

ALPHABET



ALPHABET

EX LIBRIS  
G. J. ARVANITIDI



BYZANTINI



ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ



ΑΚΑΔΗΜΙΑ



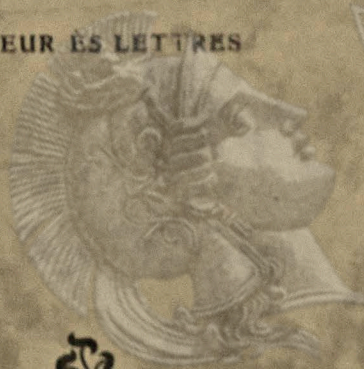
ΑΘΗΝΩΝ

# LE THÉÂTRE A BYZANCE

PAR

VÉNÉTIA COTTAS

DOCTEUR ÈS LETTRES



PARIS

LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER

13, RUE JACOB, VI<sup>e</sup> — 1931





ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΘΗΝΩΝ



Staves  
Military

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ

LE THÉÂTRE A BYZANCE



ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΘΗΝΩΝ

ΑΚΑΔΗΜΙΑ

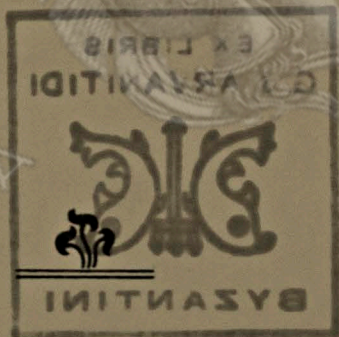


ΛΟΓΗΤΩΝ

# LE THÉÂTRE A BYZANCE

PAR

Vénétia COTTAS



LIBRAIRIE ORIENTALISTE

PAUL GEUTHNER

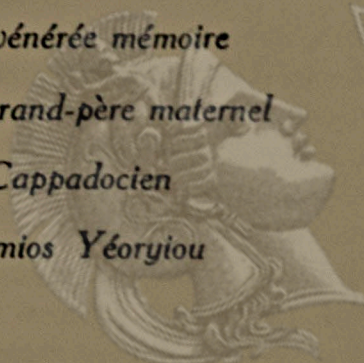
PARIS, 13, RUE JACOB, VI<sup>e</sup> — 1931

AKADHMIA  
ATHNON



ΑΡΙΘ. ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ  
.....155.....

*A la vénérée mémoire  
de mon grand-père maternel  
le Cappadocien  
Artémios Yéoryiou*



ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΘΗΝΩΝ





## AVANT-PROPOS

---

« Dans le Cirque nous pouvons trouver tout Constantinople, tout le bas empire : tel théâtre, tel peuple », a-t-on dit (1). Par le présent ouvrage nous voudrions justement montrer l'existence d'un théâtre se dégageant à Byzance des murs étroits du Cirque, pour se développer librement dans une atmosphère toute différente de celle où il était confiné dans l'Hippodrome. Cependant nous ne pouvons nous abstenir de commencer par cette citation qui, à elle seule, enferme l'idée de notre thèse : l'Hippodrome berceau du théâtre à Byzance. Nous devons en outre rappeler le rôle qu'il tient pendant presque toute la période byzantine.

L'Hippodrome n'était pas seulement le lieu où s'entre-croisaient des milliers de regards suivant avec angoisse le résultat des luttes équestres ; où des centaines de partisans appartenant à telle ou telle faction se laissaient entraîner par le jeu des rivalités ou s'abandonnaient à l'ivresse du succès ; l'arène des chevaux, des chars, des cochers illustres. C'était le centre de toute expansion artistique dans toutes ses manifestations et à tous les points de vue ; le lieu où tout Byzance, depuis son empereur jusqu'au dernier des sujets, s'assemblait pour fêter en commun tantôt une fête ecclésiastique, tantôt une glorieuse victoire, tantôt une de ces journées traditionnelles destinées à célébrer les beaux changements de la nature, un épanouissement de printemps ou une fin d'été (fêtes de Mai, de la Vendange), très souvent la naissance d'un porphyrogénète, parfois même la célébration de ses noces ; le lieu où se produisaient les acclamations des dèmes, les danses et les chants des factions de course qui, à elles seules, formaient le noyau autour duquel se déployait n'importe quelle fête ; le lieu qui unissait la voix profane de ses chefs de faction à la mélodie religieuse de ses chantres d'église. La religion formant le centre de la vie à Byzance, le Byzantin sentait un vif besoin de glorifier la Trinité en même temps que l'habileté de ses cochers

(1) Alfred Rambaud, *Le sport et l'hippodrome à Constantinople* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 Août 1871) Reproduit dans : *Études sur l'hist. byz.*, p. 4, Paris 1922.

*favoris, d'exalter les vertus de son souverain en même temps que celles de l'orthodoxie.*

*De cette union intime entre le Cirque et l'Eglise nous verrons surgir dans le cours de cet ouvrage un théâtre varié, riche en nuances et en tonalités, dont la source tient au nouveau berceau de l'ancienne Melpomène, l'Hippodrome. Car le Byzantin ne se bornait pas à parler de religion tous les actes de sa vie; il avait dans son sang, malgré tout ce qu'on a voulu dire, l'amour de la « thymèle » antique, héritage d'une longue et glorieuse tradition. Aussi, malgré toute l'hostilité de l'Eglise contre les divertissements populaires, qu'elle considérait comme impies et auxquels elle opposait ses longues admonitions, l'amour ancestral et si humain du théâtre ne put disparaître chez le Byzantin. Il dévia, sans doute, mais pour donner naissance à un autre genre de représentations, d'où résulta l'évolution dont nous parlons.*

*Cette déviation est d'ailleurs bien naturelle. Ce n'est pas du mime bysantin, descendant de « l'histrion » romain (2), que nous attendrions la renaissance du théâtre. Et pourtant on a longtemps cru que l'étude particulière de cet acteur et de son rôle donnerait quelques éclaircissements sur le domaine obscur du théâtre byzantin (3). Peine perdue. Malgré des études assez érudites sur cet étrange personnage (4), acteur et auteur à la fois, dans la glorieuse histoire du théâtre antique, essayait de relever un art rabaissé par les Romains, le mime reste toujours une personnification de la décadence dans cette époque ainsi que dans celle qui la précéda immédiatement. Sans doute il participe au théâtre profane de Byzance, à ce théâtre populaire dont tous les éléments, unis à la fois et pétris dans la sévère église byzantine, donnèrent naissance à un nouveau genre de théâtre, à la fois sacré et littéraire, lequel n'a pas encore attiré l'attention, parce qu'il n'a été examiné que d'un seul côté. Constantin Sathas, le seul qui — à part Giorgio La Piana — se soit oc-*

(2) « Viles histriones » Codex Théodosianus, De Scoenicis, lib. XV, tit. VII.

(3) G. Mistriotès, *Hist. de la Littér. grecque* (en grec), t. II, p. 698. Athènes, 1894, 2 vol.

(4) Nicolai Galliachi, *De ludis scoen. mimorum et pantomim. syntagma posthumum*. Patavii, 1703; Grysar, *Römische mimus*, Vienne, 1854; Wilamowitz, *Über dem Mimus*, Hermès, XX-XIV, 1899, pp. 206-209; H. Reich, *Der Mimus*. Berlin, 1903, 2 vol.

cupé du théâtre byzantin en général, s'est perdu dans des détails hasardeux, osons le dire, pour tout ce qui forma le théâtre profane à Byzance, et dans des hypothèses trop hardies (5) et trop poussées : ainsi, pour prouver l'existence d'un théâtre à Byzance, n'affirme-t-il pas que les danses de l'Hippodrome étaient exécutées dans Sainte-Sophie même ? Son successeur (6), au contraire, voulut briser tout lien entre l'antiquité et le théâtre byzantin, pour enfermer ce dernier dans les murs trop étroits de l'« homélie dramatique ».

Pourtant nous rendons grâce à nos deux devanciers, puisqu'ils soutinrent une cause que nous faisons nôtre aujourd'hui. Ni l'un ni l'autre n'a pu nous servir de guide, et encore moins le second que le premier. Car si dans l'ouvrage de Sathas nous avons cueilli parfois de précieux renseignements sur le théâtre profane, soit pour les rectifier, soit pour les approfondir, l'étude sur l'homélie dramatique de Giorgio La Piana ne nous a pas arrêtée, parce que nous n'y voyons qu'une expansion isolée du théâtre que nous étudions. L'homélie dramatique entre dans les éléments qui constituèrent le théâtre populaire sacré de Byzance, mais elle est insuffisante à le représenter à elle seule. Nous tâcherons de le prouver. La reconstitution de la partie poétique de ces homélies reste néanmoins une œuvre estimable. Sathas a de son côté le mérite de la priorité dans cette recherche.

Pour nous, nous avons voulu traiter la question dans toute son ampleur. Nous aurions aimé établir la ligne théâtrale de Byzance, de la fondation à la prise de Constantinople. Nous aurions voulu la suivre dans toute son évolution, nous arrêter à ses moindres heurts et offrir à nos lecteurs un ouvrage, qui pût en quelque sorte servir de manuel d'histoire sur le théâtre de cette époque, si mal connu, ou plutôt si méconnu jusqu'à nos jours. De la sorte, le théâtre profane entrerait dans notre programme, aussi bien que le théâtre sacré, le populaire comme le littéraire. Les deux premiers genres s'enchaînent, s'entrecroisent, s'enlacent même parfois. Nous avons pris les deux derniers comme points de repère. Nous avons donc partagé notre ouvrage en deux parties, étudiant successivement le théâtre populaire de Byzance

(5) C. Sathas, *Essai historique sur le théâtre et la musique des Byzantins* (en grec). Venise, 1879, pp. 8, 16-17, 145-146, 184.

(6) Giorgio La Piana, *La rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al sec. IX, con rapporti al teatro sacro d'Occidente*. Grotta Ferrata, 1912.

*et son théâtre littéraire. Les sources nous manquaient : la lecture des œuvres byzantines devenait stérile et le théâtre malaisément accessible. C'est en suivant l'histoire de l'Eglise — parfois, avouons-le, assez pauvre en renseignements utiles pour nous — que nous avons cru pouvoir le mieux découvrir les traces laissées dans son cours par le théâtre populaire et littéraire de Byzance et nous rendre compte de son évolution. Il nous semble avoir par cette voie réussi à le suivre aussi régulièrement que possible.*

*Aussi tenons-nous à remercier surtout notre maître, M. Charles Diehl, membre de l'Institut, professeur à la Sorbonne, qui nous a encouragée et guidée de ses très précieux conseils à travers cet ouvrage ; Monseigneur Dorotheos, archevêque de Cythères, les Révérends Pères Paradissis, archimandrite et officiant à l'église grecque Saint-Etienne de Paris, Bulgacof, professeur en théologie et officiant à l'église russe Saint-Serge de Paris, et M. Cazacu, étudiant en théologie, qui nous ont prêté leur concours en matière de pratique ecclésiastique ; M. Is. D. Apostolidès, pour avoir mis à notre disposition son ouvrage inédit sur les « coutumes du Pont » ; M. H. Pernot, professeur à la Sorbonne, directeur de l'Institut Néo-hellénique, et Mlle P. Lascaris, docteur ès lettres, lectrice à l'Institut Néo-hellénique, qui nous ont chaleureusement accueillie à la Bibliothèque de l'Institut ; Mme Sapho Tsaligopoulo, qui nous a fourni les documents dont nous avons besoin sur la Russie. Et nous serions heureuse de savoir que nous avons pu, mieux que nos prédécesseurs, prouver l'existence à Byzance d'un théâtre, qui d'ailleurs nous réservait de grandes et agréables surprises. Puissions-nous du moins ouvrir la route à tous ceux qui voudraient dans l'avenir entreprendre la rude tâche d'étudier la question de façon détaillée, plus que nous n'avons pu le faire nous-même.*


Paris, Mars 1929.

V. C.

Première Partie

---

# LE THÉÂTRE POPULAIRE A BYZANCE



Si le chagrin accable l'homme,  
il sort plus gai du spectacle  
comme s'il avait bu une  
liqueur qui lui verse l'oubli.

Lucien de Samosate.

AKADHMIA



# LE THÉÂTRE POPULAIRE A BYZANCE

---

---

## CHAPITRE PREMIER

---

### Les Jeux de l'Hippodrome à Byzance et leurs relations avec l'Église

- I. — Les jeux de l'hippodrome à Byzance. Leur origine païenne. Comment le christianisme leur donna une forme nouvelle.
  - II. — Comment l'Église orthodoxe mêla à ces jeux des solennités religieuses. Continuation traditionnelle de ces jeux jusqu'à nos jours.
  - III. — Fêtes et jeux de moindre importance.
- 

#### I

*Les jeux de l'Hippodrome à Byzance.*

*Leur origine païenne.*

*Comment le christianisme leur donna une forme nouvelle.*

Les jeux de l'Hippodrome n'entrent qu'indirectement, sans doute, dans ce que nous appelons le théâtre à Byzance. Mais, comme nous venons de le dire, nous tenons à établir toute la ligne théâtrale de Byzance, depuis la fondation de Constantinople jusqu'à sa prise. Nous devons donc nous borner, pendant les premiers siècles byzantins, à une étude des jeux, tant hippiques que mimiques, des fêtes populaires et coutumières. Leur importance, secondaire pour le théâtre proprement dit, est d'une importance capitale pour la cause que nous nous sommes propo-

sée dans cette thèse : établir que de l'union intime entre le Cirque et l'Eglise naquit peu à peu à Byzance le théâtre que nous désirons faire connaître et dont nous voulons faire ressortir tous les éléments constitutifs. Aussi, une étude détaillée nous est-elle imposée sur tout ce qui fut jeux publics, coutumes, mœurs, que l'Eglise adopta et transforma presque miraculeusement. C'est là que le théâtre sacré de Byzance a ses racines, et c'est lui qui constituera peu à peu son théâtre populaire propre par l'abolition de tout élément profane. Cet élément il nous faut pourtant le suivre dans son cours et son évolution : après les jeux et fêtes de l'Hippodrome, une analyse des représentations mimiques nous préparera la tâche, et un examen définitif de la part que cet élément tient dans les cérémonies religieuses propres nous mettra au vif de notre sujet.

L'origine de l'Hippodrome remonte certainement bien au delà des temps byzantins. Les premiers Grecs se plaisaient plutôt aux courses de chars qui, d'après eux, imitaient celle du soleil aux cieux. C'est plus tard qu'ils adoptèrent les courses de chevaux; celles-ci avaient lieu surtout après un succès guerrier, et Xénophon en donne des détails dans sa « *Κύρου Ἀνάβασις* » (1). C'est à Enyalios, fils de Neptune, que le mythe avait attribué l'invention des luttes équestres, ainsi que la connaissance des secrets techniques dans la science de diriger un char; son père savait tenir ses chevaux de manière à se faire porter par-dessus les vagues mêmes!

On mentionne un grand nombre d'Hippodromes pendant l'antiquité. Le plus ancien et le plus célèbre passait pour être celui d'Olympie à l'est de l'Altis. Un d'entre eux a subsisté en partie jusqu'à nos jours : celui du Mont Lycée en Arcadie. Mais c'est au temps des Romains que s'institua surtout le Cirque, dont on a rattaché le nom à celui de l'enchanteresse Circé et l'organisation à Romulus lui-même : ainsi l'on faisait de lui une institution aussi ancienne que la fondation même de l'Empire romain!

Le Cirque enchantait vraiment les Romains. Il effaça peu à peu les derniers restes des grands spectacles antiques, pour n'exhiber que des amusements cyniques, des représentations

(1) Xénophontis, *Expeditio Cyri*, lib. IV, cap. VIII.



bruyantes, des pantomimes, des ballets, des gladiateurs. Mais parfois ces spectacles bruyants ne satisfaisaient plus les foules passionnées; c'est alors qu'au milieu même de la représentation la plus intéressante, celles-ci réclamaient des athlètes et un ours, qu'elles suivaient patiemment dans leurs luttes au moins quatre longues heures.

Bientôt le pouvoir absolu des Césars contribua à faire naître des querelles parmi les factions adverses. Ces factions existaient aussi depuis des temps très reculés (2). Partout où il y eut des courses, celles-ci ne purent qu'entraîner la formation des factions, toujours semblables par leur nombre et par leurs noms. On les divisait en quatre, suivant les quatre éléments de la terre; les verts représentaient la terre, les bleus la mer, les rouges le feu, les blancs l'air. Ce n'est que vers le déclin de l'Empire romain que le mot faction perdit son sens propre. Jadis sociétés de courses destinées à entretenir des chevaux, des chars, des cochers, elles dégénérent en partis politiques, dirait-on aujourd'hui, animés de passions violentes, où rivalités et engouements provoquaient un immense concours, visant à gagner la faveur de l'empereur.

Constantinople chrétienne reçut de Rome avec toutes ses institutions et ses traditions, ses factions hippiques. Elle les réduisit à deux : les Verts ou Prasins et les Bleus ou Vénètes. Elle sut accroître leur rivalité au point de les faire maintes fois s'entre-déchirer, mais elle put abolir les jeux sanguinaires, les combats de bêtes fauves, les égorgements de gladiateurs. Quant aux anciennes fêtes traditionnelles, elle en hérita aussi, sans aucune exception, non seulement pour les garder pendant des siècles, mais pour nous les laisser en héritage, presque intactes, sous une nouvelle forme chrétienne. Dans la description des principales d'entre elles que nous donne au x<sup>e</sup> siècle l'empereur Constantin Porphyrogénète (3), on peut aisément reconnaître les traces des

(2) Malalas, p. 175 ; *Chronicon Paschale*, I, pp. 208-209 ; Cedrenos, I, p. 258, éd. Bonn.

(3) Nous savons bien que les sources du Livre des Cérémonies sont discutées et que plusieurs ont abordé ce problème (A. Rambaud, *L'empire grec au X<sup>e</sup> s.*, 1870, p. 128. — Ch. Diehl, Sur la date de quelques passages du Livre des Cérémonies (*Etudes byz.* Paris, 1905, pp. 293-306). — Jean

anciennes fêtes olympiques, de la fête de Maiouma ou des Bacchanales. Pendant toutes les grandes fêtes de l'Hippodrome, en général, outre les courses qui recommençaient jusqu'à quatre fois, il y avait des parties chantées ou dansées, des jeux, des banquets, des représentations : ces fêtes duraient plusieurs jours et les dèmes y prenaient une grande part (4). Dans « l'Hippodrome doré de Pâques », ainsi que dans celui « des Bouchers », qui avaient lieu presque à la même époque, — celui des Bouchers étant consacré à fêter, quelques jours après Pâques, le retour du printemps, — les danses avaient un rapport très intime avec la pyrrhique des anciens; quant aux autres détails de ces fêtes, tels que Constantin Porphyrogénète les décrit, ils rappellent exactement les fêtes olympiques.

Nous savons que les fêtes olympiques, exécutées aussi à Antioche, à partir du règne de l'empereur Commode (5), et destinées à être répétées tous les quatre ans, — entre le mois de juillet et d'août et pendant une durée de quarante-cinq jours, — ont subsisté pendant les premiers siècles byzantins, et qu'elles furent abolies sous le règne de Justin I<sup>er</sup>, en 520 (6). Ces fêtes ne compre-

Ebersolt, *Le Grand Palais de Constantinople et le Livre des Cérémonies*, Paris, 1910, pp. 180-216. — G. Millet, *Les noms des auriges dans les acclamations de l'Hippodrome* (Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov, Prague, 1926). Mais ce qui nous intéresse pour notre étude n'est pas de savoir si Constantin a tiré ou non des morceaux d'un certain traité et quel était ce dernier, une fois que ces morceaux se présentent modifiés et combinés suivant les exigences de son époque et les survivances de ces coutumes en son temps. Ce qui nous concerne est d'étudier toutes ces coutumes telles qu'elles se présentent au X<sup>e</sup> s. Qu'il nous soit donc permis d'employer ce précieux volume tel qu'il nous est parvenu sans aucune autre préoccupation :

Const. Porph. *De Cerimoniis*, I, pp. 284-293 : « Hippodrome doré de Pâques »; — pp. 340-349 : « Hipp. de mai »; — pp. 364-369 : « Hipp. des Bouchers » édit. Bonn.

(4) Uspenskij fait une remarque bien intéressante là-dessus, nous disant que « le rôle que remplissaient aux V<sup>e</sup>, VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> s. les dèmes, qui fut très important, semble complètement changé au X<sup>e</sup>. Const. ne les fait paraître dans le *Liv. des Cérém.* que pour la solennité » (Viz. Vremmenik, 1894, I, p. 4. *Les partis du Cirque et les dèmes à Constantinople.*)

(5) Malalas, pp. 294 et 286-289. Voir aussi 241, 264, 300, 396. (Une multitude de jeux à l'exemple de ceux d'Olympie et sous le même nom avaient été institués dans toutes les parties du monde grec et greco-romain, et principalement en Asie : tels les jeux Olympiques de Pise, d'Ephèse, de Smyrne, d'Antioche. Ces derniers semblent avoir été les plus célèbres.)

(6) Malalas, p. 417. Antiquitates C. P. (Migne, *P. Gr.*, t. 122, col. 1257). Cedrenos, I, p. 573, attribue l'abolition des fêtes Olympiques à Théodose

naient pas seulement des jeux athlétiques. Elles étaient rehaussées de danses et de chants, d'un concours poétique et musical universellement connu, de banquets et de représentations nocturnes, ainsi que de courses hippiques qui n'avaient lieu que le dimanche (Ἡλίου ἡμέραν). Les débris de ces danses et de ces chants se conservèrent indiscutablement dans les jeux hippiques qui survécurent plus tard aux autres parties de ces fêtes. On les retrouve en cet état dans les différents jeux publics byzantins, compris dans le Livre des Cérémonies, que l'empereur Constantin se donne la peine de désigner sous la qualification particulière de « courses païennes » (παγανὸν ἱππικόν), justement en raison de ce que nous venons de dire.

Mme de Chénier, mère du poète, nous a laissé une belle description de cette danse des Bouchers, exécutée, en plein xviii<sup>e</sup> siècle et sur l'emplacement même de l'Hippodrome, à Constantinople, par une corporation de Bouchers macédoniens. Sa description, beaucoup plus détaillée que celle de l'empereur et beaucoup plus précise, nous laisse mieux distinguer les traces de la pyrrhique dans cette danse : « Les danseurs rangés l'un à côté de l'autre se tiennent par la ceinture pour être serrés de plus près; ils font le même pas et semblent ne former qu'un corps. Ils ont à leur tête deux danseurs détachés qui ont un long couteau à la main : l'un des deux est distingué par la richesse de ses habits et par une houppie sur son bonnet qui représente un panache. Quinze autres danseurs détachés aussi de cette file et figurant avec elle sont également les uns avec des couteaux, les autres avec des bâtons ou des « camchiks » (fouets) (7) ». Ces capitaines, dans la mesure et le mouvement de la danse, viennent successivement faire une génuflexion devant leur général, qui, de son arme ou de sa main, leur fait un signe pour porter ses ordres dans tous les rangs. Les capitaines, après ce signal, par-

le Grand, entendant par là, probablement, celles d'Olympie, qui semblent s'être éteintes à cette date, après le feu que cet empereur fit mettre au grand temple de Zeus, en cette ville.

(7) M<sup>me</sup> de Chénier (*Lettres grecques*. Edit. de Bonnières, p. 144. Paris, 1879) semble reconnaître, dans les chefs de cette danse, Alexandre ou Héphestion, puis à tour de rôle d'autres capitaines d'Alexandre le Grand, tels que Parmenion, Séleucus, Antigone, Ptolémée, Cassandre et autres.

courent rapidement cette file. En se partageant dans le centre et les extrémités, ils frappent vivement du pied et du camchik contre terre, et cette milice dansante fait alors un mouvement en arrière; on la remet ensuite au pas ferme, et, pendant qu'elle semble s'ébranler ou danse sans bouger de place, le général et son second, suivis des quinze capitaines, parcourent encore en cadence la file et en font le tour. Alors, le général tient les mains derrière le dos; il regarde fièrement et avec un air de confiance chacun des danseurs, qui font des génuflexions, à mesure qu'il passe devant eux. Lorsque le chef revient à son poste après avoir fait la revue de sa troupe, on voit approcher un autre groupe (celui de l'armée ennemie; d'après Mme de Chénier, celui de Darius). A ce moment, le général avec les quinze capitaines font un instant une danse en rond qui semble figurer un conseil de guerre; puis les instruments jouent plus vite. Les danseurs se divisent alors en pelotons (représentant, d'après Mme de Chénier, le passage du Granique que la Phalange ne put exécuter), puis ils commencent à sautiller pour surmonter les obstacles que présentait le terrain ou l'impétuosité des eaux. Les deux groupes opposés l'un à l'autre dans une sorte d'agitation ont ainsi l'air de représenter le choc des deux armées... etc., etc. Mme de Chénier, qui croit reconnaître dans cette danse celle par laquelle on devait célébrer les exploits d'Alexandre le Grand, nous a conservé deux beaux vers de la chanson dont les chanteurs de lyre accompagnaient leurs danseurs :

Ποῦ εἶν' ὁ Ἀλέξανδρος ὁ Μακεδόνας  
ποῦ ὤρισεν τὴν οἰκουμένην ὅλην;

« Où est Alexandre le Macédonien qui a commandé à tout l'univers? » Constantin nous a transmis aussi quatre vers de la chanson qui accompagnait la « course païenne » des Bouchers de son temps, et que chantaient alternativement les deux rondes de la danse, tout comme dans celle que décrit Mme de Chénier :

Ἴδε τὸ ἔαρ τὸ καλόν, πάλιν ἐπανατέλλει  
φέρων ὑγίαν καὶ χαράν, καὶ τὴν εὐημερίαν,  
ἀνδραγαθίαν ἐκ Θεοῦ τοῖς βασιλεῦσι Ρωμαίων  
καὶ νίκην θεοδώρητον κατὰ τῶν πολεμίων.

« Vois le beau printemps qui s'éveille de nouveau — portant la santé, la joie, la prospérité, — des exploits de la part de Dieu aux rois des Romains — et la victoire, don de Dieu, contre les ennemis ». Pour que Constantin nommât cette fête « μακελλαρικόν ἵπποδρόμιον », course des bouchers, il devait y avoir une raison spéciale. Serait-ce comme pour l' « Arnaoute » de Mme de Chénier, parce que les bouchers seuls prenaient part à cette danse, ayant le privilège de porter sur eux de grands couteaux qu'ils manœuvraient peut-être aussi pendant leur danse ? Il est du moins incontestable que Constantin qualifie aussi cette fête de « païenne », pour la seule raison des chants et des danses qui y figuraient, à la manière païenne.

Mais les danses byzantines qui correspondent le mieux, surtout par leur date, aux Olympiques d'Antioche, sont celles que mentionne le Banquet de la fête de saint Elie, à la date du 20 juillet ; celles aussi exécutées du 29 au 30 août et placées sous le patronage des « pieux empereurs » Léon le Sage et Alexandre, que l'église commémore jusqu'aujourd'hui à cette même date. Constantin n'emploie plus en cette circonstance la qualification de « παγανόν », parce qu'il s'agit de fêtes ecclésiastiques ; mais il entre dans des détails plus minutieux et se donne la peine de nous décrire les habits que portaient les danseurs et la ronde qu'ils exécutaient tout « en chantant les éloges des pieux seigneurs (8) ».

De notre temps, la pyrrhique des anciens ou « païenne » des Byzantins, ou autrement dit « Arnaoute » des Macédoniens, garde le pas d'un groupe de danses qui, sous la dénomination variée de τσάμικος, ἀρβανίτικος, κλέφτικος, καρτσιλαμάς, λεβέντικος γορός et autres, ne font, d'un bout à l'autre de la Grèce, que répéter le même thème avec de légères et insignifiantes variations (9). Elle a conservé aussi son aspect proprement guerrier, tel que Mme de Chénier nous l'a exposé. Nous l'avons vue exécutée, dans un festin macédonien, avec les mêmes rondes dirigées par des chefs ennemis, les mêmes pas, les mêmes chants. Le cou-

(8) *De Cer.*, II, pp. 778 et 781.

(9) Sathas, *Documents inédits relatifs à l'histoire de la Grèce au moyen âge*, t. IV. Préface, p. LXXVII.

plet, qui revenait à plusieurs reprises comme un refrain et que nous avons voulu recueillir, nous semble d'un intérêt particulier, parce que nous y reconnaissons les traces des vers donnés par Constantin même :

Ποῦ εἶν' ὁ Ἀλέξανδρος ὁ Μακεδόνας  
 ποῦ ὤρισεν τὴν οἰκουμένην ἔλλην'  
 ἀνδραγαθίαν ἐκ Θεοῦ καὶ νίκην  
 ἔφερέν μας πόταπην ἐδῶ στήν χώραν.

« Où est Alexandre le Macédonien, — qui a commandé à tout l'univers, — qui, des exploits envoyés de Dieu, — nous a porté telle victoire ici au pays ».

Les représentations scéniques des fêtes olympiques, qui avaient lieu pendant une suite de banquets connus sous le nom de Κλήσεις ou Κλητόρια (10), nous le verrons plus tard, et étaient par conséquent nocturnes, ont été très souvent confondues avec les « orgies de Μαῖουμια », qui étaient également nocturnes et avaient lieu au mois de mai; d'où l'étymologie de leur nom. Elles duraient trente jours et s'exécutaient tous les trois ans. Consacrées à Vénus, déesse de beauté, et au Dieu Dionysos ou Bacchus, elles étaient très souvent désignées sous le simple nom de « fêtes des orgies », tant leur renommée orgiaque était universelle. Exécutées aussi à Antioche, toujours depuis le règne de l'empereur Commode (11), elles furent à tour de rôle défendues puis reprises (12); mais, pendant toute leur durée, elles se propagèrent beaucoup plus que les fêtes olympiques, parce qu'elles se répandirent dans toutes les provinces; aussi, nous le verrons, les traces qu'elles y laissèrent furent-elles beaucoup

(10) Libanios, Περὶ τῶν ἐν ταῖς Ὀλυμπίοις ἑορτῶν κλήσεων, t. IV, pp.54-69, éd. R. Foerster.

Basile le Grand, *Œuvres complètes*, t. II, pp. 123-130 : Homil. XIV, In Ebrioson, éd. Garnier.

(11) Malalas, pp. 284-285; — Procope, I, p. 87, éd. Bonn; — Mueller, *Fragm. Hist. Graecor.*, t. IV, p. 31.

(12) Elles ont été supprimées périodiquement pendant le règne de Théodose le Grand pour être reprises en l'année 396 : « Illud vero, quod sibi nomen procax licentia dicabit, Maiumam, foedum adque indecorum spectaculum denegamus » (*Codex Théodosianus*, lib. XV, tit. VI, De Maiuma), avec la condition d'être décentes : « Ut servetur honestas et verecunda castis moribus perseveret ».

plus nombreuses que celles de toute autre fête païenne. Dans Byzance même, ces fêtes semblent s'être très tôt combinées avec une autre fête que nous aurons l'occasion d'étudier, celle des Roses. Mais en Syrie, elles semblent avoir persisté jusqu'à la conquête de celle-ci par les Arabes (13).

Du temps de Constantin VII, les fêtes de Maïouma étaient certainement abolies depuis longtemps; pourtant l'Hippodrome de Mai est un des plus bruyants et des plus intéressants parmi les jeux décrits par cet empereur, car on y trouve beaucoup de traits caractéristiques de ces fêtes; mais l'auteur veut expliquer la solennité exceptionnelle de cet Hippodrome, par le seul anniversaire de Constantinople, « reine des villes, gardée de Dieu ». Il nous semble qu'un souvenir des « orgies de mai » s'y maintient assez nettement. L'Hippodrome de Mai comprenait sept courses au lieu de quatre, dont une s'exécutait la veille « au soir ». Cette dernière portait le nom de « λαγανικόν ιπποδρόμιον », Hippodrome de légumes, à cause des légumes et gâteaux dont on emplissait l'arène pendant cette course, ainsi que des croix tressées de roses, « σταυρῶν ροδοπλόκων », et des voitures pleines de poissons qu'on y exposait aussi à profusion. Cet Hippodrome a encore ceci de particulier, que les « acta » déclamés par les factions sont coupés de chants et de danses. On n'attend plus la fin de la quatrième course pour commencer à danser, comme dans tous les autres jeux, mais chacune des courses est suivie immédiatement d'une danse, et chacune des danses d'un banquet général, qui donne à cette fête l'aspect particulier de la ripaille pendant les soirées de Maïouma, au milieu d'un amoncellement de verdure et de fleurs (14).

D'après Malalas, l'issue donnée aux fêtes olympiques pendant les temps chrétiens aurait changé; les vainqueurs seraient destinés à observer la chasteté jusqu'à leur mort. De même les femmes qui prenaient part, mais entre elles toujours, à n'importe quel concours, soit poétique, soit musical, seraient hono-

(13) Théophane, I p. 699, éd. Bonn.

(14) *De Cerim.*, I, p. 345.

rées de la même façon, aussitôt qu'elles en seraient déclarées dignes par les dèmes (15). Ces concours olympiques étaient désignés sous le nom de Ἀκροάσεις ou Ἐκφράσεις. Malgré l'abolition des fêtes olympiques sous le règne de Justin I<sup>er</sup>, les « expressions » semblent avoir duré au delà de cette date, mais sous la forme de simples auditions poétiques sans aucune espèce de concours.

C'est Paul le Silentiaire qui établit le premier la différence entre les auditions païennes et celles des chrétiens lorsque, se présentant après l'abolition des Olympiques devant le public, à propos de l' « expression » de Sainte-Sophie, il dit :

« Εἰ μὲν πρὸς ἄλλο θέατρον ὑμᾶς συγκαλεῖν συχνῶς ἐπεχείρουν, ἄλογον ἄν τις εἰκότως ἠγήσατο τοῦτο· νῦν γέ μιν εὖ οἶδ' ὅτι πρὸς τὸν νεῶν δραμόντες, αὐθις τὸν μέγαν ἑρᾶτε πάντες τῆς ἀκοῆς ὡς τῆς θεᾶς » (16).

Les « expressions » finirent de plus en plus par perdre leur caractère propre et par se confondre avec les « vers encomiastiques », titre qu'elles s'étaient ajouté à partir du vi<sup>e</sup> siècle (17). Elles persistèrent sous cette nouvelle dénomination jusqu'à l'époque des croisades et bien au delà (18).

Une autre vieille survivance se transmet sans interruption dans les fêtes olympiques : les banquets ou Κλήσεις. Rehaussés de représentations connues sous le nom de scènes homériques,

(15) Malalas, p. 287-288 : « Εἰς δὲ τὸν αὐτὸν ἱερὸν ἀγῶνα τῶν Ὀλυμπίων, ἤρχοντο ἀπὸ ἐκάστης πόλεως καὶ χώρας νεώτεροι εὐγενεῖς κατὰ τάγμα ἀγωνιζόμενοι... καὶ οἱ μὲν ἐπάλαιον, οἱ δὲ ἔτρεχον, οἱ δὲ ἐσάλπιζον, οἱ δὲ ἐπαγκρατίαζον, ἔτεροι δὲ ἐπόκτευον πυξίνους δακτύλους, πυκτικὰς συμβολὰς, ἄλλοι δὲ ἠνιόχουν ἵππους πρωτοβόλους, οἱ δὲ ἐφωνάσκουν τραγικὰ μέλη· ἦσαν δὲ καὶ παρθέναι κόραι φιλοσοφοῦσαι καὶ κατὰ τάγμα σωφροσύνης ἐρχόμεναι καὶ ἀγωνιζόμεναι καὶ παλαίουσαι, μετὰ βομβωναρίων (καὶ) τρέχουσαι καὶ τραγωδοῦσαι καὶ λέγουσαι ὕμνους ἑλληνικοὺς, αἵτινες γυναικῆς μετὰ γυναικῶν ἐμάχοντο ἀγωνιζόμεναι..... Καὶ εἴ τις ἐξ αὐτῶν εἴτε γυνή, εἴτε νέος τοῦ ἱεροῦ, φησί, δήμου κράζοντος ἐστέφθη, ὁ στεφανούμενος ὡς νικητῆς σῶφρων ἔμενεν ἕως τῆς τελευτῆς αὐτοῦ ». (La conjonction καὶ nous paraît hors d'usage après le mot βομβωναρίων).

(16) Paul Silentiaire, p. 21, éd. Bonn. (Cf. aussi l' « expression » de Georges Pisidès devant l'empereur Héraclius, pp. 1-46, éd. Bonn.)

(17) Choricios, *Orationes, declamationes, fragmenta*, pp. 79-104, édition Boissonade. « Ἐγκώμιον εἰς Μαρκιανὸν ἐπίσκοπον Γάζης ἐν ᾧ καὶ ἔκφρασις ναοῦ τοῦ ἁγίου μάρτυρος Σεργίου ». (Ou dans *Analecta Graeca*, t. II, p. 18, édition Villoison).

(18) Papadopoulos-Kerameus, *Analecta*, t. I, p. 431 : « Τοῦ πρωτονοταρίου Τραπεζοῦντος Στεφάνου τοῦ Σγουροπούλου πρὸς τὸν βασιλεῆα Κυρὸν Ἀλέξιον τὸν Κομνηνόν, στίχοι ἐγκωμιαστικοί ». St.-Petersbourg, 1891.



ils persistèrent jusqu'à nous presque sous leur ancienne forme. Libanios et Basile le Grand ont décrit, comme nous l'avons indiqué déjà, la façon dont ces banquets étaient célébrés au IV<sup>e</sup> siècle. Plus tard, ces mêmes banquets furent confondus avec ceux des Calendes, fête romaine dont beaucoup de traits étaient communs avec les Olympiques. Les Romains appelaient Calendas en général le premier jour de chaque mois. Comme Jour de l'an était considéré d'abord le 1<sup>er</sup> mars, puis plus tard le 1<sup>er</sup> janvier, et il était fêté spécialement. Les Byzantins christianisèrent donc les Calendes romaines et en formèrent une suite de fêtes chrétiennes qui duraient d'abord cinq jours, du 1<sup>er</sup> au 6 janvier, mais plus tard douze longs jours, depuis Noël jusqu'au 8 janvier, pendant lesquels la plus grande part était surtout donnée aux banquets (19). Les banquets des Calendes ne différaient en rien de ceux des Olympiques. D'ailleurs leur dénomination même dans ces deux fêtes étaient presque la même. Aucune différence d'étymologie ne sépare les Κλήσεις olympiques des Κλητόρια des Calendes; ces deux noms proviennent de καλῶ, j'invite, et désignent une invitation au festin. Les Κλητόρια, mentionnés par l'empereur Constantin pour les fêtes de Noël (20), forment précisément cette suite de festins chrétiens, conformes en tout aux Κλήσεις décrits par Libanios, pendant lesquels le peuple étant considéré comme l'invité de son roi se régalaît à ses frais.

Les Calendes se distinguaient par les travestissements; mais nous ne pouvons pas voir une innovation romaine dans le travesti, puisque le masque est une invention grecque (21), et que les anciens Grecs en faisaient usage pour tout jeu scénique. La

(19) Cf. à propos des Calendes byzantines les détails donnés par : Jean Chrysostome, Λόγος ταῖς Καλάνδαις (M., P. Gr., t. 48 c. 953); Asterios, Λόγος κατηγορητικὸς τῆς ἑορτῆς τῶν καλανδῶν (Dans *Combesis Auctuarium*, t. II, pp. 66-86); Eustathe de Thessalonique M. P. Gr. t. 136, c. 1262; Δημητρίου Κυδῶνη ἐπιστολὴ α' - (Boissonade, *Anecdota Nova*, p. 252); Libanios, Εἰς τὰς Καλάνδας, t. I, or. IX, p. 393, éd. Fœrster.

(20) *De Cer.*, II, pp. 741-758.

(21) Plutôt une invention égyptienne dont hérita notre civilisation; les quelques tombeaux de l'époque mycénienne ou prémycénienne, conservés dans le Musée National d'Athènes, contenaient des squelettes portant des masques d'or, pareils à celui qu'on a trouvé dans la tombe de Tout-ankh-Amon, découverte dernièrement.

différence consiste en ce que pendant les Calendes les travestissements n'étaient pas particuliers aux jeux scéniques, mais se faisaient à n'importe quel moment et à n'importe quelle heure de la journée : les travestis parcouraient en groupe les rues, comme pendant nos fêtes de Carnaval moderne. Ils furent généralisés au point d'entraîner même les moines (22). Un de ces festins, ornés de travestis, en honneur dans l'Empire byzantin, est décrit par l'empereur Constantin comme un banquet de cour, donné la veille de l'Épiphanie (5 janvier), sous le nom de Τρυγητικὸν Δεῖπνον ἢ Γοθικόν, Banquet de la Vendange ou des Goths (23). Il comprenait en effet une figuration, où des acteurs déguisés en Goths tenaient les premiers rôles. Ceux-ci étaient choisis parmi les deux factions ennemies.

Après s'être partagés en deux groupes, ils exécutaient une danse guerrière avec leurs boucliers, tout en manœuvrant aussi des bâtonnets, comme les Bouchers de l'Arnaoute se servaient de leurs grands couteaux; en même temps, ils chantaient une chanson en langue barbare, dont l'explication, donnée par Constantin lui-même, a été considérée comme défectueuse par d'autres, qui ont cru voir dans les mots mystérieux dont elle se compose du latin défiguré. Pendant que les Goths dansaient, les chantres entonnaient des hymnes de victoire en l'honneur des empereurs, puis, la danse finie, les mêmes Vénètes et Prasins, représentant les deux camps ennemis, exécutaient une scène de pantomime, bien étrange, où ils imitaient les gestes des barbares dont ils portaient les costumes. Cette scène mimée durait tout le temps que mettaient les chantres pour exécuter « l'alphabet musical », dernier reste des scènes homériques comprises dans les représentations olympiques, et qui consistait

(22) Balsamon, dans l'interprétation du 62<sup>e</sup> canon du Concile in Trullo, outre les précieux détails qu'il nous donne aussi sur la fête des Calendes, s'adresse aux moines pour leur reprocher amèrement l'habitude qu'ils ont de prendre part aux travestissements et de traverser les rues habillés en satyres ou en farceurs pendant cette fête. (*Pandectae canonum*, t. I, p. 230-231. Ἄλλὰ καὶ τινες κληρικοί, κατὰ τινὰς ἑορτάς, πρὸς διάφορα μετασχηματίζονται προσωπεῖα καὶ ποτὲ μὲν ξιφῆρεις ἐν τῷ μεσονάφῳ τῆς ἐκκλησίας μετὰ στρατιωτικῶ ἀμφίων εἰσέρχονται, ποτὲ δὲ καὶ ὡς μοναχοὶ προοδεύουσιν, ἢ καὶ ὡς ζῶα τετράποδα).

(23) *De Cer.*, I, pp. 381-386.

en une suite de vers commençant chacun par une des lettres de l'alphabet. Sitôt « l'alphabet » entonné, les Goths, abandonnant leur pantomime, se remettaient à danser, puis sortaient de la salle par deux issues différentes, toujours en ennemis comme ils étaient entrés (24).

L'union dans ce festin d'éléments grecs et romains nous est clairement prouvée, d'abord par la suite des vers olympiques et la présence, en cette circonstance encore, de la pyrrhique mal travestie en danse de Goths; ensuite, et surtout, par l'intervention de la pantomime qui, intercalée entre deux danses et accompagnée de ces « vers alphabétiques », rappelle les petites scènes improvisées des baladins romains, dont les pantomimes étaient toujours entremêlées de récits de vers et de danses étrusques. Ajoutons enfin la présence des deux factions ennemies de l'Hippodrome, cachées sous l'apparence de deux camps barbares; celle des chantres de l'église qui se voyaient obligés d'entonner leurs hymnes laudatifs à n'importe quel moment du festin, et nous aurons ce bizarre mélange qui, de toute fête païenne, fit à cette époque un travestissement mal dissimulé.

Les festins des Calendes, à la cour comme dans les banquets particuliers, s'accompagnaient de représentations scéniques. Pendant les douze jours que duraient ces fêtes, des associations de mimes et de comédiens en groupes, portant en main des couronnes ou des bannières (25), parcouraient les rues en chantant et s'arrêtaient devant chaque maison en attendant une gratification. Mis à part le banquet des Goths ou de la Vendange,

(24) On a vu dans ce jeu, d'un côté, un esprit de vengeance contre l'empereur Julien qui, malgré son aversion pour le théâtre, donnait des banquets pendant lesquels il ridiculisait par des scènes semblables les chrétiens; d'un autre côté, on y crut voir un dépit contre l'arianisme, personnifié en cette circonstance par les Goths qui auraient de très tôt suivi l'enseignement d'Arien, au dire de Cyrille Scytopolithe (dans *Eccles. graec. monumenta*, t. III, p. 344).

Cf. de même dans Théodoretos (*Eccles. histor.*, lib. V, M. P. Gr., t. 82, c. 1196).

(25) Procope, III, p. 59. (D'après Procope le signe de la demande était les couronnes (στέμματα) que les mimes portaient tantôt sur la tête, et tantôt ils les tenaient en mains; d'après Tzétzès c'étaient des bannières).

Ioanni Tzetzae, *Historiarum Variarum Chiliadès*, XIII, 475.

« Οἱοὶ εἰσὶν οἱ παρ' ἡμῖν σύμπαντες σιγνοφόροι, (σημειοφόροι οὐ σημαιο-

Constantin fait une mention particulière du δωδεκαημέρου (fête de douze jours, Calendes) dans les fêtes du 1<sup>er</sup> janvier et de l'Épiphanie (26), pour le programme desquelles il entre dans beaucoup de détails.

L'œil vigilant de l'Église n'était pourtant pas facile à tromper. Sous le déguisement adroit de chaque fête païenne, les « Saints-Pères » voyaient un acte impie et une idolâtrie digne de tout mépris. Ils ont à tour de rôle voué à l'anathème presque toutes les fêtes populaires des Byzantins (27). C'est par le 62<sup>e</sup> canon du Concile *in Trullo* que nous apprenons surtout la dénomination des différentes fêtes païennes exécutées à cette époque :

« Τὰς οὕτω λεγομένας Καλάνδιας, καὶ τὰ λεγόμενα Βοτά, καὶ τὰ λεγόμενα Βρουμάλια, καὶ τὴν ἐν τῇ πρώτῃ τοῦ Μαρτίου μηνὸς τελουμένην πανήγυριν (Λουπερκάλια)... μῆτε τοῦ βδελυκτοῦ Διονύσου (Διονύσια)... ».

La fête de Bruma ou Brumalia (28) a été trop souvent confondue avec celle des Calendes, non seulement à cause de la proximité des dates pour ces deux fêtes, mais encore à cause de leur similitude. D'après quelques-uns, les Bruma avaient lieu pendant le mois de novembre, d'après d'autres pendant le mois de décembre (29); beaucoup d'entre ceux qui les mentionnent ne nous donnent pas de date précise et se bornent à les situer vers la fin de l'automne (30). Constantin les fixe au mois de

φόροι, *Soph. Greek Lex.*, p. 987) καὶ ὅσοι κατ' ἀρχίμηνον τὴν Ἰανουαρίου καὶ τῇ Χριστοῦ γενήσῃ δὲ καὶ Φώτων τῇ ἡμέρᾳ, ὅποσοι περιτρέγουσι τὰς θύρας προσαυτοίνκτες, μετὰ ὄρθων ἢ ἐπωδῶν, ἢ λόγους ἐγκωμίων». (Ed. Kiessling, notes manuscrites de Boissonade, Leipsig, 1826, p. 491).

(26) *De Cer.* I, pp. 137 et 147.

(27) Concile d'Ancyre, can. 7; — de Laodicée, can. 55; — in Trullo, can. 24, 51, 62, 71.

(28) Voir : « De Bruma et Brumalibus festis », par J. R. Crawford (*Byzan. Zeitsch.*, 1920, pp. 365-396).

N. G. Politis, *Παράδοσεις*, II, p. 1264. Athènes, 1903-1904. Lawson remarque une confusion chez Politis entre les Brumalia et les Calendes : « The similarity of the dresses, masks, bells and other accoutrements, proper to both occasions... etc. » (Lawson, *Modern Greek folklore and ancient Greek religion*, p. 231. London, 1910.)

(29) Cassiani Bassi, *Geoponica*, lib. I, cap. 1, 9, p. 6 éd. Beckh. Leipsig, 1895; — *ibid.*, 1, 5, 3-4, p. 10.

Migne, *P. Gr.* t. 100, c. 1178-1180.

(30) Agathias, p. 282, éd. Bonn. : « ἡλίκα γὰρ ἐκείνου τοῦ ἔτους ἢ τοῦ φθινοπώρου ἔληγεν ὥρα ».

Lydus, *de mensibus*, IV, p. 174, éd. Wuensch. Leipsig, 1898 : « οἰοεὶ χειμερινὰ ἔορτα ».

novembre; en outre, il donne sur elles des détails (31) qui correspondent exactement à ceux des historiens (32). Les Bruma comprenaient des festins offerts par les empereurs à leurs sujets, qu'ils invitaient en groupes, par ordre social et alphabétique. Nous jugeons inutile d'entrer dans les détails de cette fête; elle ne présente aucun intérêt particulier pour notre étude.

C'est Constantin VII qui se vante d'avoir fait renaître pendant la fin de son règne les anciens Brumalia, défendus un certain temps par son associé l'empereur Romanos qui, dit-il, « rangea cette fête parmi les anciennes fêtes païennes, ne prenant point en considération l'exemple des grands et à jamais mémorables empereurs Constantin, Théodose, Marcien, Léon, Justinien et encore d'autres bien chrétiens que je devrais nommer même demi-dieux, etc. (33) ». Il attestait ainsi que les Brumalia différaient des Calendes, dont il faudrait les distinguer. On nous affirme l'intérêt spécial porté par cet empereur à ces fêtes, et on nous informe en outre que le jour de « l'initiale » de l'empereur était célébré de la manière la plus solennelle qu'on eût jamais vu depuis que ces fêtes avaient été créées (34). Les Brumalia se perpétuèrent dans les fêtes onomastiques que les Grecs célèbrent aujourd'hui aussi bruyamment que le jour de leur mariage ou le baptême de leur enfant. Dans certaines provinces, l'hospitalité de la table servie pour tout visiteur, pendant ces jours, dépasse les bornes ordinaires et rappelle le temps où elles commencèrent.

