaudun Passion Play », *Medieval English Theatre*, vol. 16, p. 25-36.
- TERTULLIEN (1986). *Les spectacles*, édité par Marie Turcan, Paris, Cerf.
- UBERSFELD, Anne (1982). *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- VACANT, Alfred, Eugène MANGENOT *et al.* (1924). *Le Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Letouzey éditeur, vol. IV, entrée « Démon », col. 393-397.