On a voulu attribuer aussi à Constantin la renaissance de la fête bruyante, dite fête des pressoirs « τῶν Ἀγνῶν », qu'on a cru reconnaître dans le banquet de la Vendange ou des Goths (35). D'après nous, ce banquet n'a rien de commun avec les fêtes de Dionysia. Mis à part son caractère tant soit peu bachique, à cause du festin qui l'accompagne et auquel il doit sans doute la première partie de son nom, « de la Vendange », nous voyons

(31) *De Cer.*, II, pp. 598-607 et 782.

(32) *Chron. Pasch.* I, 211-213; — Malalas, 178-180; — Cedrenos I, 259.

(33) *De Cer.*, II, p. 606.

(34) Theophanes Continuatus, p. 457.

(35) Sathas, *op. cit.*, p. 373-375.

plutôt les fêtes bachiques dans celles qui ont lieu à l'époque même de la vendange. Elles sont particulièrement mentionnées non seulement par Constantin (36), mais aussi dans le 62<sup>e</sup> canon du Concile *in Trullo*, où les Saints-Pères entrent à nouveau en des détails significatifs :

« Ἀλλὰ μήτε προσωπεῖα κωμικά, ἢ σατυρικά, ἢ τραγικά ὑποδύεσθαι, μήτε τοῦ βδελυκτοῦ Διονύσου ὄνομα τὴν στραφυλὴν ἀποθλίβοντας ἐν ταῖς ληνοῖς ἐπιβοᾶν, μηδὲ τὸν οἶνον ἐν τοῖς πίθοις ἐπιχέοντας γέλωτα ἐπικινεῖν ».

Dans ces détails nous reconnaissons exactement les Dionysia ou Askolia des Athéniens; ceux-ci avaient coutume de jouer, au milieu même des représentations dont ils égayaient les fêtes de la Vendange, certaines farces avec des « ἀσκούς πεφουσημένους καὶ ἀλληλιμμένους », outres gonflées et enduites, sur lesquelles ils glissaient pour provoquer un fou rire dans l'assemblée, en l'honneur de Dionysos, dieu du vin (37). Balsamon, dans son interprétation de ce même canon, vient confirmer l'idée que les Dionysia des Byzantins étaient ceux des Athéniens : il exhorte les chrétiens à réciter plutôt des « Κύριε ἐλέησον », pendant tout le temps que dure leur travail au pressoir ou auprès des fûts, au lieu de « se croire obligés d'exécuter des farces sataniques pour provoquer un rire forcé (38) ».

Les auteurs byzantins, aussi souvent que les modernes, se trompent sur la dénomination de toutes ces fêtes païennes. Ainsi Choricios, confondant les fêtes de Maïouma avec celles des Olympiques, affirme que pendant ces dernières l'entrée était défendue aux femmes; Nicolas de Damas donne le nom de « Lupercalia » aux fêtes hivernales, au lieu de les nommer « Saturnalia (39) ». C'est toujours par l'interprétation de Balsamon, relative au 62<sup>e</sup> canon du Concile *in Trullo*, — où nous trouvons

(36) *De Cer.*, I, pp. 373-375.

(37) *Dictionnaire des Antiquités*, mot askolia, figures 572 et 573; — Hospinianus, *De origine festorum, progressu, ceremoniis et ritibus festorum*, cap. XI, p. 63-64, et cap. XXI, p. 114.

(38) Migne, *P. Gr.*, t. 137, c. 729.

(39) Choricus, *Orat. decl. frag.* Ἐπιτάφιος ἐπὶ Μαρία μητρὶ Μαρκιανοῦ : Ἐπειδὴ γὰρ Ὀλύμπια ἦν (Ὀλυμπίων δὲ ἄρα τελουμένων νενόμισται μὴ παρεῖναι γυναῖκα) παρελθοῦσα τις εἰς τὸ στάδιον γραῦς, ὡς ἐπέπληξέ τις Ἑλλανοδίχης αὐτῇ καὶ « Τὶ ταῦτα ποιεῖς, ὦ γύναι, παρὰ τὸν νόμον;... » p. 41, éd. Boissonade.

Damasceni, *Fragmenta (Historici graeci Minores*, t. I, p. 113.)

l'énumération des principales fêtes, — que les fêtes de « Bota » sont prétendues exécutées en l'honneur du dieu Pan et consacrées aux bêtes domestiques en général; que les « Lupercalia », contrairement aux Calendes et aux Brumalia, sont des fêtes printanières, dont un détail doit certainement se retrouver dans l'Hippodrome des Bouchers, que Constantin nomme aussi pour cette raison « Lupercal »; enfin que les Saturnalia sont des fêtes hivernales, célébrées spécialement dans les champs en l'honneur de Cronos et de Démèter, et pour ce motif connues sous le nom de « Κρόνιαί ἑορταί ». Ces dernières se laissèrent absorber petit à petit par les Calendes, ce qui produisit une grande confusion sur leur origine (40).

Une autre fête, les « Russalia », se laissa peu à peu absorber par les autres (41); elle faisait immédiatement suite à la fête de Pâques. Entre les Lupercalia printaniers et les Russalia de Pâques devait exister la légère différence qu'on remarque entre le jeu « de Pâques » et celui des « Bouchers ou Lupercal », tous deux exécutés au printemps et à très faible intervalle.

Ainsi, le fil doré de la tradition semble avoir été beaucoup plus fort que ne l'avait cru l'Eglise même, car celle-ci, sentant à la fin sa faiblesse, s'était bornée à consacrer toutes ces fêtes par sa présence pour les imprégner de christianisme. De la sorte, le théâtre populaire de Byzance changera de plus en plus d'aspect. De profane d'abord, puis de mi-profane ou mi-religieux, il évoluera en un théâtre proprement sacré que nous avons désigné sous le nom de « théâtre populaire sacré » de Byzance, pour le distinguer, du « théâtre littéraire sacré », lequel n'est pas moins intéressant ni de moindre importance que le premier. Ainsi, l'Hippodrome tombera peu à peu dans l'oubli, si bien que vers 1350 il n'en restera que des débris épars (42). C'est dans cet état que le trouvera le voyageur florentin Buon-delmonti, lorsque, entre 1415 et 1420, il visitera Constantino-

(40) C'est ainsi que Lydus (*De mensibus*, IV, 174) confond les Saturnalia avec les Brumalia et non pas avec les Calendes, comme il avait été dit (*Revue de Philol. et d'Hist. ancien.*, 1897, p. 149-150 : F. Cumont. Le roi des Saturnales); ce qui ne serait point une erreur, puisque de son temps les Calendes ne faisaient plus qu'un avec les Saturnales.

(41) Balsamon, *M. P. Gr.* t. 137, c. 728-729.

(42) Paspatis, *Palais Byzantins* (en grec), p. 50. Athènes, 1885.

ple (43). Sous les Paléologues, les restes du théâtre profane se borneront aux travestissements (44), généralisés depuis l'introduction du Carnaval par les Croisés, et à l'exécution par les empereurs du « Triomphe du Laurier » (45), détail des fêtes des Calendes qui consistait à couronner de laurier les seigneurs qui s'en étaient rendus dignes pendant le cours de l'année écoulée. Néanmoins, la même tradition sera encore assez forte pour prolonger ces fêtes jusqu'à nous, pour les perpétuer presque toutes sous un léger déguisement et avec le parfum mystique de la religion. La tradition, cette sauvegarde de la race grecque au cours de ses malheurs!

## II

### *Comment l'Eglise orthodoxe mêla à ces jeux des solennités religieuses.*

#### *Continuation traditionnelle de ces jeux jusqu'à nos jours*

C'est à l'Eglise que nous devons la conservation des fêtes de l'époque byzantine. Son intervention dans un grand nombre d'entre elles, sinon dans toutes, nous restitua tel ou tel détail qui, une fois la fête laïque abolie, persistait, consacré déjà par elle. La part que l'Eglise prenait avec son clergé, ses chantes et ses prières, dans chaque fête laïque, comme aussi la part que prenaient les dèmes dans n'importe quelle fête ecclésiastique, les *acta* déclamés par ces dèmes mêmes, ou dialogués entre le peuple et les chantes, les différents « τετραλέκτα, αὐγουστιακά, ἀπελατικά » ne se bornaient pas à donner un cachet spécial à n'importe quelle fête de cette époque; ils la solennisaient au point de nous la présenter aussi sous une autre face, dans le cadre docile et soumis de l'harmonie! Des milliers de têtes attendaient un seul ordre, un seul signe de main de leur chef suprême, le basileus byzantin; puis ils s'unissaient en un mouvement com-

(43) C. Buondelmonti, *Description des Iles de l'Archipel* (version grecque), p. 243-244. Paris, 1897.

(44) Boissonade, *Anecd. nov. Ἰωάννου τοῦ Χούμνου ἐπιστολαί*, pp. 215-217.

(45) Grégoras, III, p. 167, éd. Bonn.

Migne, *P. Gr.*, t. 122, c. 1204. Ἀωνόμου τὰ Πάτρια τῆς Πόλεως.



mun, ou débordaient en rythmes musicaux, comme sous l'influence d'une baguette magique. Des *acta* prononcés pour le départ des courses, des *acta* pour le retour, des *acta* pour les vainqueurs, des *acta* pour ceux qui étaient vaincus, des *acta* pour l'empereur, des *acta* pour les Vénètes, des *acta* pour les Prasins. Enfin les *acta* pénètrent dans l'Eglise même!

Pendant les Conciles, les ordonnances impériales étaient lues exactement comme dans l'Hippodrome : à différents endroits, leur lecture était interrompue pour laisser aussi exécuter des *acta* ou acclamations, qui comprenaient par endroits les mêmes mots que celles des fêtes de l'Hippodrome et qui étaient déclamées ou chantées, nous ne pouvons préciser à cet égard. Pendant un de ces conciles, celui de Constantinople (536), au temps de Justinien I<sup>er</sup>, les *acta* furent déclamés par les dèmes eux-mêmes. Ce qui est très caractéristique pour ce concile, c'est qu'il fut provoqué à la suite de ces *acta* mêmes, chantés à l'église, après l'évangile, par les dèmes qui réclamaient unanimement sa convocation (46). D'après Sathas, ce sont les copies de ces *acta* laïcs qui étaient désormais introduits aux Conciles; la chose est donnée par lui comme une preuve que l'Eglise, combattant les hérésies, se servit du théâtre comme d'une arme (47). Si les dèmes et chantres de l'Hippodrome exécutèrent eux-mêmes les *acta* pendant ce concile, c'est parce que sa réunion exceptionnelle permit leur présence (48). Mais nous ne croyons pas pour cela que ce cas particulier pût être aussi celui des conciles suivants. Que des *acta* fussent déclamés ou chantés aux Conciles à la manière de ceux de l'Hippodrome, qu'ils fussent même formés pour la plupart des mêmes mots, on peut le croire, d'après les « *practica* » mêmes des Synodes et pour la raison qui les fit interdire par le Concile *in Trullo* : précisément à cause de leur similitude

(46) Mansi, t. VIII, col. 1059 : « τῶν ἐν Χαλκηδόνι πατέρων τὴν σύναξιν κήρυξον σήμερον ἐὰν κηρύξης, αὐριον ἐπιτελεῖται οὔτε ἀναχωρῶ ἐὰν μὴ κηρύξης, τοὺς ἀναθεματίσαντας Νεστόριον καὶ Εὐτυχεῖα εἰς τὴν αὐριον κήρυξον, ἐὰν μὴ λάβω ἀπόκρισιν ἕως ὅψε ὧδε εἰμί ».

(47) Sathas, *op. cit.* pp. 291-302.

(48) Mansi, t. VIII, c. 1066 : « τότε φωνῆ πάντες οἱ τοῦ λαοῦ ὡς ἐξ ἐνὸς στόματος ἐβόησαν : « Εὐλόγητός εἰ, Κύριε... » καὶ τῶν θυρῶν κλεισθεισῶν, καὶ τοῦ ἁγίου μαθήματος κατὰ τὸ σύνηθος λεχθέντος, τῷ καιρῷ τῶν διπτύχων μετὰ πολγῆς ἡσυχίας συνέδραμον ἅπαν τὸ πλῆθος κύκλω τοῦ θυσιαστηρίου καὶ ἡκροῶντο ».

avec les *acta* théâtraux de l'Hippodrome. Mais qu'ils fussent chantés par les dèmes et non pas par le clergé, c'est là un détail très difficile à confirmer, puisque les Conciles nous démontrent le contraire (49).

Ce n'est pas seulement aux *acta* des Synodes, ou aux hymnes des chantres, ou à la présence du patriarche et des évêques que se borna l'intervention de l'Eglise dans les fêtes byzantines. Elle alla plus loin : elle y prit part. Elle intervint solennellement dans les Dionysia ou fêtes de la Vendange, pendant le règne de Constantin Porphyrogénète, dans les banquets des Calendes et ceux organisés en l'honneur des fêtes des saints, où les chantres des églises et non pas les dèmes exécutaient désormais tous les « βασιλικά », ainsi que les différentes autres compositions mélodiques (50).

D'après cet empereur, en effet, les fêtes de la Vendange ne pouvaient être célébrées, si le Patriarche, entouré de ses évêques, n'allait en pleines vignes, dans le « πεδῖον ἢ λιβάδιον » (51), ou « πρὸ τῆς ἀμπέλου », bénir le raisin déposé à cet effet, dans des paniers, sur une table de marbre. Alors le patriarche offrait une grappe à l'empereur, puis, à son tour, celui-ci en offrait d'autres à tous les seigneurs; pendant que les chantres, selon la coutume, entonnaient un hymne laudatif, un « apelaticon », qui n'a point pendant le règne de Constantin le sens qu'on a voulu lui donner : danse pyrrhique des armatoles byzantins, tirant son nom de ἀπελάτης, armatole (52). Dès lors, les jeux décrits par Constantin ne seraient d'un bout à l'autre que des danses pyrrhiques. Il y faut simplement voir un hymne laudatif, nécessaire à chaque fête et cérémonie byzantine, auquel parfois succédait un deuxième hymne, puis un troisième, tirant son nom de l'autre sens qu'on attribue aussi au mot ἀπελάτης = κλέφτης, ληστής, brigand : par là on entendait les bandes de brigands qui ravageaient la

(49) *Ibid.*, t. XIII, c. 352-353, Conc. Nicaen. II : « ἡ ἀγία Σύνοδος ἐξεβόησεν : πάντες οὕτω πιστεύομεν, πάντες... τῷ βασιλεῖ πολλά τὰ ἔτη... τῆς εὐσεβεστάτης αὐγούστης πολλά τὰ ἔτη...etc. » ; t. XIII, c. 201 : « ἡ ἀγία Σύνοδος ἐξεβόησε, κατὰ ἓνα στίχον ἐκ τρίτου ἐκφωνοῦσα ». (Ce qui prouve que les acclamations étaient plutôt chantées). Voir aussi t. XIII, c. 143 et 417.

(50) *De Cer.*, II, pp. 597, 583, 585 et autres.

(51) *Ibid.*, I, pp. 373-375 : « Ὅσα δεῖ παραφυλάττειν ἐν τῇ ἡμέρᾳ τοῦ τρυγητοῦ ».

(52) Sathas, *Doc. inéd.*, vol. IV. Préface, p. LXXVII.

frontière et pour lesquels se donnaient tant de peine les fameux et renommés « ἀκρίται » (53). En ce cas, un apelatikon serait précisément un hymne vantant les exploits des empereurs, contre tout « apelatès », éternel symbole des ennemis de l'Etat. C'est ce sens qu'on entrevoit au long du Livre des Cérémonies, et qui est clairement confirmé chaque fois que Constantin veut citer les paroles mêmes dont se composent ces hymnes, ce qu'il se croit obligé de faire souvent (54). De plus, chaque fois qu'il s'agit d'une chanson de danse, comme celles qui accompagnent la danse des Bouchers, ou celle de l'Hippodrome de Mai, ou d'une chanson de course, elles nous sont exactement déterminées par les termes « χορευτικόν », ou « δρομικόν », ou par des expressions analogues (55). Les « ἀπελατικά » sont pour la plupart intercalés parmi les hommages rendus à l'empereur (56).

Nous retrouvons les danses bachiques des fêtes de la Vendange ou des Dionysia dans la danse appelée aujourd'hui « valaque », autrement dit danse « montagnarde », du mot grec « βλάχος », montagnard. Dans celle-ci les danseurs, se tenant par la main, font des pas cadencés, à la manière des vendangeurs qui foulent leur raisin dans leur cuvier; lorsqu'elle a lieu dans les vignes mêmes, comme dans beaucoup de villages, au mois de septembre, à l'époque de la vendange, pendant les soirées tièdes de l'automne, cette danse fait songer aux Bacchanales.

Mais ce qui est surtout intéressant, c'est que cette même cérémonie de la Vendange, décrite par l'empereur Constantin, ait été conservée jusqu'aujourd'hui par l'Eglise orthodoxe, dans toutes les parties de la Grèce directement annexées autrefois à

(53) K. Krumbacher, *Gesch der Byz. Litter.*, trad. en grec de Sotériadès t. III, pp. 93-94.

N. Politis, *Lex. encyclop.*, aux mots \*Ακριτας et \*Απελάτης. Athènes 1889.

(54) *De Cer.*, I, p. 368 : « Καὶ ὅτε θλώσῃ εἰς τὸ κάμπτον τοῦ πρασίνου καὶ κάμψουσι, λέγουσι τὸν ἀπελατικὸν ἦχ. βαρῆς ἀναβήλουσα ἢ πύλις σου, ὃ δέλνα αὐτουράτωρ, ἐπιπέγεται καταχρῶς... etc. » Cf. aussi pp. 279, 294, 367, 374.

(55) *Ibid.* pp. 367, 353, 345, 349, 266 : « ἀπὸ τοῦ τετάρτου βατοῦ κατέρχονται οἱ τῶν δύο μερῶν δημῆται καὶ λέγουσι τὸν χορευτικόν... » - « καὶ μετὰ τὴν συμπλήρωσιν τῶν δ' βατίων ἐπιβαλῶσιν... καὶ ἀπέρχονται χορεύοντες... » - « καὶ εἰθ' οὕτως λέγεται τὸ δρομικὸν ποίημα· οἱ τῶν ἀγώνων σὲ δυσωποῦμεν... ».

(56) *Ibid.* p. 293-294 : « καὶ εἰσάγουσι τοὺς ὀφελόντας χορεύσαι... εἶτα κτέρχεται ὃ τῆς τραπέζης... καὶ λέγουσιν οἱ τοῦ μέρους ἀπελατικὸν ἦχ. α' » « ἐν ταῖς χερσὶ σου σήμερον παραθήμενος τὸ κράτος, θεός σε ἐπισκῆρῶσιν αὐτουράτορα δεσπότην... etc. » Voir aussi pp. 230, 279, 287, 291.

Byzance. Dans toutes les villes et tous les villages de l'Asie Mineure, la messe du 15 août, fête de l'Assomption, était solennellement rehaussée de cette cérémonie ou litanie de la bénédiction du raisin. Elle avait lieu dans les cours des églises, où le prêtre ou évêque, au milieu de litanies et prières particulières, distribuait le raisin aux fidèles, qui s'empressaient tous d'emporter une grappe bénie (57). Parmi les plus dévots des Micrasiates, beaucoup doivent se souvenir de s'être abstenus, durant des années, chez eux, de mettre même un grain de raisin dans leur bouche jusqu'à ce qu'ils eussent goûté à celui qui serait béni par leur église; ce qui doit leur manquer grandement, quelle que soit la partie de la Grèce continentale, où le vent du malheur les a aujourd'hui amenés. Aussi, quoiqu'on n'ait conservé de nos jours que la partie christianisée de la fête, celle de la bénédiction du raisin, et qu'on omette les banquets et festins du temps des Byzantins, néanmoins nous devons dire que l'Eglise, dans son empressement à détacher par sa présence les fidèles de l'ancienne religion, oubliant de voir dans cette fête, — ce qu'elle fit pour beaucoup d'autres encore, — l'emblème de tout ce qu'il y a jamais eu de plus païen depuis les temps les plus reculés, celui des orgies bachiques, le raisin. En dépit du travestissement, on ne laisse pas de reconnaître l'antique symbole, consacré désormais à la gloire de cette autre vigne que furent les biens prodigués par les tout « κραταιοί » empereurs byzantins (58)!

Les Calendes se maintinrent aussi grâce à l'Eglise. D'abord par les banquets, conservés comme une coutume dans les familles, d'un bout à l'autre de la Thrace et de l'Asie Mineure, et symbolisés surtout dans celui de la veille du nouvel an, qui avait lieu même chez les plus humbles dans ces pays. (Les Grecs de l'Hellade proprement dite n'avaient aucune idée de ces

(57) Pareille pratique est même mentionnée pour les couvents de l'époque byzantine, avec le détail du raisin mangé dans l'église même par les moines « suivant la tradition antique » (Dans l'« Hypotyposis » du couvent St Nicolas de Casole, conservée dans un musée de Turin. Cf. Charles Diehl, *L'art byz. dans l'Italie mérid.*, p. 175. Paris 1894.)

(58) *De Cer.*, I, p. 375 : « εὐκληματοῦσα ἀμπελος οἱ κραταιοὶ ἀνεδείχθησαν δεσπόται, εὐφρασίαις βότρυας διανέμοντες πᾶσι δι' ἃ καὶ κατευφραίνονται αἱ σχολαὶ καὶ ἡ σύγκλητος τρυγητικὴν ἀπόλαυσιν ἐπιτελοῦντες ἐν τοῖς ἱερείαις δώμασιν δι' ἃ πάντες κραυγάζομεν χαρὰ ἀνεκλέλητος ἐπεδήμησεν τῷ κόσμῳ ».

festins et n'ont conservé que quelques traits caractéristiques des Calendes; ainsi, l'échange de comestibles entre parents et amis et les gratifications d'argent.) Mais, en outre, pendant toute la suite de ces fêtes, qui duraient exactement 12 jours, depuis la veille de Noël jusqu'au 7 janvier, second jour de l'Épiphanie et fête de saint Jean-Baptiste, des groupes, formés par les chœurs mêmes de l'église, allaient chantant les *Calenda* de maison en maison. Car, de nos jours, les Calendes ont dégénéré en ces « Calenda », chansons particulières à chacune des trois fêtes principales de cette période de l'année, Noël, Nouvel An, Epiphanie. Dans l'une de ces chansons, consacrée au Nouvel An, se retrouvent encore quelques particularités caractéristiques des scènes homériques païennes, dont les Calendes ont gardé quelques traits : elle évoque Basile le Grand, originaire de Cappadoce, où avaient justement lieu ces scènes païennes que le prélat avait cru devoir condamner dans ses œuvres; et Basile est présenté descendant de Césarée, tenant en main une verge verte, emblème des aèdes ou rhapsodes, dits Homérides, prêt à chanter l'« alphabet », c'est-à-dire en pur acteur byzantin (59). Cette chanson, en vogue chez les Mésasiates, continue à être chantée par eux comme *Calenda* aujourd'hui, en Grèce même.

On a voulu dire que les banquets des Olympiques, autrement dit des Calendes, défendus avec les autres fêtes païennes par les Conciles d'Ancyre, de Laodicée et de Constantinople, dit *in Trullo*, se changèrent en une espèce de fête chrétienne, du nom d'« Agapè », amour (60). Mais les « Agapai » existaient depuis les premiers chrétiens, en même temps que les banquets

(59) "Άγιος Βασίλης έρχεται από την Καισαρεία  
βαστάει πέννα και χαρτί,χαρτί και καλαμάρι

Και στο ραβδί τ' άκούμπησε, νά πη τ' άλφαφητάρι.

Ξερί, χλωρό ήταν τó ραβδί, χλωρούς βλαστόύς πετάει, etc.

(St Basile arrive de Césarée, il tient une plume et du papier, du papier et une écritoire... — Et sur sa verge il s'appuya pour réciter l'*alphabet*, — la verge était sèche mais verte, de verts bourgeons y ont poussé... etc.) Cette chanson est bien longue ; on la rencontre en fragments dans quelques îles de l'Archipel, combinée avec d'autres chansons locales (Voir dans l'*Anthologie*, éditée par M. H. Pernot (Anth. de la Grèce moderne) p. 171. Paris 1910.

(60) Sathas, *Essai hist. sur la mus. et le théât.*, p. 82.

païens, et ont été minutieusement décrits et comparés avec ces derniers par Tertullien, dans son *Apologétique* (61), datée de l'an 197 après Jésus-Christ. Les premiers chrétiens formaient des corporations, des communautés, qui s'unissaient dans un même endroit, pour lire les Saintes Ecritures, pour les commenter, ainsi que pour « exhorter à la correction et à la censure au nom de Dieu » (premier aspect de l'Eglise chrétienne). Ces réunions étaient suivies de repas communs, nommés « Agapai » à cause de l'égalité fraternelle qui les distinguait de ceux des païens, où la séparation des castes était rigoureusement observée. En outre, les chrétiens ne se mettaient jamais à table avant « d'avoir goûté de la prière à Dieu ». Que les réunions des associations chrétiennes n'aient aucun rapport avec les banquets olympiques, mais, au contraire, qu'elles aient persisté même après le triomphe complet du christianisme, pour suppléer aux festins byzantins, la chose est certaine : « Nous renonçons à vos spectacles, parce que nous renonçons aux superstitions d'où ils tirent, nous le savons, leur origine et que nous sommes étrangers aux choses elles-mêmes qui s'y passent. Notre langue, nos yeux, nos oreilles n'ont rien de commun avec la fête du cirque, avec l'impudicité du théâtre, avec l'atrocité de l'arène, avec la frivolité du xyste. En quoi vous offensons-nous, si nous préférons d'autres plaisirs (62) ? »

Les « Agapai » ont continué longtemps. Pendant tout le temps que les banquets byzantins gardèrent leur ancienne forme, il se trouva toujours des chrétiens dont la foi intolérante les poussa à se séparer du reste de leurs coréligionnaires, pour ne pas assister à des amusements impies, à manger dans l'église même et à orner leurs repas chrétiens de prières, de lectures, de chants et de cantiques religieux. Cette raison d'être des « Agapai » est d'ailleurs attestée par les canons des conciles qui défendirent ces

(61) Tertullien, *Apolog.* « Seul le repas des chrétiens est un objet de commentaires (en parlant des banquets païens)... Notre repas fait voir sa raison d'être par son nom : on l'appelle d'un nom qui signifie « amour » chez les Grecs (agapè) », chap. 39, p. 83, éd. Waltzing, Louvain et Paris, 1911.

Voir aussi *Diction. d'Archéol. chrét.* au mot Agapè, pp. 775-848, fig. p. 843 et suiv.

(62) *Ibid.*, chap. 38.

sortes de festins ecclésiastiques (63). En outre, nous savons que le Concile *in Trullo*, quoiqu'il ait interdit dans le canon 62 les banquets des Calendes, c'est-à-dire les banquets païens, s'est cru obligé, dans un autre canon, de faire cette même défense pour les banquets chrétiens (64). Cela prouve que les « Agapai » existaient en même temps que les banquets des Calendes, et qu'ils ne se confondirent avec ces derniers qu'après leur transformation en banquets pieux de famille; et c'est comme tels qu'ils nous furent transmis. Que les chrétiens dussent, après cette défense, célébrer les « Agapai » dans la cour de l'église, et non pas dans l'église même, nous l'apprenons par l'interprétation de Balsamon, relative au 63<sup>e</sup> canon du Concile de Carthagène (65). C'est sans doute cette dernière forme de ces réunions qui conserva leur nom jusqu'à nous. Les Grecs, en effet, nomment aujourd'hui « Agapè » la seconde messe du dimanche de Pâques, qui a lieu d'habitude de 2 à 4 heures dans l'après-midi. Pendant cette fête les cours des églises, surtout de celles de l'Asie Mineure et de Thrace, se transformaient en un véritable bazar de confiseries et de comestibles; car ce jour était le seul qui donnât exceptionnellement accès à des amusements de toutes sortes, dans l'enceinte même de l'église, semblable à un lieu de foire publique, avec ses balançoires, ses baraques et ses expositions d'articles de toute espèce. Ce jour est aussi exceptionnellement fêté en Grèce même, mais avec des particularités bien étrangères à l'« Agapè » des Byzantins, le rétablissement de l'indépendance grecque ayant donné au dimanche de Pâques l'aspect d'une véritable fête nationale.

Le détail des fêtes, auxquelles l'Eglise n'a jamais pris de part, s'est certainement conservé dans les coutumes du peuple. Les travestissements des Calendes, d'un bout à l'autre de l'Asie Mineure, en Thrace et en Macédoine, sont exécutés de nos jours exactement à l'ancienne date, de la veille de Noël au 8 jan-

(63) Héfèle-Leclerc, *Hist. des Conciles.*, t. I, 2<sup>e</sup> part., p. 1015, can. 28 du conc. de Laodicée : « ἔστι οὐ δεῖ ἐν τοῖς κυριακοῖς ἢ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις τὰς λεγομένας ἀγάπας ποιεῖν, καὶ ἐν τῷ οἴκῳ τοῦ Θεοῦ ἔσθλειν καὶ ἀκκοῦβιτα στρωννύειν ».

(64) *Pand. can.*, t. I, pp. 243-244, can. 74 du conc. in Trullo : « ἔστι οὐ δεῖ τὰς λεγομένας Ἀγάπας ποιεῖν καὶ ἐνδον ἐν τῷ οἴκῳ (ναῶ) ἔσθλειν καὶ ἀκκοῦβιτα στρωννύειν ». (Voir l'interprétation de Balsamon, *M. P. Gr.*, t. 137, c. 765).

(65) *Pand. can.* I, p. 597-598; ou dans *M. P. Gr.*, t. 138, c. 245.

vier. Et si, en Grèce proprement dite, ils sont inconnus à cette époque, c'est qu'ils ont lieu seulement pendant les fêtes du Carnaval occidental, c'est-à-dire avant le Carême de Pâques; or, dans les provinces des pays directement annexés à Constantinople, le Carnaval reste aujourd'hui encore ignoré. Jamais Capadocien ou Macédonien ne s'est déguisé chez lui à une autre époque qu'à celle des fêtes de « δωδεκάημερον », comme on les appelle encore en Macédoine. Et si jamais une ville dans ces provinces a connu les fêtes du Carnaval, si elle a voulu se moderniser en les adoptant, chose très rare, il ne s'ensuit pas qu'elle rejeta celles des Calendes. Malgré tout, les travestissements des Calendes restèrent sacrés.

Ils n'ont pas pour but le plaisir d'une promenade travestie ou masquée, comme notre Carnaval moderne. Les déguisements, dans ces pays, se font en groupes et de nuit, plutôt que de jour. Nous en ferions remonter la cause à l'oppression des Turcs, si nous n'avions pas nous-même été témoin d'un travestissement de ce genre, qui garda tous les traits caractéristiques de son origine. On s'assemblait dans une maison où l'on se déguisait, chacun suivant le rôle qu'il se préparait à jouer; puis, en réunissant tous les différents rôles en un ensemble, on parvenait au bout d'une demi-heure à avoir une petite scène improvisée; puis on répétait cette scène avant le départ; une, deux, trois répétitions faites sous la direction du plus habile de la compagnie, un mot ajouté par ci, un autre supprimé par là, une phrase plus comique au commencement, une autre à la fin, et l'on obtenait une pièce charmante, que l'on allait ensuite de porte en porte représenter de la manière la plus ingénue chez des parents et des amis. Les jeux de pantomime ne manquaient pas à ces représentations improvisées. Au contraire, outre ceux des personnages qui, faute de voix ou de courage, préféraient répondre à leur interlocuteur par la mimique, il y avait parfois des scènes entières jouées en pantomime, les acteurs montrant beaucoup de dispositions pour ce genre de jeu.

Mais les fêtes qui laissèrent, entre autres, le plus profondément la trace de leur passage, sont celles de Maïouma, qui se sont généralisées d'un bout à l'autre du monde grec. Il n'est pas un seul pays de la Grèce, un seul village qui n'ait conservé



la coutume de fêter le mois de mai. Les danses champêtres en ce jour se voient partout. Et si les fêtes byzantines ont très peu influé sur la population de l'ancienne Grèce, par contre nulle part la fête antique de Maïouma n'est mieux célébrée que dans la Grèce continentale. Je ne pense pas qu'il y ait à Athènes un second jour, où la joie puisse déborder comme pendant la fête de la veille de mai. Celle-ci commence à 7 heures du soir, pour se prolonger tard dans la nuit, et elle a eu lieu en pleins champs, à quelque distance de la ville, comme les anciennes fêtes païennes. Il est rare de trouver un Athénien qui, au cours de cette soirée, ne sente le besoin de prendre part à ce délire de sève printanière et ne rentre chez lui chargé de gerbes et enivré de la joie du renouvellement de la nature. En province et dans les villages, les danses champêtres, pendant ce jour, sont générales aussi. Mais les chansons qui les accompagnent sont tout exceptionnelles. Mme de Chénier nous donne celle que l'on chantait de son temps à l'Île des Princes, à Constantinople, et qui s'y conserve de nos jours : « Un des danseurs chantait « *καλῶς ἦλθεν ἡ νύμφη μας, ἡ Μαΐα, ἡ Μαΐα* ». « soyez la bienvenue, Nymphé, Déesse du mois de mai, déesse du mois de mai », et le chœur à chaque couplet répétait « déesse du mois de mai, déesse du mois de mai (66). D'après Mme de Chénier, cette fête se célébrait aussi à Marseille : « Les Marseillais, descendants des Grecs, ont eux-mêmes conservé l'idée de cette fête. Dans les quartiers de la vieille ville où l'on voit ces anciens monuments consacrés aux divinités païennes, la Major et les Accoules, et qu'un culte plus pur rend aujourd'hui plus respectables, on trouve le 1<sup>er</sup> mai des jeunes filles bien parées sur des autels garnis de fleurs et leurs compagnes appellent les passants pour offrir des fleurs à la Mayo, qui représente Flore et le retour du printemps (67) ».

Il y a une foule de chansons de mai d'un bout à l'autre de la Grèce, chaque province ayant la sienne. Mais les traces de Maïouma se reconnaissent dans une autre coutume : on pare les maisons de fleurs, généralement tressées en couronnes, qu'on

(66) Mme de Chénier, *op. cit.*, p. 150.

(67) *Ibid.*, p. 151. — Voir aussi : Hospinianus, *op. cit.*, cap. XV, p. 91 « Festa quae mense Maio a Graecis sunt celebrata » ; cap. XVI : « a Romanis sunt celebrata ».

attache solidement à l'un des balcons, ou à la fenêtre centrale de l'habitation, et l'on se croit obligé de la garder exactement pendant 30 jours, c'est-à-dire juste le temps que dureraient les fêtes de Maïouma. Pendant ce temps, de joyeuses facéties nocturnes sont faites aux plus dévots des habitants : des groupes de jeunes gens, qui passent ces trente jours de fêtes printanières à s'amuser la nuit, s'exercent, munis de longs bâtons, à enlever des balcons et des fenêtres le plus de couronnes possible. Aussi, ceux qui, malgré les précautions prises contre ces farces, connues et admises pendant ces jours, se voient privés un beau matin de leur couronne, cet emblème de joie printanière, se sentent malheureux, et poussent parfois la superstition jusqu'à croire que la joie leur sera ôtée pendant le cours de l'année.

Les autres fêtes printanières, dites Lupercalia et Russalia (68), ont dû se confondre peu à peu avec celles de mai, mais aussi, en partie, avec les fêtes de Pâques. Nous avons vu la danse guerrière des « Bouchers » s'exécuter du temps de Mme de Chénier à Pâques, et nous connaissons en outre l'habitude de fêter les Pâques pendant une suite de jours et le plus joyeusement possible. Dans certaines villes de l'Asie Mineure, situées sur la Mer Noire, l'Hippodrome de Mai byzantin continuait à avoir lieu de nos jours, organisé provisoirement dans les alentours de la ville par les notables des communautés grecques : ils élevaient pour la plupart eux-mêmes des chevaux, spécialement à cet effet, et payaient des sommes assez rondes au gouvernement turc, pour faire autoriser cette fête traditionnelle du grand jour de l'anniversaire de « la reine des villes, gardée de Dieu » ! Elle conservait en même temps toutes les caractéristiques des fêtes printanières : elle s'ornait des danses, jeux et festins champêtres, particuliers aux Lupercalia ou Russalia byzantins. La plupart de nos réfugiés du « Pont » doivent se rappeler ces courses solennelles auxquelles le notable grec, sa femme et ses enfants paraissaient avec leurs plus beaux habits, les dames et enfants d'ordinaire en blanc, dans des robes nouvelles faites spécialement pour l'occasion ; car ces courses n'ont été défendues par

(68) *Ibid.*, cap. X, p. 55.

le gouvernement qu'après la proclamation de la Constitution turque.

Quant aux fêtes hivernales de Bota et de Saturnalia, celles-ci ayant été des fêtes champêtres, ne se maintinrent nécessairement qu'à la campagne. Personne n'ignore l'habitude des paysans d'abattre des porcs en hiver : elle remonte à ces fêtes antiques de Pan et de Cronos. Alors c'étaient plutôt des béliers qui étaient abattus et écorchés dans les vignes; on se servait ensuite de leur cuir pour faire les outres, « les askous », employés pour les glissades de la fête des Askolia ou Dionysia. De plus, pendant ces fêtes hivernales, on avait l'habitude de « pétrir de petits pains, faits de miel, de fruits, de vin, d'huile et de blé, sans y ajouter de l'eau, et de les présenter aux prêtres de la Déesse Mère (69) ». Cette coutume s'est conservée aussi dans plusieurs parties de la Grèce, ainsi que dans beaucoup d'autres pays orthodoxes, habités par des peuplades grecques : en Roumanie, dans la Tsernagora de la Russie, où, deux ou trois fois par an, à des jours fixes, on garde l'habitude d'exposer, en pleine église, non des pains pétris de fruits, comme autrefois, mais les fruits mêmes, accompagnés de tous les autres produits : du blé, de l'huile, et parfois, mais rarement, du miel, ce dernier étant généralement remplacé par des légumes.

### III

#### *Fêtes et jeux de moindre importance*

Aux jeux de premier ordre, exécutés pour la plupart dans la capitale, il faudrait ajouter de plus petites fêtes, répandues dans telle ou telle province et inconnues à Constantinople, et qui se transformèrent de façon significative depuis le moment de leur apparition jusqu'à leur généralisation. Une d'elles était la fête

(69) Lydus, *De mensibus*, IV, p. 174; — Aristophanès, *Plutus*, 130-140 (dans *Script. Graecor. Biblioth.*, p. 410-411); — Aristophanem Scholia in *Plutum* (*Ibid.*, p. 330-331); — Hospinianus, cap. XXX. *Saturnaliorum solennitas*, p. 129.

des Erytes « τῶν Βρυτῶν », qui formait en quelque sorte une variété de celles de Maïouma et était en usage dans certaines parties de l'empire, pendant le règne d'Anastase (70). Nous apprenons que plus tard elle fut abolie, sous ce même empereur, à cause des troubles apportés pendant les fêtes mêmes, et fut absorbée peu à peu par celle de « Gastre » (τῆς Γάστρης), dite fête des Roses; cette dernière, au fond, ne diffère, comme celle des Brytes, que par sa dénomination, de la branche mère dont elle provient directement et qui est celle de Maïouma.

La fête des Roses, exécutée par les sophistes de Gaza plusieurs jours de suite, quoique entièrement locale, est pourtant essentielle dans l'histoire du théâtre byzantin. Par les quelques poèmes des sophistes, parvenus jusqu'à nous, nous apprenons que des Concours poétiques avaient lieu à Gaza, pendant ces fêtes des Roses, nocturnes comme celles de Maïouma, et que les sophistes et leurs élèves y déclamaient leurs « auditions », leurs « ἀκροάσεις » (71). Le chroniqueur syrien, Josué le Stylite, nous décrit ces mêmes fêtes, célébrées à Edessa, son pays natal, en 507, d'une manière aussi bruyante que dans toutes les autres villes de Syrie : « D'innombrables flambeaux, allumés tout le long de la route, des portes du théâtre (Trimarion) jusqu'au portail (dit Kifè), ajoutaient une solennité mystique à cette fête. Encore d'autres flambeaux, semblables à ces premiers, étaient situés, d'un bout à l'autre de la ville, sur les hauteurs, les portiques et tout ce qui formait une saillie, même dans la rivière et tout le long de ses bords. C'est dans le théâtre qu'ils s'assemblaient tous, pendant sept jours, habillés de simples che-

(70) Suidas, au mot Maïouma; — Mueller, *Fragm. Histor. Graecor.*, V, pp. 31 et 34.

(71) Maii, *Spicil. Rom.*, IV, p. XXXVII : « Ἰωάννου Γραμματικοῦ Γάζης σχέδιον ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῶν Ρόδων μετὰ τὸ εἰπεῖν τοὺς φοιτητάς ». Nous avons conservé aussi deux beaux „σχέδια” de Choricios, intitulés « Περὶ ἔαρος » et « Εἰς Ρόδον » ; la finale dans tous ces deux morceaux atteste l'existence de ces réunions poétiques : a) Τοσαῦτα τοῦ λευμῶνος ἀπολαύσας, καὶ τῶν ρόδων πλεῖστα συνεπαγόμενος, ἀπήειν οἰκάδε, τὸ ἔαρ ἄδιον, καὶ πάλιν ἰδεῖν τὴν ὥραν εὐχόμενος. b) Ἄλλὰ γὰρ εὐμενῆς ἡμῖν ὁ Θεὸς ἐπιφαίνοιτο καὶ δοίῃ πάλιν καὶ ἔαρ ἰδεῖν καὶ ρόδον θυμῆσαι. (*Orat. declam. fragm.*, pp. 129 et 133, Boissonade).

Ce sont ces concours exécutés à Gaza, pendant la fête des Roses, à l'exemple de ceux de Olympiques, et la similitude de noms dans tous les deux, « ἀκροάσεις », qui firent confondre à plusieurs folkloristes les fêtes des Olympiques avec celles de Maïouma, autrement nommées fête des Roses.

mises et de tiaras, puis, munis de flambeaux et d'encensoirs, ils passaient leurs nuits à chanter et à crier (72) ». C'est pour les représentations des habitués de l'école de Gaza que le sophiste Procope a dû préparer aussi son volume œ « traductions homériques », mentionné par Photios (73).

Une autre fête byzantine qui disparut peu à peu, ou plutôt qui changea entièrement de forme et de sens, est celle de Bombonaria ou Bombaria. Ce dernier nom fut donné, plus tard, dans le théâtre populaire de Venise, à des pièces représentées pendant les banquets de noces (74); il provient des « bombonaria » des Byzantins, sortes de grelots ou castagnettes dont se servaient les comédiens à Byzance. Les Vénitiens les appelaient aussi Momaria, nous dit Sathas, du mot grec *Μῶμαρ* ou *Μῶμος*. Les jeux aux bombonaria ou tout simplement les « Bombonaria » existaient depuis les temps anciens (75). Ils étaient employés aussi, pendant les Concours olympiques d'Antioche, par les femmes (76), qui y prirent part tant que durèrent ces concours. Mais ce qui est étrange, c'est que, quoique l'habitude de se servir des castagnettes pour certains jeux et danses et banquets persistât longtemps à Byzance, le nom de « bombonaria », donné à ces instruments, tomba en désuétude et se changea en celui de « *φεγγία* » (77), employé, au x<sup>e</sup> siècle, par Constantin. Depuis le règne de Justinien, des dérivés de ce mot sont employés pour indiquer l'action de ridiculiser les adversaires de l'Eglise, ou les ennemis de l'Etat, probablement parce que les comédiens devaient jouer un grand rôle dans ces facéties (78). L'Eglise, qui persécuta longtemps le mime, le poursuivant même par ses Synodes, se servit par ailleurs plu-

(72) Josué le Stylite, *Chronique*, trad. en anglais par Wright, chap. XXVII pp. 18, 20, 35. Cambridge 1882; trad. franç. par l'abbé Martin. Paris, 1876, pp. 26, 28, 40.

(73) Photius, *Bibliotheca*, p. 103, éd. Bekker.

(74) Sathas, *Doc. inéd.* t. II, Préface, p. X.

(75) Strabonis, *Geographica*, lib. X, cap. III, 16 (*Script. Graec. Bibl.*, p. 404.)

(76) Malalas, p. 228 : « ἦσαν δὲ καὶ παρθένοι κόραι... καὶ παλαιούσαι, μετὰ βομβωναρίων (καὶ) τρέχουσαι καὶ τραγωδοῦσαι ».

(77) *De Cer.*, I, p. 294 : « ἄρχονται χορεύοντες... βαστάζοντες ἐν ταῖς χερσὶ τὰ λεγόμενα φεγγία ».

(78) Malalas, pp. 451, 473, 491 (περιεβωμβήθησαν, περιβωμβισθέντων, περιεβωμβίσθησαν).

sieurs fois de lui pour combattre les partisans de l'ancienne religion, comme aussi ceux des différentes hérésies. Ainsi, entre l'époque pendant laquelle le théâtre populaire de Byzance, presque aussi profane qu'aux temps antiques, chassé de partout par l'Eglise, cherchait à se réfugier dans les palais royaux, et celle où, entièrement réconcilié avec elle, il marchait de pair avec elle dans n'importe quelle parade populaire, une période de transaction et de paix survint, due à ces causes subtiles, dont nous sommes efforcée de poursuivre l'étude qui nous est apparue importante.



ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΘΗΝΑΙ

## CHAPITRE II

---

# L'Origine de la Mimique dans le Théâtre Ecclésiastique

I. — Le mime à Rome et à Byzance.

II. — La gesticulation mimique au théâtre et à l'église.

---

### I

#### *Le mime à Rome et à Byzance*

L'origine des mimes n'est pas moins ancienne que celle des courses de chevaux; elle remonte aux temps antiques. Dans le schéma qu'Aristote consacre à la poésie dramatique, les mimes tiennent une aussi grande place que les satires. C'est à Théophraste qu'on a attribué une des meilleures définitions que nous ayons conservée sur les « mimoi » (1), dénomination qui, à cette époque, se donnait plutôt aux œuvres mimiques qu'aux acteurs; c'est ce dernier sens qui a prévalu à la suite. Ce qui est constant en général, que le mot « mimos » soit donné aux acteurs représentant les œuvres mimiques ou aux œuvres mêmes, c'est le caractère de ces pièces, destinées à refléter la vie telle qu'elle est, avec son aspect « tant pardonnable qu'impardonnable »; c'est ce qui fait d'elle un genre à part, bien différent des autres genres classiques, et c'est ce qui faisait son succès depuis les temps les plus reculés. L'invention de ce genre particulier fut attribué à Sophron de Syracuse (v<sup>e</sup> siècle avant Jésus-

(1) «Μῖμος ἐστὶν μίμησις βλοῦ τά τε συγκεχωρημένα τε καὶ τὰ ἀσυγχώρητα περιέχων» cité par Reich, *op. cit.*, p. 312.

Christ). Le goût pour les mimes grandit particulièrement au temps des Romains, en ce temps où ni l'exagération d'un Sénèque, cherchant, par l'effet de la nouveauté, à retenir l'intérêt du public au drame (2), ni la modestie et la sobriété de son successeur (3) ne purent empêcher la chute du théâtre classique; le public lui préféra le cirque et les amusements grossiers. Le seul genre, tant soit peu sérieux, qui persista, fut celui des représentations mimiques et satiriques. Celles-ci se développèrent au point de se diviser même en variétés, dont chacune offrait un intérêt spécial à cette époque. Elles étaient plutôt grossières et tournaient à la farce. Nous apprenons qu'il y avait jusqu'à sept de ces variétés scéniques que les Byzantins reçurent en héritage des Romains : les « palliata », représentations se rapportant à la vie des Grecs; les « togata », à celle des Romains; les atellanes, pièces particulières aux « exodiarii », acteurs qui tâchaient de faire ressortir dans leur jeu le ridicule de la vie humaine; les « tavernaria », pièces accompagnées de musique et de danse, de bas étage, où les acteurs et les spectateurs étaient raillés indifféremment; les comédies rinthoniques ou exotiques, tirant leur nom de Rinthon, ancien poète grec, qui, le premier, écrivit des comédies en hexamètres; (les comédies « rinthoniques » devaient être des récits en vers improvisés, joués par les histrions et accompagnés de danses); les « planipedaria », petits morceaux exécutés par les planipèdes, mimes proprement populaires; et enfin, les comédies mimiques proprement dites qui, d'après Lydos, survécurent seules aux autres et qui, à son dire, n'avaient aucune technique, mais étaient tout simplement destinées à provoquer le rire chez la foule (4). Cette déclaration officielle ne nous empêchera pourtant pas de retrouver beaucoup plus de genres scéniques, particuliers aux Romains, pendant toute l'époque byzantine, que ne le croit cet historien.

Les mimes étaient en grand honneur au temps des Romains;

(2) Dans sa pièce « Médée », Médée égorge ses enfants sous les yeux des spectateurs, quoique Horace eût déjà blâmé les poètes qui mettaient de pareilles horreurs sur la scène.

(3) Hasidius Geta, qui semble avoir vécu au II<sup>e</sup> s., publia une « Médée », véritable devoir d'écolier.

(4) Ioannis Lydi, *De Magistratibus*, P. R. lib. I, p. 152, éd. Bonn.



et si le rôle du dernier d'entre eux, le bouffon, ne consistait qu'à provoquer le rire, celui des autres exigeait au contraire une technique assez intéressante, en ce qu'elle procédait de l'imitation même de la douleur et de la joie humaines. Les mimes romains arrivèrent à cet égard à une perfection d'expression incroyable, la plupart des genres cités plus haut comprenant plus de parties mimiques, dans le sens actuel de ce mot, que de parties déclamées, dansées ou chantées. La pantomime étant le genre préféré des acteurs et du public romain, tout poème mis en scène était nécessairement pantominé. Voici comment Cassiodore dépeint les représentations de ce genre : L'acteur entre en scène au milieu des applaudissements du public. Un chœur de musique l'accompagne. Une mimique, particulièrement expressive, lui sert d'interprète. Il explique tout, jusqu'aux moindres détails du poème chanté par les musiciens. Il en fait ressortir toute la valeur, n'usant que de gestes, de la même manière qu'on se serait servi de lettres pour l'écrire (5). On raconte, qu'un ambassadeur du Pont-Euxin, ayant assisté à Rome à une représentation de ce genre, s'écria : « Il est si difficile aujourd'hui de trouver un interprète connaissant toutes les langues, qu'il me semble que cet acteur, dont les gestes expressifs sont comme une langue universelle, serait seul capable d'être compris par toutes les nations (6) ».

Pourtant le mime tomba en décadence pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, durant lesquels la haine des chrétiens contre le théâtre fut immense. Elle se justifiait d'abord par les exhibitions outrageantes des martyrs chrétiens du temps de Néron, puis par l'habitude qu'avaient les païens, dans la suite, de ridiculiser sur la scène les chrétiens et leur foi, en représentant les mystères de la religion du Christ. Un des traits les plus hideux des mœurs romaines avait été de faire du « supplice une fête et de la tuerie un jeu public (7) ». Mais, du temps de Néron, la cruauté avait été poussée beaucoup plus loin. Ce tyran sanguinaire « avait voulu appliquer la férocité à l'esthé-

(5) Cassiodori, *Variarum*, lib. IV, 77, Epist. LI (M. P. L. t. 69, c. 644).

(6) X. Gheorghiu, *Arta dramatică la Români*, p. 17. Iasi, 1908.

(7) Ernest Renan, *L'Antéchrist*, p. 163. Paris, 1873.

tique pour faire de l'art avec la torture (8) ». C'est alors qu'on assista à des scènes exécutées par les condamnés chrétiens, pendant lesquelles ces malheureux, introduits dans l'arène, richement costumés en dieux ou en héros, représentaient par leur supplice les scènes les plus tragiques de la mythologie grecque et étaient mis véritablement à mort en pleine scène comme dans une apothéose artistique. Ainsi, Lauréolus, l'acteur principal jouant le héros du drame portant ce même nom, fut d'abord crucifié sur la scène, pour être après dévoré par un ours aux applaudissements de l'assistance (9). De même, le personnage représentant la scène mythologique d'Orphée, entouré des animaux qui écoutaient comme engourdis l'harmonie de son chant, fut dévoré à la fin par l'ours, « son ingrat auditeur ». On vit aussi des femmes combattre contre les fauves; ou pis encore, l'union de Pasiphaé avec le taureau de Crète (10).

Dans son Apologétique, Tertullien cite beaucoup d'atrocités de ce genre : « Vous êtes plus religieux, dit-il, dans l'amphithéâtre, où l'on voit également vos dieux danser dans le sang humain sur les restes souillés des suppliciés, car ils fournissent aux criminels des thèmes et des sujets, à moins que les criminels n'y jouent même au naturel le personnage de vos dieux. Nous avons vu naguère nous-mêmes Attis mutilé, ce dieu fameux de Pessinoste, et un autre qui jouait Hercule, brûlé vif. Nous avons ri aussi, dans les intermèdes cruels de midi, de Mercure qui éprouvait les morts avec le fer rouge; nous avons vu encore le frère de Jupiter, armé d'un marteau, emmener les cadavres des gladiateurs (11) ». Mais ce qui nous démontre que du

(8) *Ibid.*, p. 168.

(9) Martialis, *Epigrammata*, « Sur les spectacles » épigr. VII : « De même que Prométhée, enchaîné sur un rocher au fond de la Scythie, repait de ses entrailles, promptes à renaître, l'oiseau de proie qui ne cesse de le dévorer ; de même, Lauréolus attaché à une véritable croix a offert sa poitrine nue à un ours de Calédonie. Le sang ruisselait de ses membres palpitants et déchirés ; et nulle place sur son corps ne rappelait la forme d'un corps. Il fallait, pour subir un pareil supplice, que ce condamné eût commis un parricide, ou qu'il eût plongé dans le sein de son maître un fer meurtrier, ou que, dans un accès de délire, il eût enlevé les trésors des temples, ou qu'enfin Rome, il eût tenté de te réduire en cendres ». T. I, p. 19, trad. Verger.

(10) *Ibid.*, Epigr. XXI, p. 31 : De spectaculo Orphei ; — Epigr. VI, p. 19 : De feminarum peigna cum bestiis ; — Epigr. V, De Pasiphaes spectaculo.

(11) Tertullien, *Apolog.* Ch. XV, trad. Waltzing.

temps de Néron la « science des machines avait atteint au théâtre à des effets prodigieux », comme l'a remarqué Renan, c'est la description de la scène d'Orphée dans la XXI<sup>e</sup> épigramme de Martial : « Tout ce dont fut témoin, dit-on, le mont Rhodope à l'égard d'Orphée, l'arène, César, vient de l'offrir à tes yeux. On a vu ramper des rochers et courir une forêt merveilleuse, telle que fut, dit-on, celle des Hespérides; on a vu apparaître, pêle-mêle, des bêtes fauves de toute espèce et rester suspendus au-dessus de la tête du poète une foule d'oiseaux. Lui-même périt déchiré par un ours, son ingrat auditeur. Le fait n'est pas moins réel que le récit de la fable est mensonger ». Comment après cela s'étonner si le théâtre devint l'objet des plus éloquents invectives de la part des premiers Pères de l'Eglise?

A cette raison capitale s'en était ajoutée une seconde, aussi sérieuse : l'habitude qu'avaient les païens de faire bafouer par les mimes les mystères de l'Eglise chrétienne. Elle est clairement prouvée par les Synaxaires, comprenant la vie des saints, dans lesquels plusieurs des mimes nous sont présentés embrassant le christianisme au moment où ils jouent ces comédies profanes et impies (12). Les païens chaque fois qu'ils ne ridiculisaient pas les chrétiens, représentaient sur la scène « les amours indécentes de leurs dieux » (13); la débauche s'était en effet étalée dans le théâtre des derniers siècles romains, pendant lesquels les empereurs favorisaient les scènes impudiques et y participaient eux-mêmes (14). Cette licence des mœurs théâtrales a été attribuée à des causes profondément politiques (15), puisées dans les écrits de Péloussiotès, élève de Jean Chrysostome; d'après celui-ci les

(12) *Menologium Basilianum*, p. I, 4 nov. (M., *P. Gr.*, t. 117 c. 144); *Acta Sanctorum Bolland*, Nov. 4, t. II, p. 228; Malalas, p. 314, 315; *Chron. Pasch.*, I, p. 513 (Du baptême de Saint Porphyre qui, étant mime, au moment de ridiculiser le mystère du baptême, avoua le christianisme. De même de celui de Saint Gelasinos);

*Menol. Basil.* p. III, 17 Avril (M., *P. Gr.*, t. 117, c. 408) (de saint Ardalion qui, jouant de même sur la scène, embrassa le christianisme); *ibid.*, c. 589 (des saints Straton, Philippe et Eutychianos);

*Acta Sanct. Boll.*, 25 august, t. V, p. 122 (du mime Génésios).

(13) Basile le Grand, *Homilia ad adolescentes*, t. II pp. 176-178, éd. Garnier.

(14) Grande Encyclopédie, au mot « drame » (L'empereur Héliogabale joua tout nu le rôle de Vénus).

(15) Sathas, *op. cit.*, p. 94.

empereurs auraient eu intérêt à altérer le goût du public, pour l'abrutir complètement, et auraient à cet effet remplacé les graves scènes de l'ancien théâtre classique par celles des mimes et des danseurs impudiques. Ce qui reste de véritablement certain dans toutes ces suppositions, c'est la haine des premiers chrétiens contre le théâtre; et il faut en retenir la raison capitale d'où dépendent toutes les autres : l'intime rapport du théâtre et du culte des anciens dieux.

Pourtant, malgré cette haine dont s'arma l'Eglise contre le théâtre en général, et malgré quelques précaires succès, courts et intermittents, le mime romain survécut à Byzance des premiers aux derniers temps byzantins. On a cru longtemps, comme nous venons de le dire, que le mime byzantin n'était que le *planipède* des Romains ou le bouffon, non seulement à cause des affirmations de Lydos, mais parce que les Pères de l'Eglise l'avaient aussi affirmé avant lui. Tous, dans le désir de triompher du théâtre païen, ne virent à tour de rôle, dans les différents genres de l'acteur byzantin, qu'une seule et unique espèce, personnifiant, dans n'importe quelle pièce représentée, le même exécuteur : l'organe d'un office proprement profane. Chrysostome, dans ses abondants discours contre le théâtre, nous ferait croire que le mime byzantin n'était, d'un bout à l'autre de la capitale, que le personnage vil et bas qui recevait des gifles ou faisait des culbutes pour amuser la foule (16); mais avec son éloquence inépuisable il entre dans des détails descriptifs (17) qui, avec ceux que donnent les différents canons des Conciles, forment pour l'histoire du théâtre byzantin des sources d'une importance significative : « Qu'on appelle mimes les acteurs qui imitent les malheurs d'autrui (18); que le mot scène ne signifie que dissimulation et contrefaçon, par conséquent que gens de scène (acteurs) s'appellent ceux qui dissimulent et contrefont tan-

(16) Jean Chrysost., *Œuvres complètes*, t. VIII, p. 291 A. *Spuria de pœnitentia* : « Ἄλλος γελωτοποιὸς εἴσεσιν εἰς αἰσχύνην ἑαυτοῦ διαπλάσασθαι μέλη, γέλωτι μισθώσας τὴν κεφαλὴν, αἰσχυνόμενος ἔάν μὴ δημοσίᾳ ραπίζεται ». éd. Montfaucon.

(17) *Ibid.*, t. II, p. 318, B, C ; - t. III, p. 422, D ; -t. VII, p. 114, A, B ; - t. VII, p. 421 ; - t. XI, p. 464, F, et 465 A.

(18) *Ibid.*, t. II, p. 318, B, C ; « μιμοῦνται ἀλλοτρίας συμφοράς, ὅθεν αὐτοῖς αἰ τὸ ὄνομα τῆς αἰσχύνης ἐπίκειται ».

tôt les esclaves, tantôt les seigneurs, tantôt les généraux et les chefs d'Etat (19)...; que le saint et œcuménique Synode défend en entier les mimes et leurs représentations, mais qu'en plus, il défend toute représentation de l'Hippodrome et toute danse scénique (20) ». Cette dernière citation démontre, en effet, que les représentations proprement dites avaient un caractère spécial et qu'on dut les distinguer des représentations de l'Hippodrome, c'est-à-dire bouffonnes ou populaires, ainsi que de toute danse ou ballet scénique.

Chrysostome spécifie même le costume que portaient le mime et le bouffon, nous donnant ainsi, malgré lui, la certitude que ces deux personnages étaient bien différents. Le bouffon se rasait complètement la tête « pour que les cheveux n'intercèdent pas au sujet des outrages (21) », tandis que le mime proprement dit portait de longs cheveux (22) et imitait de son mieux les personnages dont il tenait le rôle (23). On pourrait presque voir la comédie moderne en ce genre qui, depuis les temps anciens, sous la dénomination de « mimos », se distinguait de tout autre genre dramatique, puisqu'il avait aussi pour but de « dépeindre la vie telle qu'elle est, avec son côté pardonnable ou impardonnable ».

Les mimes appartenaient donc à la classe des artistes qui, voués au dieu Dionysos, surnommé « ἀβροκόμης » ou « ἀκερσεκόμης », et renommé pour sa belle chevelure, non seulement ne se rasaient pas les cheveux, mais luttèrent entre eux à qui aurait les plus longs; de là les belles épithètes que nous leur voyons dans l'Anthologie des Epigrammes, suivant la couleur des cheveux de

(19) Zonaras, Interpr. du 51 can. du Conc. in Trullo (M., P. Gr., t. 137, c. 693).

(20) *Ibid.*, c. 692.

(21) Chrysost., t. VII. p. 291.

(22) *Ibid.*, t. VII, p. 422 : « ὁ μὲν γὰρ ὕπισθεν κόμην ἔχει... etc. ». Cf. de même Synésios, Φαλάκρας ἐγκώμιον. (M. P. Gr., t. 66 ch. 6. c. 1177 (au sujet des mimes); - ch. XIII, c. 1192 (du bouffon).

(23) Chrysost., t. I. p. 780, B, E : « ὁ μὲν γίνεται φιλόσοφος, οὐκ ὦν φιλόσοφος, ὁ δὲ γίνεται βασιλεύς, οὐκ ὦν βασιλεύς, ἀλλὰ σχῆμα ἔχων διὰ τῆς ὑψηλῆς ὕψους· ὁ δὲ ἰατρός οὐδὲ ξύλον μεταχειρίσασθαι δυνάμενος, ἀλλὰ ἰατροῦ ἱμάτια περιβεβλημένος· ὁ δὲ δοῦλος ἐλεύθερος ὢν· ὁ δὲ διδάσκαλος οὐδὲ γράμματα ἐπιστάμενος· οὐδὲ ὦν εἰσι φαίνονται, ἀ δὲ εἰσιν οὐ φαίνονται ».

chacun, tels que *Καράμαλλος*, *Χρυσόμαλλος* et autres (24). Cette habitude se répandit aussi parmi les chantres des dèmes ou des factions hippodromiques, les peintres, et en général tous ceux qui sacrifiaient aux Muses, et se conserva jusqu'à nos jours.

Le mime byzantin disparaît avec l'abolition de l'empire. Celui qui lui a survécu, ayant peu à peu donné naissance au « *pallazzo* » ou « *caragheuz* » moderne (25), est par un revirement de chance le bouffon, ou mime populaire. Que ce dernier, pour être arrivé jusqu'à nous, ait persisté avec les autres mimes tout le long de l'époque byzantine, qu'il ait survécu au délaissement de l'Hippodrome et des jeux hippiques, on ne le saurait nier; mais que durant tous les temps byzantins il fût le seul genre existant à Byzance, c'est là une lourde erreur due à des informations imprécises comme celles de l'historien Lydos. D'autres, pareilles à celles-ci, nous présentent en outre Justinien comme un empereur n'ayant pas plus que son prédécesseur, Justin I<sup>er</sup>, sous le règne duquel furent abolis les jeux olympiques et autres jeux païens, favorisé les représentations scéniques; et surtout, ce « genre de théâtre dans lequel était née, élevée et éduquée sa femme Théodora » (26), ce qui aurait plongé les Byzantins dans une grande détresse à l'idée qu'ils passeraient « une vie bien morose ». Mais les caisses spéciales que cet empereur organisa pour les jeux publics et qu'il nomme *θεατραλάς* (27), nous prouve qu'il n'était pas du tout hostile aux jeux publics et qu'il semble, au contraire, les avoir favorisés (28). Il nous est plus difficile pourtant de vérifier son goût des représentations scéniques.

➤ Nous avons deux autres constitutions de cet empereur se rapportant au théâtre (29), dont la première contredit aussi les dé-

(24) Les femmes étaient désignées de la même manière. C'est ainsi que se distingua sous Justinien la mime *Χρυσόμαλλώ*, dont parle aussi Procope (t. III, p. 104). Cf. aussi Suidas à ce nom.

(25) Reich, *op. cit.*, pp. 614-648.

(26) Procope, III, p. 143.

(27) Zachariae a Lingenthal, *Imp. Justin. Novellae*, n. 63, t. I, p. 480.

(28) Cf. Charles Diehl, *Justinien et la civilisation byz. au VI<sup>e</sup> s.*, t. III, ch. 1, « L'Hippodrome » pp. 439-467. Paris, 1901.

(29) *Novell.*, t. II, n. 123, pp. 304 et 306.

clarations de Lydos : il y défend « aux évêques et moines d'assister aux jeux scéniques » ; à moins qu'il ne visât par là les représentations des noces. Par la seconde, qui concerne plutôt les travestissements des Calendes, il interdit « aux mondains, et surtout aux acteurs, hommes et femmes, ainsi qu'aux prostituées, de se déguiser en moines ou religieuses ». Les libertés que se permettaient les moines, comme les acteurs, pendant les représentations des banquets de noces et déguisements des Calendes, avaient de même obligé l'Eglise à renouveler plusieurs fois cette interdiction. « Les clercs, appartenant à un rang supérieur ou inférieur, ne doivent pas, lorsqu'ils assistent à des noces ou à des banquets, rester pour voir les jeux scéniques, mais ils doivent se lever et sortir avant que les jeux commencent (30) ». Ou bien, « il n'est pas permis à ceux qui appartiennent au rang des prêtres ou moines d'assister aux courses, ou de supporter les jeux scéniques; en outre, si un membre du clergé est appelé à une noce, il est tenu, sitôt qu'il voit apparaître les jeux trompeurs, de se lever et de s'en aller immédiatement, d'après l'enseignement de nos pères (31) ». Ou encore, « il est défendu aux acteurs qui ont l'habitude de se déguiser en maints personnages, de se moquer aussi hardiment des moines et des prêtres (32) ».

Malgré le peu d'estime dont le mime jouissait pendant les premiers siècles byzantins, malgré les persécutions qu'il subit sous le règne de quelques empereurs, spécialement de Léon I<sup>er</sup> (33), ainsi que de Zénon, grâce aux faveurs dont il fut l'objet de la part de quelques autres, Anastase, Maurice ou Héraclius (34), les différents genres mimiques persistèrent quand même. Psellos, au xi<sup>e</sup> siècle, fait bien la différence entre le bouffon ou planipède

(30) Héf. Lecl., can. 54 du conc. de Laodic., t. I p. II, p. 1023.

(31) *Pand. can.*, I, p. 183.

(32) *Ibid.*, can. 62, p. 230.

(33) Malalas, p. 371 ; — *Chron. Pasch.*, p. 596.

(34) *Anecdota Graeca*, t. II, p. 28-45 : « Προκοπίου Σοφιστοῦ Γάζης πανηγυρικὸς εἰς τὸν αὐτοκράτορα Ἀναστασίον », éd. Vilhoison. Menandri, *Fragm. (Historici Minores)*, t. II, p. 2) ; — Cedrenos, t. I. p. 626-627.

et le mime proprement dit (35), que Choricios, dans son « Apologie », s'était plu de son temps à appeler « mime attique » (36). C'est à cet écrivain, rhéteur de Gaza et élève du fameux sophiste Procope, dont le but, dans cette défense énergique des « imitateurs du culte de Dionysos », reste encore inconnu, que nous devons beaucoup de traits caractéristiques du mime byzantin et en général du théâtre de cette époque. D'après lui aussi, « nombreux étaient les genres exécutés par les mimes » de cette époque (37). Celui « destiné à provoquer le rire » ne s'intercalait qu'entre deux courses de chevaux et était destiné « d'un côté à apaiser la colère des vaincus et de l'autre à modérer la joie des vainqueurs ». Mais les acteurs sérieux jouaient des comédies anciennes, comme ils en jouaient des modernes, dont la plupart étaient satiriques, que Choricios trouve pour cela même salutaires, car elles rendaient « les seigneurs beaucoup plus prudents, tout en les empêchant d'être injustes » (38).

Ainsi, nous avons conservé la légende d'une représentation de cette époque, connue sous le nom de « Καρὰ τῆρο », légende du petit bateau, qui donna lieu à une de ces scènes satiriques improvisées par les mimes pour le châtement de tel ou tel seigneur. Elle avait pour sujet l'usurpation que fit du bateau d'une certaine veuve un des hauts personnages de la cour de l'empereur Théophile, au IX<sup>e</sup> siècle (39), que les mimes avaient voulu punir par le ridicule. Ayant monté un petit bateau à voiles et l'ayant traîné jusque devant la loge de l'empereur, ils improvisèrent un dialogue facétieux, où l'un d'eux insistait pour faire avaler par l'autre le petit bateau qu'ils avaient devant eux. Comme, naturellement, l'interlocuteur refusait d'obéir, le premier acteur insistant toujours sur sa demande lui dit joyusement :

(35) Psellos, *Dicastica* (*Biblioth. Graeca Medii Aevi*, t. V p. 206 : « γελουαστῶν μὲν καὶ μίμων ἀπέχεσθαι », éd. Sathas. Paris 1876).

(36) Choricios, *Apologie des mimes*, VI, 20 (dans *Œuvres de Choric.*, éd. Graux, t. II., p. 49. Paris, 1886, 2 vol.)

(37) *Ibid.*, XIII, 6-11, p. 65.

(38) *Ibid.*, XIV, 8-11, p. 67-68.

(39) Anonymi de antiquitatibus, epolitanis (M., *P. Gr.*, t. 122, c. 1237). Malalas, mentionnant cette même scène donne au courtisan le nom de Rodanos, à la veuve celui de Véronique et l'attribue à l'époque de Valens et non pas de Théophile. (Malalas, p. 339-340.)



« Comment! le préposite Nicéphore engloutit tout armé le bateau de la veuve, et toi tu aurais de la peine à avaler ce minime objet! » Sur quoi l'empereur, ayant exprimé le désir de connaître l'affaire et s'étant informé de la cause de cette improvisation, fit brûler, sur-le-champ, en plein Hippodrome, l'injuste courtisan et vengea ainsi la veuve aux acclamations de la foule. Son fils, Michel III, fit bâtir une église en l'honneur de ce fait, qu'il nomma « Καραβέτσι », et perpétua ainsi le souvenir que la tradition transmet sous forme de légende jusqu'à nous.

Un grand nombre d'autres scènes, dues à l'improvisation des mimes comme des dèmes, et destinées à tourner en ridicule telle ou telle injustice, sont à tour de rôle mentionnées par les divers historiens. Ainsi, une scène où se trouve raillé l'empereur Maurice (600) : on fit asseoir sur un âne un homme chauve d'une grande ressemblance avec lui, et après avoir posé sur sa tête une couronne d'aulx et sur ses épaules un manteau noir, on lui chantait des vers improvisés pour l'occasion (40). Cette comédie fut d'ailleurs le point de départ des luttes de cet empereur contre les dèmes (41). Beaucoup d'autres personnages célèbres ont été mis au pilori par les mimes : sous le règne de Théodose II, le « tyran Jean », ridiculisé aussi sur un âne (42); le successeur de Maurice, Phocas (43); pendant le règne de Constantin IX Monomaque (1043), l'insurgé de Chypre, Théodore l'Amoureux, « habillé en femme » (44); les conspirateurs de l'empereur Alexis I<sup>er</sup>, à propos desquels Anne Comnène nous conte la scène qui les raille (45).

Dans leurs représentations, les mimes byzantins devaient se servir de masques, ainsi que nous l'apprennent encore Chryso-

(40) Théophane, I, p. 437.

*Fragm. Histor. Graec.* « Joannis Antiocheni fragm. » t. V, p. 35.

(41) Simokattès, p. 338-339, éd. Bonn.

(42) Théophane, I, p. 457.

(43) Procope, I, p. 321.

Hesychius, in *Scriptorum Originum Constantin.*, p. 223, éd. Preter. Leipsig, 1907.

(44) Cedrenos, II, p. 549-550.

*(Fragm. Histor. Gr. t. V, p. 37).*

(45) Anna Comnena, *Alexias*, lib. XII, t. II, pp. 158-159, éd. Bonn.

tome et Balsamon, mais dans les représentations scéniques proprement dites et non pas dans les bouffonneries de l'Hippodrome (46). Dans son interprétation du 62<sup>e</sup> canon du Concile *in Trullo*, Balsamon croit même devoir énumérer les différents genres de masques. Ce fait est attesté aussi par l'élève de Chrysostome, l'ascète Nilos qui, dans ses remontrances adressées au scholastique Nicotychos, nous apprend une autre particularité remarquable des habitudes des sophistes; elle consistait à improviser des scènes parfois en plein repas ou en plein marché (47); ce qui supposait certainement un grand entraînement de la part du public. Ces scènes dégoûtaient le saint ascète qui réprimande sévèrement le sophiste de s'adonner, sans aucun remords, à l'étude de cet art impudique qu'on appelle l'art de la scène (48). Ces détails sont conformes aux affirmations et de Chrysostome et de Choricios; ce dernier prétend qu'outre les spectacles légers de l'Hippodrome, des représentations solennelles « avaient lieu tout officiellement et à des jours fixes, pendant lesquelles on voyait affluer des hommes, des femmes et même des jeunes filles; non seulement de la basse classe, mais encore de la classe moyenne, et par Zeus! grand nombre aussi de celles de la classe la plus noble et la plus privilégiée » (49). A ces représentations, outre les acteurs de la ville, prenaient part encore tous ceux des rhéteurs qui, « n'ayant pas passé leur vie dans la perversité, s'étaient exercés à égaler les premiers en mimique et en éloquence ». Nous savons que les rhéteurs de Gaza avaient une école de théâtre, où ils organisaient leurs concours dramatiques, si bien décrits par Hospinianus, de la fête des Roses; qu'ils fournissaient des acteurs à la capitale

(46) Chrysost., t. I, p. 780, B, E : « ἐλύθη τὸ θέατρον καὶ ἀπεκαλύφθη τὰ προσωπεῖα. Καθάπερ γὰρ ἐν τῷ θεάτρῳ τούτῳ ἐν μεσημβρίᾳ μέση παραπέτασμα γίνεται καὶ εἰσέρχονται πολλοὶ τῶν σκηνηκῶν, ὑποκρινόμενοι, προσωπεῖα ἐν τῇ ὄψει ἔχοντες... Φαίνεται γὰρ ἰατρός, οὐκ ὢν ἰατρός· καὶ φαίνεται φιλόσοφος, κόμην ἔχων ἐν τῷ προσωπεῖῳ· καὶ φαίνεται στρατιώτης..... κλπ. ».

(47) S. Nili, *epistolarum lib. III* (M. P. Gr., t. 79, c. 369) : « Νικοτύχῳ Σχολαστικῷ· « καὶ ὅταν μὲν τις ἑλληνικὸν δράμα ἐπὶ τραπέζης καὶ ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς λαλῆσαι προθυμηθεῖη... ».

(48) *Ibid*, « τὰς μὲν μωρολογίας Φιλιστιῶνος καὶ κατ' οἶκον ἐπὶ τραπέζης καὶ δημοσίᾳ ἐν τοῖς θεάτροις λέγεσθαι, πρὸς λύμην τῶν ἀκούοντων, ὅπερ καὶ σὺ σπουδάζειν οὐκ αἰσχύνῃ... ».

(49) Choricios, *Apol. VIII*, 1-3, p. 52.

ainsi qu'à toutes les villes de l'empire où étaient entretenus des théâtres; et qu'en outre ils se faisaient un honneur non seulement de jouer eux-mêmes, mais d'instruire leurs élèves dans la science de la comédie classique (50). Choricios omet de nous parler du masque, certainement parce qu'il croit le faire sous-entendre lorsqu'il mentionne la comédie classique et l'art scénique ancien. L'habitude de porter le masque a dû se conserver par les mimes jusqu'à l'abolition de l'empire, car elle est mentionnée par Théodore Prodrome, sous les Comnènes (51), de même que par Manuel Philès, sous les Paléologues (52).

Les sophistes durent enseigner l'art dramatique jusqu'à l'époque où le Concile *in Trullo* (691), parmi les autres institutions théâtrales, défendit aussi l'habitude qu'avaient « ceux qui étudiaient le droit civil de s'adapter aux coutumes grecques, en montant sur la scène et en exécutant des concours scéniques, habillés de costumes spéciaux; et ceci non seulement au commencement de leurs études, mais aussi à la fin et cela va sans dire durant tout leurs cours (53) ». Jusque là, les pièces enseignées et jouées par les sophistes de Gaza ont dû être bien en vogue. C'est à leur goût et à leur estime pour le théâtre que nous devons toutes les belles épigrammes qui nous sont parvenues sur les meilleurs et les plus renommés des mimes; c'est à eux que nous devons aussi la composition de certaines pièces que nous ne possédons pourtant pas, parce qu'elles ne se sont pas transmises jusqu'à nous; par exemple, celle qu'affirme avoir écrit l'historien Ménandre. D'après son propre aveu, celui-ci ne s'était pas seulement exercé dans la palestine, mais il avait sacrifié ses devoirs d'avocat à l'amour de l'Hippodrome et des danses mimiques et avait poussé la chose jusqu'au point de dépouiller son habit de juriste, c'est-à-dire de renoncer à sa carrière par amour pour les jeux (54). Il déclare donc avoir composé une « tragé-

(50) *Ibid.*, XI, 12-14, p. 61-62.

(51) *Notices et extraits des manusc.*, t. VIII, 2, p. 83 (Discours de Th. Prodrome contre les acteurs).

(52) *Manuelis Philae carmina*, t. II, p. 385, éd. Miller. Paris, 1855.

(53) *Beveregii, Pand. can.*, t. I, p. 240-241, can. 71.

(54) *Menandri, Fragm.* : « Οὐ γάρ μοι θυμῆρες ἦν ἀγωνίζεσθαι δίκας, οὔτε μὲν ἐν τῇ βασιλείᾳ στοᾷ θαμίζειν καὶ δεινότητι λόγων τὰς τῶν ἐντυγχανόντων οἰ-

die », ayant pour sujet la mort d'un certain mage perse, nommé Isaogite, crucifié par ses compatriotes pour avoir embrassé le christianisme (55).

Seulement, il n'est pas certain que la « τραγωδία » de Ménandre fût une véritable pièce de théâtre au sens antique du mot. Ce mot n'a plus la même signification pendant l'époque byzantine (56); il sert plutôt à désigner une « χορεία », poème dansé et chanté, de même que le nom τραγωδός est donné au « comédien chanteur » (57); d'où le sens actuel des mots τραγοῦδι, ou τραγουδῶ vers chantés, je chante. Il avait certainement acquis du temps de Ménandre sa nouvelle signification, puisque Choricios comme Chrysostome, dans leurs écrits, emploient ce mot dans son nouveau sens. Si nous considérons l'amour de Ménandre pour la « παντόμιμος ὄρχησις » et le genre de cette espèce de jeu, il est plus probable que la « tragédie » d'Isaogite fut une tragédie au sens byzantin, c'est-à-dire un simple poème destiné à être dansé mimiquement sur la scène. Ce genre scénique est d'ailleurs digne d'une attention spéciale, comme un produit véritablement byzantin.

Nous avons vu la pantomime se perfectionner à Rome au point de pouvoir « tenir lieu de langage universel » et accompagner tout poème déclamé ou chanté. Aux temps byzantins, on fit mieux : on perfectionna la danse de Pyladès, cette ancêtre du ballet moderne, au point de faire accompagner l'exécution de n'importe quelle œuvre poétique par toute une danse mimique. Libanius, dans son discours pour les danseurs, nous cite un grand nombre de ces exécutions spéciales (58). L'acteur qui ac-

κειοῦσθαι φροντίδας· καὶ τὰ σπουδαῖα παρῆς, καὶ τὰ χεῖριστα ἐλόμενος, κεχηνῶς περιενόστουν· καὶ μοι καταθύμιοι ἦσαν, οἳ τε θόρυβοι τῶν χρωμάτων (des dèmes) καὶ οἱ ἀμιλλητήριοι τῶν ἵππων ἀγῶνες, ἔτι γέ μιν καὶ ἡ παντόμιμος ὄρχησις, οὐ μὴν, ἀλλὰ καὶ παλαιστράς ἐναπεδυόμην καὶ εἰς τοσοῦτον ἐξώκειλα ἀφροσύνης, ὡς καὶ τὸν φαινόλην ἀποδύσασθαι».

(*Histor. Minor.* II, p. 1, ou p. 439, éd. Bonn.)

(55) *Ibid.* p. 71; ou Bonn 432.

(56) Sophocles, *Greek Lexicon*, au mot τραγωδία.

(57) Choricios, *Apol.* XIV, 19-20, p. 67 : «καὶ τραγωδούς, ὑπόκρισιν μετόντας καὶ λύρα χρωμένους».

(58) Libanius. *Orat. pro Saltatoribus*, t. IV, pp. 473, 478, 481-485, éd. R. Foerster.

compagnait le poème chanté devait se servir de ses bras et de ses mains non pour interpréter le morceau par des gestes, comme autrefois, mais pour le danser mimiquement. Nous apprenons que dans ce genre trop goûté par les Byzantins excella le comédien Caramallos, immortalisé par Sidonius, qui semble l'avoir connu à Rome; il parlait, dit-il, par les mouvements des mains, de la tête, des genoux et des jambes beaucoup mieux que par sa bouche fermée (59). Connu dans tout l'Empire, Caramallos a mérité le surnom de κωμοδρόμος, comédien ambulant, car, appelé dans différentes villes, il faisait de véritables tournées, comme nos acteurs modernes. Il doit son nom à sa chevelure noire, par opposition à Χρυσεόμαλλος qui était blond, d'un blond doré, et qui est aussi immortalisé par une très belle épigramme (60). Des tragédies entières, dans le vieux sens du mot, étaient parfois dansées de cette manière. Dans les Epigrammes, un auteur anonyme loue le danseur Χέυοφον, originaire de Smyrne, d'avoir dansé mimiquement les Bacchantes d'Euripide (61); il termine par les mots : « Φεῦ θεῖης ἀνδρᾶς ὑποκριστᾶς ». Par d'autres épigrammes nous apprenons de même que ce genre était très goûté et très estimé par les Byzantins, puisqu'ils n'immortalisaient pas par des monuments les mimes proprement dits, mais spécialement ceux qui excellaient dans l'art de la χερεῖα ou τραγωδία, les célèbres « τραγωδοῦς » ! Chrysostome s'est maintes fois plaint de la prédilection du public pour ce genre spécial de pièces à musique et leurs exécuteurs, qu'il qualifie aussi du nouveau nom (62). Comme lui, d'ailleurs, Procope, dans un passage spécial où il a été amené à parler des mimes, mentionne à côté d'eux, les « τραγωδοῦς », dont le rôle se distinguait évidemment de celui des premiers (63). Depuis

(59) C. Sollius Apollinaris Sidonius, carmen XXIII, 268, p. 344, éd. P. Mohr « Coram te Caramalus aut Phatabon, — clausis faucibus et loquente gestu, nutu, crure, genu, manu, rotatu, — toto in schemate vel semel lateb ».

(60) *Anthol. des épigr.*, t. I, cap. VII, épigr. 563 : « Σιγῆς, Χρυσεόμαλλε... etc. », éd. Jacobs.

(61) *Ibid.*, t. II, cap. XVI, épigr. 289 « Αὐτὸν ὄρῶν Ἰόβακχον ἐδόξαμεν... etc. ».

(62) Chrysost. t. IX, p. 86 : « οὐκ ἔστι θεάτρον κωμοδῶν καὶ τραγωδῶν, ἔνθα μέχρι τῆς τέρψεως ὁ καρπός... » édit. Montfaucon.

(63) Procope, II, p. 92-93 : « οὐδένα ἐς Ἰταλίαν ἤμοντα εἶδον, ὅτι μὴ τραγωδοῦς καὶ μίμους καὶ ναύτας λαμποδύτας... ».

l'introduction de ce nouveau terme dans le vocabulaire théâtral de Byzance, le mime représentant la comédie proprement dite est désigné par des qualificatifs différents, suivant le genre auquel il s'adonne : il est nommé ἀρχαϊλόγος, s'il s'occupe de comédie dans le sens ancien, ou βιολόγος (64); et parfois même ἠθολόγος (65), si par son âpre satire il contribue à la correction des spectateurs, où on a rattaché la provenance du latin *moralitas*. Mais le « τραγῳδός », ce danseur mimique tenant du χοραύλης des anciens (66) comme du pantomime des Romains, demeure néanmoins l'acteur favori des Byzantins jusqu'à la fin de l'Empire.

Ainsi, le rôle du mime byzantin, copie et suite du mime romain, était bien différent de celui de l'acteur classique. Ce genre d'acteur était plutôt fait pour la représentation de la comédie légère ou satirique, de la pantomime, des pièces dansées ou chantées. Grâce à son masque de gaîté fantasque, les pièces mêmes qui copiaient les anciens auteurs revêtaient le charme de la nouveauté, présentées comme elles étaient avec une technique particulière, adoucie par le rythme de la danse et de la pantomime. On peut à peine se figurer de nos jours ce que pouvaient être ces représentations byzantines. Le genre sérieux, le véritable genre classique, à l'imitation des anciens, celui-là était, comme nous l'avons vu, le privilège des lettrés, de ces associations théâtrales qui ont été de courte durée. Ainsi, l'hypothèse de Constantin Sathas sur l'exécution d'un grand nombre de pièces classiques, jouées par les mimes mêmes, qu'il croit reconstruire d'après les invectives que leur adresse Chrysostome dans ses écrits, semble gratuite, car elle se base sur des rapprochements qui paraissent imaginaires (67).

Le Byzantin adorait ce genre léger de représentations, si conforme à son humeur mobile et dont il s'était déclaré l'amateur

(64) Ducange, *Gloss. Graec.*, t. I, p. 202.

(65) Suidas, au mot ἠθολόγος, *Lex.* I, p. 826.

(66) Jusqu'à une certaine époque ce mime tant privilégié est désigné par cet ancien nom de χοραύλης : *Acta Sanct. Martius*, VIII, t. I, p. 895 : « Φιλήμων τὴν τέχνην χοραύλης ὅς ἔτερπεν ἀυλοῖς Ἀρειανὸν τὸν ἡγεμόνα »; de même p. 897.

(67) Sathas, *op. cit.*, pp. 61-66 ; — K. Krumbacher (*op. cit.*, trad., II, 483-484) repousse cette hypothèse de Sathas.

depuis les temps de la première ferveur chrétienne. Dieu sait, en effet, s'il était constant dans ses amours! Un exemple de cette ténacité dans ses goûts est son amour pour la chevelure, dont l'usage persista à travers les temps byzantins, malgré tous les anathèmes du Concile *in Trullo*. Parmi toutes les autres habitudes païennes, ce concile avait voué aussi à l'exécration celle de laisser pousser la chevelure; il interdisait cet usage non seulement aux laïcs, mais encore aux membres du clergé, ainsi qu'aux ermites et ascètes (68). Il est vrai qu'on attribua, très justement, cette persévérance à ce que la coupe de la chevelure était à cette époque le plus grand des déshonneurs, puisque la plus grande peine que subissaient les criminels et les révoltés à Byzance était celle de la coupure des cheveux ( $\tau\eta\varsigma \kappa\omicron\upsilon\rho\alpha\acute{\iota}\varsigma$ ), dans l'Hippodrome, ou plutôt de leur brûlure à l'aide d'un fer rougi au feu (69).

Malgré la sympathie du public, l'infortuné mime traversa les vicissitudes d'une existence malheureuse. La guerre des premiers chrétiens contre le théâtre en général, une fois apaisée, après le triomphe complet du christianisme, avait reparu avec les différentes hérésies; elle avait fait de lui un jouet des différents empereurs, ou bien un moyen de défense pour leur cause. Les uns s'étaient servis de lui comme d'une arme; les autres l'avaient traité plus durement que les bêtes. Les Constitutions impériales concernant ce malheureux nous effraient par la cruauté de leurs décisions. Ils étaient privés même des plus simples droits civils (70). Une fois inscrits sur le registre des mimes, ils devaient obligatoirement vivre et mourir sur la scène. L'Eglise leur refusait même la consolation mortuaire; bien plus, elle les excluait du baptême et de la sainte communion. Ils devaient donc nécessairement rester païens, et dans le cas même où, embrassant le christianisme, ils renonceraient à leur carrière, les dèmes pouvaient les forcer à la reprendre et les traîner de force sur la scène, ce qui annulait immédiatement le baptême. C'est ce der-

(68) *Pand. canon.*, t. I, can. 42 et 96, pp. 208 et 273.

(69) Ducange, *Gloss. graec.*, aux mots  $\kappa\omicron\upsilon\rho\epsilon\acute{\iota}\sigma\iota\nu$  et  $\kappa\omicron\upsilon\rho\acute{\alpha}$ , t. I, p. 738. Anna Comnena, *Alexias*, lib. XII, t. II p. 158.

(70) *Codex Théodosianus*, De *Scoenicis*, lib. XV, tit. VII. (Ils étaient privés de leurs droits d'héritage et ne pouvaient jamais paraître comme témoins devant la justice.)

nier excès qu'avait tâché d'atténuer l'Eglise par le 66<sup>e</sup> canon du Concile de Carthagène, où l'on demandait aux empereurs de priver les dèmes de ce droit horrible (71), qu'ils croyaient posséder en toute justice; car le mime, nourri par leurs subsides, semblait dépendre entièrement d'eux. Julien, le seul empereur qui, pendant les premiers siècles, en sa qualité de païen, d'apostat, aurait pu protéger le mime, avait été, par malchance, contraire, par tempérament même, à la scène (72); son ami, Libanios, amateur des acteurs et des danseurs, n'avait cessé de protester en vain! Mais c'est pendant le règne des successeurs de Théodose le Grand que le mot mime tomba dans l'acception la plus vile, et surtout pendant celui de Léon I<sup>er</sup> et de Zénon, comme nous l'apprend, mieux que Malalas et le Chronicon Paschale, le Synaxaire de Saint-André (Ἁγίου Ἀνδρέου τοῦ διὰ Χριστὸν Σαλοῦ), écrit par un de ses élèves (73). C'est à Anastase (491-518) qu'on attribua l'honneur d'avoir relevé l'ancienne « thymélè » de sa longue et profonde chute. Mais peu de temps après, son successeur Justin I<sup>er</sup> la reporta presque à son ancien état (74), et abolit toutes les institutions théâtrales et avec elles les jeux olympiques. Quant à Justinien I<sup>er</sup>, il fut certainement beaucoup plus favorable aux mimes que son prédécesseur. Mais ce n'est que pendant le règne de Maurice, « amateur des Muses » (75), et surtout pendant celui d'Héraclius (76), que le mime vit se relâcher cette longue tyrannie. Plus tard, il retomba encore plus bas, à cause du dernier coup porté par l'Eglise contre lui. En effet, au Concile *in Trullo*, l'Eglise voulut ébranler de fond en comble l'édifice théâtral, puisqu'elle alla jusqu'au point d'interdire les *acta* chantés dans les différents conciles, sous prétexte

(71) *Pand. can.*, I, p. 599 ; — de même, can. 49, p. 572.

(72) Juliani Imperatoris, *Misopogon* : «μισῶ τὰς ἵπποδρομίας ὥσπερ οἱ χρήματα ὠφληκότες τὰς ἀγοράς», p. 437; - «ἀφείς δὲ τὴν σκηνὴν καὶ τοὺς μίμους καὶ τοὺς ὀρχηστάς, ἀπολώλεκας ἡμῖν τὴν πόλιν», p. 443; - «εἶργω τῶν θεάτρων ἑμαυτὸν ὑπ' ἀβελτηρίας οὐδ' εἴσω τῆς αὐλῆς παραδέχομαι τὴν θυμέλην», p. 436, éd. Hertlein.

(73) S. Andreae Sali vita, auctore Nicephoro (*M. P. Gr.*, t. 111, c. 652) : De meretricibus (Περὶ τῶν μιμάδων); ou dans *Acta Sanctorum*, Maius 28, t. VI, Supplément p. 13-14.

(74) Procope, III, p. 13 : «τῶν ἐν τῇ θυμέλῃ πεπορνευμένων...».

(75) Menandri, *Fragm. Histor. Min.*, II, p. 2.

(76) Cedrenos, I, p. 626-627.



qu'ils étaient exécutés à la manière de ceux de l'Hippodrome. Ainsi, le Concile *in Trullo* est le seul concile qui ne s'accompagne d'aucune exclamation, quoiqu'il soit présidé par l'empereur même.

Les *acta* reparaissent de nouveau pendant les iconoclastes et, avec eux, toutes les institutions théâtrales. Les adversaires des icones avaient eu grandement raison de protéger le théâtre. Il devenait une arme pour eux, une arme forte contre leurs ennemis, qu'ils n'avaient cessé de mettre au pilori, depuis le patriarche jusqu'au dernier des moines. C'était du reste pour eux une ligne de conduite : par la prescription des images, comme par le relèvement du théâtre, ils devaient viser les moines, qu'ils considéraient comme les plus grands ennemis de l'Etat (77). Malgré cela, l'Eglise orthodoxe, dans son triomphe contre le schisme iconoclaste, eut la finesse d'oublier ses anciens dégoûts et l'adresse de se réconcilier avec le mime, cet ennemi que l'expérience de longues années lui enseigna à ne pas considérer comme aussi insignifiant qu'elle l'avait cru auparavant. Aussi, le concile qui proclama le triomphe de l'orthodoxie (787), non seulement ne renouvela pas les anciennes règles antithéâtrales, mais oublia d'interdire l'emploi des acclamations. Il s'en servit aussi bien que l'avaient fait les iconoclastes eux-mêmes et il employa en plus les mêmes *acta* dont s'étaient servis ses adversaires (78).

Sous la dynastie macédonienne, le théâtre a subi une brusque métamorphose. On sent qu'il s'est rehaussé, réhabilité. Un siècle de paix, depuis sa suprême réconciliation avec l'Eglise, a suffi pour lui donner les forces nécessaires à relever le front et marcher droit à côté d'elle. Quelques-uns des derniers empereurs de la dynastie isaurienne avaient particulièrement favorisé les panégyries théâtrales, pendant les grandes fêtes ecclésiastiques. Ce furent Léon V l'Arménien et Théophile. Ce dernier, au dire de Cedrenos, ne cessait, à l'occasion « d'une joyeuse panégyrie » à la Grande Eglise, de « gesticuler », c'est-à-dire d'entonner ses propres compositions musicales, d'après la musique nouvelle, « neumatique », dont nous parlerons, et pour laquelle

(77) Ch. Diehl, *Hist. de l'Emp. Byz.*, p. 71. Paris, 1919.

(78) Mansi, t. XIII, c. 352-353 (Conc. de Nicée II).

son amour était immense, car il était mélode (79). Léon VI, le Sage (886-912) (80), à leur exemple, amplifie l'action de ces panégyries pour lesquelles il compose lui-même des *homélies* d'un effet des plus pittoresques (81). Sous le règne de Constantin VII, après l'introduction solennelle de l'orchestre scénique dans Sainte-Sophie par Théophylacte (82), — beau-frère de Porphyrogénète et fils de son associé Romain I<sup>er</sup>, — somptueusement sacré patriarche pendant leur règne (83), la célébration de la panégyrie prend un développement particulier, par l'introduction officielle du drame sacré dans l'église. On remarque dès lors des progrès immenses pour les chroniques du théâtre. Constantin ne cessait d'ordonner des fêtes et de célébrer des panégyries; il prenait aussi personnellement part à l'exécution des chœurs, qu'il organisait lui-même (84). Il les faisait présider toutes par le patriarche et le clergé (85).

Sous les Comnènes, deux des meilleurs écrivains, Théodore Prodrome et Jean Tzétzès, trouvent que les acteurs jouissent

(79) Cedrenos, II, p. 60-61 (de Léon l'Arménien); *ibid*, II, pp. 117-118 (de Théophile) : « Ἐφιλοτιμεῖτο δὲ καὶ μελωδὸς εἶναι, διὸ καὶ ὕμνους ποιῶν τινὰς καὶ στιχηρὰ μελιζῶν ἄδουσαι προετρέπετο· μεθ' ὧν καὶ τὸ τοῦ τετάρτου ἤχου «εὐλογεῖτε» ἐκ τοῦ κατὰ τὴν ἠ΄ ᾠδὴν, «ἀκούε κόρη», μεθαρμοσάμενος, καὶ ρυθμὸν ἕτερον παρασχών, ἐν τῇ τοῦ θεοῦ ἐκκλησίᾳ εἰς ἐπήκοον ἄδουσαι διωρίσατο· φέρεται δὲ καὶ τις λόγος ὡς ἔρωτι τοῦ μέλους βαλλόμενος, κατὰ τὴν μεγάλην ἐκκλησίαν ἐν παιδρᾷ πανηγύρει οὐ παρητήσατο τὸ χειρονομεῖν, δοὺς τῷ κλήρῳ ὑπὲρ τούτου χρυσοῦ λίτρας ἑκατόν· καὶ τὸ στιχηρὸν δὲ τὸ κατὰ τὴν βασιλοφόρον τὸ «ἐξέλθετε ἔθνη ἐξέλθετε καὶ λαοὶ» τὸν ἐκείνου φασὶν εἶναι τόκον ψυχῆς ».

(80) Surnommé le Sage malgré ses quatre mariages. Voir là-dessus la brillante description de M. Ch. Diehl, dans *Figur. Byzant.*, « Les quatre mariages de l'Empereur Léon le Sage ». Paris 1906.

(81) Migne, P. Gr. t. 107 c. 12-293.

(82) Cedrenos, II, p. 333.

(83) *De Cer.*, II, p. 635.

(84) Theophanes Continuât., p. 457 : « Τὴν μουσικὴν οἶδεν πᾶς τις ὡς θεῖον τί ἐστὶν εὐρημα καὶ τῇ ἀνθρωπίνῃ φύσει συντελοῦν· τί οὖν ὁ εὐσεβὴς καὶ μεγαλοφρονέστατος ἀναξ' ταύτης ἀντεποιεῖτο, καὶ δι' αὐτῆς ὕμνεῖν τὸ θεῖον οὐκ ἔληγεν· ἐντεῦθεν πανηγύρεις παιδραὶ καταφαιδρύνοντο, καὶ τῶν μαρτύρων ἑορταὶ κατελάμποντο, ποιμένων ἱερῶν καὶ διδασκάλων μνημαὶ περιηστράπτοντο· τοσοῦτον γὰρ ὁ ἀνὴρ ἐχαριτώθη, ὡς χοροὺς ὕμνωνδῶν συγκροτεῖν καὶ ἀρχηγούς τούτοις ἐπινοεῖν, αὐτὸς πρὸ πάντων τούτοις συνῶν καὶ τῶν ψαλλομένων ἐπικροώμενος καὶ τὴν ψυχὴν ἡδυνόμενος καὶ χαίρόμενος ».

(85) *De cer.*, II, p. 757 : « Καὶ σὺν τῇ ἐπινεύσει καὶ εὐλογίᾳ τοῦ ἁγιωτάτου ἡμῶν πατριάρχου, ἀπάρχεσθαι αὐτοὺς τὴν τιμίαν καὶ θεάρεστον αἴνεσιν· καὶ ἅμα τῇ αὐτῆς ἐκφωνήσει, καὶ πολυτέχνῳ τῆς χειρονομίας κινήσει, ὁμοθυμαδὸν ἅπαντας τοὺς ἀνακειμένους ἄδειν... κλπ ».

de plus grands honneurs que les gens de lettres (86). Plus tard, Psellos, à son tour, a des réprimandes à faire à ses élèves, auxquels il reproche de s'occuper plus de théâtre que d'études, ou de fréquenter les gens de théâtre, ou même de s'adonner à la scène. C'est là certainement une métamorphose merveilleuse, un changement du sort de l'acteur qui est dû surtout à l'espèce d'alliance contractée entre les deux anciens ennemis, l'Eglise et le Théâtre. Une fois les représentations ecclésiastiques admises, leur attitude changera de jour en jour; elle y gagnera de plus en plus en intimité et se perpétuera jusqu'à la fin de l'Empire.

## II

### *La gesticulation mimique au théâtre et à l'église.*

La première église chrétienne n'était, nous l'avons dit, qu'un lieu de réunion où se faisaient « les exhortations, les corrections et les censures au nom de Dieu » (87). On se réunissait dans un lieu choisi et, après « s'être lavé les mains et avoir allumé des lumières, chacun était invité à se lever à son tour pour chanter en l'honneur de Dieu un cantique qu'il tirait suivant ses moyens, soit des saintes écritures, soit de son propre esprit ». Peu nombreux, à coup sûr, devaient être ceux qui pouvaient improviser ou composer eux-mêmes des cantiques. Généralement, on avait recours aux cantiques connus, aux psaumes de David, d'une harmonie si parfaite que longtemps les Byzantins hésitèrent à les délaïsser pour tout autre hymne religieux. Les premiers hymnes dont parlent l'Evangile et saint Paul « sortaient du Cénacle et se mêlaient aux derniers psaumes de la Synagogue » (88). Dans l'ouvrage de l'évêque Méthodios, intitulé *Banquet des dix Vierges* (89), qu'on a voulu classer parmi les ouvrages

(86) *Not. et extr. des manusc.*, t. VIII, pp. 83 et 195.

(87) Tertullien, *Apolog.*, ch. XXXIX.

(88) Cardinal J. B. Pitra, *Hymnographie de l'église grecque*, p. 34-35. Rome, 1867.

(89) Migne, *P. Gr.*, t. 18, c. 70;— ou dans Combefis *Auctuar. Noviss.*, pp. 64-142.

hypothétiques que ce prélat aurait composés pour le théâtre (90), — quoiqu'il ne soit qu'une simple leçon ornée de quelques versets dialogués, — nous trouvons l'image des réunions décrites par Tertullien. Outre un sobre festin, que l'auteur tâche de mentionner discrètement, et l'entretien plein de leçons et de discours, comme une action de grâces, qui lui fait suite, nous y remarquons une définition du lieu que les premiers chrétiens choisissaient pour ces espèces de sanctuaires primitifs. Le cardinal Pitra le résume en ces mots : « Un jardin clos, tourné à l'Orient, dans un lieu tranquille et pur, sous une douce lumière, un air embaumé et rafraîchi, une fontaine d'eau vive qui, du centre, se répandait par des canaux et nourrissait des arbres touffus et couverts de fruits ». C'est sous un de ces arbres qu'ont lieu tous les entretiens pieux. Dans le portrait que Philon a tracé de ses Thérapeutes, nous avons aussi des détails sur ces réunions primitives. « Ils ne se contentent pas de méditer; ils composent des chants et des hymnes à Dieu et en divers mètres et sur diverses mélodies.....; l'un d'eux chante seul en gardant avec soin le rythme et les autres l'écoutent en silence et ne chantent après lui que la fin des hymnes (91) ». Ils n'élèvent tous la voix que lorsqu'il s'agit d'une simple acclamation ou d'une acclamation finale.

Les acclamations n'étaient point un produit purement byzantin. Le Cardinal Pitra les fait remonter bien plus haut : « Les acclamations hébraïques, grecques, latines, dit-il, ont toujours dominé dans les formules des sacrements, dans les fêtes joyeuses, dans les funérailles (92) ». On en a conservé certaines jusqu'à nous. Elles sont bien imposantes. D'abord un joyeux tropaïre de Pâques, dont l'original semble remonter aux premiers siècles chrétiens. « Autrefois, au terme de longues solennités, après trois yêpres chantées au Latran, au Baptistère de Constantin et à l'oratoire de la Sainte Croix, tout le cortège pontifical étant groupé dans le portique de saint Venant, tandis qu'une coupe de rafraîchissement passait de rang en rang, un

(90) Sathas, *op. cit.* pp. 133-137.

(91) Eusèbe Pamphile, *Hist. Ecclésiast.*, (Philon, Les Thérapeutes), ch. XVII, 11, p. 177 et 20, p. 181, trad. E. Grappin. Paris, 1905.

(92) Card, Pitra, *op. cit.*, p. 36 — Cf. de même dans Christ, *Anthol. graec. Prolegomena*, pp. 20 et 63.

tropaire était chanté (93) »; il était plutôt déclamé en chœur : c'est le propre de ces acclamations primitives, de ne point s'adapter à la musique de l'hymnologie grecque. Il s'est conservé dans l'Eglise orthodoxe, où il y est annuellement déclamé par l'un des chantres de l'Eglise, comme aussi dans tous les sanctuaires de Rome, avec beaucoup d'autres acclamations qui ne sont pas moins anciennes ni de moindre importance : par exemple, le *Φῶς Ὡαρόν* de saint Athénogène, le *Kyrie eleison*, le *Trisagion*, le *Gloria in excelsis*, le *Te decet laus* (Σοὶ πρέπει αἶνος) et quelques autres. Mais le tropaire de Pâques est le meilleur modèle que nous ayons conservé de cette déclamation des premiers temps chrétiens :

« Πάσχα ἱερὸν ἡμῖν σήμερον ἀναδέδεικται - Πάσχα καινὸν ἅγιον - Πάσχα μυστικόν - Πάσχα πανσεβάσιμιον - Πάσχα Χριστὸς ὁ Λυτρωτῆς - Πάσχα ἄμωμον - Πάσχα μέγα - Πάσχα τῶν Πιστῶν - Πάσχα τὸ πύλας ἡμῖν τοῦ παραδείσου ἀνοίξαν - Πάσχα πάντας ἀγιάζον πιστούς ».

L'acclamation liturgique prélude, pour ainsi dire, à l'enfance de la musique ecclésiastique. C'est jusqu'au milieu du iv<sup>e</sup> siècle que nous voyons le peuple prier unanimement dans l'église. Le canon 2 du Concile d'Antioche (341) affirme ce détail, que nous retrouvons d'ailleurs dans presque tous les historiens ecclésiastiques : « Ceux qui viennent dans l'église de Dieu, qui écoutent la lecture des saints livres, mais ne veulent pas prendre part à la prière avec le peuple ou qui, par une coupable désertion, ne participent pas à la Sainte Cène (94)... » Pourtant, un peu plus tard, un certain ordre semble pénétrer dans l'office ecclésiastique, une certaine réglementation semble y régner : « Que personne ne chante à l'église à l'exception des psalmistes canoniques (ordonnés) pour chanter les psaumes, qui montent sur l'ambon et qui chantent d'après le livre (95) ». Encore : « On ne doit pas lire dans l'église des psaumes composés d'autorité privée, ni des livres qui ne sont pas canoniques, mais on ne doit lire que des livres canoniques de l'Ancien et du Nouveau Testa-

(93) Pitra, p. 37.

(94) Héf. Lecl., *Hist. des Conc.*, I, 2, p. 715.

(95) *Ibid*, p. 1007 (conc. de Laodicée, can. 15).

ment (96) ». Ou bien : « Que, dans les assemblées pour le service divin, on ne chante plus les psaumes immédiatement l'un après l'autre, mais que l'on intercale une leçon après chaque psaume (97) ». Ainsi, depuis la seconde moitié du iv<sup>e</sup> siècle (le Concile de Laodicée se place entre 341 et 381), des psalmistes étaient établis dans les sanctuaires chrétiens et l'office saint commençait à s'indiquer. Il est vrai que ceux qui se sont occupés des canons conciliaires ont trouvé que la défense faite au peuple de prendre part en commun au chant ecclésiastique a peu duré, et que le peuple reprit son ancienne coutume peu de temps après la célébration du Concile de Laodicée (98); ce qui se laisse d'ailleurs sentir dans les écrits de Basile le Grand et de Jean Chrysostome.

Sous le règne de Constance, fils de Constantin le Grand (351-361), des chœurs alternatifs furent pour la première fois organisés à Byzance, par deux mélodes d'origine syrienne, Flavien et Diodore (99), à l'exemple de ceux institués dans leur pays par saint Ephrem qui, le premier, avait introduit cette innovation à Antioche (100). Pour combattre l'hérésie des gnostiques, qui attirait le public à cause des différents airs musicaux qu'elle permettait d'employer, saint Ephrem avait cru devoir composer aussi des hymnes divisés en strophes, avec des refrains, et les faire chanter alternativement par des chœurs de religieuses qu'il avait lui-même instruites. Les caractères musicaux dont il se servit pour la composition de ces hymnes semblent avoir été ceux mêmes employés par le fils de l'hérésiarque Bardesane, Harmonius (101).

On a justement remarqué que l'innovation de saint Ephrem ne consistait point en l'institution des chœurs, mais en celle des

(96) *Ibid*, p. 1025, can. 59.

(97) *Ibid*, p. 1009.

(98) *Ibid*, p. 1008.

(99) Théodoretos, *Hist. de l'Egl.* liv. II, ch. 19 (M., P. Gr., t. 82 c. 1057); Cedrenos, t. I. p. 530 ; — Suidas, au mot χορός.

(100) Duval, *Littérature syriaque*, p. 18-19. Paris, 1900.

(101) Xanthopoulos, *Hist. de l'Egl.*, liv. IX, ch. XVI. (M. P. Gr. t. 146 c. 282-284); Langlois, *Collection des historiens anciens et modernes de l'Arménie*, t. I, pp. 57-72. Paris, 1867.

antiphones (102), division de la mélodie en strophes, chantées alternativement et suivies chacune d'un refrain. Les mélodes byzantins, dans la composition de leurs cantiques, plus tard, ont certainement imité saint Ephrem ; mais les deux premiers, Flavien et Diodore, semblent n'avoir enseigné, aux chœurs des psalmistes, organisés par eux, qu'à chanter en antiphones la psalmodie davidienne (103). En effet, lorsque plus tard le patriarche Léontios vit la propagation de l'hérésie d'Arius, et avec elle l'office ecclésiastique dont cet hérésiarque avait été le créateur gagner de jour en jour du terrain, il tâcha, pour réconcilier son troupeau partagé, d'employer le moyen de saint Ephrem. Il obligea l'un des chœurs à chanter les cantiques ariens, pendant que l'autre chanterait la musique habituelle, les psaumes davidiens. Mais les deux mélodes syriens s'insurgèrent. Après avoir arraché le public au prestige de Léontios, qui d'ailleurs était arien — sans être un fanatique, — ils fondèrent de petites chapelles, destinées seulement à abriter les partisans de la pure mélodie davidienne, qu'ils baptisèrent du nom de « martyrs » (104).

Les « martyrs » avaient su d'abord détacher de l'Eglise canonique tous ceux des fidèles que la musique arienne avait scandalisés par sa nouveauté, d'autant plus qu'elle était ordonnée par un patriarche mi-arien et un empereur qui avait été un des plus empressés à embrasser l'arianisme (105). Mais ils n'ont pas pu durer longtemps. Sous le règne de Valens (364-378), partisan fervent aussi de l'arianisme et persécuteur de l'orthodoxie (106), d'un bout à l'autre de l'empire, le christianisme avait fini par ne connaître qu'une seule musique, celle de la

(102) Nicetae Choniatae, Thesauri, lib. V, c. XXX : « Atque Theodorus Mopsuestenus scribit, illam psalmodiae speciem, quas Antiphonas dicimus, illi ex Syrorum lingua in Graecam transtulerunt et omnium prope soli admirandi hujus operis omnibus orbis christiani hominibus auctores apparuerunt. (M. P. Gr., t. 139, c. 1390).

(103) Eusèbe, *Hist. de l'Egl.*, liv. II, ch. 17 (M. P. Gr., t. 20, c. 180).

(104) Théodoretos, liv. II, c. 14 (M. P. Gr., t. 20, c. 180) ; — Xanthopoulos, l. IX, c. 24 (M. P. Gr. t. 146, c. 321).

(105) Grégoire de Nasianze, in *Crat.* de Herone Philosoph. (M. P. Gr. t. 36, c. 1172).

(106) Théodoretos, l. III, c. XII (M. P. Gr., t. 82, c. 1105-1109).

« Thalia » d'Arios, un seul office liturgique, celui des ariens. Si saint Ephrem, par son innovation, était parvenu « à couvrir de honte ses adversaires », en Syrie, les Byzantins ont été très lents à remporter la victoire sur le modernisme alexandrin. La mesure prise par les deux mélodes syriens, d'instituer aussi des chœurs alternatifs, aurait été peut-être d'un effet plus heureux, s'ils avaient su dès lors opposer, à l'exemple de saint Ephrem, une musique de leur propre composition et de beauté égale à la musique des ariens. C'est ce que le parti orthodoxe dut faire, mais beaucoup plus tard, lorsqu'il lança contre la « Thalia » son « Antithalia », aussi poétique et aussi musicale, sans doute, que la première.

On ignore le contenu de l'ouvrage intitulé « Thalia », composé par Arios même; nous en avons conservé quelques rares fragments, mais qui ne nous éclairent pas (107). Il a dû être brûlé avec d'autres ouvrages hérétiques, car des écrivains du v<sup>e</sup> siècle ignorent parfois son existence (108). Quoiqu'on ait cru voir dans cet ouvrage une représentation dramatique, exécutée dans l'église même et destinée à attirer le plus de partisans possibles, et une seconde représentation de l'Antithalia, l'ouvrage opposé au premier par les Pères orthodoxes (109), rien n'est plus contestable que cette hypothèse, car elle n'est fondée sur aucune documentation. Même saint Athanase, dans ses invectives contre son grand rival, malgré sa sévérité et l'âpreté de son langage, ne laisse deviner rien de pareil. Sa manière de parler est trop semblable à celle des autres Pères de son époque et ses aphorismes pris à la lettre laisseraient croire à leurs lecteurs — et c'est le cas de certains d'entre eux — que l'Eglise à cette époque

(107) Ils sont dispersés dans les ouvrages d'Athanase d'Alexandrie : De decr. syn. Nic. ; — De sent. Dionys. — De episc. Aeg. et Lib. — Orat. I con. Arian. ; — De Synodis Arim. et Seleuc. (Migne, *P. Gr.*, t. XXV, c. 452, 483, 553; t. XXVI, c. 20, 21, 24, 33 et 705).

(108) Sozomenos, *Hist. de l'Egl.* I. II. c. 30 (M. P. Gr., t. 67 c. 1621.)

(109) Sathas, *op. cit.* pp. 133, 137, 142.

G. La Piana discute aussi cette supposition de Sathas, mais refuse en outre de reconnaître dans les fragments de la Thalia une métrique quelconque, ce qui est plus que vraisemblable. Certainement à cause de l'état dans lequel ces fragments nous sont parvenus, il est absolument impossible de déchiffrer leur état poétique. Cf. à ce propos P. Maas, *Die Metrik der Thaleia des Arios* (*Byz. Zeitsch.*, 1909, pp. 511-515.)



n'était d'un bout à l'autre qu'un grand théâtre où l'on dansait et chantait sans pudeur. Une simple comparaison entre les écrits de Jean Chrysostome, auteur ecclésiastique, et ceux de Choricios, écrivain laïc, sur le même sujet, celui des mimes, à propos desquels tous deux donnent parfois les mêmes informations, nous amène aisément à la conclusion, que la *figure de style* employée par les Pères de l'Eglise dans leurs écrits ou discours est par excellence celle de l'*hyperbole*. Heureusement, elle n'est pas poussée jusqu'au point de déformer la vérité. Examinons à ce propos la description de l'office hérétique faite par Grégoire de Nazianze :

« Σιωπομένους ψαλμωδίας, βλασφημούς δὲ δημηγορούσας γλώσσας ἐπὶ τῶν κρῶν θρόνων καὶ τοῖς ὑπὲρ αὐτῶν ὀρχήμασι καὶ λιγύσμασι τὰ θεῖα μυστήρια ἡμῶν ωμοφδούμενα » (110).

Malgré les termes par trop mordants de cette description, semblables à ceux qu'emploie saint Athanase le long de son « *Oratio contra Arianos (III)* », on voit clairement : que la « *Thalia* » n'était qu'un ensemble d'hymnes, de cantiques, « *ψαλμοὶ* », tout simplement, exécutés d'une façon spéciale, — cadencée comme la poésie populaire; — que son exécution exigeait l'accompagnement d'une certaine gesticulation pour régler le rythme (*σχήμασιν ἀσελγέσι καὶ λιγύσμασιν*), ce qui ne plaisait point, bien entendu, aux partisans des calmes mélodies davidiennes; que c'était la nouveauté, le modernisme, contre lequel se soulevaient naturellement les Pères primitifs; bien plus, que c'était l'ouvrage composé et lancé par un hérétique. Cette composition qui, au dire de saint Athanase, imitait celle des chansons populaires d'Alexandrie, était donc fondée sur la mimographie alexandrine, dont le fondateur semble avoir été un certain Sotadès; le saint Prélat le mentionne à plusieurs reprises dans son ouvrage; il ne cesse de répéter que ce genre de composition théâtrale était indécent pour un ouvrage ecclésiastique et qu'il « le faisait haïr par tous ceux qui l'entendaient; car il leur sem-

(110) Grég. de Nazianze. *De Héron. Philos.*, c. 1173.

(111) Sancti Athanasii, *opera omnia* t. I, pp. 406, 408, 410 et suiv. éd. Montfaucon.

blait voir Arios jouer comme du haut d'une scène, son étrange composition (112) ». Or, voici comment nous entendons cette question d'origine — si obscure — de notre musique ecclésiastique :

Nous savons que la chanson ionienne qui servit de base à la mimographie de Sotadès et des autres poètes populaires à Alexandrie (113), exigeait une exécution particulière qui favorisait beaucoup le jeu des mimes. La mimographie antique paraît n'avoir été qu'une prose rythmée (114); c'est pendant l'époque alexandrine qu'on inventa la mimographie versifiée, et l'on fonda pour ainsi dire un rythme nouveau qui devint par excellence non seulement celui de toute composition mimique, mais encore celui de toute chanson populaire d'Alexandrie. C'est sur les fondements nouveaux de cette versification, dont l'exécution se rapprochait plus de la récitation que du chant, et dont le rythme était guidé par une gesticulation particulière, que fut créée peu à peu une poésie nouvelle, proprement populaire, nationale, à Alexandrie. Les Byzantins devaient avoir adopté cette poésie, dans leur musique populaire; ils devaient la connaître. Lorsque Arios voulut l'imposer à l'Eglise, ils s'effrayèrent de voir la musique de l'Hippodrome, la musique de la rue, fort bien connue par tous, chercher à remplacer les psalmodies saintes, en s'insinuant, en s'introduisant subitement dans les lieux sacrés. C'était naturel.

Arios, en adoptant cette rythmique gesticulée soumettait donc l'Eglise aux règles de la pantomime (115). Il la forçait à se réconcilier avec la poésie proscribed des théâtres. Il faisait plus : il lui rendait peu à peu ses enfants égarés qu'il avait réussi de

(112) *Ibid*, I, p. 410 : «Τίς τοίνυν τῶν τοιούτων καί τοῦ μέλους τῆς Θαλείας ἀκούσας οὐ μισήσειεν ἐν δίκῃ παίζοντα τὸν Ἄρειον ὡς ἐπὶ σκηνῆς περὶ τοιούτων » ; (L'expression ἐν δίκῃ est suffisante pour nous prouver qu'il ne s'agit pas véritablement de théâtre).

(113) W. Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, p. 509. Das ionische Versmas, Der Sotadeische Vers. Leipsig 1874.

(114) G. Dalmeyda, *Les mimes d'Hérodas*, p. 5. Paris, 1893.

Voir aussi : Botzon, *De Sophrone et Xenarcho mimographis*. Berlin, 1856.

(115) Saint Augustin parle de cette gesticulation musicale dans un de ses sermons (In natali Cypriani martyris sermo V. M., *P. Gr.* t. 38, c. 1415), ce qui a fait croire que des drames mimiques étaient joués dans l'église, dès cette époque. (Sathas, *op. cit.*, p. 377.)

cette manière à arracher aux spectacles, beaucoup mieux que n'avaient pu le faire les Saints-Pères avec leurs sévères admonestations. Sa musique, avec son charme théâtral, avait pu conquérir dès son apparition la chrétienté entière. Après avoir lutté pendant plus de quarante ans (116), depuis le règne de Constance jusqu'à celui de Théodose le Grand, contre l'opposition et la réaction orthodoxes, elle avait fini par s'imposer. Dans les plus célèbres des provinces de l'Empire, en Palestine, Libye, Arabie, Syrie, Cappadoce (117), depuis bien longtemps on ne connaissait plus qu'une seule musique liturgique, celle de la « Thalia », qu'une seule composition ecclésiastique, celle d'Arios. La lutte avait été inégale. Aussi les Saints-Pères se réveillèrent-ils enfin de leur stupeur. Ils se persuadèrent que les psaumes de David, avec leur monotonie, ne suffisaient pas à satisfaire les goûts du public, et ils se décidèrent à les remplacer par des cantiques de leur propre composition, des cantiques orthodoxes, qu'ils opposèrent à la « Thalia » sous le nom de « Antithalia ».

Cette composition orthodoxe ne devait différer de sa rivale que par les paroles, destinées à fixer les règles antihérétiques. Quant à la musique, elle ne jouait aucun rôle dans la précision dogmatique et par conséquent elle ne pouvait être que celle usitée dans tout l'empire, la musique nationale, bref la musique populaire. Ainsi, le nouvel appareil antiarien devait être aussi intimement lié au théâtre que celui des hérétiques. Il nous est difficile aujourd'hui de nous faire une idée nette de ce que fut la musique ecclésiastique de cette époque. Jean Damascène, l'élaborateur de l'Octoéchus, le seul ouvrage qui, après les ravages iconoclastes, a conservé les débris des compositions liturgiques de ce temps (118), déclare, dans la restauration qu'il fit du chant ecclésiastique, avoir respecté aussi l'ancienne rythmique alexandrine (119). En effet, le rythme de la musique

(116) Théophane, t. I, p. 106.

(117) Basile le Grand, t. III, p. 311. (Epistola CCVII. Ad cler. neo-caesar.)

(118) Miller, *Hymnographie grecque* (*Journ. des Sav.* 1876, p. 420).

(119) Tzétzès, *Altgriech. musik in der Griesch. Kirche*, p. 131: « ἠρξάμην τοῦ διδάξαι καὶ ἐρμηνεύσαι ἡμᾶς τὴν ρυθμητικὴν ταύτην τέχνην... δίκαιον ἐκλέξασθαι ἀπὸ πάντων καὶ γράψαι τὰ λυσιτελέστερα· καὶ μὴ μοι λέγε. Τίς ταύτην τὴν ρυθμητικὴν πεποίηκε καὶ πόθεν ἤρξατο ; ἐκ μακρῶν γὰρ τῶν χρόνων καὶ ἀπὸ παλαιῶν μὲν

ecclésiastique a continué longtemps après lui à être réglé par la gesticulation (120). Constantin Porphyrogénète le désigne chaque fois du nom de « neuma », geste. Quoique durant les derniers siècles byzantins les « neuma » fussent tombés en désuétude et eussent fini par ne former que de simples caractères musicaux, placés en guise de signes et destinés à indiquer simplement l'ancienne gesticulation, sous le nom de ἴσα (signes égaux), ils demeurèrent toujours la base de la psalmodie byzantine (121). Ils préoccupent encore tous ceux des savants qui voudraient prouver que le système dit « grégorien » en Occident, aujourd'hui, se réduit à un simple procédé des « neumes byzantines » (122).

Une fois la gesticulation mimique généralisée dans l'Eglise, elle s'introduisit dans toute composition liturgique, soit acclamative, soit psalmique, dans toute lecture sainte ou dans toute autre partie de l'office, à l'exemple des offices d'Alexandrie décrits par le diacre Olympiodore. Aussi, Chrysostome se plaignit-il cette fois de cette exagération de gestes et de cris déclamatoires de tous ceux qui prenaient part à la messe en général (123).

Le drame liturgique, une fois soumis à la mimique, y resta fidèlement attaché, ce qui l'empêcha pour longtemps de franchir le seuil des institutions privées, des couvents et des monastères, où sa nouvelle reconstitution n'avait pas pénétré; les « hé-

ἐξετέθη.... Πτολεμαῖος ὁ μουσικὸς ὡς μνηθάνομεν πάντων ἀρχαῖος ἐφεῦρε τοὺς τόνους τούτους». München, 1878.

(120) Cf. à ce propos dans Cedrenos, II, p. 60-61; — Mézaritès (Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, t. II, pp. 20-21).

(121) Rieman, *Die byzantinische Notenschrift*, pp. 57 et 96. Leipsig, 1909; — G. Papadopoulos, *Contribution à notre musique ecclésiastique* (en grec), p. 173. Athènes, 1890; — Bibl. Marc. cI. II, cod. 141 : ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τὸ ἴσον ἐστίν' χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνή. (Cité par Sathas, *op. cit.*, p. 210).

Voir aussi l'étude sur les neumes de P. Wagner, *Neumenkunde*. Fribourg 1905.

(122) Th. Reinach, Une ligne de musique Byzantine (*Revue archéol.*, 1911, p. 6).

G. Houard, *Le rythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique*. Paris, 1898, 2 vol.

G. Morin, *Les véritables origines du chant grégorien. Abbaye de Maredsous*, 1912.

(123) Chrysost., t. VI, p. 97.

gumènes », dans les couvents, déclaraient, d'après un récit du Cardinal Pitra, que « les chants n'étaient bons que pour assembler les peuples dans les églises (124) ». Le chant ecclésiastique, enfant légitime de la musique théâtrale, a donc vécu désormais fraternellement avec cette dernière jusqu'à la fin de ses jours, sans que les Byzantins aient jamais pu distinguer entre leurs chansons populaires et celles de leur Eglise, ce qui est très difficile à concevoir pour nous, Grecs modernes. C'était dans la grande école poétique et musicale de l'Hippodrome qu'étaient depuis lors élevés les grands mélodes, que les chœurs de l'église chantaient à côté des dèmes dans les jours solennels (125), tandis que les factions de l'Hippodrome employaient dans les jours de fêtes et les représentations « théoriques » (θεωρίαι, θεωρίων au lieu de θέατρον) les paroles mystiques des cantiques mêmes. Pendant le règne de Théodose II, nous avons des doxologies et litanies, commencées en plein Hippodrome, puis ramenées dans l'église où elles se continuent (126).

De cette fraternité naquit le nouvel appareil ecclésiastique; et de cette fraternité naîtra, par un développement plus libre, le drame populaire sacré de Byzance.

(124) Card. Pitra *op. cit.* pp. 42-45. Pareils récits sont aussi mentionnés par G. Papadopoulos, *op. cit.*, pp. 99-100.

(125) *De Cer.*, II, p. 591 : « ἀλλὰ καὶ οἱ ψάλται ἀποστολιῖται καὶ ἀγιοσοφῖται συνῆσαν τοῖς δήμοις ἐν ταῖς δοχαῖς... » Voir aussi pp. 583 et 585.

(126) Socrate, I. VII, c. 22 : « ἀλλὰ πολλῶν κρείσσον ἔφη (ὁ βασιλεὺς) καταφρονήσαντες τῆς θεᾶς κοινῇ πάντας λιτανεῦσαι θεὸν ὅπως... Καὶ οὕτω πᾶν ἤρετο ἔπος καὶ σὺν χαρᾷ μεγίστῃ ἐν τῷ ἵπποδρόμῳ λιτανεύοντες, ὕμνους ἐκ συμφωνίας πάντες ἀνέπεμπον τῷ θεῷ, καὶ ὅλη μὲν ἡ πόλις μίαν ἐκολλησάμενη ἐγένετο, βασιλεὺς δὲ ἐξήρχετο τῶν ὕμνων ἐν ἰδιωτικῷ σχήματι πορευόμενος ».

Ibid, ch. 23 : « Δεῦρο μᾶλλον ἢ δοκεῖ, ἔφη (ὁ βασιλεὺς) παρέντας τὴν τέρψιν ἐπὶ τὸν εὐκτῆριον οἶκον γενόμενοι, εὐχαριστηρίους εὐχὰς τῷ θεῷ ἀναπέμψωμεν... Ταῦτα εἴρητο..., διὰ μέσου δὲ τοῦ ἵπποδρόμου συμφώνως ἅμα αὐτῷ εὐχαριστηρίως ψάλλοντες, ἐπὶ τὴν ἐκολλησάντων τοῦ θεοῦ ἐπορεύοντο ». (M. P. Gr. t. 67, c. 788 et 792).

## CHAPITRE III

---

# Le Théâtre dans l'Eglise

- I. — La part du théâtre dans quelques cérémonies religieuses.
  - II. — Fêtes religieuses accompagnées de jeux scéniques.
  - III. — Les mystères à Byzance.
  - IV. — De quelques épopées religieuses et de leur rapport avec le théâtre.
- 

### I

#### *La part du théâtre dans quelques cérémonies religieuses*

Il n'y a pas de cérémonie populaire, soit théâtrale, soit processionnelle, soit proprement ecclésiastique, parmi toutes celles qui sont décrites dans le Livre des Cérémonies, qui ne se soit conservée presque intacte jusqu'à nos jours. La tradition a-t-elle été assez forte pour nous laisser reconnaître les moindres gestes exécutés à cette époque, pendant telle ou telle réunion, et sera-t-elle capable ensuite de nous guider sur l'obscur terrain des « panégyries théâtrales » ? Nous allons le voir. Nombre de tout petits détails coutumiers se retrouvent intacts aujourd'hui encore. Ainsi, l'échange continu des cierges entre l'évêque et ses subordonnés pendant les messes solennelles, comme jadis entre l'empereur et le patriarche (1); l'accolade au jour de l'Épiphanie, pendant la procession du « plongement », entre le dignitaire qui plonge la croix dans l'eau et le premier membre de l'église qui se trouve à ses côtés, toujours à l'imitation de l'empereur et du patriarche byzantin (2); habitude qui, conservée en Asie Mineure, ne s'observe point dans les autres parties de la Grèce, ou

(1) *De Cerim*, I, pp. 64, 125-126, 132 et autres.

(2) *Ibid*, p. 145.

chez les autres peuples orthodoxes. De même, à Pâques, à la messe de minuit, les notables de l'Asie Mineure, nommés à haute voix à mesure qu'ils entraient dans l'église, devaient déposer une certaine somme, rappelant l'argent placé, autrefois, par l'empereur, sur la Sainte Table, pendant la même fête (3). De même, ce jour encore, ils devaient attendre que l'évêque, représentant l'empereur, vînt avec des cierges allumés les chercher dans le narthex pour les introduire dans l'église où se préparait la cérémonie de l'Anastasis (4). De même, le patriarche, l'évêque, ou l'archimandrite, pendant la Semaine Sainte, croyaient devoir, avant l'office du soir des Jeudi et Vendredi Saints, encenser les moindres coins de l'église; ce qu'aimait faire autrefois l'empereur, avec le « θυμιατόν », encensoir (5), qui, dans les provinces byzantines, garde cette même dénomination, tandis qu'en Grèce proprement dite il est connu comme λιβανιστήρι. De même, les jours de la commémoration des saints, le public byzantin garde l'habitude de se plonger dans les sources voisines des églises, dans l'ἀγίασμα, eau bénite du saint, pour se laver de ses maux et maladies, à l'exemple de la purification effectuée autrefois par les patrices dans l'eau de l'église des Blahernes (6). De même, le défilé des mêmes notables de chaque pays qui devaient passer devant leur évêque ou archimandrite pour recevoir les branches des palmes et des fleurs odorantes, le dimanche des Rameaux, comme défilait le samedi des Rameaux (et non le dimanche) le Sénat devant son empereur, pour cette même cause (7). Autre usage : pendant les banquets de Pâques, qui duraient huit jours, l'empereur croyant devoir inviter à sa table, à tour de rôle, tous les

(3) *Ibid*, p. 182.

(4) *Ibid*, p. 183 (Ce même détail se retrouve dans plusieurs *typica* monastiques. Voir : Dmitrievskij, *Manuscrits liturgiques de l'Orient* (en russe) t. I. *Typica*, p. 830. Kiev, 1895, 2 vol.

(5) *Ibid*, p. 179.

(6) *Ibid*, p. 551 : « Ὅσα δεῖ παραφυλάττειν τῶν δεσποτῶν ἀπιόντων λούσασθαι ἐν Βλαχέρναις ». Leur manière de faire a beaucoup d'un jeu théâtral et il est probable qu'il fit partie de la « panégyrie » des quarante martyrs, organisée à l'église des Blahernes, par l'empereur Maurice.

(7) *Ibid*, p. 170.

représentants des ennemis de l'Etat (8), à son exemple, les notables des provinces byzantines croient aujourd'hui encore devoir faire goûter aux Turcs, pendant toute cette semaine, les mets de leur table pascalle, et, plusieurs jours de suite, ils envoient continuellement des comestibles aux ennemis de leur religion; ceux-ci les acceptent de grand cœur et prennent cette attention de leurs subordonnés pour un témoignage de soumission et de reconnaissance. Autre usage encore : l'empereur, le matin de Pâques, devant distribuer des pièces de monnaie à ses subordonnés (9), chaque père de famille, dans ces provinces, se croyait obligé de faire de même, tradition qui s'est maintenue.

Outre ces détails, et bien d'autres semblables, insignifiants pour notre thèse, mais que nous avons cités simplement comme exemples de constance traditionnelle dans ces pays, nous avons des cérémonies proprement dites, dans lesquelles figure une grande partie scénique :

La cérémonie du sacre (10), pour les empereurs comme pour le clergé, s'accompagnait d'une suite de solennités : d'acclamations, d'épiphonèmes, exécutées par les dèmes mêmes, qui faisaient de cette cérémonie une fête dont le lieu d'action était transporté de l'Hippodrome à l'église. Aujourd'hui, la cérémonie du sacre de n'importe quel membre de l'église continue à former un jour de spectacle populaire, parce qu'une des vieilles acclamations d'autrefois a pu survivre en cette occasion jusqu'à nous. C'est celle d'après laquelle le public même doit proclamer le candidat « digne ou indigne » pendant le sacre. Au moment venu, la foule accomplit ce devoir avec une joie ineffable; elle s'empresse autour de l'autel où, le patriarche ou évêque sacrant son subordonné doit l'interroger sur la valeur morale de ce dernier et attendre qu'elle l'autorise à procéder à la cérémonie. Cette unique acclamation publique garde pendant cette fête quelque chose

(8) *Ibid*, II, p. 772. — A Noël cette même coutume était tenue de rigueur (*Ibid*, p. 749).

(9) *Ibid*, p. 772 : « δίδοται δὲ τοῖς γειτονάρχαις καὶ λοιποῖς ἀνὰ νομίματος ἐνόσ ».

(10) *Ibid*, I, pp. 222-229 et II, 564-565. (On avait autrefois la coutume d'acclamer par le mot « ἄγιος » celui qui était cru digne et non pas « ἄξιος » comme il est dit aujourd'hui.)



de solennel, en même temps qu'une gaité puérile. Elle nous donne une idée de ce que pouvaient être ces fêtes byzantines, pleines d'acclamations, récitations et déclamations panégyriques et théâtrales qui venaient de milliers de spectateurs et qui devaient, ces jours-là, former comme une vague déferlante.

La cérémonie du baptême, célébrée autrefois de façon presque aussi solennelle que celle du mariage (11), conserva aussi un cachet de spectacle dans la ronde exécutée autour des fonts baptismaux, immédiatement après le baptême. Pendant cette dernière, le prêtre et en face de lui la marraine, qui porte l'enfant dans ses bras, tournent au pas, au son d'un tropaire cadencé qu'entonnent les chantres et au grincement régulier de l'encensoir; de là une allure théâtrale de cette partie du mystère, laquelle, pour cette raison, s'accomplit au milieu des rires et des cris de l'assemblée et pendant laquelle on se permet des libertés qui varient suivant les pays et leurs coutumes. L'habitude de soulever haut la marraine avec son filleul dans ses bras en ce moment et de ne la déposer à terre que lorsqu'elle a promis le banquet traditionnel donné en son honneur est la plus connue.

Mais s'il est une ronde ecclésiastique qui appartienne entièrement au théâtre, c'est celle qui fait partie de la cérémonie du mariage, ou plus précisément qui la clôt. Cette ronde, qui était autrefois exécutée à Byzance par le public lui-même, immédiatement après la cérémonie, en l'honneur des mariés et avec ceux-ci en tête, a pu dès lors pénétrer dans l'exécution de la cérémonie même. Depuis quand cette introduction a-t-elle pu s'accomplir? Nous l'ignorons. Du moins savons-nous qu'elle remplace la première ronde profane des fêtes de noces byzantines, à laquelle les prêtres ne pouvaient pas s'empêcher de prendre part, leur présence étant considérée par le public comme un gage de bonheur; de là des invectives continuelles de la part de l'Église, qui dut finalement leur interdire toute participation aux rondes nuptiales et aux représentations scéniques qui y faisaient immédiatement suite (12).

(11) *Ibid*, II, pp. 619-620 et I, 379-380.

(12) *Hist. des Conc.* (Conc. de Laodicée, can. 53 et 54), I, 2, p. 1023 ; *Pand. can.* (Conc. in Trullo can. 24), I, p. 183.

Tous les éléments qui composaient la ronde profane des Byzantins autrefois sont nettement vivants dans la ronde ecclésiastique qui fait partie du cérémonial même aujourd'hui. Une coupe de vin est offerte, par le prêtre qui accomplit le mystère, d'abord aux deux mariés, ensuite au parrain et à la marraine, et à la fin elle est vidée par lui-même au milieu des prières. Après quoi, ce même prêtre entraîne les mêmes personnages, et en plus ceux qui les assistent (les « paranymphes »), à une ronde générale, connue sous le nom de « Ἦσατα χορεύει » ; c'est, en effet, par ces mots que commence l'hymne, ou plutôt le chant qui l'accompagne et qui, par son rythme gai, allègre et dansant, se détache du reste des cantiques ecclésiastiques, au point de former un genre particulier et le seul existant, peut-on dire, dans notre musique ecclésiastique. Au son de ce tropaire, ceux qui prennent part à la ronde sont obligés de suivre le rythme au pas cadencé tout comme s'ils dansaient.

Par sa musique, ce morceau particulier se rattache à une de ces subdivisions laïques du rythme du quatrième son musical byzantin, connu sous le nom de ἦχος πλάγιος τέταρτος dans l'Octaëque (13), qui correspondait au φρύγιος des anciens et était désigné dans la musique populaire par les mots πανηγυρικός, χορευτικός (14). Il a donné lieu à un nombre indéterminé de subdivisions, ἠγάδια (15), qui, dans le théâtre laïque, ont formé les différents ἀπελατικούς, χορευτικούς, δρομικούς, τετράλεκτα, τριλέξια et autres, dont nous parle Constantin VII. La survi-

(13) Chrysanthé de Madyte, *Introduction au théorique de la musique* (en grec). Paris, 1821 ; — *Ibid.*, *Grand théorique de la musique* (en grec). Trieste, 1832.

(14) On a conservé dans un ms. du Mont-Athos (cod. 1203 du monast. d'Iviron) 14 chansons populaires qui sont basées sur les « sons ou couleurs » (ἦχος ἢ χρώματα) de l'ancienne musique byzantine : ἦχος πρῶτος, ἦχος τέταρτος, ἦχος πλάγιος τέταρτος ; ce dernier paraît être le plus gai et le plus cadencé. (Lambros, *Nouv. Hellén.*, t. II (1914), p. 423) Cf. dans cette même rev. le tabl. 7 pour la notation de cette musique.

(15) *De Cerim.*, I, pp. 323-325 et autres : « ἠγάδιον νανά, ἠγάδιον ἀνανάτα ». Constantin désigne par des déterminations analogues ces différents ἠγάδια qui réglaient le changement de ton et de la gesticulation des chantres à l'Hippodrome. (Cf. dans Tzétzès, *Die Altgr. Mus.*, p. 48). L'ἠγάδιον « nana » était subdivisé en « nana a' » et « nana b' » ; l'ἠγάδιον « ananaia » de même. On mentionne un certain nombre de ces mots conventionnels destinés à indiquer les tons, tels que *ananès*, *néanès* etc. (Cf. là-dessus dans G. Papadopoulos, *op. cit.*, pp. 178-180). M. G. Millet met ces dénominations dans la bouche des chantres comme de vieilles formules d'acclamations, dont

vance donc de ce χορευτικός laïque dans la cérémonie même du mariage atteste elle-même sa provenance. Son exécution enchante encore aujourd'hui le public qui, comme s'il assistait réellement à une pièce de théâtre, envahit, une fois le moment de la ronde venu, les chaises, les fauteuils, les fenêtres et toutes les saillies de la salle dans laquelle a lieu la cérémonie; il goûte mieux ainsi ce spectacle dont le charme pompeux se rehausse encore lorsque, comme dans les mariages les plus riches, la ronde est présidée par un grand nombre de prêtres aux habits chamarrés, ou par un ou plusieurs évêques, ou par le patriarche même, car dans ce cas ils y prennent part tous ensemble.

C'est ainsi que l'Eglise parvint à son but, qui était de soustraire les prêtres à l'obligation d'assister à la partie scénique des noces. En cette circonstance, comme en tant d'autres, elle dut céder à l'obstination du public et satisfaire son fanatisme religieux en scellant du cachet de la chrétienté une de ses plus superstitieuses exigences. Et c'est ainsi qu'elle réussit enfin à apaiser sa passion pour le théâtre et à calmer ses goûts antiascétiques, pendant cette cérémonie.

De nos jours, la ronde de l'office supplée à tout autre ornement scénique. Mais chose étrange, dans un nombre très restreint de provinces éloignées, se sont conservées quelques-unes des anciennes coutumes byzantines qui semblent plutôt avoir appartenu à la première époque clérico-théâtrale : à celle pendant laquelle l'Eglise intervint officiellement dans le mariage, et qui finit par nous donner, peu à peu, l'aspect moderne de la cérémonie. Certainement, l'office du mariage tel qu'il s'exécute aujourd'hui n'a pas dû se former d'un coup; il a dû s'esquisser peu à peu. C'est à cette période transitoire du profane au religieux que nous devons, semble-t-il, les traits que nous avons recueillis et qui nous intéressent particulièrement, car ils confirment notre hypothèse sur l'origine de la ronde ecclésiastique moderne.

la première signifierait « Θεός, Θεός » — (le son « nana » semble, en effet, consacré par suite d'un cantique qui commençait par le mot « Θεός »), et la seconde « anania » rappellerait le nom d'une divinité persane ..... (Les noms des auriges, etc., p. 291.)

Dans une des régions intérieures du Pont, en Mésochaldée, la cérémonie du mariage est suivie d'une ronde connue sous le nom de « θυμίαμα », ronde de l'encensement. Une fois terminée la cérémonie du mariage, au moment de se livrer aux amusements de la fête, on commence par cette danse spéciale pendant laquelle sept couples mariés et à la tête de ceux-ci les nouveaux mariés, accompagnés d'une personne seule, se mettent à danser en ronde et chantent une chanson particulière, mi-religieuse, mi-laïque, qui commence par ces vers : « Ἀρχὴ ὅταν εὐλόγησεν ὁ Κύριος Θεὸς μας - Τὸν πρῶτον γάμον τίμιον τὸν ἐν Κανᾶ τῇ πόλει... » (16). Pendant la chanson, le prêtre doit à tour de rôle encenser chacun des personnages, au moment même où ceux-ci dansent.

Après la danse de l'encensement, a lieu la cérémonie du « dévoilement » (ἀποκαμάρωμα), pendant laquelle le prêtre, avec un glaive particulier (ρομφαία) que toute église possède pour cet usage en ces pays, soulève le voile de la mariée et découvre son visage aux parents et assistants de la fête (17). Cette coutume devait être connue à Byzance aussi, car elle se retrouve aujourd'hui dans la ronde de notre Eglise. Dans les pays où on conserve encore l'habitude de faire porter à la mariée le voile devant, et non derrière, au moment où on commence à entonner le « Ἡσαῖα χόρευε », le prêtre se donne la peine de le soulever et de découvrir le visage de la mariée, avant de procéder à cette espèce de danse rythmique dont la mélodie dansante a permis au peuple grec de lui adapter des paroles profanes : « Ἡσαῖα χόρευε καὶ παρθένος λάγκευε καὶ γαμπρέ, etc. » ; il ne se gêne pas pour la chanter joyeusement, quel que soit le mariage auquel il assiste, pendant que les prêtres, tout souriants, tâchent de prendre le dessus en prononçant aussi haut qu'ils peuvent les paroles religieuses de la chanson.

De la combinaison de ces deux devoirs religieux du prêtre, en-

(16) De la collection inédite de M. Is. Apostolidès, originaire du village Stavri de Chaldée, intitulée « Coutumes de la Mesochaldée ». Malheureusement, il ne nous donne que deux vers de cette chanson qui, d'après nous, est similaire à cette autre que nous a conservé l'empereur Constantin, et qui se chantait en la même circonstance et au même moment : « Θεὸς διαφυλάξει σας ἔντιμοι, ἐνάρετοι, - Τριάς κατευοδώσει σας εὐλογῶν τὸν γάμον σας - ὡς μόνος ὑπεράγαθος, ὡς ἐν Κανᾶ τὸ πρότερον τῷ γάμῳ παρεγένετο καὶ ἐν αὐτῷ ἠύλόγησε τὸ ὕδωρ ». (*De Cer.*, I, p. 380).

(17) *Ibid*, *Cout. de la Mesoch.*, « Cérémonie du dévoilement ».

censement et dévoilement, que produisit la volonté laïque, résulta, évidemment, la ronde ecclésiastique actuelle. La cérémonie du mariage était en tout temps et en tout lieu exécutée d'une manière théâtrale. Tout le monde connaît les danses épithalames usitées chez les anciens Grecs et chez les Romains. Les vers épithalames de la 18<sup>e</sup> idylle de Théocrite ne manquent point de grâce. Les Byzantins se servirent de l'épithalame littéraire (de même que de vers épitaphiques à l'exemple de ceux des anciens), simplement pour les empereurs et les hauts personnages de la cour (18). Mais le mariage populaire avait pris un aspect particulier; il s'était fait accompagner de jeux purement scéniques. Une fois la cérémonie exécutée, on procédait aux danses, puis aux représentations, pour lesquelles on invitait les meilleurs acteurs de la ville. Ensuite, en pleine nuit, on formait un cortège qui s'acheminait vers la ville au milieu de la gaité générale. La mariée, accompagnée des plus proches parents et d'une suite d'amis et d'amies, devait présider à ce cortège qui passait par les rues les plus centrales de la ville ainsi que par le marché. En tête du cortège marchaient d'ordinaire les mimes qui exécutaient tout le long du chemin des danses et des comédies plus ou moins de circonstance. Ces détails nous sont donnés par Chrysostome, qui blâme cette exhibition de la mariée à travers la ville (19) ainsi que l'habitude d'emplir pendant ce jour la maison de mimes et de leurs paroles indécentes (20); en effet, la cérémonie du mariage à Byzance, comme dans toute province orientale, ainsi qu'à Constantinople, jusqu'à nous, se célébrait dans la maison même. Cette coutume sem-

(18) Vers épithalames de Th. Prodrôme à propos du mariage des deux fils de Nicéphore Bryenne et d'Anne Comnène, qui semblent s'être mariés tous les deux le même jour (*Not. et extr. des mss.*, t. VIII, 2, p. 157). Epithalames du même à propos des noces de Théodora Comnène et Jean Contestephano (ed. Castellani, Venise 1888); ou pour les noces de Jean Comnène (*Ibid.*, 1890) Epitaphes sur la mort de Jean Comnène et de sa femme l'impératrice Irène, par le même (*Extr. des mss.*, t. VIII, pp. 161 et 165).

Constantin nous donne quelques vers épithalames de son époque d'une beauté incomparable : « Ἄνθη ἐσώρευσα τοῦ ἀγροῦ, καὶ εἰς τὴν παστάδα εἰσῆμα σπουδῆ· ζευγόνυμφον ἥλιον εἶδον εἰς χρυσέντιμον κλίνην· ἀλλήλα ἠγκαλίζοντο ποθητὴν ἐπιθυμίαν· χαρὰ εἰς τὰ κάλλη αὐτῶν τὰ ἐγγλυκοθέατα, καὶ ῥόδα τὰ ῥοδοῦ-μορφα· χαρὰ εἰς τὸ ζεῦγος τὸ χρυσόν ».

(19) Chrysost., t. X, p. 105-106.

(20) *Ibid.*, t. III, p. 195-196.

ble avoir été tolérée non seulement par l'Eglise, mais aussi par l'Etat; car bien que la célébration de l'office divin dans des maisons particulières fût strictement interdite à cette époque (21), aucune allusion n'est faite dans les Constitutions impériales ni dans les canons conciliaires à propos de la cérémonie du mariage.

Nous savons par Choricios que les représentations des noces étaient aussi en grande considération chez les sophistes de Gaza, qui y prenaient très souvent part et composaient eux-mêmes des pièces dont le sujet se rapportait à l'hyménée. Aujourd'hui les représentations scéniques ont disparu des noces, comme nous venons de le dire. Pourtant, il nous est arrivé d'assister à une noce bien curieuse dans un village de quelque 1.100 âmes, perché à une altitude de 1.900 mètres sur les monts du Caucase et nommé Tsihtsivar. Ce village est entièrement habité par une population grecque, — qui provient de la région intérieure de Trébizonde et particulièrement des villes Cromna, Argyroupolis (le Kioumbou-Hanié des Turcs), Santa et autres, — qu'on dit installée dans le pays depuis plus de 70 ans et qui garde son patois semblable à celui de Trébizonde, quoique clairsemé de rares mots russes. C'était une noce véritablement byzantine. A tout le reste du cérémonial — tour de la mariée à travers le village à la lueur des torches allumées, dans la nuit et aux cris aigus des loups qui approchaient du village; danses et chansons épithalames; soulèvement du voile; découverte du visage; — s'ajoutaient de petites comédies improvisées, que ces gens simples, tout en marchant, exécutaient dans leur patois, hélas! trop intelligible aux non initiés. Ils provoquaient le rire général, ce qui faisait baisser les yeux de la mariée, dont on distinguait à peine les traits sous le voile épais. Pourtant, c'est une très rare exception que celle de voir pratiquer aujourd'hui cette très vieille coutume des représentations nuptiales. Nous pouvons même dire que c'est peut-être l'unique exception dans tout le monde grec, où seules chansons et danses nuptiales restent en usage et cela en province seulement, dans des villages où le modernisme a été lent à pénétrer. Elles varient d'un pays à l'autre et se trans-

(21) Zachariae a Lingenthal, *Novell. Justin.*, t. I, p. 439-440.

mettent de génération en génération. Ath. Sakellarios nous a conservé les chansons particulières à l'île de Chypre (23), avec toutes les autres coutumes nuptiales de ce pays, où des banquets, chose assez spéciale, durent toute une semaine. M. H. Pernot a recueilli dans son « Anthologie » des chansons de Chio (24) et nous a en outre indiqué les coutumes auxquelles correspondent ces chansons (25). Mme de Chénier, parmi les détails qu'elle donnait sur le mariage à Constantinople, décrivait la danse ionienne qu'on ne tarde pas à reconnaître dans presque toutes les danses nuptiales de nos jours. Comme les chansons qui les accompagnent, quelle que soit la partie de la Grèce où elles sont exécutées, elles gardent toujours un fonds commun : « Cette danse, comme toutes les danses grecques, se forme par un Choro ou une fille qui est conduite par le marié. Tous les parents et les convives en font partie; ils se soutiennent sous le bras et l'on observe avec soin qu'il y ait alternativement une femme à côté d'un homme. Le marié présente son bras gauche à la mariée qui lui donne son bras droit, en tenant un mouchoir à la main; elle est soutenue du bras gauche par la Paranymphe et de la même main elle s'appuie sur sa ceinture; les convives viennent en file dans l'ordre de la parenté. Cette marche nuptiale fait très gravement quelques tours dans la salle, puis elle s'arrête; le marié et la mariée, celle-ci soutenue toujours par la Paranymphe, continuent la danse à laquelle le marié met beaucoup plus de gaité. Enfin la Paranymphe se retire et la danse se réduit alors au pas de deux (26) ».

Voilà, en effet, à quoi se borne toute coutume scénique aujourd'hui. Dans les villages, les danses sont exécutées en plein champ et se succèdent très tard dans la nuit; les danseurs tournoient autour de feux allumés qui laissent à peine se dessiner leurs ombres noires, ce qui ajoute à la scène une allure fantas-

(23) Sakellarios, *Kypriaca*, pp. 717-734. Athènes, 1890-1892, 2<sup>e</sup> édit.

(24) H. Pernot, *op. cit.*, pp. 186-190 (Voir dans ce même ouvrage la traduction des chansons nuptiales d'Épire d'après le recueil d'Aravantinos, pp. 191-200).

(25) H. Pernot, *En pays turc, l'île de Chio*, p. 192. Paris, 1903.

(26) Mme de Chénier, *op. cit.*, p. 152-153.

magorique, semblable à celle que nous vîmes au Caucase et qui restera pour nous inoubliable.

Parmi les cérémonies théâtrales de Byzance il ne faudrait pas omettre celle des funérailles, dans lesquelles la part tenue par les « mirologues », suite de vers déclamés ou chantés de manière à faire pleurer les assistants, était si grande, qu'elle les rattache directement au théâtre, aussi bien que toute autre cérémonie que nous venons de décrire. En général, on préférerait pour ce genre d'exécution les femmes, particularité que nous apprenons par Choricios, dans son discours funèbre en l'honneur de son maître, le sophiste Procope (27); il lui attribue l'honneur d'avoir, tout le temps de sa législation, arrêté les lamentations payées, car nous savons que les sophistes de Gaza, à l'exemple de ceux d'Athènes, nommaient toujours un chef auquel ils confiaient le pouvoir législatif. Les lamentations ne tardèrent pas à revenir en usage, puisque Anne Comnène y fait allusion plus tard (28) et qu'elles ont subsisté jusqu'à nos jours.

Rares sont en Grèce les funérailles, pendant lesquelles on ne fait pas pleurer les morts par des femmes, qui se font par métier « lamentatrices ». Aussi, le mirologue en Grèce forme d'ordinaire un genre tout particulier de poésie et tient une place assez grande dans sa littérature, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. A coup sûr, il prend ses racines dans l'ancienne coutume de la Grèce antique de pleurer longuement ses morts. Les paroles de Priam suppliant Achille de lui rendre le corps de son fils à seule fin de le « pleurer » ne sont-elles pas immortelles?

Cet office semble avoir été toujours rempli par des femmes; nous avons en effet dans Euripide un passage dans lequel le Chœur ne veut pas croire à la mort d'Alceste, parce qu'« il ne voit pas l'eau pour laver le corps, ni des cheveux coupés et qu'il n'entend pas les cris des femmes » (*Alceste*, sc. 2), trois traits particuliers aux funérailles des anciens Grecs. Autrefois on pleurait les morts, mais en même temps on les chantait. Les

(27) Choricios, Ἐπιτάφιος ἐπὶ Προκοπίῳ σοφιστῇ Γάζης, p. 24, éd. Boissonade; ou dans *Fabricii Bibl. Graec.*, VII, p. 841; ou dans Villoison, *Anecdota Graeca*, t. II, p. 45.

(28) Anna Comnena, *Alexias*, lib. XII, t. II, p. 158.



λάλεμοι des anciens, chansons funéraires qui correspondent exactement à nos mirologues modernes, sont mentionnés par les auteurs classiques. « Les femmes grecques chantent les louanges du trépassé et leurs regrets. Telle est l'ivresse de la passion, telle est l'expression de la nature, le délire de la douleur et même de la joie (29) », disait à ce propos Mme de Chénier.

Dans la littérature byzantine de tous les siècles, chaque fois que se présenta l'occasion, les auteurs n'oublièrent pas de prêter aussi à leurs héroïnes les célèbres lamentations, ou du moins de les mentionner. Ainsi, les lamentations de la Vierge dans le drame « Christos Paschon », de Grégoire de Nazianze; de même la mention qu'en fait dans un dialogue de Prodrôme, intitulé « l'Amitié exilée », un des deux interlocuteurs, l'Étranger, qui compare son interlocutrice, l'Amitié, « à une pleureuse de funérailles échevelée » (vers 13-14) (30); tels les vers funèbres, pleins de louanges et de regrets, de véritables lamentations, dans une des pièces dramatiques de Manuel Philès, intitulée : « Monodie au Despote Jean Paléologue ». Dans la littérature moderne, à commencer par l'époque qui fait immédiatement suite à la chute de l'empire, le beau mirologue de Sara, dans le mystère intitulé « Sacrifice d'Abraham », de l'époque crétoise. Les lamentations abondent, en effet, et les vers admirablement tristes et monotones du mirologue populaire dans les anthologies modernes sont de toute beauté (31) !

Mais les Byzantins avaient su christianiser les mirologues, aussi bien que toute autre coutume païenne. Un beau spécimen de ces poèmes de deuil christianisés forme la suite des vers intitulés « Ἐπιτύμβιον μέλος », Carmen Funereum, dans le premier volume des *Analecta Sacra*, édités par le Cardinal Pitra (32), qui fait partie des œuvres des mélodes publiées dans cet ouvrage. Ce

(29) Mme de Chénier, *op. cit.*, p. 181.

(30) La description de l'attitude des pleureuses pendant les lamentations se retrouve dans ce même morceau de Prodrôme (vers 3-7).

(31) Voir dans l'*Antholog.* de M. H. Pernot, pp. 222-228. On en trouve un peu dans tous les recueils de chansons populaires. Voir aussi dans le *Recueil de chans. pop. grec.*, de Em. Legrand, Le mirologue d'une jeune fille, p. 240.

(32) J. B. Pitra, *Anal. sacra*, t. I, pp. 466-471.

cantique, compris parmi les « Anepigrapha » de la collection, devait sans doute être exécuté pendant les funérailles de quelque haut personnage, et probablement dans l'église même. Ces espèces de cantiques formaient pour ainsi dire la littérature funéraire chrétienne. Mais le peuple avait besoin d'un mirologue populaire, à sa portée. C'est ainsi que, malgré toute interdiction, il persistait dans l'emploi des pleureuses à gage. Alors l'Eglise usa contre ce mal d'un remède qui nous est déjà connu : elle fit entrer le mirologue dans le cérémonial même de l'office funéraire, comme elle avait adopté la ronde nuptiale et comme elle adopta tant d'autres détails des litanies et processions laïques, dans beaucoup d'autres circonstances semblables.

Pour satisfaire le désir d'attendrissement du public sans les moyens connus des lamentations profanes et des pleureuses à gage, elle introduisit à la fin de la cérémonie religieuse des funérailles, à l'heure où le cercueil doit être emporté, une espèce de scène, si l'on peut la nommer ainsi, qui est connue aujourd'hui sous le nom de « ὕστερον ἄσπασμός », dernier baiser. A l'énoncé du « Δεῦτε τελευταῖον ἄσπασμόν », lancé par l'évêque ou le prêtre qui accomplit l'office funéraire, on provoque une scène analogue à celle que provoquent les chansons privées. Les cris aigus et les larmes se mêlent au cantique exécuté tristement et langoureusement par les chantres, pendant que tout le convoi remplit envers le défunt le devoir, exigé par l'Eglise, du « dernier baiser », au milieu des sanglots.

Pourtant, nous ne pouvons pas dire que les conséquences de la mesure prise par l'Eglise furent, là, aussi heureuses qu'en toute autre circonstance. Malgré sa prévoyance, l'attendrissement que suscita le clergé par son cérémonial fut insuffisant à remplacer la chanson de la « mirologistra » que les Grecs considérèrent comme indispensable jusqu'à nos jours. Les femmes grecques en général, devant le spectacle de la mort, sentent le besoin de s'épancher en larmes tout haut, en tout état de cause, même lorsqu'elles ne recourent pas aux pleureuses à gage. C'est là une ancienne coutume ou un besoin naturel. Mme de Chénier, après nous avoir donné un échantillon d'un mirologue, auquel elle avait assisté, d'une sœur pleurant son frère : « Où est mon frère? Il n'est plus! Il a passé comme une

ombre..... Vous, fleurs, qui voyez..., etc. (33) », avait ajouté en conclusion : « C'est un échantillon de l'éloquence grecque dans ces moments où une imagination féconde peint si vivement tous les sentiments de son âme! »

## II

### *Fêtes religieuses accompagnées de jeux scéniques*

On a beaucoup discuté l'existence du théâtre sacré à Byzance, même quand on était préalablement disposé à le nier, parce que les quelques témoignages qui nous sont parvenus et qui sont d'une certitude indiscutable obligeaient à en parler. Seulement, on ne leur a pas accordé l'attention qu'ils méritent, et on n'a pas examiné à fond la question qu'ils soulèvent. En outre, on a souvent admis l'existence d'un théâtre, là précisément où il n'en était guère. Aussi, l'incrédulité des lecteurs sur d'autres points, beaucoup plus significatifs, est-elle bien excusable. On a cru voir des mystères mimiques antérieurs à Jean Chrysostome en se basant sur le témoignage de saint Augustin, par lequel ce dernier atteste l'introduction de la musique « gesticulée » à l'église. En outre, on a cru reconnaître aussi des jeux mimiques un peu plus tard, à la fin du vi<sup>e</sup> siècle, pendant le règne de l'empereur Maurice (591) (34), et d'après un passage de Simokattès (35), dans lequel l'expression « θεαυδρικόν μυστήριον », que l'auteur emploie simplement dans le sens du mystère eucharistique (36), fut traduite par « mystère théâtral » ; le mot « mystère » conduit souvent à une confusion entre les six mystères de l'Eglise et ceux du théâtre sacré. Seulement, il est à remarquer que dans ce même passage de Simokattès, concer-

(33) Mme de Chénier, *op. cit.*, p. 183.

(34) Sathas, *op. cit.*, p. 378.

K. Krumbacher, *op. cit.* trad. Sotériadès, t. II, pp. 482.

(35) Simokattès, p. 199.

(36) G. La Piana a rétabli cette erreur (*op. cit.*, p. 29-30). Mais Sp. Lambros (*Nouv. Hellén.* 1916 (v. 13) p. 463) est retombé dans cette même erreur, s'appuyant de nouveau sur ce texte.

nant toujours la fête des quarante martyrs, nous avons la reproduction d'un discours prononcé par un prêtre, dont la phrase finale nous est particulièrement précieuse :

« ἄσωμεν τῷ κυρίῳ οὐκ ἐξόδιον ἄσμα· ἐπιβατήριος γὰρ ἡ πανήγυρις· καὶ πόλις καὶ λαὸς ἐγκαινίζεται· καὶ νόμος ἀνακαινίζεται πάτριος, καὶ ρώννυται πίστις ἀκίβδηλος καὶ τὸν ἐγκαινίζοντα βλέπω Χριστὸν ἐν μέσῳ τῆς ἐκκλησίας τῶν τροπαίων τὰ σύμβολα ἐπὶ τῶν ὤμων περιφερόμενον ».

C'est la dernière proposition dans ce passage qui semble avoir poussé Sathas à l'interprétation que nous venons de mentionner : ce Christ qui inaugure la fête, à laquelle prend part toute la ville « parce qu'on renouvelle les lois paternelles et qu'on renforce ainsi la foi », et qui se promène dans l'église portant sur ses épaules les symboles des victoires. Giorgio La Piana a commenté ce passage en se servant d'un autre, où Simokattès nous présente ce même empereur marchant contre ses ennemis avec « une grande croix surmontant un javelot doré (37) » ; il nous invite à ne voir de même dans le mystérieux personnage du Christ inaugurateur que cette habitude traditionnelle, introduite à Byzance depuis le temps de sainte Hélène, de faire marcher à la tête des troupes une très grande croix de bois. Il ne nous a pas convaincue. Qu'il nous soit permis de remarquer que les deux faits n'ont rien de commun ; car il ne s'agit point de troupes dans le discours du prêtre, qui se prononce au milieu de l'église et à l'occasion de l'inauguration de la première « panégyrie sacrée », « organisée pour la première fois à Byzance par l'empereur Maurice en l'honneur de la Vierge des Blahernes, en la mémoire de laquelle il prescrivit aussi de chanter des *encomia* pendant cette fête » (38).

Il est à remarquer que par ce qui précède nous ne voulons point affirmer l'existence d'un mystère joué à cette époque, comme l'a dit Constantin Sathas. Nous tenons seulement à marquer ici l'aurore d'une de ces fêtes, le début d'une de ces

(37) Simokattès, p. 287 : « Τὸ δὲ ξύλον τοῦ σταυροῦ τοῦ Χριστοῦ ἐς ὕψος ἐπὶ δόρατος χρυσοῦ ἀπεώρητο, καὶ προηγείτο τοῦ τε βασιλέως καὶ τῆς περιπόλου δυνάμεως ».

(38) Ibid, p. 201 et Théophane, I, p. 410 : « τῷ δ' αὐτῷ ἔτει κατέδειξεν ὁ βασιλεὺς Μαυρίκιος, γενέσθαι εἰς τὴν μνήμην τῆς ἁγίας Θεοτόκου τὴν λιτὴν ἐν Βλαχέρναις, καὶ ἐγκώμια λέγειν τῆς δεσποίνης, ὀνομάσας αὐτὴν πανήγυριν ».

célébrations à longue durée (39), dont l'habitude naissant au vi<sup>e</sup> siècle sous l'empereur Maurice, sera perpétuée plus tard par d'autres empereurs; ceux-ci, parmi d'autres *θυμηδία* dont ils orneront ces fêtes, finiront aussi par y intercaler des jeux scéniques. Si maintenant nous rencontrons ce personnage pendant cette première inauguration « se promenant dans l'église avec les symboles des victoires sur l'épaule », celui-ci, à moins qu'il ne s'agisse d'un personnage symbolique, employé pour la beauté du style par l'orateur, peut être un prêtre qui, pour inaugurer cette fête, se voit obligé de faire le tour de l'église en portant haut les symboles de l'orthodoxie victorieuse. Ces symboles consistent encore aujourd'hui, dans certains pays, en de petites bannières (*ἐξαπτέρυγα*) où sont représentées strictement les scènes par lesquelles le dogme orthodoxe a été rétabli; on continue à s'en servir pour les panégyries en plein air, pour les litanies et les doxologies qu'exigent certaines fêtes, exactement comme on s'en était servi la première fois au vi<sup>e</sup> siècle (40). C'est donc parmi ces panégyries à longue durée qu'il faudra suivre le fil d'Ariane du labyrinthe théâtral.

Il est en effet intéressant d'éclairer le domaine encore obscur de ces panégyries précoces, pour pouvoir mieux suivre le cours de leur développement et pour entrevoir l'épanouissement du programme qui les ornaient. Sur cette première panégyrie byzantine, outre les « *encomia* » mentionnés par Théophane, nous relevons un passage dans le discours du prêtre, rapporté par Simokattès, dans lequel il nous parle de l'exécution d'une composition lyrique « des trois enfants dans la fournaise » (41). Dans cette mention, on a cru saisir celle d'un mystère joué à cette époque, ou celle d'une innovation introduite par simple caprice

(39) La durée de ces premières fêtes était fixée à sept jours (Simokattès, p. 201).

(40) Ces bannières, en usage en Asie-Mineure jusqu'à nos jours, et désignées du même nom que les *ripidia* (*ἐξαπτέρυγα*. Cf. dans Siméon de Thessalonique, Migne, P. Gr., t. 155, col. 381), sont également en usage en Grèce proprement dite, mais rien que pour les panégyries des Saints; elles y portent le plus souvent l'image du saint, ou des scènes tirées de sa vie, et sont connues sous le nom de *λάβαρα*.

(41) Simokattès, p. 200 : « Μιμησώμεθα τοὺς ἐπὶ τῆς Βαβυλωνίας δοξολογήσαντας καὶ τῆς ἐκείνων χοροστασίας θιασῶται γενώμεθα... etc. ».

de l'évêque Dioclétien, laquelle, a-t-on dit, demeura sans conséquence; ou encore l'introduction d'une simple danse rythmique... dans l'église même ! qu'on a qualifiée d'insignifiante... Qu'il nous soit permis pour mieux examiner la question de remonter aux sources même du mot « πανήγυρις ». Nous savons que ce mot a son origine profondément enracinée dans l'antiquité. Le terme πανήγυρις ou πανάγυρις ou πανηγύρις était employé par les anciens Grecs pour toute réunion de fête solennelle autour d'un sanctuaire commun, comprenant soit des sacrifices, soit des danses, soit des mystères, que les auteurs antiques mentionnent dans leurs ouvrages (42). En outre, de tout temps, la célébration des πανηγύρις a entraîné l'exécution d'une partie de spectacle exécutée de telle ou telle façon, suivant les aptitudes de la race qui les créait et de ses croyances spirituelles. Les détails des rites orphiques et des mystères d'Eleusis nous échappent, quoiqu'on y ait voulu voir, d'après certaines révélations, des scènes d'un drame sacré, d'un mystère, représentées par les initiés ou les candidats à l'initiation. Mais bien connues sont, par contre, grâce à de très précieuses études, les « panégyries » égyptiennes, où les prêtres et les prêtresses « mimaient » devant un public innombrable et « au milieu d'une mise en scène impressionnante » les douloureux mystères, les péripéties de la passion d'Osiris, qu'on a voulu comparer aux mystères de la passion chrétienne; en outre, on les a trouvées de même provenance et de même nature que celles des anciens Grecs (43) qui, dans ce cas, auraient puisé dans la « mystérieuse Egypte » leurs sujets religieux ou plutôt leur doctrine. Ces panégyries s'étaient propagées dans tout le monde latin, ce dont s'était plaint Ovide dans ses *Métamorphoses*, et s'y étaient imposées pendant une durée de 500 ans, du 1<sup>er</sup> au 4<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ (44). On nous dit même qu'une

(42) Le sanctuaire d'Olympie paraît avoir été le plus vénéré de tous les Hellènes. Cf. M. E. Audouin, *Olympie et les jeux Olympiques*, p. 10. Paris, 1896.

(43) Al. Moret, *Rois et Dieux d'Egypte*, p. 193. Paris, 1925. Voir aussi : P. Foucard, *Recherches sur l'origine et la nature des mystères d'Eleusis*. Paris, 1895. De même : G. Lafaye, *Culte des divinités d'Alexandrie*, ch. VI, pp. 108-129. Paris, 1894.

(44) Al. Moret, *Ibid.*, pp. 185 et 208.

inscription vient attester leur pratique en Thrace, à Gallipoli, pendant les premiers siècles chrétiens. En outre, on a disposé en strophes un passage d'une litanie de ces fêtes, d'après les écrits d'Apulée, et on l'a trouvé semblable en tout à celles qui furent composées depuis, en l'honneur de la Vierge (45). Serait-il hasardeux de dire que, étant donnée la provenance égyptienne de la musique ecclésiastique, attribuée par Damascène à « Ptolémée, musicien célèbre », étant donnée la provenance de sa rythmique particulière, produit toujours alexandrin, la « litanie rimée » ordonnée par Maurice et exécutée la première fois en l'honneur de la Vierge, pendant cette première « panégyrie » chrétienne, serait une transcription des litanies égyptiennes? C'est là une question qui nous mènerait loin de notre but, lequel n'est pas de prouver la provenance égyptienne de la musique byzantine, mais l'existence à Byzance d'un théâtre beaucoup plus intéressant qu'on ne l'a cru. Nous nous bornons donc à remarquer que la « panégyrie sacrée » n'était point chose inconnue pour le Byzantin, auquel les querelles dogmatiques n'avaient pas laissé le temps et le loisir de se la rappeler. Il est en effet un peu étrange de voir ces empereurs chrétiens, pour la plupart fanatiques ennemis de toute pratique païenne, faire renaître à tour de rôle, tantôt un détail d'une ancienne coutume, tantôt une pratique religieuse, et se glorifier de les christianiser toutes, pour les présenter sous l'auréole du christianisme triomphant. En effet, sitôt que le désir leur vient d'orner leur règne d'une innovation, dont l'éclat se perpétuera dans l'avenir, nécessairement ils empruntent au proche passé et n'y trouvent que des exemples intimement liés à la religion éteinte, qu'ils tâchent de ranimer au souffle de la croyance nouvelle. Ce fut le cas des « panégyries sacrées » et des « encomia » qui les rehaussèrent. Une fois les querelles religieuses apaisées, la paix rétablie, un empereur venait d'y penser. Le peuple s'en était réjoui. Dans l'église même où l'on venait de fêter le jour des quarante martyrs, le prêtre avait invité le public, à la fin de la réunion, à « ne point chanter le dernier cantique, car on devait inaugurer le renouvellement de l'ancienne

(45) G. Lafaye, *op. cit.* p. 138.

panégyrie, par laquelle la ville et le peuple allaient se régénérer, la loi ancestrale se renouveler et la foi purement chrétienne se solidifier ». Quoi de plus convaincant que ces lignes et de plus rassurant sur la volonté d'exécution qu'elles supposaient! L'empereur n'avait pas non plus oublié pour cette première panégyrie la portée des ἐγκώμια des anciens!

Les « encomia » byzantins n'étaient point de simples louanges. Les anciens les distinguaient bien de ἔπαινος, louange, éloge, qui s'appliquait à la vertu ou au mérite; au contraire, les ἐγκώμια ne s'appliquaient qu'aux actes et avaient le sens d'un discours, ou d'un chant qui énumérait les hauts faits d'un personnage et qu'on exécutait pour sa gloire dans une fête nationale ou populaire (Xén., Agès, 10, 3. Plutarque, M. 217 a). Même les « encomia » en prose des Byzantins, c'est-à-dire leurs discours encomiastes, avaient été conformes à cette ancienne signification et ils ont continué à l'être longtemps après l'éclosion de la poésie encomiaste (46). Il était évident donc que cette dernière fut employée dans le même sens.

Le genre d'exécution de ces « encomia » chrétiens n'est pas difficile à distinguer. Les documents ne manquent point heureusement. Du vi<sup>e</sup> au ix<sup>e</sup> siècle, lorsque fleurit l'art des mélodes et aussi la « panégyrie populaire » dans sa forme primitive, nous avons conservé, grâce à la savante collection du Cardinal Pitra (*Analecta Sacra*), quelques-uns des ouvrages des mélodes, destinés à orner ces panégyries. Ce sont de belles compositions lyriques, à l'exemple de celle des « enfants dans la fournaise » mentionnée par Simokattès, et où l'on énumère les actes des saints dont on honore la renommée par la panégyrie; elles sont entièrement conformes au sens que donnaient les anciens à ce genre de littérature, mais elles s'adaptent certainement au système d'exécution de la poésie byzantine, qui finit par donner ce mélange de poésie mimée et chantée à la fois.

(46) Papadopoulos-Kerameus, *Analecta*, t. V, p. 54 : « Λόγος ἐγκωμιαστικὸς ἄμα καὶ ἱστορικὸς, περὶ τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐλεύσεως τοῦ τιμίου λειψάνου τοῦ ἐν ἀγίοις πρωτομάρτυρος τοῦ Χριστοῦ καὶ ἀρχιδιακόνου Στεφάνου (anonyme) ; *Ibid.*, p. 70 : « Ἀνώνυμον ἐγκώμιον εἰς τὸν πρωτομάρτυρα Στέφανον » ; *Ibid.*, p. 74 : « Τοῦ ἐν ἀγίοις πατρὸς ἡμῶν Φλωρεντίου, ἐπισκόπου Φωτικῆς, ἐγκώμιον εἰς τὸν ἅγιον Στέφανον τὸν πρωτομάρτυρα ».

(Trois compositions différentes et pourtant soumises aux mêmes règles littéraires).



Les mélodes chantaient leurs ouvrages ou les faisaient chanter tout en les mimant ou les faisant mimer. L'appel qu'ils font au public avant de commencer leurs morceaux, conformément aux habitudes des mimes (47), dans les exécutions profanes, est une source très sûre pour nos recherches :

« Ἴδού, πανήγυρις ἡμῖν ἐπέστη τοῖς ἐν πίστει-συντρέχουσι τοῖς πόνους-τοῖς κόποις καὶ ἐπαίνους-νῦν Γεωργίου τοῦ σοφοῦ - οὐτινος τοὺς ἄθλους - ἐξανοίγω ἐν ὑμῖν-ἐπάγων καὶ ρωννόμενος. - Ἄλλ' ὧ ἱεροσύνακτον ἄθροισμα-ἄνοιξον τὰ ὄψα καὶ ὄμματα ἐν ταύτῃ τῇ ἐνθέῳ νῦν ἐκδιηγῆσει ». Ou bien : « Νῦν ἐορτάζομεν πόθῳ πιστοὶ καὶ ψάλλομεν ἐν κατανώξει λοιπὸν-τιμῶντες πίστει τοὺς ἀγίους ἀποστόλους Χριστοῦ-Πέτρον καὶ Παῦλον σήμερον. - Τούτοις γὰρ ἡ παροῦσα πανήγυρις ὑπάρχει-τὰ ἐγκώμια νέμουσα » (48).

Ainsi, les « encomia » chantés en l'honneur de tel ou tel saint servaient à découvrir les actes héroïques et édifiants, les ἄθλους, de ce dernier au public qui, pour mieux les saisir, devait ouvrir « les yeux et les oreilles à la fois », c'est-à-dire, entendre la mélodie et suivre des yeux son exécution mimique.

La danse qu'on a voulu voir dans la composition exécutée à la fin de cette première panégyrie, celle des enfants dans la fournaise, ne put être certainement qu'une de ces mélodies dont parlent leurs auteurs eux-mêmes ; on la donna en « ἐξόδιον μέλος », représentation lyrique servant de finale, et cela fit suite à l'ἐπιβατήριος ὕμνος, à l'hymne du retour aux anciennes coutumes, qui la précéda. Certainement, les enfants mimant ceux de la fournaise devaient y sautiller au son de la musique comme s'ils étaient réellement brûlés. Nous apprenons, en outre, que cette représentation lyrique destinée à orner la première panégyrie, en faisant mimer par des gens « qui étaient instruits en cela » (διδαχθέντας ἔστι θεάσασθαι) les malheurs des trois enfants, était improvisée, c'est-à-dire composée et étudiée provisoirement ; étant donnée la nouveauté de la fête, l'auteur s'en console en faisant la supposition que « la divinité doit se plaire aussi à des choses improvisées et à des actes moins majestueux ajoutés à ceux de son escorte (49) ». On a supposé que les « ἀκροάσεις » encomiasti-

(47) Choricios, *Apolog.*, p. 39-40 : « δεήσομαι δὴ πάντων ὑμῶν, ἦν οὗτοι συνήθην ποιοῦνται πρὸς τὰ θεάτρα δέησιν, ἰλαρῶς ἀκοῦσαι τοῦ λόγου... ».

(48) Card. Pitra, *Anal.*, I, pp. 596 et 552.

(49) Simokattès, p. 200 : « Ἀσωμεν τῷ κυρίῳ καὶ ὕμνον ἐξόδιον ἐξοικίζεται

ques des poètes profanes étaient aussi exécutées par des chanteurs (50). Dans ce cas l'introduction dans l'église de ce détail profane, par Maurice, a plus de portée. En outre, il est à mentionner que sous le règne de Théodose II et de Marcien, c'est-à-dire un siècle avant Maurice, non seulement on n'avait aucune idée de ces « panégyries sacrées », pendant les fêtes de l'Eglise, mais encore les représentations profanes elles-mêmes avaient été défendues ces jours-là (51).

La panégyrie se développa de plus en plus, pour s'émanciper totalement au x<sup>e</sup> siècle. Mais dans cet intervalle, certains patriarches furent contraires à ces fêtes théâtrales. Ils nous aident à enrichir notre documentation. Ainsi, le Patriarche Photios, au ix<sup>e</sup> siècle, attribue le siège de Constantinople par les Russes (865) à la colère de Dieu, qui aurait sévi à cause de l'adoption, par l'Eglise, de la « scène » (52). Pendant le règne de Constantin VII, la « panégyrie populaire » prend une grande expansion; elle orne toute grande fête ecclésiastique sous la dénomination de « δημοσία λιτάγιος προέλευσις », ou simplement « δημοσία προέλευσις » (53). Pour les fêtes de saint Elie, faisant partie

γὰρ τοῦ ἄστεος ὡσπερ ὅς ἐκ δρυμοῦ τὸ Βαβυλώνιον φύλον, τὸ καταπατεῖν τὰ ἅγια τοῖς ποσὶν ἐγχειροῦν, καὶ τοὺς μαργαρίτας τῆς πίστεως τοῖς ὄνυξιν ὑποθραύειν καταμαϊνόμενον· μιμησώμεθα τοὺς ἐπὶ τῆς Βαβυλωνίας δοξολογήσαντας καὶ τῆς ἐκείνων χοροστασίας θιασῶνται γενώμεθα..... τεταλαιπωρημένους διδασθέντας ἔστι θεάσασθαι· ταῦτα ὑπὸ τῆς χαρᾶς ὑμῶν σχεδιάσαντες, ὕμνον ὑμῶν ἀπαρασκευάστον προστεθήκαμεν..... φιλεῖ γὰρ τὸ θεῖον καὶ τοῖς ἀσυντάκτοις γεραίρεσθαι καὶ τὰ μὴ μεγαλοπρεπῆ τῆς δορυφορίας προσίσθε».

(50) Sathas, *op. cit.*, p. 275.

(51) *Pand. can. can.* 64, conc. de Carthagène, t. I, p. 598 : « Περὶ θεωριῶν ἵνα ἐν τῇ κυριακῇ καὶ ἐν ταῖς λοιπαῖς τῶν ἁγίων ἑορταῖς μηδαμῶς ἐπιτελῶνται· κάκεινο ἔτι μὲν δεῖ αἰτῆσαι, ἵνα τὰ θεώρια τῶν θεατρικῶν παιγνίων ἐν τῇ Κυριακῇ καὶ ἐν ταῖς λοιπαῖς φαιδραῖς τῆς τῶν Χριστιανῶν πίστεως ἡμέραις κωλύωνται ». Ici aussi il y a lieu à remarquer, comme dans la plupart des canons conciliaires, la distinction qu'on fait entre les intermèdes scéniques des jeux publics et les véritables représentations scéniques : περὶ θεωριῶν ἵνα... et ἵνα τὰ θεώρια τῶν θεατρικῶν παιγνίων).

(52) *Fragm. Histor. Graecor.*, t. V, 2, p. 167 : « ἐκεῖνα ὑμῶν ἐκτραγωδῶν καὶ ὑποκρινόμενος, ὃν αὐτοὶ τὴν σκηνὴν τοῖς οἰκείους ἐπηξάμεθα παραπτώμασι καὶ τὸ δρᾶμα συνεπισκευασάμεθα ». (Le mot δρᾶμα ne doit pas être pris à la lettre ; il n'est pas employé ici dans son sens actuel, certainement, mais dans celui qu'on lui donnait à cette époque : δρᾶμα, alors, était pris pour τραγωδία et τραγωδία pour δρᾶμα ; la τραγωδία byzantine = mélodie chantée, exécutée à la mimique.

(53) *De Cer.*, II, pp. 759, 776, 779 et autres.

de celles qui sont célébrées par « λιτάριος προέλευσις », l'empereur indique pour une suite de deux ou trois jours des chansons de « fin de messe », ἀπολύσιμον ᾄσμα, des processions, des banquets rehaussés de danses, des *acta* acclamés par les dèmes, des courses à pied, « βωτῶν πεζοδρομίον », puis des courses de chevaux et de nouveau des banquets (54). Pareille litanie et pareils jeux sont aussi signalés pour la fête de la Domition (15 août) (55), dont les détails sont donnés dans le chapitre concernant l' « hippodrome en l'honneur des Sarrasins » (56), qui coïncida avec la longue célébration de cette grande fête. Outre les danses et les banquets, auxquels avaient pris exceptionnellement part la faction victorieuse comme aussi la faction rivale en cette circonstance, célébrés les premiers jours d'août « en l'honneur des amis Sarrasins », nous lisons pour le 6 août : « ἐτελέσθη ἡ ἑορτὴ κατὰ τὸν ἐξ ἀρχαίων χρόνων παρακολουθήσαντα τύπον αὐτῆς », avec le concours des chantres, du clergé, des dèmes, de tout l'Hippodrome. Puis pour le 9 août, « jour de dimanche », il nous est indiqué qu'outre les banquets on a vu exécuter « tous les jeux scéniques » consacrés, « τὰ θυμελικὰ πάντα παίγνια ». Cette même phrase concernant les jeux scéniques se retrouve pour une seconde reprise, quelques jours plus tard (57), à propos de la fête de la Nativité de la Vierge (8 septembre), qui coïncida avec la réception de la princesse Elga ou Olga de Russie (Ἐλγας τῆς Ρωσένης), mais cette fois avec une clarté satisfaisante : en nous parlant de la part que les membres de l'église prirent à la cérémonie en l'honneur de la princesse, l'empereur ajoute « qu'ils ont aussi représenté tous les jeux scéniques », c'est-à-dire que ces mêmes membres d'église ont exécuté les scènes consacrées à rehausser ce jour de fête. Dans toutes les autres réceptions qui ne correspondent pas

(54) *Ibid.*, pp. 776-779.

(55) *Ibid.*, I, pp. 114-118 et II, 779.

(56) *Ibid.*, pp. 588-592.

(57) *Ibid.*, p. 597. Cf. aussi, à propos des « panégyries sacrées », la description que fait Mézaritès (Heisenberg, *op. cit.* p. 87-88) de celle consacrée en l'honneur de St Paul. Il a l'air de vouloir nous convaincre qu'une espèce de Concours, à la manière des panégyries antiques, poétique ou rhétorique, entrainait aussi dans le programme de ces fêtes, célébrées dans la cour des églises pp. 90-94).

par leur date à des fêtes ecclésiastiques (58), aucune représentation scénique n'est mentionnée, ni aucune particularité ecclésiastique. Simplement les chantres des églises « aident les dèmes » pour l'exécution du répertoire consacré, ce qui est caractéristique pour toutes les fêtes profanes pendant cette époque. Au contraire, pour toutes les fêtes ecclésiastiques, un programme particulier est mentionné que nous avons tâché de relever parmi quantité d'autres détails sans intérêt pour nous. Pendant les fêtes de Noël, les prêtres aidés des chantres exécutaient une composition lyrique de l'empereur Léon le Sage, et, le jour de l'Épiphanie, des diacres représentaient les anges dans un jeu spécial, puis, toujours habillés en anges, venaient prendre part au banquet royal (59).

Une autre preuve d'un mystère ecclésiastique nous est donnée encore par Constantin, qui nous dépeint la manière dont le roi et les patrices représentaient la scène de l'Apparition de Jésus à ses disciples et la Descente du Saint-Esprit sur eux, pendant la panégyrie de la Résurrection (60). Ce fait a été discuté par tous ceux qui s'en sont occupés, les uns ayant vu dans la description que nous en fait Constantin la représentation ecclésiastique qui s'en dégage, et d'autres ayant insisté sur une explication symbolique des faits décrits (61). En réalité, — chose généralement ignorée, — ce même mystère était représenté, de nos jours encore, dans toutes les églises de l'Asie Mineure, exactement de la même manière et à la même date. Le dimanche de Pâques, à la fin de l'office de l'après-midi, que l'on nomme office de l'Agapè ou de la « seconde Anasta-

(58) *Ibid.*, p. 593, « Δοχή τοῦ Δομελίκου, p. 570 ; Δοχή τῶν ἀπὸ τῆς Ταρσοῦ ἐλθόντων 3 πρέσβων, μηνὶ Μαΐου 31, p. 571 ; Δοχή τῶν Ἰσπανῶν, μηνὶ Ὀκτωβρίου 24 ».

(59) *Ibid.*, p. 754.

(60) *Ibid.*, p. 637-638 : « Περὶ τοῦ τίνι τρόπῳ τῆ ἀγία καὶ μεγάλη κυριακῆ τοῦ Πάσχα περιβάλλονται τοὺς λώρους ὃ τε βασιλεὺς καὶ οἱ μάγιστροι καὶ ἀνθύπατοι καὶ πατρίκιοι ».

(61) Voir L. Bréhier, *Journal des Savants*, 1914, p. 107 ; — G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> s.* p. 614. Paris, 1916.

sis », les plus hauts dignitaires de l'Etat, de concert avec tous les représentants des nations étrangères, assistaient dans les grandes villes de l'Asie Mineure à cette scène, dite « des Evangiles » parce que les évêques ou les prêtres qui représentaient les apôtres récitaient l'Evangile chacun en une langue différente. Ces évangiles, écrits en langues variées, mais en caractères grecs, figurent aujourd'hui dans le Triodion pour l'office de ce jour; ils se sont glissés depuis dans le rituel même de l'Eglise, ce qui oblige à leur lecture dans toute église orthodoxe, de Grèce, comme des autres pays, mais sans aucune particularité qui puisse se comparer à celles de l'Asie Mineure. Au contraire, dans ce pays il n'existait rien de plus imagé et de plus théâtral.

Après l'office de ce jour, le Christ (patriarche ou évêque) apparaissait devant la porte du sanctuaire à ses disciples; à la scène de l'Apparition succédait celle de la Descente du Saint-Esprit sur les derniers. A partir de ce moment, les onze prêtres représentant les disciples se dispersaient dans onze coins différents de l'église, de préférence dans les parties supérieures, dans les tribunes, de manière que la voix semblât venir des voûtes mêmes de l'église; ils se mettaient à lire chacun de son côté et à haute voix, avec une prononciation nécessairement ridicule, l'évangile étranger. Cette lecture provoquait d'abord une joyeuse surprise et toutes les têtes se tournaient vers le côté d'où venait la voix pour distinguer dans les coins de l'église, surtout quand celle-ci était grande, le lecteur et sa manière de faire. Puis, une gaieté générale se répandait de plus en plus, les rires étouffés et l'attention des spectateurs faisant alors de l'église un lieu de spectacle. Pendant tout le temps que durait la lecture des prêtres, l'évêque ou archevêque qui représentait le Christ devait continuer à se tenir devant la porte centrale du Sanctuaire (Ὁραία πύλη), pour rappeler exactement le fait évangélique commémoré par cette scène. Dans les plus grandes villes on s'assemblait ce jour-là par milliers; les assistants accouraient de tous les villages des alentours pour prendre part à la pompe, aussi théâtrale que majestueuse, de cet office; les uniformes des consuls et des ambassadeurs étrangers, jusqu'à celui d'un représentant turc, rivalisaient avec les vêtements sacerdotaux des ac-

teurs sur qui l'or et l'écarlate éclataient à l'envi, si bien que cette fête avait beaucoup de la magnificence byzantine décrite par Constantin. Tous les détails de la description faite par ce dernier y étaient d'ailleurs strictement observés : depuis la représentation du Christ par l'empereur devant la porte du sanctuaire, jusqu'à la tenue même des patrices. Ces derniers étaient obligés de porter, outre l'évangile qu'ils tenaient d'une main, un second livre, représentant, d'après Constantin, la « législation salutaire » que les auteurs avaient répandue sur la terre (62). Il n'était pas jusqu'à ces bandes magnifiques, les « λῶροι », — attribuées par Constantin à une tradition romaine, comme aussi à une exigence de la dignité pontificale, revêtue un certain temps par les empereurs, — qui ne figurassent également à cette fête. En effet, les prêtres désignés pour représenter les apôtres, croyaient devoir porter un large ruban, allant de l'épaule droite à l'aisselle gauche, comme se porte aujourd'hui le ruban de la grand-croix, et tenir un second livre de la main gauche.

Une même scène, pareille à celle de l'Apparition de Jésus, est encore mentionnée par Constantin, pour le jour de la fête de la Transfiguration (le 6 août) ; elle est intercalée dans le programme de la longue panégyrie de la Dormition (63). Malgré les détails de la réception « des amis Sarrasins » qui coïncida avec ces fêtes d'église, on peut aisément se rendre compte de la durée de ces dernières, qui, pendant le règne de cet empereur, semble avoir été de quinze jours. Deux siècles plus tard, nous la verrons monter à trente longs jours de suite. Les « jeux scéniques » mentionnés par Constantin pour cette longue fête de la Dormition ne pouvaient qu'être rehaussés de représentations pareilles à celle qu'il nous décrit sobrement pour Pâques. Il en devait être de même pour celles qui s'exécutaient pendant les fêtes de Noël, et pour cette autre scène, jouée par les diacres le jour de l'Épiphanie. Analogues à celles-ci semblaient être celles qu'indique Luitprand, parlant des « jeux scéniques par lesquels les

(62) *Ibid.*, p. 638.

(63) *Ibid.*, p. 591-592 : « Ὁ δὲ τῆς ἁγίας Σοφίας μέγας ναὸς ἐξωπλίσθη κατὰ τὸ εἰωθὸς τοῦ πάσχα... τὰ δὲ ἐξῆς τῆς προελεύσεως ἐτελέσθη κατὰ τὸν εἰωθότα τύπον ».

Grecs légers célébraient l'enlèvement du prophète Elie au ciel » (64). Ce mystère de l'Apparition de Jésus est, en effet, si sobrement mentionné par Constantin, que nous aurions continué à douter de sa réalité s'il n'avait pas été si pieusement conservé par l'Église, et encore plus si nous n'y avions pas assisté nous-même. Il est donc à remarquer qu'un des traits caractéristiques de tous ceux des auteurs byzantins qui mentionnent ces scènes, c'est, comme nous le verrons plus bas, la réserve, une réserve monastique et une ignorance « platonique » du fait. Ils font du théâtre, mais ils ignorent qu'ils en font. Ils n'y voient que l'idée, le sentiment; le fait matériel leur échappe. Deux conséquences de la mentalité byzantine semblent avoir gêné l'étude du théâtre byzantin : l'exagération hyperbolique dans l'expression de ceux qui lui étaient contraires; la réserve sentimentale de ceux qui en étaient partisans.

Il est historiquement attesté que le patriarche Théophylacte avait officiellement introduit dans l'église les scènes théâtrales pour ces fêtes à panégories (65). La chose lui valut une exécration renommée parmi les auteurs aux goûts antithéâtraux, lesquels ne virent qu'une dégradation dans le fait de célébrer « par des minauderies indécentes, des rires, et des cris de fou », la commémoration des saints. Ceux qui ont pris cette âpre expression à la lettre, sans se rappeler qu'à chaque innovation dans le programme de l'Église les plaintes se répètent, exactement les mêmes, au lieu de voir dans Théophylacte l'organisateur d'un *théâtre sacré*, ont cru voir un impie qui, sous de saints vêtements, cachait les instincts les plus vils et les plus bas (66) et qui, dans Sainte-Sophie même, avait introduit les intermèdes hippique. Remarquons pourtant la phrase de l'historien : καὶ τὸ νῦν κρατοῦν ἔθος », qui atteste la continuation de ce théâtre jusqu'à son époque.

S'il faut attribuer l'introduction du théâtre dans l'église au

(64) Luitprandi, *Legatio ad Nicephorum Phocam*, p. 356, éd. Bonn.

(65) Cedrenos, II, p. 333 : « Ἔργον ἐκεῖνου καὶ τὸ νῦν κρατοῦν ἔθος ἐν ταῖς λαμπραῖς καὶ δημοτελέσιν ἑορταῖς ὑβρίζεσθαι τὸν θεὸν καὶ τὰς τῶν ἁγίων μνήμας, διὰ λιγυσμάτων ἀπρεπῶν καὶ γελώτων καὶ παραφόρων κραυγῶν, τελουμένων τῶν θείων ὕμνων, οὗς ἔδει... κλπ. ».

Krumbacher, *op. cit.*, trad. II, p. 618 ; - Mistriotès, *op. cit.*, II, p. 700.

(66) Sathas, *op. cit.*, p. 184.

caprice d'une nature violente, comme on a voulu présenter celle de Théophylacte, comment expliquer la continuation de cet « abus » (67) plusieurs siècles après lui, sous d'autres patriarches sans doute beaucoup plus modérés? Aussi, l'introduction à cette époque du drame sacré dans l'église même, pendant les fêtes des saints et les grands jours, reste néanmoins un fait indéniable (68). De la musique gesticulée, des récitations pantomimées, des hymnes mimées, jusqu'au théâtre même, au mystère en prose qui se forma avec tous ces éléments et s'éleva sur les mêmes fondements, il n'y avait certainement plus grande distance à franchir. Elle fut franchie d'un bond du ix<sup>e</sup> au x<sup>e</sup> siècle.

### III

#### *Les mystères à Byzance*

Il est impossible de croire que le progrès accompli depuis les représentations lyriques du vi<sup>e</sup> siècle jusqu'aux scènes proprement théâtrales du x<sup>e</sup> se soit arrêté là. Les preuves ne manquent pas. Nous avons conservé de la fin du xiii<sup>e</sup> et du commencement du xiv<sup>e</sup> siècle une constitution d'Andronic II (1282-1328), par laquelle cet empereur, voulant prolonger la célébration des fêtes de la Dormition pour une durée de trente jours, doit se justifier auprès de tous ceux qui pourraient voir dans la prolongation de ces fêtes un acte impie; il entre forcément dans les détails mêmes du programme des fêtes. Nous savons qu'à cette époque l'Hippodrome byzantin n'existait presque plus. Les

(67) On a voulu aussi voir des « abus théâtraux » sous le Patriarche Michel Cerularios, auxquels on attribua son accusation par Psellos. Mais ceux-là sont entièrement gratuits. (Sathas, *op. cit.*, p. 185 et 207). Les scènes énumérées par l'accusateur, ne sont autres que celles par lesquelles ce dernier veut présenter le Patriarche comme un adepte de la philosophie néoplatonicienne. (Voir là-dessus L. Bréhier, *Revue des étud. grecq.*, XVI, 1903, p. 379.)

(68) Balsamon au XII<sup>e</sup> s., dans son interprétation du 51<sup>e</sup> can. du conc. in Trullo, affirme la consécration des fêtes sacrées publiques, qui avaient alors fini par rebuter les profanes en nous disant que : « les saints Pères avaient autrefois interdit les fêtes païennes, mais non les fêtes royales comme celles d'aujourd'hui »; par ces dernières il entend, certainement, les fêtes publiques chrétiennes. (*M. P. Gr.*, t. 137, c. 692-693.)



jeux qui remplissaient une grande partie de l'année, ont été remplacés par ces longues panégyries. Ou vice versa, ce sont les panégyries à longue durée qui, ayant captivé l'intérêt du public, ont fini par le détacher complètement de l'Hippodrome. Il serait inconcevable de croire que tous les quinze ou trente jours, pendant lesquels duraient ces fêtes sacrées, n'étaient remplis que de litanies et de doxologies. Celles-ci auraient été incapables d'accomplir à elles seules le miracle des derniers siècles byzantins : détacher le chrétien des jeux publics profanes. Andronic, par son programme, vient éclairer ces suppositions. Il le partage en trois parties (*χορείας*), dans lesquelles ne manquait, dit-il, « ni la part des moines, ni celle des prêtres, ni celle de tout autre représentant de n'importe quelle classe sociale », les genres exécutés pendant ces fêtes étant communs à toutes les classes. Car, ajoute-t-il, « une fois que les bienfaits de la Vierge sont communs, communs doivent être aussi les remerciements » (69). La première partie de ce programme comprenait donc des compositions lyriques exécutées par un groupe de moines pendant les vigiles, « ἀγρυπνίαι », en l'honneur de la Vierge, et dans l'église même de la Vierge « ὁδηγήτρια », la Vierge conductrice comme on dirait aujourd'hui, ou de la Vierge « ἐξ Ὀδηγῶν » comme la nomme Andronic (70). La seconde partie comprenait ce que l'empereur nomme le « mystère » même, que devaient exécuter les prêtres, « précisément comme dans un firmament terrestre ou un second ciel »; et outre ce « mystère », « n'importe quelle autre œuvre sublime et grande que quelqu'un aurait à présenter, dans la mesure de la vérité toujours et dans l'église de la Sainte-Sophie de Dieu, spécialement désignée pour cela » (71). Quant à la dernière partie, elle devait com-

(69) Imp. Andronici senioris, De festo Assumptionis per totum mensem Augustum celebrando (M. P. Gr., t. 161, c. 1095-1106): « καὶ γε κατὰ χορείας τὴν ἑορτὴν διελομένη, τῶν μὲν μοναστῶν, τῶν δὲ ἱερέων, μηδὲ τῶν λοιπῶν τῶν ἐξ ἀπάσης μοίρας ἀπολιμπανομένων, (ὕπερ γὰρ κοινῶν τῶν εὐεργετημάτων, κοινήν εἶναι δὴ πάντως καὶ τὴν εὐχαριστίαν) », col. 1105.

(70) *Ibid*, « Τὴν μὲν ἐν τῷδε τῶν νεῶν διανυκτερεύουσα ταῖς προσευχαῖς καὶ τοῖς ὕμνοις, πρώτῳ δὴ τῶν ἄλλων... κλπ. ».

(71) *Ibid*, « Ἦν δὲ μέσην ἔφημεν (χορείαν) καὶ τοῦ γε μυστηρίου ἐνταῦθα δὴ τελέσει, ἐνθα δὴ καὶ ὡς ἐν ἐπιγείῳ δὴ τι στερεώματι ἢ οὐρανῷ δευτέρῳ, ἢ ὁ τί τις τοιοῦτον ὑψηλὸν καὶ μέγα καὶ μέγιστον ἀγαπᾶ λέγειν, οὐκ ἔξω που τῆς ἀληθείας λέγων, ἐνοικίος ἐστὶν ἢ τοῦ Θεοῦ Σοφία ».

prendre le groupe des amusements laïcs « allègrement exécutés dans l'allègre église des Blahernes » (72).

Rien de plus clair que cette description : elle prouve qu'outre les prières, cantiques et hymnes exécutés dans les vigiles et pendant les litanies et doxologies publiques, il y avait une partie littéraire, nommée « mystère » déjà à cette époque. Ce mot est mentionné aussi au commencement de la constitution (73); on hésiterait sur sa signification si l'explication n'était aussitôt donnée par les termes suivants : « ἡ ὁ τί τις τοιοῦτον ὑψηλὸν καὶ μέγα καὶ μέγιστον ἀγαπᾷ λέγειν » ; cela prouve qu'il s'agit de productions intellectuelles, d'ouvrages littéraires, si l'on veut, que n'importe quel écrivain aurait le droit de faire exécuter pendant ces fêtes, pourvu qu'ils fussent écrits conformément aux vérités évangéliques (74). A la fin venait la partie des réjouissances, danses, chants, rondes et banquets en plein air, qui suppléaient aux jeux publics profanes d'autrefois. C'est clair. Mais ce qui atteste indiscutablement les représentations sacrées exécutées par les prêtres en ce temps, ce sont surtout les passages dans lesquels Andronic les justifie auprès des gens dévots et des fanatiques adversaires de tout ce qui était théâtral; ils ne devaient pas manquer à Byzance jusqu'à l'abolition de l'empire, comme le prouve la crudité avec laquelle la plupart des écrivains s'exprimaient chaque fois qu'ils étaient obligés de mentionner le théâtre. Andronic montre que la raison d'être de ces morceaux scéniques se fonde sur l'utilité qu'on pouvait en

(72) *Ibid.*, « Τὴν δ' εἰς τέλος ἰούσαν καὶ τελευταίαν τοῦ μηνός, ὃ ἐν Βλαχέρναις παιδρὸς παιδρῶν ὑποδέχεται νεώς ».

(73) *Ibid.*, c. 1095 : « Θεόπαισμα ἐπὶ τῇ μεγάλῃ καὶ τελευταίᾳ ἑορτῇ τοῦ κατὰ Χριστὸν παντὸς μυστηρίου, αὐτοῦ καὶ ὄθεν καὶ κατῆλθεν ἐν οὐρανοῖς αἰθῆς μετὰ σαρκὸς ἀναβεβηκότος ἐξ ἀγνῆς Παρθένου, προσληθείσης αὐτῷ, τῆς δὲ παναγίας ταύτης μητρὸς αὐτοῦ (τὸ νῦν δηλονότι τελούμενον) τοῦτον ἐν ἡρόδοκῳ εἰς αὐτὸν μεταστάσης ». (Le mystère de la Dormition était donc joué pour enseigner la manière (τρόπον ἐν) d'après laquelle la Vierge allait rejoindre son Fils aux cieux. Cette expression nous fait forcément penser à la scène pittoresque que l'iconographie en Orient reproduisit infiniment : la Vierge étendue sur son lit de mort, entourée d'un grand nombre d'évêques et de diacres habillés en anges, (Brontochion), et le Christ sur son chevet recevant son âme, qu'on nous montre toujours en guise de poupon ou d'image en bois.

(74) Ainsi, de la « μυσταγωγία », dénomination donnée au drame sacré par Constantin au X<sup>e</sup> s., il en dérivait le « μυστήριον » du XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup>. Telle est l'évolution exacte de ce mot dans les temps antiques.

tirer : « Et qu'y a-t-il de plus précieux que ce genre de célébration, qui puisse procurer plus d'avantages, qui puisse ajouter au même rang l'utile à l'agréable pour que tu ne sois pas attiré par le profit même que tu puisses en retirer, qui est beaucoup plus grand que celui que tu acquiers quand tu lis simplement les choses *sans les voir*, ce qui ne te les représente que vaguement? Tâche donc de profiter de la beauté et des délices de tout ce que *tu vois* (75) ». La suite montrera encore mieux que ce passage se rapporte particulièrement à la partie visible de la fête, c'est-à-dire au spectacle qui la rehausse : « En outre, si tu veux entendre des saintes et divines mélodies et des chansons remplissant les laudes, tu en trouveras aussi beaucoup qui ornent cette fête. Ainsi, quel est le grand plaisir qui lui manque? Et quel est celui qui sera détourné de ces *auditions* ou de ces *spectacles*, pour en aimer plutôt d'autres? Personne dans le monde entier (76) ». Cette justification définitive d'Andronic, outre la preuve décisive qu'elle fournit à notre démonstration, nous aide encore à distinguer les raisons pour lesquelles les mystères populaires avaient été organisés. Ces causes se ramènent à une seule : satisfaire à la curiosité fantaisiste du Byzantin, en lui rendant plus frappantes par la vue les scènes qu'il pouvait à peine saisir par simple communion mentale. C'est ce qui, dans une certaine mesure, servit de stimulant à n'importe quel théâtre sacré dans l'Histoire.

Ce qui vient surtout jeter une lumière définitive sur ce genre de « mystères », exécutés au milieu de fêtes publiques, est le codex Palatinus, découvert dans la bibliothèque du Vatican en 1916 (77), par Spyridon Lambros. Il comprend une disposition théâtrale, copiée au xiv<sup>e</sup> siècle, d'une suite de neuf petits mystères, intitulés : Résurrection de Lazare, — Rameaux, — Table,

(75) *Ibid.*, c. 1106 : « Τί γάρ ἄν ταύτης γένοιτό ποτε τιμιώτερον; ἢ τί πλείω τὴν ὄνησιν φέρον, ἢ τῶ τῶν ὄλων κατ' ἴσον μετὰ τοῦ λυσιτελοῦς ἅμα πρόσσεσται πολὺ καὶ τὸ χάριεν; ὥστ' ἢ τὸ κέρδος ἐλκίετω σε πάντων ὄν μείζον καὶ πολλῶ μείζον τῶν ἐφ' ἃ σπουδᾶσθις ἐνασχολούμενος, ἢ μὴ δυνάμενος πρὸς τοῦτο καθαρῶς βλέψαι ἀοράτως ἐρχόμενον, γενοῦ τῆς τρυφῆς καὶ τοῦ κάλλους τῶν ὄρωμένων ».

(76) *Ibid.*, « Ἄ δὲ καὶ θεῖα καὶ ἱερὰ μέλη καὶ ἄσματα τὰς αἰνέσεις πληροῦντα κοσμοῦσι τὴν ἑορτήν, ποίαν ἡδονῆς ὑπερβολὴν ἀπολείπει; ἢ τίς ἀπὸ τῶν τοιούτων ἀκουσμάτων ἅμα καὶ θεαμάτων στραφεῖς, ἐτέροις ἀγαπήσει μᾶλλον ὡς δὴ τισὶ λαμπροῖς ἡδέως προσανέγκων ἢ τούτῳ; τῶν ἀπάντων οὐδεὶς ».

(77) Lambros, *Nouvel Hellénomnémon.*, ann. 1916, vol. 13, p. 381 et suiv.

— Lavement des pieds, — Trahison, — Reniement de Pierre, — Procédure humiliante d'Hérode, — Crucifixion (Sépulture, Résurrection et Apparition), — Toucher. Le jeu scénique libre et dégagé de ces drames, dont les dialogues tirés de l'Écriture Sainte sont pourtant complétés à volonté, suivant la fameuse sentence d'Andronic « ἡ δὲ τί τις ἀγαπᾷ λέγειν », l'entrée et la sortie des personnages ainsi que les accessoires scéniques, qui y sont scrupuleusement indiqués, font de ces scènes de véritables drames sacrés, malgré la pauvreté du texte et la monotonie de ses dialogues. Ceux-ci, bien qu'incomplètement reproduits dans le texte du manuscrit, mais indiqués simplement par les *incipit* de chaque phrase, — preuve que ces espèces de scènes sacrées s'étaient propagées et étaient connues — lèvent tous les doutes sur l'existence du drame sacré en Orient. En outre, ils nous donnent la satisfaction de reconnaître que les cas mentionnés par les historiens ou les auteurs des constitutions ecclésiastiques que nous avons nommés ne sont point uniques de leur espèce.

Dans la scène du Lavement des pieds, comprise dans le manuscrit, nous avons reconnu notre texte du Lavement de Patmos, dont nous parlerons; dans celle de la Prière sur le mont des Oliviers, de même; cette dernière scène est comprise dans le drame de la Trahison; dans celle de la Présentation de Jésus aux disciples (comprise dans le drame intitulé Toucher), notre mystère *impérial*. Nous ne saurions donc trop insister sur cette précieuse découverte, qui n'avait pourtant pas été mise en lumière.

La valeur du Palatinus est d'autant plus grande qu'elle nous enlève tout doute sur le genre d'exécution de ces représentations, à propos de laquelle la réserve des Byzantins avait pu jeter quelque trouble. On commence par une prière adressée au « Christ, Fils de Dieu », pour implorer sa miséricorde sur tous ceux qui ont eu le désir de montrer « d'une manière réelle ses vives souffrances » (78). Des détails d'une importance capitale font suite : sur le choix des personnages du Christ et des Apôtres, des hommes et femmes qui entrent dans le jeu, ainsi que des Juifs et au-

(78) "Ὁμοίως ἡμῖν ἔσο, Κόριε ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστέ, υἱὲ τοῦ Θεοῦ, καὶ μὴν ὀργισθῆς ἡμῖν τοῖς βουλομένοις πραγματικῶς ἐπιδείξασθαι τὰ ζωηρά σου παθήματα, δι' ὧν ἡμῖν ἐχαρίσθη ἀπάθειαν. (Nouvel Hellen., p. 381).

tres personnages; sur les qualités qu'ils doivent posséder pour pouvoir jouer dans ces drames; sur le degré de leur instruction, etc. (79). Ce dernier détail nous fait forcément supposer que des personnages laïcs devaient être mêlés au clergé, pour représenter les rôles profanes : ceux des Juifs arrêtant Jésus; le rôle ingrat de Judas (ce rôle est représenté encore aujourd'hui par un laïc, dans tous les pays où la scène du Lavement des pieds a encore lieu); celui des soldats flagellant Jésus, etc. Les explications scéniques en matière de décor sont aussi d'une très grande importance. Citons seulement cet exemple :

« Στήσον τὸν Χριστὸν καὶ τοὺς μαθητὰς κατὰ πρόσωπον τοῦ τάφου τοῦ Λαζάρου παρέκει, τὴν δὲ Μάρθαν καὶ τὴν Μαρίαν τὰς ἀδελφὰς τοῦ Λαζάρου καὶ τινὰς Ἰουδαίους στήσον πλησίον τοῦ τάφου, καὶ τὸν ὡς Λάζαρον τεθνηκότα ἐν τῷ τάφῳ δεδεμένον κειρίαις καὶ σουδαρίῳ κεκαλυμμένον. Εἶθ' οὕτως στείλον... etc ». (80).

La date de la composition de ce précieux document est inconnue. L'étude des éléments dialectaux qui le composent l'a fait classer entre le <sup>vii</sup>° et le commencement du <sup>xiv</sup>° siècle, époque pendant laquelle il a été écrit (81). En outre, l'étude détaillée des dialogues qui le composent a démontré qu'aux passages tirés de l'Écriture Sainte, s'ajoutent des morceaux de composition originale et personnelle (82). Tout contribue donc à nous faire voir dans ces drames, depuis le style simple et coulant, l'ingéniosité scénique dans la composition d'une suite d'épisodes charmants, jusqu'au pittoresque du décor, que nous nous trouvons en face d'une émancipation théâtrale presque hardie, à laquelle nous ne nous attendions guère (83).

Les « mystères populaires sacrés » ont dû se développer de

(79) ...Ὁφείλει δὲ ἐκλογὴν ποιήσασθαι τῶν προσώπων καὶ καταστήσαι τοιαῦτα πρόσωπα τὰ δυνάμενα ὑποκρίνεσθαι καὶ μιμεῖσθαι τὰ πρωτότυπα πρόσωπα· ἀλλὰ καὶ ἐπισταμένους γράμματα ὀφείλει εἶναι, ἴνα..... etc. (*Ibid*, p.381-382).

(80) *Ibid*, p. 382.

(81) *Ibid*, p. 405.

(82) *Ibid*, p. 404.

(83) La passion connue en France sous le nom de « Palatine », provenant aussi d'un ms. du fonds palatin de la bibl. du Vatican, découvert exactement la même année que celui de Lambros, en 1916, et datant de la même époque, commencement du <sup>XIV</sup>° s., présente outre ces coïncidences singulières mais sans importance, maintes affinités dans le sujet avec cette dernière. Nous croyons devoir signaler qu'une étude des sujets et épisodes compris dans la Passion « Palatine » grecque, ouvrirait peut-être des nouveaux horizons dans ce genre d'études. (Cf. Karl Christ, *Das altfranzösische*

13 plus en plus. Un peu avant la chute de l'Empire byzantin, en 1422, nous avons le témoignage d'un voyageur français, Bertrand de La Brocquière, conseiller de Philippe le Bon, qui raconte avoir assisté dans l'église de Sainte-Sophie au mystère des « Enfants dans la fournaise » et y être resté toute une journée « sans boire, ni manger » pour voir ce spectacle : « Je veiz un jour le dit patriarche faire service à leur manière, auquel estoient l'empereur, sa femme qui estoit une très belle dame, fille de l'empereur de Trapezonde, et son frère qui estoit despot de la Mourée (l'empereur Manuel II). Je attendi tout le jour pour veoir leur manière de faire et firent un mistère des trois enfants que Nabuchodonosor fist mettre en la fournaise. Et fus tout le jour sans boire et sans mangier jusques au vespre, bien tard pour voir... etc. (84) ». Pour qu'un Occidental nommât le jeu des Enfants dans la fournaise un « mistère », il faut que ce jeu fût déjà loin de ressembler à l'hymne mimé du vi<sup>e</sup> siècle, mais qu'il se rapprochât, par son exécution, des mystères occidentaux que La Brocquière devait bien connaître. Andronic les qualifiait de ce nom dès le iii<sup>e</sup> siècle. Un « mystère » qui durait si longtemps ne pouvait certainement être qu'une production méditée, comprenant un grand nombre de personnages et empreinte de cette solennité dont les Byzantins seuls savaient parer tout ce qu'ils entreprenaient. On avait supposé qu'il s'agissait d'une introduction survenue dans l'Eglise orthodoxe après les Croisés, ce qu'avait remarqué, le premier, l'éditeur de l'ouvrage de La Brocquière, Schefer; ce lui-ci voyait dans cet aveu du voyageur français un cas unique et exceptionnel, un cas isolé et sans précédent. C'était certainement là une hypothèse contraire à tout principe byzantin, comme à ses plus profondes raisons d'être. Nous croyons donc aujourd'hui avoir pu établir, qu'entre l'hymne du vi<sup>e</sup> siècle et le mystère du xv<sup>e</sup> se produisit une évolution, après laquelle

Passionspiel der Palatina (dans *Zeits. für Roman. Philol.*, 1920 (XL), pp. 424-475); Grace Frank, *La Passion du Palatinus*, Paris, 1922, coll. Mario Roques, préface p. VI; ou Grace Frank, *The Palatine Passion and the development of the Passion play* (dans *Publicat. of the modern Language Assoc. of America*, 1920, XXXV).

(84) Bertrand de la Brocquière, *Le voyage d'Outremer*, p. 155-156, éd. Schefer. Paris, 1892.

le morceau en question survint comme une conséquence directe. Le « discours contre les hérétiques » de l'évêque Siméon de Thessalonique, prononcé juste à l'époque où La Brocquière assiste au « mystère de la fournaise », établit la différence entre les représentations proprement « théâtrales » des Occidentaux, qu'il juge hérétiques et anticanoniques, et les mystères « purs et ecclésiastiques » de l'Orient. Il nous aidera mieux encore que toute autre preuve à repousser l'hypothèse de l'introduction du théâtre en Orient par les Croisés, et encore mieux à nous faire une idée réelle du genre de composition qu'il y comportait. Siméon trouve la manière de faire des Latins anticanonique, parce qu'ils laissent pénétrer dans leur théâtre des éléments purement profanes, tels que : des colombes, pour représenter l'Esprit-Saint; du sang de bête, qu'ils emploient pour imiter celui de Jésus mourant sur la croix; des acteurs laïcs, indignes de porter le nom des saints personnages qu'on leur permet de représenter, et, par-dessus tout, la scène profane du haut de laquelle ils se permettent de faire valoir les actes saints de l'Évangile et qui est indigne d'abriter sous son toit les vérités qu'on met sous les yeux (85). « Ὅτι δεῖ ἀνιστορεῖν εὐλαβῶς καὶ εὐσεβῶς τὰ θεῖα καὶ κατὰ τὴν δεδομένην συνήθειαν. »

Et puis, il trouve inutile de représenter ce qui ne pourrait apporter aucun profit aux simples. Là-dessus, il est obligé certainement de faire le parallèle entre la manière de représenter les actes sacrés en Occident et celle de l'Orient. Il mentionne le mystère des « Enfants dans la fournaise » comme le seul cas où l'on soit obligé en Orient d'employer des personnages laïcs, et cela à cause de l'âge des acteurs qui ne permet pas de les incarner en des prêtres. Il établit le rôle que ces derniers, archevêques, évêques et diacres remplissent, chacun suivant son rang et surtout sa valeur morale, dans les scènes qu'ils représentent. Mais il se base surtout sur la sainteté de ces représentations, sur le soin avec lequel les Orientaux évitent tout élément profane dans leurs mystères, où ils remplacent, par exemple, le feu de la

(85) Migne, *P. Gr.*, t. 455, ch. 23, c. 112 : « Dialogus contra Haereses ». Ce passage recueilli dans le discours de ce fervent défenseur des coutumes orthodoxes, a été pourtant considéré comme une négation de l'usage des représentations sacrées en Orient. (G. Millet. *Iconogr.*, p. 612-613.)

fournaise par celui des cierges et de l'encens, et le messager céleste envoyé aux enfants dans cette scène par le simulacre d'un ange et non par un simple mortel, qu'il serait indigne, d'après lui, de mêler aux autres personnages (86).

Mais craignant l'objection des Occidentaux sur ce qu'en Orient les prêtres représentant le Seigneur ou la « Vierge Mère » agissent de façon aussi impie qu'eux, Siméon se justifie en faisant valoir la sainteté et la pureté de ces derniers, particulièrement celle des moines qui sont censés représenter le personnage de la Vierge :

« Καὶ ἀπλῶς τὸ ὡσπερ ἐν σκηνῇ τε καὶ δράματι τὰ θεῖα δεκνύναι οὐκ εὐσεβὲς καὶ μὴ δεδομένον, μηδὲ Χριστιανοῖς ἄξιον. Εἰ δ' εἴποιεν ὡς καὶ οἱ τὰ τοιαῦτα διενεργοῦντες ἱερεῖς τελοῦσι καὶ κατὰ τοῦτο δυνατόν αὐτοὺς τὸν Κύριόν τε καὶ τὴν Παρθένον αὐτοῦ μητέρα τυποῦν, οὐκ εὐλογόν ἐν τούτοις τοῦτο ποιεῖν. Τυποῦσι μὲν γὰρ ἐν οἷς δέον.....οὐ μὴν δέ γε σταυροῦσθαι καὶ ἐκχέειν αἷμα ψευδῶς, ἢ μᾶλλον αἷμα ζῶου».

« Καὶ τὴν Θεοτόκον δὲ εἰκονίζεσθαι δι' ἀνδρὸς ἢ γυναῖου, καὶ πτηνὸν ἀντὶ Πνεύματος δέχεσθαι λίαν ἄτοπον..... Μιμεῖται δὲ τις αὐτὴν, ἀγνώως βιῶν καὶ παρθενεύειν αἰρούμενος, ἄξιός τε τῆς ὑποδοχῆς τῆς χάριτος ὡς δυνατόν δεδειγμένος» (87).

Ainsi, Siméon de Thessalonique, dans son pieux désir d'établir la juste valeur du théâtre sacré des Occidentaux, par rapport à celui de l'Eglise d'Orient, entre dans tous ces détails qui sont pour nous d'une valeur inappréciable. Il doit se défendre pour le cas exceptionnel des enfants laïcs dans le « mystère de la fournaise », mais, par contre, il donne des détails si précis sur les personnages représentant le Christ et la Vierge dans les autres mystères que, non seulement la représentation de ces derniers devient, après son témoignage, un fait indiscutable, mais niens devient, après son témoignage, un fait indiscutable, mais que ce même témoignage nous aidera aussi à établir le parallèle entre ces scènes et celles de l'Occident (88). Il semble même —

(86) *Ibid.*, col. 113.

(87) *Ibid.*, c. 116. (La mention de l'imitation du personnage de la Vierge dans ce morceau enlève toute hésitation sur le sens de ce passage, qui aurait pu à la rigueur être considéré comme une explication du rôle symbolique du clergé dans l'église ; il est évident, d'après ce qui précède, qu'il ne s'agit que de la représentation, de l'« imitation sainte » des faits évangéliques.)

(88) Siméon mentionne aussi le public comme prenant part à ces représentations, ce qui vient renforcer la supposition que nous avons faite



résultat de la réserve monastique dont nous avons dû parler — les classer ingénument au nombre de celles qui appartiennent à l'art représentatif pieux, comme la peinture des images saintes ou l'office liturgique, plutôt que parmi celles de l'art proprement imitatif, de l'art théâtral. Nous remettons l'étude de cette question au chapitre voulu. Nous signalons seulement ceci : Dmitriewskij, à propos d'un manuscrit russe du xvii<sup>e</sup> siècle, contenant le texte de ce même « mystère de la fournaise » (89), avait cru devoir établir la provenance byzantine ou polonaise de ce texte. Il avait finalement adopté cette dernière origine, alléguant que la Pologne a très tôt adopté les mystères occidentaux. Mais sa démonstration eût été beaucoup plus aisée et ses conclusions changées s'il avait seulement connu le témoignage de Simokattès, et s'il avait allégué ce voyageur étranger qui avoue avoir assisté à ce long mystère; que ne s'était-il, en outre, référé à l'écrit détaillé de Siméon de Thessalonique, et surtout à celui d'Eustathe de Thessalonique, où la mention de ce texte existe, bien claire, déjà, au xii<sup>e</sup> siècle (90).

Dmitriewskij, ignorant ces témoignages, avait recours aux différents « typica » rituels, qui nous sont conservés. Il trouvait d'un côté que celui de la bibliothèque de Patmos, n<sup>o</sup> 226, datant du x<sup>e</sup> siècle — rituel de la grande église de Constantinople (Sainte-Sophie), — contient la mention de ce jeu, quoique sans aucune explication (91); de l'autre, il signalait une description

à propos du cod. Palatinus : que des personnages laïcs représentaient les rôles moins importants : « Καὶ ὁ λοιπὸς δὲ κληρὸς..... μετὰ τοῦ ὀρθοδόξου λαοῦ ». (*Ibid.*, c. 116).

(89) Dmitriewskij, Tchinn pechtznawo deistwa (*Vizant. Vremeni*, pp. 553-600, ann. 1894).

(90) « De SS. Martyr. Anania, Azaria et Misaele in fornacem coniectis » (*M. P. Gr.*, t. 136, col. 300). Ἐπὶ πᾶσι τούτοις εἶεν διὰ ζήλου ἡμῶν καὶ μιμήσεως τῶν ἐχεφρόνων παιδῶν οἳ τὰ σπουδαιότερα τῶν μαθημάτων ἀποστηθίζοντες..... Ἐχουσι γὰρ τὸν νοῦν ἕλον πρὸς τε τῆ διδασκάλῳ καὶ πρὸς οἷς ἐξαγγέλουσιν».

Voir de même les col. 296, 298, 301; les détails donnés sont aussi significatifs que ceux de Sim. de Thess.

(91) Le typicon de la Grande Église après avoir mentionné, pour le dimanche avant Noël, la commémoration des trois enfants (Κυριακὴ πρὸ τῆς Χριστοῦ γεννήσεως μνήμη τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν Ἀβραάμ, Ἰσαὰκ καὶ Ἰακώβ καὶ τῶν τριῶν παιδῶν Ἀνανία, Ἀζαρία καὶ Μισαήλ τοῦ προφήτου), rappelle pour le 17 du même mois une nouvelle fête exécutée en leur honneur : Ἀθλῆσις τῶν ἁγίων παιδῶν..... κλπ». (Dmitriewskij, *Typica*, p. 29).

assez détaillée de ce jeu dans les offices, contenus dans le ms. 1120 du monastère des Ibères du mont Athos, daté de l'année 1457 et composé par le « maître » Jean Coucouzélis :

«Τούτου δὲ ψαλλομένου, χορεύουσιν οἱ παῖδες ἐντὸς τῆς καμίνου, ἐκτείνουσι τὰς χεῖρας καὶ τὰ ὄμματα ἄνω. Ὅτε δὲ φθάσει τὸ μέσον τῆς ὠδῆς, εὐθὺς πάλιν ἤχίζει ὁ δομέστικος, εἶτα ὁ ἕτερος χορὸς ἤχημα, καὶ μετὰ ταῦτα λέγει ἀσματικόν, εἶτα ψαλλεται τὸ ἐπίλοιπον τῆς ὠδῆς..... κλπ.».

Dmitriewskij considère ces données comme insuffisantes pour appuyer l'existence d'un texte écrit depuis l'époque byzantine. D'après nous, la mention de ce texte existe dans cette explication même du ms. de l'Athos. Cette « ode » ou ce cantique particulier ne peut qu'être une partie de la composition dramatique qui accompagnait le jeu, puisque les odes les plus primitives concernant ces fêtes, celles des premiers mélodes, se rattachaient toujours à des parties dialoguées, ce qui leur conservait leur caractère théâtral. Ici la mention de l'ἀσματικόν au milieu de l'ode, paraît être justement celle du trope dramatique qui l'accompagnait.

L'expression « λέγει ἀσματικόν », ne nous paraît pas aussi simple que l'avait cru Dmitriewskij. Celui-ci voulait un texte en prose, pareil au manuscrit qu'il possédait — mais qui, notons-le bien, est daté du xvii<sup>e</sup> siècle — pour s'assurer que son jeu, tel qu'il l'avait sous la main, était de provenance byzantine (92). Rien qu'en tenant compte des explications naïves données par Siméon de Thessalonique, nous pouvons nous assurer que les différents rédacteurs ou compositeurs de ces « typica » sont loin de se douter de l'existence du théâtre dans leur église; leurs expressions sur les différentes compositions de ce genre sont d'une surprenante simplicité. En outre, nous sommes persuadée que les compositions monastiques ne pouvaient pas égaler celles des panégyries laïques. Néanmoins, la mention du poème lyrique, ainsi que les détails de son exécution existent dans ce *typicon*

(92) Titre du manuscrit : « Ἀκολουθία συντεθειῖσαι παρὰ κυροῦ Ἰωάννου μαῖστορος τοῦ Κουκουζέλη, οἷον Παπαδικὴ τέχνη ». Jean Coucouzélis, surnommé « Maître de musique », premier chantre de l'empereur Alexis I Comnène, et plus tard moine au M<sup>t</sup> Athos, où il excella en matière de composition musicale, vivait à la fin du XI<sup>e</sup> s. (1100) (G. Papadopoulos, *op. cit.* p. 261). La composition donc de ce morceau, quoique datée de 1457, remonte à cette époque.

même, si sévèrement et si dévotement rempli par des ἀκολουθίαι composées la plupart pour des moines, sous le titre commun de : Παπαδική τέχνη. La « παπαδική τέχνη » était certainement loin d'égaliser la « θεατρική τέχνη », qui s'est développée hors des monastères, hors de toute atteinte dogmatique, dans les fêtes somptueuses ordonnées par les empereurs, et où les auteurs tâchaient de briller à qui mieux mieux par leurs compositions, chaque fois que l'occasion leur en était offerte. Au contraire, si jamais monastère a adopté une fête laïque, il a porté obstacle à son développement.

Nous croyons devoir ajouter avant de terminer nos démonstrations, que l'hypothèse de M. L. Bréhier sur l'existence d'une suite d'épisodes scéniques concernant la vie de la Vierge, qu'il a cru reconnaître dans le décor, la continuité et le réalisme du récit dramatique qui se dégage des miniatures dites « des Homélies du moine Jacques » (93), nous paraissent, après les surprises que nous réservaient nos propres recherches, d'une authenticité absolue. Tout nous porte à croire que les « encomia », autrement dit les « tropes dramatiques » ou « compositions mélodiques » composées en l'honneur de la Vierge, n'ont pas dû tarder à se transformer peu à peu en véritables drames, comme il est arrivé pour les autres sujets. En outre, la longue célébration des fêtes de la Vierge nous pousse à croire que la suite de ces drames était peut-être plus riche encore que ceux qui remplissaient la célébration des fêtes en l'honneur de la vie et de la Passion du Christ. Cette série de scènes dramatiques était probablement bien connue par le miniaturiste en question.

Les scènes dramatiques ne sont pas certainement inventées d'un seul coup; elles s'esquissent peu à peu. Leurs auteurs brodent à la longue sur les « tropes dramatiques », dont un certain nombre nous sont conservés en fragments dans de belles homélies, qu'on a qualifiées pour cette raison d' « homélies dramatiques ». La floraison de ces morceaux se situe entre le vi<sup>e</sup> et le ix<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire très précisément pendant la floraison de la « panégyrie sacrée » et avant son entière émancipation.

(93) Monum. Piot 24 (1920) : *Les miniat. des « Homélies du moine Jacques » et le théâtre religieux à Byz.* par L. Bréhier.

Telle est à coup sûr l'origine du drame religieux à Byzance. M. La Piana, dans son étude sur les « Représentations sacrées de Byzance », a justement reconstitué un certain nombre de ces morceaux. Mais les conclusions qu'il a tirées sont loin d'être celles que nous voulons établir par cette étude. Le drame sacré à Byzance est représenté, semble-t-il nous dire, par des dialogues poétiques, en usage avant les iconoclastes et détruits par eux, dont quelques fragments se retrouvent aujourd'hui, presque méconnaissables, dans des compilations postérieures (94). En outre, ces dialogues pittoresques n'intervenaient qu'au milieu d'un sermon, pour illustrer, par une représentation matérielle, le thème développé par le prédicateur. Autrement dit, le drame sacré à Byzance fut soumis à l'homélie dont il ne put jamais se dégager, et, surtout, il disparut très tôt.

Nous croyons avoir suffisamment démontré que le drame sacré de Byzance dépassa de beaucoup les tropes poétiques des premiers siècles, puisqu'il se présenta en drame libre, dégagé, écrit en prose et dans la langue courante; que le véritable drame ne commence qu'à l'époque où finit le trope dramatique, plutôt à l'époque où il se transforme en mystère, au ix<sup>e</sup> siècle; en outre, il évolue de plus en plus, se prolonge jusqu'à l'abolition de l'Empire et laisse même des traces au delà de cette date.

Il reste à voir si jamais ce drame, même dans sa forme la plus reculée, fut une illustration du sermon, faite pour lui être entièrement subordonnée, comme on l'a cru. Tout, au contraire, nous porte à croire que c'est l'homélie qui se soumit à servir le « trope » ou cantique dramatique.

Pendant la floraison de la « panégyrie populaire », le sermonnaire la servit aussi bien que le mélode. Si des cantiques dialogués ont été chantés par des chœurs alternés, des sermons ont été prononcés pour les commenter (94 bis). Nous savons bien qu'à cette époque rien n'entraît dans l'église sans y être com-

(94) G. La Piana, *op. cit.*, pp. 68, 340. — Cf. aussi L. Bréhier, *Le théâtre relig. à Byz.* (Commentaire sur l'ouvrage de La Piana, *Journ. des Savants*, 1913, p. 361.)

(94 bis) M. Aimé Puech voit aussi dans l'homélie un but de commentaire (*Hist. de la Litt. grec. chrét.*, t. II, « Origines de l'homélie », p. 103.

menté. C'est à la suite du sermon — qui leur servit d'introduction — que des tropes dramatiques devaient être chantés par des chœurs organisés à cet effet. Il en est ainsi, dans la littérature syriaque, des cantiques dont on se servait également pour rehausser le programme des fêtes religieuses (95).

Les différentes parties du sermon se présentent comme le commentaire des strophes en vers dont se composent ces « tropes » et dont le sermonnaire cite les passages les plus importants, tout en les analysant. Ces passages, réunis et reconstitués comme l'a fait G. La Piana, reproduisent une partie du trope dramatique que le morceau commente et qui devait lui faire suite.

Ainsi se dissipent les obscurités que suscitait aussi la genèse des premiers mystères occidentaux. G. La Piana, s'appuyant sur le fond byzantin du sermon « *Vos inquam convenio, ô Judaei* » qu'on avait attribué à saint Augustin, prouva que ce sermon de Noël, qui donna naissance au premier trope dramatique en Occident, celui des Prophètes du Christ, reproduit une homélie byzantine; qu'inversement, la plupart des parties de ce trope se retrouvent dans l'homélie grecque d'Hésychios de Jérusalem (96). C'est là une très louable découverte, mais elle n'éclaircit pas le mystère qui entoura la formation de ce premier drame latin, si discuté! On s'était demandé à propos du sermon latin de Noël, où se retrouvent la plupart des dialogues du trope latin des Prophètes, comment les parties dialoguées comprises dans ce sermon se sont détachées du reste de

(95) Duval, *Littér. Syr.*, p. 23 : « des cantiques écrits en strophes acrostiches et rattachés à des homélies, à la suite desquelles ils étaient chantés par les chœurs pendant les fêtes religieuses...; leur caractère distinctif est la forme dialoguée; ce sont de petits drames d'une vive allure et empreints d'une certaine grâce; ils rappellent les drames religieux du moyen-âge ». Il y a à noter que les fêtes à « panégyrie » à Byzance sont celles mêmes dont on a conservé des cantiques dans la littér. syr. Une d'elles, connue sous le nom de fête des Confesseurs dans les cantiques du docteur Narsès et célébrée le Vendredi de la semaine de Pâques, s'est conservée en Asie Mineure et à Constantinople (*Ζωοδόχου Πηγῆς*); elle est fêtée panégyriquement jusqu'à nous. En outre, la floraison des cantiques dialogués syr., comme celle de ses homélies, se place entre le IV<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> s. Celle de Byzance (V-IX<sup>e</sup>) la suit de près. Il y a plus d'une coïncidence dans une comparaison de cet ordre.

(96) La Piana, *op. cit.*, pp. 299 et 303.

la composition homélitique et ont formé le premier trope dramatique (97)? Par quelle règle? La genèse du drame sacré de Byzance vient éclaircir la question :

Ce trope dramatique, ce cantique dialogué en vers latins, qui forme la plus ancienne version connue du mystère des Prophètes, servait à la célébration de cette même fête, pendant laquelle était lu le sermon : la fête de Noël. De plus, la donnée générale du mystère, était la même que celle du sermon. Les personnages, les rôles étaient aussi les mêmes (98). On a remarqué, en outre, que le trope dramatique des Prophètes s'était introduit dans l'église à l'époque où, par des cantiques dialogués insinués dans l'office par « interpolation », on s'était décidé à allonger les offices des *grandes fêtes* (99). Cet usage a dû certainement passer en Occident, à l'imitation de celui qui imposa à l'Orient la panégyrie à longue durée des fêtes solennelles. C'est l'époque où probablement le pseudo-Augustin puisa les passages de son sermon dans les ouvrages des sermonnaires grecs. A leur exemple, il se mit à commenter le trope dramatique qui devait allonger l'office de Noël. Nécessairement, son sermon était lu le même jour que celui de l'exécution du trope ; en outre, il devait contenir un grand nombre de passages du morceau poétique qu'il commentait. Ces passages mêmes se retrouvent dans l'homélie grecque d'Hésychios. Par conséquent, ne peut-on pas déduire de là qu'Hésychios, comme le pseudo-Augustin, commentait ce même trope dramatique, dont la version latine se conserva en Occident, tandis que le prototype grec ne nous est point parvenu? Que les parties dramatiques contenues dans les homélies sont des fragments de tropes commentés par les sermonnaires? Que ces tropes forment par eux-mêmes, en Occident qui les imita de l'Orient, comme en Orient même, la première forme dramatique des mystères sacrés?

Remarquons de plus ceci : pour l'Occident ces tropes drama-

(97) Marius Sepet, *Les prophètes du Christ*, p. 9. — Cf. à ce propos Armand Gasté, *Les drames liturg. de la cathédrale de Rouen*. Evreux, 1893 ; — Young, *Ordo. prophetarium*. Madison, 1922.

(98) *Ibid.*, p. 14.

(99) *Ibid.*, p. 13.

tiques, parus entre le x<sup>e</sup> et le xi<sup>e</sup> siècle, peuvent recevoir le titre de mystères « semi-liturgiques », parce qu'ils contribuent à allonger l'office des grandes fêtes et se présentent comme des espèces d'offices supplémentaires; au contraire, en Orient, ces sortes de représentations primitives, entièrement détachées de la liturgie et servant à orner une fête publique, ont un caractère proprement théâtral et entrent certainement dans la constitution du théâtre proprement dit.

Mais les conclusions de M. La Piana avaient cet inconvénient, qu'en rattachant le drame à l'homélie, elles le condamnaient à un état stable, invariable, et par suite à la décadence et au marasme. Et c'est le contraire qui arriva.

M. L. Bréhier, dans son commentaire sur l'ouvrage de La Piana, remarquait, à très juste titre, que « l'usage des représentations liturgiques avait cependant survécu à la tempête iconoclaste ». Et, faisant allusion aux jeux scéniques, mentionnés au x<sup>e</sup> siècle par Luitprand, il croyait devoir déduire que c'étaient là des « intermèdes grotesques et licencieux qui devaient se mêler aux spectacles religieux » (100), autrement dit aux « illustrations sermonnaires ». Pourtant, plus tard, l'étude de l'iconographie de la Vierge et la comparaison des miniatures des « Homélies du moine Jacques » avec le texte même de ces homélies, suggérèrent à M. Bréhier des conclusions qui dépassèrent les bornes du « drame à illustration ». Elles s'approchent de nos propres conclusions; elles les soutiennent :

Le décor de ces miniatures, nous dit M. Bréhier, paraît être celui des mystères dramatiques, pareils à ceux dont Luitprand nous atteste l'existence (101). Et il ajoute : « Ces miniatures représentent sur la jeunesse de Marie une tradition beaucoup plus riche que celle des apocryphes. Cette tradition, le moine Jacques la connaissait, mais il n'en a, pour ainsi dire, inséré dans son texte que des fragments. Au contraire, dans les peintures des deux mss., cette tradition survit dans toute sa pureté, et il suffit de considérer attentivement leur succession pour reconnal-

(100) L. Bréhier, *Le théât. relig., Journ. des Sav.*, 1913, p. 361.

(101) *Monum. Piot*, 24, p. 125.

tre, d'une manière incontestable, leur origine scénique » (102). Voilà qui confirme très exactement notre thèse.

## IV

*De quelques épopées religieuses et de leur rapport avec le théâtre*

Nous avons aussi conservé des épopées populaires en vers, sur la vie des saints dont le jour de commémoration continue encore à être fêté panégyriquement jusqu'à nous. C'est par tradition qu'elles nous sont parvenues de génération en génération et que, recueillies parfois par de savants folkloristes, elles ont enrichi notre poésie populaire d'une note vibrante. Telles sont celles de Chypre, éditées par Sakellarios, dans ses *Kypriaca*, parmi les autres chansons de ce pays, qu'il fit précéder d'une bonne étude sur la géographie, la langue et l'histoire de cette île. Certaines de ces épopées religieuses forment un récit en vers de la vie du saint qu'elles cherchent à honorer (103); d'autres décrivent les miracles de Jésus, « Résurrection de Lazare », « Résurrection du Christ »; une autre enfin dépeint sa « Passion » (104).

Outre celles de Chypre, la tradition nous a conservé, en Asie Mineure, des épopées religieuses en tout pareilles aux premières, qui n'ont pas encore trouvé leur Sakellarios, mais dont le contenu, d'après nous, atteste une même provenance. Deux d'entre elles ont été partiellement publiées : ce sont un abrégé du « miracle de Lazare » et, pour une très petite partie, la « Passion du Christ » (105). Elles sont conformes à celles de Chypre

(102) *Ibid.*, p. 109 et p. 107.

(103) Sakellarios, *Kypr.*, II, pp. 82, 94, 99 : « Ἔσμα Ἁγίου Γεωργίου, Ἔσμα Ἁγίου Παντελεήμονος.....κλπ. ».

(104) *Ibid.*, pp. 82-84, 88-92, 84-88.

(105) Dans une collection de chansons religieuses, édit. en Russie, intitulée : « Les Calendes, c'est-à-dire différents hymnes chantés pendant les fêtes de Noël, de Saint Basile, de l'Épiphanie, de Lazare et de la Crucifixion de N. S. J.-C. » (en grec), libr. Chrysogelos, Odessa 1910. — Comme le titre l'indique, l'épopée de la Passion ne comprend qu'en abrégé la partie concernant la Crucifixion ; celle de Lazare est aussi de beaucoup abrégée. Cette



à tous égards. De plus, le but de ces épopées, dans les deux groupes, semble le même. Ce but est commun avec celui des compositions mélodiques ornant les premières panégyries. Ce n'est pas simple hasard, si ces épopées populaires copient en esprit les représentations lyriques des mélodes, si elles font deviner comme ces dernières qu'elles sont destinées à servir d'audition aux panégyries (106), si enfin on les retrouve dans les pays où il semble que les représentations sacrées aient eu le plus de développement et que la poésie populaire ait été le plus en vogue (107).

Celles qui ne concernent pas simplement la vie d'un saint, mais qui se rapportent à un des grands miracles ou grands faits de la chrétienté, présentent le plus d'intérêt; ainsi, la « Résurrection de Lazare », la « Résurrection du Christ », la « Passion du Christ ». Dans la première, l'introducteur, s'adressant au public, après l'avoir salué, le prie « de prendre la patience de commencer aujourd'hui à célébrer tous les miracles que le Christ a exécutés, de le glorifier comme roi et Dieu, d'arriver jusqu'à sa Passion pour l'adorer, et puis de célébrer sa brillante Résurrection (108) ». Il est évident que la panégyrie de la fête de

même collection comprend en outre de petits modèles de Calendes, — remontant à l'époque byzantine, tant pour le Nouvel An que pour l'Épiphanie, — fort intéressantes. Nous venons d'apprendre qu'après leur apparition à Odessa ces épopées, ainsi mutilées, entrèrent dans plusieurs livrets de Calendes.

(106) C'est de la même manière que les « prologueurs » s'adressent au public dans les mystères français. Comparer : ἄρκοντες χαιρετοῦμέν σας καὶ παρακαλοῦμέν σας - νὰ πάρετε ὑπομονὴν καὶ οὔλα του τὰ θάμματα... etc. (Seigneurs nous vous saluons et nous vous prions de prendre patience pour entendre tous les miracles... etc.) de nos épopées populaires avec le: Doulces gens un pou escoutez, Pésiblement sans noise faire... (Le martyr de Saint-Etienne, dans Ach. Jubinal, *Les mystères inédits du XV<sup>e</sup> s.* Paris, 1837, t. I, p. 2.) ou : Cy commence la Résurrection de Notre-Seigneur — Très douces gens, or entendez — Et diligamment regardez... etc. (*Ibid*, t. II, p. 312.)

(107) Les drames du Palatinus ont été aussi considérés comme provenant de Chypre, tout d'abord parce que la plupart des morceaux compris dans ce code sont de provenance chypriote, ensuite parce qu'il y a l'emploi de la particule *as*, qui est usitée à Chypre (Lambros, *op. cit.* p. 406.)

Nous devons ajouter que le *as* est aussi employé en Asie Mineure, jusqu'à nous.

(108) « Ἄρκοντες χαιρετοῦμέν σας καὶ παρακαλοῦμέν σας - νὰ πάρετε ὑπομονὴν καὶ οὔλα του τὰ θάμματα, - ποῦ ὁ Χριστὸς ἐποίησε σήμερα ν' ἀρκινήσετε - ὡς βασιλέα καὶ ὡς θεὸν νὰ δοξολογήσετε - νὰ φτάσετε τὰ πάθη του οὔλοι νὰ προσκυνήσετε - καὶ τὴν λαμπρὰν Ἀνάστασιν νὰ τὴν πανηγυρῆσετε ». (Sakellarios, *op. cit.*, p. 82).

saint Lazare à Chypre fut une des plus brillantes de l'empire. D'après Sakellarios, dans cette île se conserve encore l'église, bâtie en l'année 1001 par l'empereur Léon le Sage (un des murs de l'église porte cette date), dans laquelle se trouvait la tombe (la seconde) de Lazare, ainsi que celle de Marie-Madeleine, et qui, pour cette raison, portait le nom d'église de Saint-Lazare (109). On ne s'étonnera donc pas que la panégyrie de cette fête en cette île fut, comme nous l'affirme le poète populaire, rehaussée par l'audition du grand miracle de Jésus, la Résurrection de Lazare, et que celui-ci fut suivi « encore d'autres miracles, jusqu'au moment d'arriver à la Passion de Jésus, puis à celui de sa Résurrection ».

D'ailleurs, le fondateur de cette église est un des empereurs qui non seulement sont reconnus pour avoir favorisé les « panégyries », mais, encore, pour avoir composé, à leur intention, des ouvrages lyriques, cités avec admiration par les Byzantins qui les mentionnent.

Il nous est arrivé à nous-mêmes d'assister à l'exécution de ce miracle, en Asie Mineure, par un prêtre originaire d'un village de Cappadoce; étant parvenu à occuper un poste hiérarchique supérieur dans une des villes littorales de l'Asie Mineure, il avait cru devoir fêter le Samedi de Lazare tout comme il l'avait vu faire dans son pays natal. Ayant serré autour de sa taille ses habits sacerdotaux, il s'élança pareil à Lazare, enveloppé de son linceul, de la porte gauche du sanctuaire, ce qui fit sursauter tout le public, puis il sautilla tout le long de l'église, chantant un tropaire consacré à cette fête et gesticulant étrangement, comme s'il venait véritablement de quitter les Enfers. Et quoique cette hardiesse ait valu dans tout le pays à ce malheureux prêtre le surnom de fou (110), elle prouve indiscutablement,

(109) *Ibid.*, t. I. p. 34. Ce même détail est mentionné dans le morceau même, ce qui confirme notre supposition sur la célébration spéciale de ce jour en ce lieu; avec la particularité légendaire que c'est Saint-Lazare, d'après le poème, qui bâtit lui-même son église en ce lieu: « Ο Λάζαρος έμίσεψεν μέσα στό πλοϊόν μπαίνει, - την θάλασσαν άρμένισεν 'ς τόν Λάρνακαν έκβαίνει - και έκκλησίαν έκτισεν και ένι θαμμασμένη - τ' ώμόφορον του χάρισεν κη' ένι χαριτωμένη ». (T. II, p. 84).

(110) « Τρελλο-Νικόδημος » Nicodème Zarifis, prêtre à l'église de la Sainte-Trinité, à Samsoun, sur la Mer Noire, exilé à l'intérieur de l'Asie Mineure pendant la grande guerre, puis misérablement massacré par les Turcs. Sa famille fait partie aujourd'hui des réfugiés de Salonique.

pour tous ceux qui en furent témoins, la conservation des traces de ces mystères byzantins dans les pays où ils avaient autrefois fleuri plus qu'ailleurs; ajoutons qu'en sautillant éperdûment, ce prêtre lançait à droite et à gauche des branches de « laurier » dont il finit par tapisser le sol de l'église.

Constantin mentionne, pour ce jour, une cérémonie de « palmes » (φοβνιχατ) solennelle et toute spéciale. Rien n'est signalé par lui pour le dimanche des Rameaux, ce que nous avons déjà remarqué, mais tout convient à ce jour : les « rameaux », les branches de palmes, l'exécution d'un certain « ρυγχικόν » pour lequel ils changent d'église. Aucune mention des dèmes, ni des factions ce jour-là. Faut-il chercher, sous cette description, les débris de la scène que nous venons de mentionner et que nous sommes incapables de restaurer aujourd'hui? Il se peut. Un autre détail de la panégyrie de l'Épiphanie, conservée toujours dans les villes du Pont, laisse supposer un mystère semblable. Pendant la célébration de la cérémonie « du plongement de la croix », on avait gardé l'habitude de jeter dans la mer, sans le prévenir, un des prêtres du cortège, tel qu'il se trouvait, avec ses habits sacerdotaux; puis, on s'efforçait de le repêcher aux applaudissements de la foule, sans doute d'après quelque souvenir du mystère représentant autrefois le baptême, joué évidemment pendant longtemps dans ce pays (111). Il aurait fallu assister à une de ces petites représentations de l'Asie Mineure, empreintes de je ne sais quoi de théâtral, d'un cachet spécial; il aurait fallu voir cette foule accourir par milliers des villages les plus lointains dans la ville pour prendre part à une scène semblable, telle qu'elle se présentait après tant de transformations séculaires; il aurait fallu sentir l'enthousiasme palpitant, l'enivrement géné-

(111) Balsamon, dans son commentaire du canon 82 du Concile in Trullo, nous donne l'attestation de la représentation d'autres mystères encore : « S'il en est ainsi, je crois que c'est un tort de lâcher sur l'Église des colombes pour figurer la descente du St Esprit, et pour figurer l'astre miraculeux, d'allumer des cierges et de représenter la nativité ineffable et salutaire de Notre-Seigneur Jésus-Christ, dans une caverne, sous la figure d'un enfant et d'une couche, et de peindre tout ce qui dépasse la raison au moyen des habitudes de la vie humaine » (Ralli et Potli Syntagma, t. II, p. 494. ou dans Migne, *P. Gr.*, t. 137.)

C'est à l'obligeance de M. Gabriel Millet que nous devons cette dernière fiche; aussi le remercions-nous vivement d'avoir eu l'amabilité de nous l'envoyer.

ral, — que rien ne pouvait arrêter, pas même le bruit qu'on faisait parfois courir d'un massacre de la part des Turcs, juste au moment où toute la chrétienté serait entassée autour de sa panégyrie, — pour ne jamais douter de l'existence des mystères sacrés à Byzance. Bien plus, on aurait pu voir là une coutume ancestrale, une habitude enracinée depuis des siècles et des siècles, et sentir ce je ne sais quoi dans la nature du Byzantin, que nous ne pourrons jamais rendre aussi parfaitement qu'il a été exprimé dans ce passage concernant toujours des spectacles, quoique des spectacles d'un autre genre : « On oublie tout, parents, amis, lois divines et humaines, pour ne plus songer qu'au triomphe de la faction. Peu important alors les périls de l'Etat, ou les soucis de la vie privée; pour assurer la victoire au cocher de son parti, chacun donnerait avec joie sa fortune, son existence même. Penchés en avant, la respiration haletante, les spectateurs suivent les vicissitudes de la course avec une âpreté d'attention qu'exaspère encore la vue de la faction rivale, triomphant des défaites de l'adversaire, répondant par des insultes et des quolibets à ses inquiétudes ou à sa désolation (112) ».

La panégyrie de la semaine de la « Passion » prouvera, mieux que toute autre, que les traces laissées par la pratique des représentations sacrées restent ineffaçables jusqu'à nos jours. Nous en parlerons dans le chapitre suivant. Pour le moment, nous devons signaler que les deux épopées de la « Passion », conservées à Chypre et en Asie Mineure, nous démontrent qu'elles ont puisé leur sujet à une source commune, connue dans les deux pays. La différence de composition est frappante entre toutes les autres épopées religieuses et celles consacrées à la Passion du Christ. Dans ces premières, le récit est conté par le compositeur ou l'improvisateur du morceau et le dialogue se déploie aisément, le conteur prenant la peine de donner, chaque fois qu'il cite les paroles de quelqu'un, les explications nécessaires, sans qu'une seule fois l'unité du récit soit brisée. Dans l'épopée du « Vendredi Saint », il n'y a aucun lien. Ce n'est plus une énumération d'actes, ou un simple récit en vers sur le sujet à traiter, mais le résumé d'une scène vue, d'une scène qui a si

(112) Ch. Diehl, *Justin. et la civilis. byz. au VI<sup>e</sup> s.*, p. 452.

vivement frappé l'imagination du conteur, que celui-ci, oubliant parfois que c'est à lui de parler, fait agir ses personnages tout comme il les a vus. Ce sont des marionnettes. Il tire la ficelle et elles commencent à parler, à réciter, à déclamer : la Vierge raconte ses maux aux Myrophores, s'adresse au Christ, puis subitement, entre deux vers récités par elle, le conteur de nouveau intervient pour nous révéler quelle était sa tenue en ce moment, ou celle des Myrophores, ou d'autres détails enfin sur la mise en scène du morceau. La Vierge reprend ensuite son récit sans que le conteur prenne la peine de nous annoncer, par une phrase explicative, qu'elle rentre en scène et pourquoi elle le fait, étant sûr d'avance que ce qu'il raconte est bien connu du public. Il est vraiment étrange ce morceau populaire, si particulier entre tous les autres, et qui de plus ne suit aucunement les détails évangéliques. Mais cet ensemble ingénu et si peu logiquement construit prend vie aussitôt, si on le compare avec les épisodes contenus dans le mystère littéraire de la Passion, composé au iv<sup>e</sup> siècle par Grégoire de Nazianze. Alors seulement on s'aperçoit qu'il forme une copie, ou une paraphrase exacte des épisodes de ce récit dramatique, où l'auteur déploya toute sa verve poétique, pour mieux toucher l'imagination féconde du chrétien primitif. Les parties les plus émouvantes, les citations les plus pathétiques y sont transcrites presque littéralement. Ce sont elles qui, transplantées brusquement dans le cours du récit, par l'auteur populaire qui n'a pas pu résister à leur charme exquis, défigurent toute cette épopée et la rendent presque inintelligible. Mais ce qui est encore plus remarquable pour notre étude, c'est que des menus détails de la mise en scène du drame sont de même signalés et suivis dans l'une et dans l'autre de ces épopées et que leur source commune n'est autre que la représentation de la Passion du Christ. Ces deux épopées nous aideront, dans un chapitre ultérieur, à établir les solutions que comporte ce problème : la composition du drame de la Passion, par un des plus grands prélats de l'orthodoxie, au début de la période byzantine, au iv<sup>e</sup> siècle.

Pour le moment, il nous faudrait résoudre une autre question qui se présente naturellement à l'esprit : le but et l'époque de la composition de ces épopées et le genre de leur exécution. Le pre-

mier est signalé par les auteurs mêmes (113). Il s'agit d'orner la panégyrie populaire. Mais cette dernière a continué à être célébrée du temps des Turcs, elle l'est encore aujourd'hui, dans une certaine mesure, et nous serons obligés d'en parler dans le chapitre suivant. Alors la question se pose tout naturellement. Est-ce des temps byzantins que datent ces morceaux, ou des temps modernes? Pour celui de Chypre, l'étude des éléments dialectaux qui le constituent a prouvé qu'ils sont de provenance micrasiate, ce qui détruit toute hypothèse qui pourrait attribuer leur composition à l'influence des Latins; il s'ensuivrait donc qu'ils ont été directement introduits de l'Asie Mineure à Chypre après l'occupation de cette île par les Turcs (1571) (114); cela se reconnaît aisément, non seulement à la langue de ces poèmes religieux, mais encore à celle de tous les poèmes profanes de cette collection, appartenant à la même série. De cette manière, la provenance commune des deux épopées, similaires de forme et de fond, s'explique d'elle-même. Il reste à voir si ces morceaux en Asie Mineure datent d'une époque très reculée ou non.

L'épopée de la Passion semble avoir été composée sous l'influence même des scènes vues, qu'elle essaie de reproduire, et c'est ce qui la différencie des autres épopées des saints. Or, la représentation de ces scènes ne pouvait qu'être antérieure à la chute de l'empire. C'est par la nécessité de transcrire en une langue populaire, compréhensible à tous, les épisodes du drame de la Passion, que le poète populaire, pendant les derniers siècles byzantins, a cru probablement devoir chanter les belles scènes de ce drame en sa langue propre. Et c'est ainsi que le récit se perpétua jusqu'à nous.

Il est probable aussi qu'elles ont été composées par les Micrasiates à l'époque où ceux-ci ne pouvaient plus, sous l'oppression du tyran, représenter librement les scènes de la Passion dans leurs églises. Alors l'épopée de la Passion serait postérieure à la chute de l'Asie Mineure, mais antérieure toujours à celle de Constantinople, car, nous le verrons plus bas, elle mentionne comme lieu de spectacle l'église de Sainte-Sophie.

(113) Sakellarios, *op. cit.*, II, pp. 92, 94 et autres.

(114) *Ibid.*, I, pp. 12-13 et 18.

Les mélodes faisaient mimer leurs compositions; les auteurs lyriques postérieurs ont développé leurs scènes au point d'en faire de véritables mystères. Les Grecs de l'esclavage, si attachés aux coutumes religieuses des Byzantins, ne pouvaient que fondre les anciens éléments scéniques dans les réalisations que leur permettaient les circonstances. Chaque fois qu'ils n'ont pu garder la scène même, telle qu'ils l'ont vue ou entendue, ils en ont chanté les détails dans de beaux vers qu'ils croyaient capables de la remplacer, de peur de se laisser « damner pour l'éternité » (115). Souvent aussi, nous l'avons vu, se conserva une courte scène des mystères joués autrefois, toujours pour la même raison. A ces scènes, il faudrait ajouter celle de « l'étreinte de la vénérable robe de la Vierge », qui date de l'époque des mélodes (116), et qui est un véritable mystère; récemment encore on l'exécutait dans les églises de l'Asie Mineure, où l'on faisait venir de Constantinople, non pas la robe, mais la ceinture de la Vierge, que ceignait, au milieu d'une litanie et d'une doxologie panégyrique (λιτανία τῆς ἁγίας ζώνης) (117), le prêtre ou l'évêque qui présidait à cette réunion sacrée.

D'après ce qui précède, l'épopée sacrée du Grec de l'esclavage tient autant de la biographie rimée que d'un ouvrage mélodique. Nous savons que la biographie en vers est un genre plus vieux que les compositions lyriques des mélodes. Celui qui le

(115) L'épopée de la Passion de l'Asie Mineure finit par cette apostrophe: « Ὅποιος τ' ἀκούει σώζεται - κι' ὅποιος τὸ λέει ἀγιάζει - κι' ὅποιος τὸ καλοφικραστεῖ παράδεισο θὰ λάβῃ ». Celui qui l'entend (le récit) sera sauvé et celui qui le dit sera sanctifié, mais celui qui y donne de l'importance aura le paradis.

(116) Card. Pitra, *Anal.*, « De Veste, B. Virginis Deiparae, deposita in Blachernis » p. 529: « τὴν Θεοτόκον Μαριάμ - πάντες οἱ σωθέντες - διὰ τοῦ τόκου αὐτῆς - ἐν πίστει μακαρίσωμεν - καὶ τὴν σεπτὴν ἐσθῆτα περιπτυσώμεθα - ἥπερ τὸν δεσπότην... » (Les mots διὰ τοῦ τόκου αὐτῆς nous prouvent, que cette scène était de celles qui étaient représentées pendant la fête de la Nativité de la Vierge à l'église des Blahernes.) Cf. à propos de la translation de cette robe, de Jérus. à Const., dans Nicéph. Callisti, *Eccles. Histor.* cap. XXIV. (*P. Gr.*, t. 145 col. 69.) Cedrenos mentionne aussi une litanie dans laquelle la robe de la Vierge prend une grande part sous le règne de Michel II, père de Théophile (Cedrenos, II., p. 81.)

(117) Il y avait aussi chez les Byzantins la « scène de la ceinture » de la Vierge. « De Zona B. Virginis Deiparae deposita in Chalcoprateis » (*Anal.* p. 530). C'est de la combinaison de ces deux scènes que les Grecs de l'Asie-Mineure ont probablement formé la litanie de « la sainte ceinture » de nos jours.

premier dans la littérature byzantine a composé un poème de ce genre paraît de même être un Chypriote, l'évêque Trifyllios des Lerdes; il a exposé la vie et les miracles de son maître, saint Spyridon, évêque de Trimythunte, dans des vers que nous n'avons pas conservés, mais qui sont mentionnés par Suidas (118). D'autres ont suivi son exemple. Cyrus Panonolite est aussi mentionné comme un auteur d'épopées (ἐποποιός) en même temps que sa contemporaine et amie, l'impératrice Eudocie (401-460), femme de Théodose II. Il paraît avoir été lié avec elle d'une amitié telle, qu'il ne put supporter davantage la vue de Byzance et qu'il en partit, aussitôt après l'exil volontaire de cette impératrice à Jérusalem (119). Nous avons conservé quelques fragments d'un récit en vers de cette dernière, sur le martyre de saint Cyprien et de sainte Justine (120); ils attestent la sûreté de style de cette savante athénienne (Athénaïs), fille du philosophe Léontios, transplantée comme malgré elle en cette seconde patrie, dont elle voulut ajuster les croyances dogmatiques aux formules logiquement rythmiques de son *Credo* d'enfance. On a attaché beaucoup trop d'importance à ces morceaux poétiques qu'on a cru composés pour être joués dans l'église, en guise de drames, ainsi qu'à un ouvrage biographique, en prose, attribué à Basile de Séleucie (v<sup>e</sup> s.) (121), dans lequel on a vu aussi du théâtre (122).

Ce dernier forme une énumération des actes de sainte Thècle; mais, si l'on supprimait les explications données par l'auteur même entre les discours tenus par ses personnages, on obtiendrait un dialogue complet et suivi qui formerait un récit dialogué bien lié. C'est là, en effet, ce qui a laissé croire que ce morceau avait été composé pour être joué. Mais cet ouvrage, au

(118) Suidas, au mot Trifyllios (Pour la vie de cet évêque voir Menolog. Graecor. II (M. P. Gr. t. 117, c. 201).

(119) *Ibid*, au mot Cyros.

(120) Migne, *P. Gr.*, t. 85, c. 831-864. « Εὐδοκίας τῆς βασιλίδος περὶ τοῦ ἁγίου Κυπριανοῦ ».

(121) « Εἰς τὰς πράξεις τῆς ἁγίας ἀποστόλου καὶ πρωτομάρτυρος Θεκλῆς ». Migne, *P. Gr.*, t. 85 c. 478 ou dans Saint-Grégoire le Thaumaturge, II, p. 230 (Fabricius, t. IX, p. 95-96.) Voir aussi Edmond Le Blant, *Etude archéologique sur le texte des « actes de sainte Thècle »* (*Annuaire de l'Assoc. pour l'encour. des étud. grec.*, 1877, pp. 260-272.)

(122) Sathas, *op. cit.*, p. 124-125.



début duquel l'auteur a voulu nous exposer le but de sa composition, qu'il qualifie d'historique (123), imite, copie plutôt, ce genre de récit biographique qui, depuis le premier siècle de notre ère, sous le même titre (Πράξεις = Actes) et sous la même forme, entra en usage dans la littérature byzantine. Nous savons que la biographie des saints, la « hagiographie » ou « hagiologie », était un des genres les plus goûtés par les Byzantins et que si l'on avait conservé tout ce qui a été écrit, on aurait un nombre immense de récits de ce genre. Dans une de ces biographies du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, celle du martyr de l'apôtre André, les dialogues se suivent avec une telle régularité, qu'en supprimant les expressions stéréotypées « ὁ Αἰγεάτης εἶπεν » ou « ὁ Μακάριος Ἀνδρέας εἶπεν » qui, comme dans une ritournelle reviennent au commencement de chaque paragraphe, c'est-à-dire à chaque changement d'interlocuteur, on obtiendrait un dialogue complet des « Πράξεις » de saint André (124), tout comme dans les mêmes « Πράξεις » de sainte Thècle.

C'est là une habitude bien ancienne des récits byzantins, où l'on rapporte les paroles entendues plutôt que d'employer une prose impersonnelle; nous y verrions une faiblesse de la littérature naissante, si elle n'avait été la qualité ou le défaut par excellence de tout ouvrage ou morceau narratif, durant toute l'époque byzantine (124 bis). C'est de cette même façon que sont faits les récits apocryphes. C'est ce même procédé qui entre dans la composition du théâtre populaire sacré, dans toutes ses manifestations, et il attirera de nouveau notre attention dans le théâtre littéraire de Byzance, où, à cause de sa composition particulière, le monologue narratif exigera une exécution spécia-

(123) « Ἡρόδοτος μὲν ὁ Ἀλικαρνασεύς, καὶ Θουκυδίδης ὁ Ἀθηναῖος καὶ εἴ τις μετὰ τούτοις γέγονε τῶν ἱστορίας παλαιᾶς ἢ νέας συγγραφέων, οἰκεία ἔφασαν γνώμη τε καὶ προθυμία ἐπὶ τὸν οἰκείον ἕκαστος ἐληλυθέναι πόνον τῆς συγγραφῆς· ἐγὼ δὲ τὰ μὲν ὑπὸ θείας ὁμῆς ἐρεθισθεῖς, πολλάκις δὲ ὑπὸ συμβουλῆς ἀνδρὸς ἀρίστου προτραπείς, Ἀχαιοῦ ἐγὼ τοῦ παναρίστου καὶ σοφωτάτου ἐπὶ τὴν τῆς ἀποστόλου καὶ μάρτυρος Θέκλης ἱστορίαν ἐλήλυθα (M. P. Gr., t. 85, c. 480). L'auteur se compare à Thucydide et à Hérodote pour mieux définir le but de son ouvrage.

(124) Presbyter. et diaconor. Achaiae Acta et martyrium S. Andreae Apostoli (M. P. Gr., t. II, col. 1217.)

(124 bis) D'après M. Puech, ce modèle de narration est dû à la forme que revêtaient les « actes » des premiers siècles, et qui était celle d'un procès-verbal (Aimé Puech, *op. cit.*, t. II, pp. 297-300).

le. Là nous avons un récit biographique comme un autre, sans aucun lien commun avec le théâtre, destiné simplement à servir d' « histoire ». Quant aux récits biographiques en vers des saints, composés par des « ἐποποιοί », tels que Trifyllios, ou Cyros, ou Eudocie, ils ont ceci de particulier qu'ils ont servi de modèle aux « cantiques des saints », c'est-à-dire aux « compositions mélodiques » (125) ou « encomia », dont on rehaussa plus tard les panégyries lorsque naquit le théâtre sacré (126). Une fois le théâtre entièrement organisé, les « ἔποι » ne parurent plus dans la littérature byzantine, jusqu'au moment où ils ressuscitèrent dans les « épopées populaires ». A quelle époque exactement? Nous ne saurions le dire. Il se peut que les Mircrasiates aient su chanter de très tôt en leur langue propre les actes saints de leurs martyrs, pendant les fêtes qui les commémoraient, comme ils surent chanter en cette même langue les actes héroïques de leurs « pallikares », dès le x<sup>e</sup> siècle, ce qui, il y a cinquante ans, était bien ignoré. Espérons qu'une trouvaille pareille à celle qui révéla leur épopée héroïque (127), viendra quelque jour jeter plus de lumière sur ces chants sacrés.

(125) Les mélodes nommaient de ce même nom ἔπος, les cantiques qui décrivaient les actes héroïques des saints. Cf. aussi les « ἔποι » de Romanos sur saint Ménas et saint Tryphon (K. Krumbacher, *Miscellen zu Romanos München* 1909 (dans *Abhandlungen der Kön. Akad. der Wissenschaften*), avec tous ceux de ce même mélode compris dans les *Analecta Sacra* du Cardinal Pitra.

(126) D'après M. Jeanroy ce sont plutôt ces récits de saints (miracles), qu'on avait l'habitude de raconter dans les églises de France, pendant les grandes fêtes, qui y fit naître le drame sacré (A. Jeanroy, *Le théât. religieux en France du XI-XIII<sup>e</sup> s.* Paris, 1924. Introd. p. XVIII.) Dans ce cas, c'est là une évolution exactement pareille à celle de notre théâtre.

(127) Cf. Em. Legrand et C. Sathas, *Les exploits de Digénis Akritas*. Paris, 1875.

A. Rambaud, Une épopée byz. au X<sup>e</sup> s. (dans la *Rev. des Deux Mondes*, 15 août, 1875 p. 922), rapportée dans les *Etudes*, p. 66.

Ch. Diehl, Le roman de Digénis Akritis, dans *Figures*, 2<sup>e</sup> série p. 291.

G. Destounis, *Recherches sur les chants héroïques grecs du moyen âge* (en russe). S-Petersbourg, 1883.

H. Pernot, *Etudes de Littér. grecque moderne*, ch. I. Paris, 1916.

## CHAPITRE IV

---

# Le Théâtre dans l'Eglise et sa survivance actuelle

- I. — Les processions pendant les fêtes solennelles.
  - II. — Les offices dramatiques de nos jours.
  - III. — L'office de la Passion.
- 

### I

#### *Les processions pendant les fêtes solennelles*

Les « panégyries » de nos jours rappellent exactement celles d'autrefois, et en portent le nom : πανηγύρι, πανήγυρις. Aujourd'hui elles ont dégénéré en « foires publiques » (1); celle-ci succède dans tout village, à la procession et à la célébration solennelle de la panégyrie ecclésiastique. Le plus grand rôle dans cette dernière est tenu par les vigiles « ἀγρυπνίαι ». Après l'ouverture de l'église, qui se fait solennellement la veille au soir, en l'honneur du saint ou de la sainte fêtés, un grand nombre de fidèles viennent s'installer dans la cour de l'église, ou dans l'église même, pour passer la nuit à la belle étoile. Les plus vieux y apportent leurs matelas et leurs couvertures et cherchent de petits coins confortables, où ils puissent s'assoupir. Les plus jeunes, au contraire, attendent avec vaillance et piété l'exécution de tout le cérémonial qui consiste en prières, litanies, doxologies, exécutées durant la plus grande partie de la nuit.

(1) Dans l'antiquité aussi les « panégyries » célébrées autour d'un sanctuaire commun, pour une fête, dégénéraient en foires (Stab. X, 5, p. 744 ; Paus. X, 3, 2, 5 ; Dion Chrysost. Or. XXVII, 5).

« Les psalmodies prolongées du milieu de la nuit à l'aurore, et quelquefois d'un soleil à l'autre, dans l'ἀγρυπνία, qui s'épanouissent, comme par un suprême effort, dans ces beaux cantiques répétés deux fois ou par versets doubles au milieu des acclamations et des encensements (2) », ont attiré l'attention de tous ceux qui cherchèrent à pénétrer le charme de l'hymnologie grecque.

Nous savons que cette habitude, d'adorer le Seigneur la nuit, date de l'époque de Chrysostome, pendant laquelle, par les antiphones que ce dernier permit enfin d'opposer à ceux des ariens, les orthodoxes tâchaient, dans une hymnologie nocturne, de surpasser leurs adversaires; car ces derniers exécutaient toujours leurs mélodies pendant la nuit (3). Le Cardinal Pitra nous rapporte, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la pittoresque attestation d'un étranger qui a assisté à un de ces offices prolongés, si semblables à ceux de l'époque de Chrysostome ainsi que d'Andronic II, « ἐν τῷδε τῶν νεῶν διανουκτερεύουσα ταῖς προσευχαῖς καὶ τοῖς ὕμνοις » : celui-ci avouait qu'au milieu de populations rustiques et naïves, et dans un monastère de campagne, il avait vu l'office durer sans interruption de six heures du soir à deux heures du matin; et que, quoique suffoqué au milieu d'une foule compacte, il avait pu, par la variété des chants, des lectures, des attitudes, des processions, des encensements, des bénédictions, des acclamations, oublier la fatigue; de même la foule, loin de se lasser, redoublait visiblement d'attention à mesure que l'office se prolongeait (4).

On ne devrait rien changer à cette description si l'on voulait dépeindre les Ἀγρυπνίαι de nos jours, particulièrement celles des chapelles campagnardes (παρεκκλήσια), au sommet ou dans les ravins de quelque montagne, où s'assemblent des villageois accourus de dix lieues. Ce qui demeure encore caractéristique pour ce genre de fêtes, c'est le mélange du profane et du sacré, cette charmante combinaison de danses et de banquets en plein air, qui s'intercalent entre deux offices ecclésiastiques, et aux-

(2) Card. Pitra, *Hymn.*, p. 57.

(3) Socrate, VI, 8, (*M., P. Gr.*, p. 67, col. 689).

(4) Card Pitra, *op. cit.*, p. 79.

quels le public prend part avec ensemble et de grand cœur; ce qu'il fait aussi durant tout le cérémonial ecclésiastique, ornement de ces panégyries. Au moment où le prêtre en silence exécute sa sainte mystagogie, ou encore au moment où une doxologie en l'honneur du saint, une litanie processionnelle fait le tour de l'église, précédée des « trophées de l'orthodoxie », on entend de loin la voix des marchands qui vendent avec bruit et désordre leurs marchandises exposées dans des baraques bigarrées; ou des groupes de jeunes gens qui dansent joyeusement les rondes nationales, ou sacrifient à Bacchus, en cette enceinte chrétienne, ou mieux encore choisissent, par un regard discret jeté vers les jeunes filles rougissantes, celle qui plus tard sera la compagne de leurs jours.

Rien de plus charmant que ces anciennes coutumes, de plus en plus rares aujourd'hui dans les grandes villes, dans lesquelles on se borne à la procession ecclésiastique et où l'on omet la partie panégyrique; mais elles se conservent encore dans tous les villages où, en général, la période la plus solennelle de l'année est celle des deux ou trois jours pendant lesquels durent ces fêtes. En tenant compte de l'habitude conservée dans certains, de chanter l'épopée du saint, au milieu de belles chansons de rondes qu'on ne cesse d'exécuter, on peut dire que la panégyrie de nos jours est une copie semblable à celle d'Andronic II, avec la différence que les épisodes de la représentation sacrée du milieu de la fête, du mystère, sont éparpillés dans ces charmantes chansons religieuses. Comme autrefois, les banquets sont communs et se font aux dépens de l'église, c'est-à-dire de la communauté même; n'importe quel chrétien venant des coins les plus divers du pays et des villages les plus éloignés peut de plein droit s'asseoir à la table commune, ce qui ajoute à ces fêtes une certaine originalité, celle de la fraternité qui régnait dans les « agapai » ou repas communs des premières associations chrétiennes.

Parmi ces processions nocturnes, parmi ces longues veilles précédant les fêtes solennelles, qui, étant suivies de psaumes, tropaires et idiomèles spéciaux (5), ont attiré l'attention de

(5) Card. Pitra, *op. cit.*, p. 85.

ceux qui s'occupèrent de l'hymnologie grecque, on a voulu, à tort, ranger aussi tout l'appareil scénique de la Semaine Sainte, tel qu'il se présente aujourd'hui; on a voulu aussi mettre au rang des « *encomia* », mais des « *encomia* » processionnels (6), ces beaux vers de provenance inconnue que l'on chante pendant la cérémonie de la sépulture du Christ le Vendredi Saint et qui sont de véritables lamentations scéniques. Ajoutés à un grand nombre d'autres détails que la tradition nous a conservés, ils attesteront la réunion dans l'appareil de cette Semaine de tous les éléments qui ont pu entrer jadis dans la constitution du théâtre sacré à Byzance.

## II

### *Les offices dramatiques de nos jours*

L'office dramatique a été de tout temps une sorte de réduction du drame sacré. En Occident, « c'est dans le but de l'édification et pour faire entendre les vérités de la religion à ceux qui ne savaient pas lire et qui ne comprenaient guère le latin des offices, que les gens d'église songèrent à faire paraître aux yeux des fidèles les êtres qui peuplaient les évangiles (7) ». Ces êtres parurent d'abord près des autels, pour avancer jusqu'à la nef de l'église, puis de là passèrent sur le parvis, pour atteindre enfin la place publique. En Orient, ce fut le contraire : Bien que le but fût toujours d'édifier, l'office dramatique naquit plutôt dans le théâtre pour aboutir à l'église même; il naquit peu à peu de la célébration solennelle des grandes fêtes par des jeux de toute sorte qui se concentrèrent en la panégyrie chrétienne; celle-ci fut exécutée en plein air, dans la cour des églises, pendant toute une série de siècles, pour passer ensuite dans la nef même sous la forme complète du drame sacré, du mystère. La panégyrie sacrée commença à s'esquisser à l'époque où l'office liturgique n'avait pas fini de prendre sa forme définitive, telle que nous l'entendons aujourd'hui. Il se

(6) Voir, G. La Piana, *op. cit.*, pp. 46-53.

L. Bréhier, *Le théâtre. relig. à Byz.* (*Journ. des Sav.* 1913, p. 361.)

(7) Cohen, *Hist. de la mise en scène dans le théâtre relig. franç. du moyen âge*, p. 6. Paris, 1926, 2<sup>e</sup> édit.

formait, se modelait de plus en plus et entraînait nécessairement dans sa composition tel ou tel détail du petit office fait pour les yeux et célébré d'après l'ordre de quelque empereur, dans la cour de quelque grande église, à propos de la panégyrie de quelque grande fête. Aussi, comme nous le verrons par la suite, tous ceux de ces petits offices à la belle étoile qui ont été prématurément absorbés par le drame liturgique puis, bien tôt, presque dès leur naissance, englobés dans les rituels, ne purent se développer davantage; mais une fois emprisonnés dans l'office liturgique, ils y sont restés à jamais, tels qu'ils étaient entrés. Au contraire, tous ceux d'entre eux qui eurent la chance de garder leur liberté prirent un tel développement, par le fait de leur célébration en plein air, qu'ils réussirent à se former en scènes, sinon exactement comparables à celles des mystères occidentaux, du moins assez approchantes; seule leur adaptation indispensable au milieu et à la mentalité ambiante les différenciait de ces dernières.

Ainsi, outre la procession du dimanche des Rameaux, qui imite l'entrée de Jésus à Jérusalem, nous avons un grand nombre d'autres scènes, véritablement dramatiques, qui s'insinuèrent dans le rituel de l'Eglise aussi tôt que cette première. L'office des Rameaux était exécuté à Jérusalem (un typicon de cette ville qu'on a conservé au monastère du Saint-Sépulcre datant du IX<sup>e</sup> siècle nous l'affirme) (8), à peu près comme à Byzance. Dans la manière dont les Rameaux, ou branches de palmes, ou fleurs odorantes étaient distribués à Jérusalem par le Patriarche et à

(8) Al. Dmitrievskij, *Bogoslugenie strastnoj i pashalnoj cedmitz g. Ierusalime po ustavu IX-X veka*. Kazan 1888.

Papadopoulos-Kerameus, *Analecta*, II. Petersbourg, 1891-1894. La date de ce ms. est discutée. Papadopoulos est pour celle qui accompagne à la fin le nom du copiste (l'an 1122 ap. J.-C.). Dmitrievskij et d'autres ne donnent pas d'importance à cette date s'attachant à une formule qui précède le code (*ἐκτίσθη δὲ ἡ δέλτος αὕτη...* etc.) dans laquelle le mot *ἐκτίσθη*, traduit par eux dans le sens de « fut composé », donnerait pour date de la composition du ms. l'année 932. C'est cette dernière date qui paraît être la plus sûre. (Voir aussi *Βενιαμίν Ἰωαννίδου, Τοῦ προσκυνηταρίου τῆς Ἀγίας Γῆς*, t. I., p. 238-239. Jérusalem, 1877).

Papadopoulos, dans le prologue dont il fit précéder son édition, nous fait l'historique du ms. de ce typicon, dont paraissent s'être servis ses deux éditeurs à la fois. Cet historique semble avoir échappé à l'attention de tous ceux qui crurent voir dans cette publication de Kerameus un second typ. de l'égl. de Jérus., datant du XII<sup>e</sup> s. (G. Millet, *Icon.*, p. 615.)

Constantinople par l'empereur; dans celle dont le public les tenant haut se rendait en procession, en entonnant des hymnes, des chants et des odes (9), jusqu'à Béthanie (εις Βηθανίαν διὰ τὴν ἐλαιάν) (10); ou dans celle dont il s'arrêtait maintes fois pour exécuter des litanies, chanter des tropaires et réciter des prières, il n'est pas difficile de reconnaître que cet office était à peu près le même dans ces deux pays, que dans toute autre grande église de cette époque, avec de très légères variantes. C'est ainsi qu'à Jérusalem, une fois arrivé à l'olivier, le public saisissait l'arbre et le secouait rudement, sitôt après la lecture de l'Évangile (11), ce qui, visiblement, ne pouvait pas avoir lieu ailleurs; mais à Constantinople les patrices prenaient part à d'autres détails de ces offices particuliers à leur rang et inconnus à Jérusalem.

Le premier des offices dramatiques de la Semaine Sainte aujourd'hui, après celui des Rameaux qui les prépare, est l'office dit du « Saint-Chrême » (τοῦ ἁγίου Μύρου), célébré dans l'après-midi du Mercredi Saint; il est marqué au x<sup>e</sup> siècle pour le jeudi soir (12). Pendant cet office, le patriarche, assisté d'une douzaine d'évêques représentant les douze apôtres, et d'autant de diacres et de sous-diacres, procédait au milieu de cantiques et d'encensements, à l'onction du saint-chrême, à l'imitation de l'onction faite par Madeleine à Jésus pendant ce jour. La cérémonie du saint-chrême s'est conservée jusqu'à nos jours, quoique sensiblement simplifiée. Tous les *typica* actuels croient devoir mentionner cette cérémonie instituée par nos Pères et convier à sa célébration (13). Les détails sur cet office, comme sur tous ceux

(9) Papadopoulos - Kerameus, *op. cit.*, p. 17-18 : « Αὐτός, δέσποτα, καὶ ἡμᾶς τοὺς κατὰ μίμησιν ἐκείνων κατὰ τὴν προσέορτιον ταύτην ἡμέραν, βάλια καὶ κλάδους δένδρων ἐν χειρὶ φέροντας καὶ βοῶντας τὸ Ὡσαννά, διαφύλαξον, ὅπως καὶ ἡμεῖς ἐν ὕμνοις καὶ ᾠσμασιν καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς αὐτῷ ὑπαντήσαι καταξιωθῶμεν καὶ τῆς ζωοποιῦ ἀναστάσεως. (Prière ou doxologie mettant fin à l'office dramatique des Rameaux, (pareille à celles qui termine tout genre de composition dramatique : cantiques des mélodes, odes ou tropes dramatiques, compositions encomiastes, homélies poétiques, etc.)

(10) *Ibid*, p. 16.

(11) *Ibid*, p. 22.

(12) *Ibid*, p. 99.

(13) « Τῇ ἁγίᾳ καὶ Μεγάλῃ Τετάρτῃ, τῆς ἀλειψάσης τὸν Κύριον μύρῳ πόρνης γυναικός, μνεῖαν ποιῆσθαι οἱ θεότατοι πατέρες ἐθέπισαν, ὅτι πρὸ τοῦ σωτηρίου Πάθους μικρὸν τοῦτο γέγονε ». (Triodion).



de cette semaine, en commençant par le plus sérieux d'entre eux, l'office de la Passion, manquent dans le Triodion. C'est la tradition qui les conserva. Aujourd'hui l'évêque ou prêtre de chaque église, après une litanie particulière, passe le chrême sur le front des fidèles qui s'approchent un à un. Autrefois, il devait y avoir d'autres détails. On les devine dans le Typicon de Jérusalem, mais on les reconstitue malaisément; ces espèces de typiques ecclésiastiques n'insistent pas sur l'exécution scénique des offices, — celle-là étant connue des contemporains, — mais sur l'ordre des cantiques, tropaires, litanies ou doxologies qu'ils comprennent.

La scène qui fait immédiatement suite à celle de l'onction dans les *typica* est désignée pour ce même jour du Jeudi Saint : c'est celle du « Lavement » (14). Ces deux scènes remplaçaient ensemble l'appareil scénique de la « Passion » actuelle, qui fit disparaître, depuis son adoption par l'Église, l'onction pour le Mercredi Saint et borna la scène du « Lavement » à une exécution très restreinte, dans certaines villes seulement. Cette dernière, destinée à copier celle que décrivent les évangélistes, — le Christ lavant, un peu avant d'être livré à ses ennemis, les pieds de ses douze disciples, — était bien différente alors des autres scènes liturgiques ; elle ne se trouvait pas, en effet, directement intercalée dans le rituel de la Semaine, mais elle formait une scène dramatique entièrement dégagée du reste de l'office, exécutée à une heure particulière (15). Par conséquent, elle était aussi apte à se développer que tout autre mystère panégyrique, ce qui se produisit bientôt, avec l'émancipation des « fêtes sacrées ». Il était tout naturel dès lors que cette scène ne se conservât pas dans le Triodion, ce qui lui permit de se développer — dans les mêmes conditions que tout autre mystère populaire, partout où la tradition assura son exécution, — au point de se faire accompagner de tout un texte dramatique que nous retrouvons au XIV<sup>e</sup> siècle dans le Palatinus.

(14) Papadopoulos-Kerameus, *op. cit.*, p. 108. (Typ. de Jérus.); Dmitrievskij, *Typica*, pp. 129 et 547 (Typ. de la Grande Egl., IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> s., et typ. du couv. de l'Evergétis, XI<sup>e</sup> s.).

(15) Dmitrievskij, *op. cit.*, p. 547, (typ. de l'Everg.) : « Εἴ γε μέλλει γενέσθαι ὁ νικτήρ, καὶ ἀρχὴ ὥρας πάλιν κρουομένου τοῦ ξύλου συναγόμεθα καὶ ποιούμεν τὸν νικτήρα· εἰ δέ γε οὐ μέλλει γενέσθαι ὁ νικτήρ... ».

Les villes, où la scène du « Lavement » est encore exécutée aujourd'hui sont Constantinople, Jérusalem et Patmos. Dans les deux premières, la raison pour laquelle se conserva la tradition s'aperçoit aisément. Toutes deux sont les sièges des patriarchats orthodoxes. Or, comme cette scène représentait le Christ lavant les pieds de ses apôtres et que le rôle du divin personnage était toujours rempli par les Patriarches, ces derniers seuls avaient le droit d'imiter ce geste divin. Ceints d'une serviette blanche, dans un décor particulier à cette scène, une grande cuvette et des bancs, à droite et à gauche, où se déchaussaient les douze évêques représentant les apôtres, les Patriarches se mettaient à laver, accompagnés dans leurs gestes par la lecture du diacre, pour que le jeu mimique fût expliqué. Il était tout naturel qu'on exigeât, même longtemps après l'abolition des mystères ecclésiastiques, l'exécution de cet acte d'humilité chrétienne, chaque fois qu'un patriarche présidait à l'office de cette Semaine; ce qui avait lieu non seulement dans ces deux villes, où le patriarche avait sa résidence, mais aussi dans toutes les églises des autres villes où il pouvait être de passage ce jour-là. D'autre part, si cette même scène fut conservée jusqu'à nos jours à Patmos, par les *ιερομόναχοι* de cette île, moines du saint Couvent (couvent de « Saint-Jean Théologue »), avec un développement tout théâtral, les raisons sont autres. Nous savons que les offices dramatiques se laissaient difficilement introduire dans les *typica* des monastères, à cause des goûts trop ascétiques des moines, contraires à tout modernisme venu de la capitale. Pourtant, si deux offices dramatiques sont d'un bout à l'autre de l'orthodoxie communs à tous les monastères, ce sont celui du « Lavement », et les scènes exécutées en l'honneur de la Vierge. Sans nous attarder aux secondes, sur lesquelles nous reviendrons, disons que la scène du « Lavement », destinée à servir comme un exemple de la plus profonde humilité, ne convenait certainement nulle part mieux que dans les humbles et austères monastères orthodoxes. Voilà pourquoi cette scène est non seulement conservée dans tous les *typica* monastiques, mais exécutée aussi dans la plupart d'entre eux par l'« hégumène » et les moines; particulièrement à Patmos, où l'on a gardé jusqu'à nous l'ancienne coutume de n'employer pour les offices aucun autre livre

ecclésiastique, que les précieux manuscrits de parchemin ou de papier, conservés dans leur riche bibliothèque (16). Ainsi, la scène du « Lavement », qui faisait partie du grand *typicon* de ce monastère, leur fut transmise telle qu'elle était exécutée pendant les derniers siècles byzantins, avec un grand nombre d'autres litanies, prières et offices, qu'on ne rencontre nulle autre part dans les pratiques de l'orthodoxie (17). En plein *xx*<sup>e</sup> siècle, nous pouvons donc aujourd'hui assister à cette scène, capable à elle seule de nous révéler le secret du développement auquel était parvenu alors cet art si innocemment théâtral. D'ailleurs, le couvent continuant à garder dans ses habitudes la foi des traditions, cette scène se conservera peut-être durant des siècles sous une forme immuable, puisque rien ne peut troubler la sérénité du texte qui la leur transmet.

En quelque endroit qu'elle soit exécutée aujourd'hui, la scène du « Lavement » garde à peu près le même décor (18). C'est d'ordinaire dans les « παραπτερυγα », ou les cours des églises qu'on prépare ce décor : une estrade provisoirement dressée; une image sainte, représentant le Lavement des pieds, suspendue au mur; devant elle les objets destinés à la reproduction des détails qui figurent sur l'image : la cuvette, les bancs, puis les acteurs nécessaires : les chantres, les moines ou évêques destinés à figurer les apôtres et l'hégumène ou patriarche qui doit jouer le rôle du Christ (19). Enfin, il y a un ambon provisoire, bâti en bois, appuyé sur un des murs extérieurs de l'église, où le diacre

(16) Sakkelion, *Biblioth. de Patmos* (en grec). Athènes, 1890 ; — Ch. Diehl, *Le trésor de la Biblioth. de Patmos au commencement du XIII<sup>e</sup> s.* (*Byz. Zeitsch.*, 1892, t. I. pp. 488-525.)

(17) Dmitrievskij, *Patmoskie otcherki* (*Esquisses de Patmos*), p. 223. Kiev, 1894.

(18) *Ibid.*, *Typ.* p. 549.

Patriarche Nicodème I. Ἀκολουθία τοῦ ἱεροῦ νικητῆρος τελουμένου ἐν τῷ πατριαρχικῷ θρόνῳ τῶν Ἱεροσολύμων. Jérusalem 1885.

Krasnoceltzev, *Le typique de Ste-Sophie de Constantinople au IX<sup>e</sup> s.* (en russe) Odessa, 1892.

Papadopoulos-Kerameus, *Anal.* II, p. 119.

(19) Dans les couvents de femmes c'était l'hégumenissa qui remplissait pendant les temps byzantins ce rôle : « Τῇ μέντοι ἀγία καὶ μεγάλη Πέμπτῃ ὀφείλει γίνεσθαι παρὰ τῆς τιμιωτάτης καθηγουμένης ὁ Νικητῆρ. Typicon écrit par l'impératrice Irène pour le couvent de la Vierge des Grâces (Θεοτόκου Κεχαριτωμένης), *M. P. Gr.*, t. 127, c. 1096.

doit lire les lectures explicatives. Pourtant la scène du « Lavement de Patmos », régulièrement exécutée aujourd'hui encore, est bien plus représentative qu'elle ne l'est dans tout autre endroit. Elle n'a pas cessé d'attirer l'attention et a été décrite à plusieurs reprises, quoique d'une manière incomplète et avec certaines erreurs (20). Dmitriewskij, dans ses « esquisses de Patmos », nous en a donné la description la plus complète (21).

L'estrade à Patmos ne se place pas devant le couvent ou l'église, mais au milieu de la place publique. Elle est ornée de fleurs, cierges, croix et ripidia. Au milieu de l'estrade est placé un fauteuil où doit s'asseoir l'hégumène pour laver; devant ce fauteuil une table basse, à droite et à gauche des sièges destinés aux apôtres. On monte à cette scène provisoire par un escalier de bois, bâti sur un des côtés. Dans un des coins de la place, beaucoup plus loin de l'estrade, est placée une image du Sauveur. Ceux qui prennent part à la fête sont onze moines du saint Couvent et un laïc, destiné à jouer le rôle de Judas; il est payé trente florins, toujours conformément au texte évangélique, auxquels on ajoute une paire de bottines à la fin de la représentation, et toute la foule méprise ce pauvre hère, poussé par la misère à accepter le rôle de traître et destiné durant toute sa vie à être haï par ses compatriotes. Aussi est-ce d'ordinaire un inconnu venu d'on ne sait quel village qui joue ce rôle, car la représentation du Lavement de Patmos attire un public innombrable qui vient de tous les coins de la Grèce continentale et maritime, pour assister à ce spectacle. A l'heure fixée, habituellement deux heures de l'après-midi (pour laisser au public le temps d'assister à l'office du soir du Jeudi Saint), on voit les moines qui doivent jouer descendre deux à deux la pente qui mène du couvent à la place, en habit de velours violet, mais la calotte recouverte de crêpe, avec pompe et magnificence et dans l'ordre suivant : André et Jacques d'Alphée, Simon et Thaddée, Mathieu et Barthélémy, Philippe et Thomas, Jacques et Jean de Zébédée, et enfin Pierre et Judas. L'hégumène marche à côté du lecteur de l'évangile. Quatre diacres viennent ensuite, munis

(20) Ep. Alexakis, Périodique *Hestia*, d'Athènes, ann. 1889, p. 336; — M. Malandrakis, *Per. Sotir.* Athènes, 1890, II, pp. 61-63.

(21) Dmitriewskij, *Esq. de Patm.*, p. 236.

d'encensoirs, dont ils encensent le public en passant, et suivis d'un grand nombre de chantres. Arrivés sur la place, après une courte prière prononcée par l'hégumène, on procède au « Lavement », accompagné de la lecture de trois évangiles (Marc, X, 32-34; Mathieu, XX, 22-29; et Jean, XIV, 1-11); pendant cette lecture, l'hégumène mime le « lavement » ainsi que tous les autres détails contenus dans le texte; mais au milieu même des lectures, aux parties dialoguées, le dialogue s'établit réellement entre les personnages et particulièrement entre l'apôtre Pierre et le Seigneur, suivant la tradition évangélique. Après quoi l'hégumène échange sa soutane monastique pour des habits sacerdotaux. Il se prépare cette fois pour une scène plus grandiose. Il entend la lecture d'un quatrième évangile (Jean, XIII, 12-18) après laquelle, à la suite d'une nouvelle prière solennelle, il procède à la scène de « Jésus sur le mont des Oliviers ». C'est la partie la plus théâtrale du morceau, car elle n'est plus coupée d'aucune lecture.

Entouré de trois moines, représentant l'apôtre Pierre et les deux fils de Zébédée, Jacques et Jean, l'hégumène descend de la scène. Sur les marches de l'escalier il arrête les moines en leur disant qu'il désire aller prier seul, et les invite à l'attendre. Il se rend au coin de la place où est posée l'image du Sauveur, et là il récite une prière. Les moines pendant ce temps font semblant de s'endormir sur les marches où on les a laissés. L'hégumène retourne après la prière auprès d'eux et les trouvant en sommeil il leur adresse d'amers reproches : « Comment ! » dit-il, « vous n'avez pas pu une seule heure veiller et prier avec moi ? » et après les avoir invités de nouveau à l'attendre en « veillant et priant », il s'éloigne pour dire devant l'icône une seconde prière. Puis retournant de même auprès d'eux, et les retrouvant endormis, il leur adresse de nouveaux reproches; il s'en va de nouveau prier auprès de son icône et la scène se répète une troisième fois; à la fin, les ayant éveillés, il ajoute avec décision : « Levez-vous, car l'heure approche où je serai trahi »; il les fait alors monter sur la scène qui, en ce moment, représente le jardin des Oliviers, et il se prépare à être bientôt livré. Le tout finit par cette sorte d'épilogue, de prière, ou d'explication si l'on veut, la doxologie du temps des mélodes, adressée du haut

de la scène, au public; elle nous montre bien, comme nous venons de le remarquer, le but en vue duquel cette scène persista dans les monastères, dès les premières sentences prononcées par l'hégumène :

« Ὁ δὲ ὑπερβάλλουσιν ἀγαθότητα ὁδὸν ἀρίστην τὴν ταπεινῶσιν ὑποδείξας ἐν τῷ νύμφαι τοὺς πόδας τῶν μαθητῶν καὶ μέχρι σταυροῦ καὶ ταφῆς συγκαταβάς ἡμῶν Χριστὸς ὁ ἀληθινὸς Θεὸς ἡμῶν... etc. » (22).

Ensuite, toujours en procession, les moines rentrent dans leur couvent, en chantant le tropaire mélodieux, connu par toute l'orthodoxie sous le nom de « tropaire de Cassiane » (23), « Κύριε ἢ ἐν πολλαῖς ἀμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή ». Ce tropaire a récemment perdu le charme secret qui l'entourait tant qu'on le supposait l'œuvre d'une charmante et mystérieuse pécheresse byzantine, car on a voulu l'attribuer au savant Patriarche Photios (24). Ainsi finit la scène du « Lavement de Patmos » qui, surtout dans sa seconde partie, forme un véritable mystère orné de tout un texte écrit et conservé expressément pour la représentation. La scène de Patmos est significative en cela même qu'elle se divise en deux parties : l'une rehaussée plutôt d'une simple mimique, accompagnant les textes lus par le diacre ou chantés par les chantes, et à peine coupée de quelques dialogues échangés entre les acteurs; et l'autre avec un texte indépendant de tout ouvrage rituel, composé et exécuté par simple exigence scénique (25). Aussi, est-elle pour nous, aujourd'hui, la preuve évidente de ce qu'avaient pu être les représentations sacrées de Byzance; dans leur forme la plus reculée, la plus primitive, comme dans leur forme avancée. La seconde partie a dû être ajoutée à la première beaucoup plus tard. Elle forme presque

(22) *Ibid.*, p. 238.

(23) Κασσία ou Κασσιανή, ou Εὐκασία. Cf. Krumbacher, *op. cit.*, p. 715.

(24) Papadopoulos-Kerameus, *Anal.*, II, p. 7; — K. Krumbacher se méfie pourtant de cette découverte, *op. cit.*, trad., II, p. 567.

(25) Un développement pareil à celui de Patmos s'observe dans le texte qui orne de nos jours cette même représentation sacrée à Jérusalem (Patr. Nicodème I, *op. cit.*, ainsi que dans le périod. *Nea Sion*, de Jérusalem, I, pp. 163 et les suiv.); de même dans cette autre, exécutée aussi de nos jours dans le monastère Pantéléïmon à l'Athon, d'après un texte manuscrit de ce couvent datant de 1728. (Décrit par Dmitrievskij dans ses *Essq. de Patm.*, p. 239.) Dans ces deux derniers cas, cette représentation s'associe à part la scène de « la Prière sur le mont des Oliviers » aussi celle de la « Cène ».

une copie de cette même scène, comprise dans le drame de la « Trahison » de la Passion Palatine; tandis que la scène du « Lavement » de la Palatine se présente aussi libre que la première, dégagée de toute lecture évangélique et de tout accessoire rituel, ce qui n'est pas le cas de celle de Patmos. Donc, le manuscrit du couvent de Patmos recopie pour une partie une scène antérieure à celles que comprend le Palatinus, et, pour l'autre, une seconde scène presque contemporaine à ces dernières.

Les moines nous ont conservé d'autres scènes dramatiques. Celles qui s'exécutaient pendant la fête de la Dormition sont mentionnées dans les typiques de tous les monastères, en raison de ce que, Siméon de Thessalonique nous l'a bien noté, le rôle de la vierge était représenté par le moine le plus digne de cette haute et pure mission. Il devait exister dans tous les monastères une sainte rivalité, une sorte d'émulation et de concurrence, pour l'exécution de ce rôle pendant les fêtes de la Vierge, qui sont mentionnées particulièrement et en grand détail (26). A part les psalmodies, litanies, processions, marche aux cierges, veillées et autres détails que l'on rencontre pour toutes les commémorations de la Vierge, Annonciation, Purification, Dormition, une représentation lyrique, particulière pour la dernière d'entre elles, est toujours mentionnée. Dans les monastères fondés par des empereurs, où ceux-ci prennent, par suite de leur droit de fondateur, la liberté de composer eux-mêmes le *typicon* à leur façon (27), on voit les mêmes détails panégyriques qu'à Byzance. Les scènes imitant la Dormition de la Vierge continuent encore à être jouées de nos jours, dans certaines parties de la Grèce, particulièrement dans les îles Ionien-

(26) Dmitrievskij, *Typ.* pp. 263-265, 431, 487, 630, 680. Comparer avec celui de la Grande Eglise, pp. 56 et 105.

Il y a la mention des veillées, des litanies, en outre de l'Υπακοή, destinée à orner ce jour; en plus, celle d'une Διάδοσις ἐν τῷ πυλῶνι, à l'exemple de celle d'Andronic: «Μεταστάσεως ἑορτὴ ἦν δὴ καὶ Κοίμησιν λέγομεν, λαμπρῶς ὑμῖν ἑορτάζεσθε, λαμπρῶς καὶ παντελῶς, ἑορτὴ γὰρ ἑορτῶν καὶ πανήγυρις πανηγύρεων ἔσται, ἐν ᾧ καὶ διάδοσις ἐν τῷ πυλῶνι γίνεσθαι ἐντελλόμεθα...».

(27) *Ibid.*, p. 657: «Τὴν μὲν οὖν τοῖς θείοις ὕμνοις ἀκολουθιαν τῆς εὐαγοῦς ταυτησι μονῆς βουλόμεθα προβαίνειν, κατὰ τὸ γεγονός παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικὸν τυπικόν». (*Typicon* du Couv. du Pantocrator, composé par l'empereur Jean Comnène, autrement dit couvent Impérial, fondé par sa femme Irène). Comparer avec cet autre *Typ.* Imper. composé par cette dernière impératrice pour le Couv. de la Kéharitoméné.

nes et surtout à Céphalonie; on conserve même dans certaines églises l'*épitaphios* de la Vierge, étoffe brodée représentant la Vierge sur le drap mortuaire, qui servait, comme celui du Christ, à être étendu pendant la scène de son enterrement sur le monument destiné à figurer son tombeau. Un de ces derniers monuments, en bois, provenant des îles Ioniennes, se trouve aujourd'hui parmi les objets sculptés que l'on conserve au Musée Byzantin d'Athènes. Il a la forme d'une petite église et est identique à ceux dont on se sert pour la Sépulture du Christ, pendant la scène de la Passion de la Semaine Sainte.

Les offices dramatiques de la Semaine Sainte ne s'arrêtent pas au Lavement des pieds. Il faudrait ajouter aussi la procession nocturne de l'Anastasis, commune à tous les *typica*, monastiques comme ecclésiastiques, qui consistait à imiter la Résurrection d'une manière aussi pompeuse que l'exigeait cette fête (28). Nous nous occuperons de cet office plus tard, car il s'associera au drame de la Passion et nous présentera dans l'étude des offices dramatiques des Jeudi, Vendredi et Samedi Saints, inconnus aux *typica* byzantins, des surprises bien intéressantes. Pour conclure, nous remarquons que les différents *typica* qui nous viennent d'une même époque copient, tous, les mêmes offices. Il n'y a pas jusqu'au Livre des Cérémonies qui, au x<sup>e</sup> siècle, ne transcrive les offices compris dans le *typicon* de Jérusalem, du même temps, ainsi que dans celui de la Grande Eglise, avec cette particularité que la plupart de ces offices à Constantinople sont sous le patronage de la cour et qu'à un grand nombre d'entre eux le Sénat est présent. Ainsi, le banquet figurant la Sainte Cène, qui n'est absent d'aucun *typicon*, faisant immédiatement suite à l'office du Lavement (29), est particulièrement mentionné par Constantin comme un privilège réservé aux membres du Sénat (30). Dans les cas analogues, Constantin désigne les scènes

(28) Dmitrievskij, *Typ.* pp. 557 et 830.  
Papadopoulos-Kerameus, *Anal.* p. 184.

(29) Dmitrievskij, *op. cit.* p. 557: «καὶ μετὰ ταῦτα εἰσέρχονται εἰς τὴν τράπεζαν καὶ ἐσθίουσι θείαν καὶ ὑπερθαύμαστον τροφήν».  
Papadopoulos-Kerameus, *op. cit.*, p. 105.  
Dmitrievskij, *Esq. de Patm.* p. 239.

(30) De Cer., I, p. 763: «τῇ δὲ ἀγίᾳ καὶ ἱερᾷ πέμπτῃ τῆς λαμπρᾶς ὄντος καὶ περιφανοῦς ἑβδομάδος, ἐν ᾗ ὁ τῆς θείας μυσταγωγίας παρὰ τῆς ἄνω σοφίας ἐφή-



dramatiques sous le nom spécial de « μυσταγωγία ». Sous le même nom, est aussi rappelée par lui, nous l'avons indiqué, cette autre scène, celle de l'Apparition de Jésus à ses disciples, exécutée par les courtisans et qui, étant entrée dans le cérémonial du Palais, est nécessairement absente du rituel de l'Église. C'est le cas aussi, dans le « Typicon de la Grande Église », de la procession des Rameaux, présidée à Constantinople par l'Empereur et son Sénat. Ce sont là deux scènes qui, revêtues d'une pompe impériale, sont absentes du *typicon* ecclésiastique de cette ville. Par contre, dans celui de Jérusalem, quoique la scène de l'Apparition soit inconnue, nous remarquons deux autres offices dramatiques, étrangers à toute autre constitution ecclésiastique de cette époque et des suivantes, qui sont marqués d'un caractère local, topique, et sont donc nécessairement particuliers à cette ville.

Le premier est celui que l'on connaît sous le nom de « Les Saintes Femmes au Tombeau ». Le Samedi Saint, trois myrophores, au son des tropaires exécutés par les chantres, et en présence du patriarche et d'autres membres du clergé, allaient encenser et parfumer le Saint Sépulcre, qu'elles restaient à veiller un certain temps après la sortie du public (31). Elles accomplissaient ce même devoir pendant la grand'messe de Pâques, qui ne correspond point à Jérusalem avec l'Anastasis de Constantinople ou des autres régions, car elle semble n'être exécutée ni la veille de Pâques dans la nuit, ni dans la cour de l'église comme ailleurs, mais le jour même de Pâques et autour du Saint Sépulcre. Les myrophores assises de nouveau autour du Sépulcre, avant l'entrée du public (32), devaient donner l'impression qu'elles avaient continué à veiller toute la nuit, jusqu'à ce que le Patriarche, suivi de l'archidiacre, surgît devant elles pour leur annoncer le grand fait de la Résurrection.

Le second office était celui au cours duquel le matin du Vendredi Saint le patriarche de Jérusalem, portant une grande croix

πλεονα δαίμων...». Ibid, p. 764 (pour ce même jour) : «ἀποδοκιμασίας οὐκ τῆς συγκλήτου πίστεως, καὶ πάλιν πρὸς ἕωρον θ' ἐπανορθώσεως, συνέρχονται πάντες οἱ κεκλημένοι εἰς τὸ τελῆσαι τὴν ἱερὰν εὐαγγέλιον».

(31) Papadopoulos-Kerameus, *op. cit.*, p. 189.

(32) Ibid, p. 191.

sur le dos et une corde attachée au cou, devait se laisser traîner par l'archidiacre, jusqu'à la Prison sainte, pour imiter le Christ traînant sa croix (33). L'absence de ces deux offices, particuliers à Jérusalem, dans les autres *typica* de cette même époque, s'explique, puisque leur but consistait essentiellement à célébrer ces scènes accomplies autrefois dans les mêmes monuments où elles se passaient maintenant, monuments précieux entre tous pour Jérusalem, le Saint-Sépulcre, ou la Sainte-Prison. Pourtant ces deux offices n'ont pu pénétrer comme les autres dans le rituel de la Semaine Sainte de nos jours. C'est qu'ils ont été absorbés par le drame de la Passion, sitôt que ce dernier s'esquissa (34). Quant à ceux mentionnés précédemment, une fois entrés dans le Triodion, ils persistèrent jusqu'à nous et dans l'ordre où nous les avons rencontrés dans les premiers *typica* qui nous sont parvenus, ceux du IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle : Rameaux, Onction (Lavement et Cène pour certains lieux), Anastasis (35). Entre ces deux derniers, le Triodion de l'époque de l'esclavage s'augmenta de tout un office dramatique, celui de la Passion (36). Il nous a donc semblé curieux de rechercher, pour le but que nous nous proposons, les causes secrètes qui poussèrent le Byzantin à cette adoption intéressante, l'époque pendant laquelle il la fit et les sources où il puisa le sujet de cet office.

(33) *Ibid.*, p. 146.

(34) En effet, ces deux scènes font partie du drame de la Passion du Palatinus (*Nowv. Hellén.*, pp. 395 et 398.)

(35) Codinos Curopalates, à l'époque même de la chute de Constantinople, nous atteste la persistance dans les églises de ces mêmes offices dramatiques qui se transmirent jusqu'à nous : Rameaux, Lavement, Anastasis (Descente de Jésus aux Limbes) ; à part celui de la Passion qui y est également absent. (Codini Curopalatae, *De Officiis*, cap. X, pp. 67-68, 70, 71-72, 74, éd. Bonn).

(36) *De Cer.*, I. p. 177 : «Ὅσα δεῖ παραφυλάττειν τῇ ἀγίᾳ καὶ μεγάλῃ πέμπτῃ» ; p. 178 : «ὅσα δεῖ παραφυλάττειν τῇ μεγάλῃ παρασκευῇ καὶ ὅσα ἐν αὐτῇ τελεῖται». Voir aussi pp. 763-765. L'office de la Passion y est absent.

## III

*L'Office de la Passion*

La plupart des détails scéniques de cet appareil dramatique, connu et exécuté dans nos églises sous le nom de ἡδὴν τοῦ Χριστοῦ, depuis le soir du Mercredi Saint jusqu'à la nuit du Samedi, ne nous furent pas transmis par ordre ecclésiastique. Il nous sont parvenus par une tradition dont la source reste mystérieuse, car aucun livre ne les mentionne. Pourtant, nous venons de faire ressortir les moindres détails des offices dramatiques de cette époque d'après la place que ceux-ci tenaient dans les livres ecclésiastiques du ix<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle. L'office de la Passion du Christ, le plus long d'entre tous, qui est si semblable à un véritable mystère, car il remplit le rituel de deux jours, — Jeudi et Vendredi Saints, — n'est compris dans aucun *typicon*. Constantin Porphyrogénète ne cite non plus rien de pareil à cet office dramatique, quoiqu'il entre dans tous les détails liturgiques concernant spécialement ces deux jours de la Semaine Sainte ; tous ceux qu'il mentionne nous sont, en outre, bien connus aujourd'hui, conservés comme ils l'ont été à travers les âges. Il est donc naturel de croire que cette sorte de drame sacré, intercalé dans le rituel de ces jours, — dont les chansons pathétiques ont attiré l'attention, même de ces érudits qui, étrangers aux secrets traditionnels des pratiques orthodoxes, ne pouvaient pas voir comme nous l'originalité de tous les détails dramatiques, — provient de quelque mystère soit populaire, soit littéraire, joué pendant les derniers siècles byzantins. Leurs traces ont dû se confondre avec le rituel même de ces journées, après l'abolition de l'Empire ; pendant cette période d'esclavage, où le Byzantin trouvait une consolation dans la pratique secrète de l'héritage ancestral, ecclésiastique comme coutumier, — ce que nous avons essayé de démontrer, — et pendant laquelle il confondait misérablement, dans ce besoin de revivre ses beaux jours à jamais disparus, tout ce qui avait été proprement religieux avec ce qui avait été profane,

avec ce qui avait été jeu, coutume, caprice impérial, exigence politique parfois accidentelle et périodique.

Le mystère, tel qu'il se présente aujourd'hui, peut être partagé en trois parties : la Crucifixion, la Descente de Croix et la Mise au Sépulcre. La première a lieu tard dans la nuit. L'office propre de ce jour comprend la lecture des douze évangiles dans lesquels sont énumérés tous les détails de la Passion du Christ; il s'y intercale des tropaires, leçons et prières. Arrivés au VI<sup>e</sup> évangile, la lecture est interrompue. On procède à l'imitation de la Crucifixion. Un arrêt de quelques minutes suffit pour préparer cet office dramatique, qui commence dans le Sanctuaire et aboutit à la nef de l'église. L'agitation qui gagne le public à ce moment est grande. En Asie Mineure, le prêtre qui procédait à cette scène du Crucifiement était choisi parmi ceux qui possédaient la meilleure voix et les plus beaux dons déclamatoires. Il s'y préparait d'avance, faisait des répétitions chez lui, car le public Micrasiatique était fort exigeant pendant ces jours-là : il semblait attendre cette Semaine pour donner libre cours à ses anciens goûts théâtraux. Une fois donc le moment venu, il se sentait exceptionnellement agité. Il envahissait le haut des stalles, ou les rebords des fenêtres; il y posait des tapis, s'y installait à son aise, ainsi que dans n'importe quel coin de l'église qui pouvait supporter le poids de son corps et celui de ses enfants. Il s'y plaçait n'importe comment, le dos tourné au levant, la face du côté de l'ouest ou du sud de l'église, chose qu'en toute autre circonstance il considérerait comme un sacrilège, mais n'importe : tout était alors permis. Il avait la sensation, et il le manifestait par maints menus détails, qu'il avait cessé d'assister à un office. Ce qu'il allait voir n'était pour lui qu'un pur spectacle, un spectacle charmant, dont il ne devait pas laisser échapper un seul mot, un seul geste.

Un groupe de prêtres se détache de la porte droite du Sanctuaire. Le premier d'entre eux porte une grande croix de bois, sur laquelle est cloué le corps de Jésus nu, ceint d'un simple subligaculum (*διάζωμα*). Ce corps, en Asie Mineure, n'était pas une simple image, peinte directement sur le bois, comme on en voit, en cette circonstance, en Grèce. C'était une sorte de manequin de bois, si l'on peut s'exprimer ainsi, une planche large

de un à deux doigts, découpée suivant la forme du corps qui était peint sur elle. Ainsi cette planche avait la qualité, étant plate, de s'adapter en entier au bois de la croix et en outre celle de s'en détacher d'une manière sensible. Le prêtre déclame, en portant haut la croix dans ses mains, un beau fragment littéraire, de provenance aussi inconnue (37), qui ne s'adapte point à l'hymnologie courante; il est suivi de toute une escorte et s'avance pour dresser la croix au milieu même de la partie supérieure de la nef, c'est-à-dire plus près du sanctuaire que de la porte de sortie. C'est là qu'un jeu de mimique commence immédiatement. Chaque phrase du fragment, prononcé par le prêtre avec une lenteur voulue, est visiblement interprétée par son escorte : « Σήμερον κρεμάται ἐπὶ ξύλου ὁ ἐν ὕδασι τὴν γῆν κρεμάσας ». Ceci est dit trois fois pendant qu'on installe la croix et qu'on vérifie l'ajustement du corps sur elle. « Στέφανον ἐξ ἀκανθῶν περιτίθεται ὁ τῶν ἀγγέλων βασιλεύς ». On y pose une couronne préparée d'avance à cet effet. « Ψευδῆ πορφύραν περιβάλλεται, ὁ περιβάλλων τὸν οὐρανὸν ἐν νεφέλαις ». Silence. « Ράπισμα κατεδέξατο ὁ ἐν Ἰορδάνῃ ἐλευθερώσας τὸν Ἀδάμ ». Ces deux vers ne sont pas accompagnés d'exécution, évidemment, puisque le crucifié n'est pas représenté par un être vivant, mais par une image. « Ἦλιος προσηλώθη ὁ Νυμφίος τῆς Ἐκκλησίας ». Juste à ce moment, on entend frapper des clous, non directement sur le corps, mais sur la base qui supporte la croix, quoique celle-ci soit un étui de fer bien solide et préparé à cet effet d'avance. « Λόγχη ἐκεντήθη ὁ Υἱὸς τῆς Παρθένου ». Sans exécution. « Προσκυνούμεν σου τὰ Πάθη Χριστέ », trois fois, pour que tout le cortège ait le temps de se prosterner devant la croix. Le public ne prend pas part à cette prosternation. Il continue à regarder, impassible, du haut de sa fenêtre ou de son siège, en spectateur immobile. Il s'attend à d'autres surprises, à d'autres détails. Et véritablement, ils sont trop nombreux pour pouvoir être énumérés. C'est dans les provinces proprement byzantines que la tradition a conservé la plupart d'entre eux, d'une manière toute vivante. Bientôt après le passage que nous venons de citer, en Asie Mineure, on apportait deux autres planchettes peintes, re-

(37) Christ et Paranikas, *Anthol.*, p. 91, « Σήμερον κρέματα ἐπὶ ξύλου.... etc. », faisant partie des *ιδιόμελα ἀδέσποτα* de cette collection.

présentant Jean et la Vierge, et on les plaçait chacun dans l'étui préparé à cet effet, l'un à gauche et l'autre à droite du crucifié.

La Grèce continentale ignore beaucoup de détails dramatiques de ce bel office de la Passion, dont nous venons d'examiner une petite partie seulement et qui continuait les jours suivants. Aussi, ces belles scènes tendent de jour en jour à s'identifier en Grèce avec l'office même de ces journées, puisque dans nos *typica* modernes les détails scéniques ne sont nullement signalés. Le lendemain, Vendredi, l'office de la matinée de 9 h. à 12, est lui aussi interrompu par la représentation de la Descente de croix. Un sépulcre richement orné, — consistant la plupart du temps en une base carrée, sur laquelle se découpe tout un ornement monumental creux, avec des ouvertures sur chaque face, — est destiné à recevoir l'image fictive du Corps de Jésus. Dans la plupart des églises, cet ornement copiait le Saint Sépulcre de Jérusalem, ou du moins imitait les coupoles d'une église. Il porte le nom d'*építaphios*, comme l'étoffe même, représentant l'image de Jésus dans le suaire, qui est destinée pendant la scène de la Sépulture à être étendue dans ce monument même. Une fois le moment venu, on procède à cette seconde partie du mystère de la manière suivante. On fait descendre le corps. Dans les pays où on emploie comme corps la planchette, on la détache, on l'emporte dans le sanctuaire, soi-disant pour l'envelopper de son linceul, mais on laisse la croix toute nue, symbole vivant des souffrances du Christ, au milieu même de l'église et derrière le ciborium, qui est placé juste devant elle au milieu de la nef. Parfois on laisse la couronne d'épines sur la croix vide. En Grèce proprement dite, le corps étant directement représenté sur la croix, celle-ci est emportée en entier dans le Sanctuaire au moment de la Descente. Une fois la planchette ou la croix même emportées dans le sanctuaire, on prend le corps pour le placer sur le ciborium; deux prêtres (représentant cette fois Joseph et Nicodème) portent l'*építaphios* (étoffe) et le déposent dans l'*építaphios* (monument). Il y reste toute la journée pour y être pleuré pendant la scène de l'enterrement qui a lieu le soir du même jour. Les Micrasiates déposaient la planchette même, représentant plus réellement le corps de Jésus, sur l'étoffe, dans le

sanctuaire, puis ils portaient le tout ensemble en oblation et le mettaient ainsi dans le ciborium.

C'est la troisième partie du mystère qui est la plus dramatique et la plus pathétique. Deux chœurs se forment le soir pour chanter les lamentations du Christ : ils comprennent le public lui-même, le clergé, d'ordinaire, n'y prenant pas part, non plus que les chantres de l'église; ils se placent de chaque côté du Sépulcre et chantent à tour de rôle les strophes poétiques. Ils ne s'unissent que pour répéter ensemble la première et la dernière strophe de chacune des parties du poème, car celui-ci se compose de trois morceaux distincts. Un des prêtres, celui qui préside à cette scène, ou l'évêque, ou l'archevêque, suivant les pays, doit, pendant le temps que durent ces lamentations, encenser sans arrêt le Sépulcre « comme si c'était une véritable cérémonie de sépulture » (38) et mimer certaines des strophes. Au vers « Μυροφόροι ἦλθον, μύρα σοι, Χριστέ μου, κομίζουσαι προφρόνως », il prépare le précieux récipient, rempli d'eau de roses ou de quelque autre parfum, que toute église réserve à cet effet, et au moment où il est dit « Γύναια σὺν μύροις, ἤκουσι μυρίσαι, Χριστὸν τὸ θεῖον μύρον », il parfume tout le corps de Jésus; comme à cet autre vers, « Ἐρραναν τὸν τάφον αἱ Μυροφόροι μύρα, λίαν πρωτὶ ἐλθοῦσαι », qui est répété trois fois, pour lui donner le temps, il asperge tout le ciborium. Ce qui ajoute le plus de vraisemblance à ces scènes, c'est d'une part le désordre qui règne parmi les spectateurs entassés par milliers sur les tribunes, les fenêtres, les sièges, même sur les portes et sur les piliers de l'église, où ils grimpent, quand ils ne trouvent pas d'autre place, pour ne rien laisser échapper du spectacle, et, d'autre part, la tenue des prêtres, qui, tout le temps que dure la Passion du Christ, portent le deuil; ils échangent une fois par an leurs habits sacerdotaux colorés, pour d'autres de couleur noire, que chacun d'eux possède spécialement en vue de cette scène. Notons que ce dernier détail ne s'observe pas non plus en Grèce proprement dite, et que, dans les grandes villes de l'Asie Mineure, où cette représentation était présidée par une douzaine de prêtres, aidés de diacres, d'archimandrites et de l'évêque, ou archevêque,

(38) Prince de Saxe, *L'office grec du Samedi Saint appelé Epitaphios*, p. 12. Fribourg, 1907.

tous en habit de deuil, la magnificence de cette réalisation était extraordinaire.

Rien n'est comparable à la beauté des lamentations pendant cette scène, quoique le poète qui les composa soit resté inconnu. Elle a attiré l'attention des étrangers. Voilà comment on nous l'a décrite : « C'est un tableau superbe qui se déroule devant nos yeux! Quelle bonté! quel miracle de tendresse! Notre Dieu est mort! Celui que les cieus ne peuvent contenir est couché dans un petit sépulcre, etc..., etc..., et on le plaint et on se lamente sur lui, et on entend la voix de sa mère qui, dans sa douleur immense, pleure le fils bien-aimé qu'elle a perdu. Il y a des souvenirs aussi de la Passion, des jours qui ont précédé la sépulture, de la trahison de Judas, etc. (39). » De plus, s'ajoute le souvenir de tous les détails de la vie de Jésus, comme dans tout mirologue.

Au « thrène » fait suite la sépulture. Un certain nombre de personnes, choisies parmi les plus hauts dignitaires de l'Etat, s'approchent pour soulever l'épithios (étouffe), soutenu par quatre baguettes, et destiné à être porté haut au-dessus de leurs têtes. Les porteurs s'avancent vers la sortie, précédés du clergé en deuil, suivis d'un public innombrable, et accompagnés des coups lents et tristes de la cloche de l'église. Un chœur de jeunes gens accompagne l'escorte en chantant mélodieusement le « Ἅγιος ὁ Θεός ». Les spectateurs suivent émus. Il en est qui versent alors des larmes amères, chose fréquente aussi pendant les touchantes lamentations, ou pendant la « Sortie de Croix » le Jeudi Saint (40). On fait ainsi le tour de l'église et parfois celui de tout un quartier. On s'arrête une fois pour exécuter le Τρισάγιον, prière commune à tous les enterrements, dite, d'ordinaire, devant la maison du plus proche parent; en cette circonstance on choisit un bâtiment public, une école, ou la résidence épiscopale; puis, on revient à l'église, en prenant soin, sitôt arrivé sur le seuil de la porte, de plier l'épithios — qui, à ce moment, représente le suaire où Jésus fut enveloppé —

(39) *Ibid*, p. 13.

(40) Il y a à noter que le Crucifix n'est montré aux Grecs qu'une fois par an et à cette occasion, le Jeudi Saint.



et on l'emporte dans le sanctuaire tenant lieu à cet instant de sépulcre (41).

Ainsi le ciborium, qui, après la Descente, reçoit le corps de Jésus, ne représente pas le tombeau, mais la sainte pierre (ἄγιος λίθος, ἡ ριζιμαῖος λίθος), sur laquelle Jésus a été « myrthé » (ἐσμυρνίσθη) par Joseph et Nicodème (42). Dans un grand nombre d'églises, le monument qui reçoit le corps de Jésus après la descente est simplement une table ou une espèce de sarcophage orné de fleurs. Dans la plupart de celles de l'Asie Mineure, il copiait, nous l'avons dit, le Sépulcre. Cette coutume a une toute autre cause : ce même monument était employé pendant la nuit de l'Anastasis, à l'office dramatique de la Résurrection, pour représenter, cette fois véritablement, le sépulcre vide. Etant destiné à remplir ce double rôle, il avait nécessairement, dans la plupart des églises, la forme de ce dernier monument. Dans d'autres, la partie supérieure, celle qui copiait la forme du Saint-Sépulcre, était mobile; on l'enlevait le jour de la Descente en ne laissant que la base carrée, le sarcophage, puis on la replaçait la nuit de Pâques, lorsqu'à minuit, se servant toujours d'un mannequin ou d'une planchette découpée, on représentait le Christ sautant de l'Hadès, avec le symbole du salut, une simple croix, en sa main droite et traînant Adam de la main gauche.

Cette dernière scène se passait dans la cour des églises. Le prêtre ou évêque procédant à l'Anastasis devait sauter sur une sorte d'estrade carrée, — bâtie provisoirement à cet effet, — tenant en main la planchette découpée du Christ, placée en haut d'un long bâton pour être vue des milliers de spectateurs qui attendaient autour de l'estrade, flambeaux en mains, ce moment solennel. Le bâton devait être porté haut par le prêtre, tout le temps que durait le tropaire pascal, et l'image du Christ devait paraître en quelque sorte suspendue dans les airs; en ef-

(41) Malgré qu'Athènes connaisse très peu de détails scéniques de l'office de la Passion, en général le lieu d'arrêt pour la sortie de l'Epitaphios étant indiqué sur une place publique, les processions de toutes les différentes églises s'y rencontrent solennellement; ce qui donne à la scène de la Sépulture en ce pays un aspect des plus pittoresques aujourd'hui.

(42) Papadopoulos-Kerameus, *Anal.* t. V, pp. 180-189, a publié, d'après un ms. du XII<sup>e</sup> s. du monastère Saint-Athanase du Mont Athos, la cérémonie qui eut lieu à Constantinople à propos de la translation de cette pierre à Byzance, sous le règne de Manuel Comnène.

fet, l'obscurité et la réverbération tremblotante des flambeaux rendaient invisibles la perche, comme la main qui la tenait dans cette boîte carrée qu'était l'estrade (qui, bien entendu, figurait aussi le sépulcre en cette circonstance). Mais le véritable monument devant représenter, à l'entrée de l'église et après la résurrection, le sépulcre vide était le ciborium aux formes monumentales, qu'on exposait tout nu à l'entrée de la nef; cela ajoutait une vraisemblance frappante à tout ce qui avait été vu durant ces jours saints. Dans certaines églises, on avait l'habitude de garder ce monument ainsi exposé, pendant plusieurs jours après la Résurrection; parfois on exposait aussi la planchette représentant le Christ sautant de l'Hadès, au milieu de l'estrade de bois, dans la cour de l'église, pour que le public continuât à avoir présente l'idée du grand événement. La scène de l'Anastasis, telle que nous venons de la décrire, est loin d'être connue en Grèce même. Elle est remplacée pendant la nuit de Pâques par une procession à l'exemple de celle que mentionnent les anciens *typica* : elle consiste en l'exécution du tropaire pascal et d'autres cantiques particuliers à cette soirée, en plein air, dans la cour de l'église, sur une estrade bâtie toujours provisoirement, et où l'on se rend en escorte. On la fait précéder aujourd'hui de l'image de l'Anastasis, représentant Jésus surgissant des enfers avec une croix dans la main, dernier reste des coutumes ancestrales.

Ainsi, la différence même qui existe entre les détails scéniques, le décor et l'exécution de ces mêmes scènes dans telle ou telle partie de la Grèce; la vivacité de la tradition conservée en Asie Mineure et dans toute autre province byzantine par rapport à la Grèce proprement dite, où elle ne forme qu'un faible écho lointain et vague de ce que purent être ces mystères qu'elle ne connut pas directement; la très ancienne habitude des Micrasiates de ne voir dans ces scènes qu'un véritable spectacle et d'en témoigner par leur tenue et leur conduite dans l'église, ce que n'ose jamais faire le Grec de l'Hellade; tous ces détails enfin attestent que seulement après la chute de l'Empire, pendant l'époque où les Patriarches de Constantinople, jouissant déjà du privilège de la liberté de leur culte, cherchaient, dans un effort suprême, à retenir et faire revivre ce qui autrefois ap-

partenait légitimement à leur église, on a dû combiner ce mélange du rite officiel de cette semaine avec celui qui, autrefois religieux et volontaire, ne parut pas moins légitime, ni moins important que le premier. A cette même époque, on a dû aussi intercaler la scène de l'Apparition, jouée autrefois par les empereurs, dans le rituel de l'office de l'après-midi de Pâques.

Dans un Triodion, publié par l'Archimandrite Jean Martin, l'érudit éditeur nous apprend que les synaxaires, tels qu'ils figurent dans nos Triodia et Pentecostaria aujourd'hui, sont ceux qui furent composés en 1336 par l'historien Nicéphore Calliste Xantopoulos (43). On ne peut malheureusement pas identifier, avec la même certitude, la provenance de la nouvelle disposition de la Semaine Sainte, encore moins celle des fragments et des poèmes qui s'y intercalent et qui, jusqu'à nous, demeurent anonymes. Ce qui atteste pourtant de façon frappante la provenance proprement dramatique de cette disposition est la survivance des détails scéniques, au point de vue du mécanisme, ou du décor, ou de la disposition des personnages, pourrait-on dire. Ces détails ne sont signalés dans aucun livre ecclésiastique; pourtant ils sont mystérieusement identiques dans tous les pays où les vieux prêtres, les tenant par tradition de leurs pères et de leurs aïeux, se permettent de les exécuter, comme en Asie Mineure, en Thrace, à Constantinople; ils nous montrent ainsi qu'ils copient tous, quel que soit l'endroit où ils se trouvent, un modèle commun, un même original joué de la même façon autrefois. Au contraire, dans les pays où cet original n'a pas été connu directement, mais simplement transmis par voie de disposition ecclésiastique, — ainsi dans l'Hellade proprement dite ou dans les autres pays orthodoxes, Russie, Bulgarie, Serbie, Roumanie, — que de pauvreté! que d'ignorance dans l'exécution de ces morceaux dramatiques si richement présentés par ceux qui connaissent le secret de leur mise en scène!

Une preuve plus évidente de l'origine de cette disposition ecclésiastique nous semble être celle qui découle de la différence significative qu'on trouve dans l'exécution de cet office entre les pays proprement slaves, la Russie, la Bulgarie, la Serbie, d'une part, et la Roumanie de l'autre. C'est la Russie qui, entre tous,

(43) Athènes, 1900, p. 381.

a adopté la première l'office dramatique de la Passion, mais elle ne le fit pas avant le xvi<sup>e</sup> siècle. Les premières traductions du Triode en Russie ne datent que de la fin du xiv<sup>e</sup> siècle; ce ne sont que les canons composés pour le carême par Théodore Studite (826). Au commencement du xv<sup>e</sup> siècle, la disposition ecclésiastique de Jérusalem et, avec elle, celle du carême et de la Semaine Sainte est entièrement traduite en russe, mais elle ne comprend point la disposition dramatique de nos jours, puisque celle-ci était alors absente de l'original. Cette disposition, avec ses belles lamentations anonymes, ne pénètre en Russie qu'au xvi<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire après son adaptation par l'église de Constantinople. Les premières éditions du Triodion en Russie datent de 1491. Elles diffèrent sensiblement des secondes et sont séparées entre elles par un intervalle d'environ un siècle (44). Ces dernières datent de 1561. Ce sont celles qui nous intéressent justement. Les lamentations grecques, une fois traduites en vieux slave, pénètrent aussi en Bulgarie et en Serbie, et de là en Roumanie même. Déjà des relations religieuses avaient étroitement lié, bien auparavant, les provinces roumaines aux empires bulgare et serbe. L'organisation des églises moldaves et valaques était déjà complète. Elle était due aux évêques et aux patriarches byzantins qui, après la prise de Constantinople, avaient eux-mêmes introduit la liturgie et les pratiques religieuses byzantines dans les provinces roumaines. Le patriarche Nifon, qui avait à deux reprises occupé le siège œcuménique de Constantinople (1486-1489 et 1497-1498), était venu en Valachie pour cette raison et y était probablement resté jusqu'en 1508 (45). Mais la traduction entière du Triodion ne semble pas avoir été faite par l'évêque de Buzău, Mitrophan, avant la fin du xvii<sup>e</sup> siècle : il l'a publiée en 1697 (46). C'est cette première édition qui comprit aussi la publication officielle des Lamentations en vieux slave, quoique la plus grande partie du livre fût composée en roumain. C'était le moment où le courant pour l'introduction du

(44) Kataev, *Catalogue de livres russo-slavons imprimés en caractères cyrilliques de 1491 à 1652* (en russe), pp. 10 et 126. S<sup>t</sup> Petersburg, 1884.

(45) N. Iorgă, *Istoria Bisericii românești*, t. I, pp. 116-119. Bucarest, 1908-1909.

(46) *Ibid.*, II, p. 8.

roumain dans les livres rituels était devenu très puissant, mais on gardait encore le vieux slave pour les chants, à cause de la difficulté de trouver les paroles roumaines qui convinssent au rythme de la musique. En 1726 parut une nouvelle édition du Triode. Une autre encore, très bonne et complète, faite directement sur le grec, fut donnée en 1731 par l'évêque de Râmnicul-Vâlcea, Damaskine. Elle fut employée dans toutes les églises des provinces roumaines, et même achetée par les Uniates de Transylvanie. D'autres suivirent plus tard. Mais il faut attendre jusqu'en 1843 pour avoir la traduction des Lamentations en roumain (Prohodul Domnului). Celle-ci est due à Anton Panu, excellent compositeur religieux en même temps que bon écrivain, qui put en outre adapter le texte roumain à la musique traditionnelle, la musique des Byzantins (47). C'est ainsi qu'aujourd'hui les Roumains pleurent le Christ le Vendredi Saint, exactement de la même manière que les Grecs.

Ainsi, quoique l'office dramatique de la Passion en Roumanie ait été introduit par la voie de la Russie, son exécution dans la première est de beaucoup supérieure. Les Roumains, comme nous venons de le dire, ont senti la nécessité de ne pas se baser sur la traduction faite d'après le texte slave, qui ne faisait point ressortir le pathétique des chansons. Ils ont adapté leur nouvelle traduction à l'original grec; bien plus, ils ont senti la nécessité de mouler leurs vers sur la musique traditionnelle, celle de l'original. Ils reproduisent certains détails de ces scènes dramatiques, telles que nous les connaissons. Malgré l'omission d'un grand nombre d'entre eux, on y voit néanmoins la persistance d'une tradition directement introduite dans ce pays. Les moines et évêques de l'esclavage ont dû scrupuleusement enseigner aux Roumains leur manière de faire, que la Russie a toujours ignorée et qu'elle ignore encore. La scène de la « Sortie de Croix » n'est point exécutée en Russie, encore moins son jeu mimique et par suite celle de la « Descente ». Le seul détail auquel les Russes croient devoir se soumettre est l'exécution des chansons, dont la mélodie diffère absolument de la

(47) Evêque Nifon Ploesteanul, *Livre de mus. ecclés. roum.*, p. 62. Bucarest, 1902.

nôtre (48), et cela parce qu'elles figurent dans les livres de cette semaine, ainsi que l'exposition de l'épithaphios du Christ (plachtzanitza) sur un simple sarcophage au milieu de l'église; le sépulcre leur est inutile, puisqu'ils ne procèdent pas comme nous à la scène de la Sépulture, ni à celle de l'Anastasis. Ils se bornent à des processions typiques, d'après les anciens rituels.

Aussi nous semble-t-il indiscutable que la disposition dramatique de cette semaine s'est introduite non par voie ecclésiastique, mais par le simple désir de faire revivre dans l'église des scènes dont le pathétique l'avait ébranlée autrefois pendant ces journées. Il faut remonter aux premiers *typica* édités après la reconstitution de l'indépendance grecque, pour trouver l'affirmation de notre hypothèse. Un d'entre eux, édité en 1838, à Athènes, et réédité une dizaine de fois à partir de cette date (49), comprend dans une seconde édition, faite en 1852, un prologue fort intéressant : l'auteur de la disposition ecclésiastique croit devoir justifier la différence qu'on pourrait remarquer entre le nouvel appareil ecclésiastique, tel que le Saint Synode le présente par son livre, et le contenu des anciens *typica*, conservés et connus, « tels ceux de Saint-Sabbas de Jérusalem, des monastères de l'Athos et du mont Sinaï, ou le contenu de bien d'autres encore qui, examiné et comparé avec celui du nouveau *typicon*, ferait naître des doutes sur l'identité des nouvelles dispositions ». Il nous annonce là-dessus que les « Pères de l'Eglise ont eu l'idée d'augmenter, ce qu'ils ont d'ailleurs droit de faire (mais jamais de couper ou de supprimer), les anciennes dispositions », car c'est suivant les temps et les pays qu'on est en état de régler ces *typica*. « C'est autrement qu'on prie pendant les temps de persécution et autrement qu'on a dû prier quand on était en paix (50) ». Ensuite il recommande à ses lecteurs, pour éviter toute erreur dans l'exécution du nouvel appareil ecclésiastique, — entré en usage pendant les temps de la persécution et

(48) La plupart du temps ces chansons sont récitées à haute voix, strophe par strophe, par les prêtres qui entrent dans la fonction de l'office ; ils n'en omettent pas une seule. Ce qui prouve qu'ils sont loin de se douter de l'emploi qu'on en a tiré autrefois.

(49) *Τυπικὸν κατὰ τὴν τάξιν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης ἐκκλησίας ὑπὸ Κωνσταντίνου πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης ἐκκλησίας*. Athènes 1832.

(50) *Ibid*, Prologue, p. 3. Athènes, 1852.

insuffisamment indiqué dans son nouveau *typicon*, — l'emploi d'un sacristain, ou typicaire (τυπικάριος), ou canonarque (κανονάρχης) qui connaîtrait les détails et serait capable de les régler chaque fois. Pour les convaincre, il intercale dans son prologue tout un passage d'un discours de Théodore Studite, d'après un code inédit du monastère de la Sainte-Trinité à l'île de Halki, adressé aux canonarques des églises : « Σὺ οὖν, κανονάρχα.. etc. », dans lequel les devoirs de ce dernier sont bien spécifiés. Nous savons que le Patriarche Théophylacte, après avoir introduit dans l'église le drame sacré, avait confié la direction des scènes jouées à un « δομέστικος » (51). Ce personnage régla les scènes jouées jusqu'à la chute de l'empire, et peut-être, du temps de l'esclavage, ceux des offices qui étaient directement nés de ces scènes (52). Lorsque, après la reconstitution du royaume, on a voulu présenter par écrit la nouvelle disposition ecclésiastique, il était tout naturel qu'on ne pût se tirer d'affaire sans l'aide de ce personnage, dont on conseilla la présence et reconnut la nécessité. Celui-ci étant absent maintenant de nos églises, et les provinces byzantines ayant été privées de leurs populations grecques, ces belles scènes dramatiques de la Passion, telles que ces pays nous les ont fait connaître, sont malheureusement destinées à périr.

(51) Cedrones, II, p. 333 : « Πλήθος γὰρ συστησάμενος ἐπιρρήτων ἀνδρῶν καὶ ἔξαρχον ἐπιστήσας Εὐθύμιόν τινα Κασνήν λεγόμενον, ὃν αὐτὸς δομέστικον τῆς ἐκκλησίας προβάλετο, καὶ τὰς σατανικὰς ὀρχήσεις καὶ τὰς ἀσήμους κραυγὰς καὶ τὰ ἐκ τριόδων καὶ χαμαιτυπείων ἡρανισμένα ἄσματα τελεῖσθαι ἐδίδαξεν ». Nous savons que Théophylacte introduisit l'orchestre dans l'église ; c'est à cela que l'historien semble vouloir faire allusion. La musique instrumentale en usage pendant les iconoclastes et abolie après eux, ne fut reprise que par cet innovateur du théâtre et de la musique. Mais si le drame sacré, introduit dans l'église par lui, lui a longtemps survécu, la musique instrumentale semble n'avoir pas eu la même chance. Au temps de Zonaras on était revenu aux anciennes habitudes de la musique vocale dans l'église : « Ἡμῖν δὲ πρὸς θεῖον ὕμνον οὐδέν τι μουσικὸν παραλαμβάνεται ὄργανον, ἀλλὰ διὰ ζώσης μόνης φωνῆς ἐναρμονίου ἄδομεν τῷ θεῷ ». (M. P. Gr. t. 135, c. 425, Zonaras, Ἐξήγησις τῶν Ἀναστασίμων κανόνων).

(52) Un personnage pareil réglait les drames du moyen âge. On le voit paraître et remplir les mêmes fonctions jusque dans les représentations de Ober-Ammergau, en 1750. Cf. Mme E. Paris, *Le mystère de la Passion de Ober-Ammergau*. Paris, 1900, Préface, p. XII.





## Deuxième Partie

---

# LE THÉÂTRE LITTÉRAIRE A BYZANCE

La sympathie que l'homme sent pour l'homme est la cause que donnent les arts qui procèdent de la nature humaine. Mais c'est au théâtre surtout que cette sympathie s'exerce et se développe, parce que nulle part l'imitation de la nature n'est poussée plus loin.

Saint-Marc Girardin.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ

# LE THÉÂTRE LITTÉRAIRE A BYZANCE

---

---

## CHAPITRE V

---

### L'Évolution de la littérature dramatique à Byzance

- I. — L'évolution de la littérature dramatique.
  - II. — Forme et contenu des ouvrages parvenus jusqu'à nous.
  - III. — Catégories distinctes dans lesquelles on pourrait classer le théâtre littéraire de Byzance.
- 

#### I

#### *L'évolution de la littérature dramatique*

Sénèque est le véritable auteur dramatique de la décadence romaine. Après lui, un certain Hasidius Geta, qui semble avoir vécu au 1<sup>er</sup> siècle, publie une *Médée*, véritable devoir d'écolier; puis c'est le silence. Tout disparaît. On a souvent dit que ce n'était pas seulement le Cirque, les gladiateurs, les ballets, les pantomimes qui avaient tué l'art dramatique, mais la nouvelle religion. Pour elle, le théâtre représentait une institution païenne que tout membre de l'Eglise du Christ devait poursuivre avec violence. Et s'il est vrai qu'à la fin du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère la société romaine, en dehors de la question religieuse, n'était plus capable de remplir aucune condition du grand art, ce n'était plus cette raison qui empêchait plus tard celle de Byzance, de

poursuivre son chemin. C'était simplement l'opposition de la nouvelle religion qui l'arrêtait dans cette voie.

C'est donc l'Eglise qui ruina le théâtre antique, mais aussi « c'est de l'Eglise que lui vint le premier rayon de joie littéraire » (1), en Occident comme en Orient. C'est d'ailleurs là un fait naturel. La nouvelle religion marquait le renouveau, la renaissance de l'humanité. Donc l'homme qui renaissait dans une nouvelle loi recommençait sa vie pour ainsi dire; il la refaisait intégralement. Sans doute, il ne pouvait suivre que la voie humaine et naturelle, celle dans laquelle il s'était engagé à chaque circonstance pareille. Pour toute civilisation humaine, l'art dramatique naquit de la religion et ne fut d'abord qu'une forme plastique de la célébration de ses rites. Tel est le cas des rites des Indes, de l'Egypte, de l'Europe même. Nous avons suivi longuement les rites dramatiques de l'Orient. Il serait prudent d'ajouter quelques mots sur ceux de l'Occident, avant d'entrer dans le domaine du théâtre proprement dit.

Aux chœurs alternatifs, à la mise en scène réglée des premiers siècles chrétiens, firent suite en Occident des cérémonies dramatiques, pratiquées dans les églises et dans les couvents. Telle l'églogue plaintive chantée en 587 autour du tombeau de sainte Radégonde par deux cents religieuses, accompagnées des acclamations des assistants, dont parle Grégoire de Tours; telle une autre chantée sur la tombe de saint Odilon, qui mourut en 1048 abbé de Cluny (2); tels les chants latins dialogués qui se placent entre ces deux dates. C'était justement l'époque qui suit de près celle pendant laquelle fleurirent les cantiques dialogués de nos mélodes. Puis ces cérémonies dramatiques envahirent les églises. Elles ornèrent le rituel et le firent, d'une manière sensible, ressortir aux yeux du fidèle ignorant et grossier. Après les acclamations processionnelles faites par le peuple dans son rude idiome, vinrent des offices dramatiques proprement dits qui « riaient », comme on l'a dit, « à son imagination enfantine ». Ainsi, celui de l'Ascension pendant lequel un prêtre, dans ses vêtements de chœur, montait sur la galerie extérieure de l'église

(1) Charles Gidel, *Hist. de la Littér. franç.*, pp. 368-369. Paris, 1875.

(2) Leroy, *Etude sur les mystères*, p. 3. Paris, 1837.

et figurait Jésus s'élevant dans les cieux. Dans celui de la Pentecôte, on voyait le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe et des langues de feu qui tombaient des voûtes de l'église. Pendant celui de Pâques, des clercs « en chape blanche et la tête couverte d'une aumusse » représentaient les trois saintes femmes allant au tombeau. Pendant celui de Noël, des prêtres vêtus de tuniques et de manteaux imitaient les bergers venant adorer l'Enfant Jésus, ou les rois mages qui lui offraient l'or, la myrrhe et l'encens, le jour de l'Épiphanie. Dans celui du mardi de Pâques, l'on jouait l'office des pèlerins. Enfin celui du Vendredi Saint s'est conservé jusqu'à nous, car on avait divisé le récit de l'évangile en parties dont chacune était déclamée sur un ton différent. C'est justement là l'écho de nos rites dramatiques a nous Orientaux, décrits dans nos *typica* et précédemment exécutés par nos églises, de ces rites qui se développèrent étrangement dans la panégyrie populaire, jusqu'à gagner la nef de l'église. L'office dramatique en Occident suivit le chemin contraire. Il se forma dans l'église même, puis passa au parvis et au monastère, puis de là sur la place publique. Il y devint drame, mystère, et forma dans l'évolution du théâtre ce genre particulier, singulièrement placé entre les produits dramatiques antiques et ceux de la Renaissance, auxquels on a essayé en vain de le relier (3). Nous croyons en fait devoir répéter, après d'autres, que le drame sacré du moyen âge en Occident, entièrement étranger à l'étude de l'antiquité profane, et créé dans des circonstances bien spéciales, forme un genre dramatique qu'il sera toujours fort difficile de rattacher au théâtre antique, comme aussi au théâtre moderne dont il est plus facile de retrouver les racines dans l'antiquité.

Pour l'Orient, l'évolution dramatique nous semble si étonnamment identique à celle de l'Occident, que nous nous demandons quelle a été la cause qui a pu faire paraître ces deux évolutions si différentes l'une de l'autre? Nous avons également des chants alternatifs, des mélodies dialoguées, des chants plaintifs ou funéraires, des cérémonies processionnelles, des rites et des offices dramatiques, ainsi que des drames sacrés. Ces derniers

(3) Marius Sepet, *Les origines catholiques du théâtre moderne*. Paris, 1901. Ed. Du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*. Paris, 1849.

n'osèrent pas échapper totalement au patronage de l'Eglise; ils continuèrent à s'abriter toujours sous l'apparence d'une panégyrie sacrée, dont ils ne tentèrent pas de se dépouiller de peur de se rencontrer face à face avec l'ancien ennemi. Pudeur exagérée, désir de satisfaire à un sentiment d'ascétisme et de scholasticité qui pénètre alors l'esprit grec; en outre, manque de besoin de la grande publicité évangélique, telle qu'elle se fait sentir en Occident, où, en effet, la langue des évangiles n'est point connue et comprise par l'Occidental, comme elle l'est par le Byzantin ?

Aussi, le drame sacré de Byzance ne se popularisa pas au point de se détacher entièrement du reste de la littérature contemporaine; il resta nécessairement attaché à certaines formes traditionnelles, dont l'origine, par exemple la forme littéraire des *ἐγκώμια*, remonte jusqu'à la haute antiquité; — par là, le drame sacré de Byzance se différencie en une certaine mesure de celui de l'Occident; — de là aussi un lien inévitable entre le théâtre populaire de Byzance et son théâtre littéraire. L'étude de l'un entraîne nécessairement celle de l'autre. Ce sont deux phases inséparables d'une même inspiration. Il y eut bien aussi, en Occident, au début du moyen âge, des drames sacrés moulés sur les anciennes tragédies, comme langue et comme forme : celui de la religieuse Hroswithe, du monastère de Gandersheim au XI<sup>e</sup> siècle; celui d'un monastère d'Allemagne, intitulé « la conversion de Gallicanus »; quelques autres, en Italie, écrits par le poète Musato (4). Mais, plus tard, les mystères s'éloignèrent infiniment de ces drames. L'évolution des mystères à Byzance serait peut-être conforme à celle de l'Occident, — puisqu'on était parvenu à écrire aussi des mystères en prose, dans une langue courante et indépendante de toute forme littéraire (ainsi ceux du Palatinus), — si l'on ne s'était pas tenu, là encore, dans les mesures d'une certaine réserve. Chaque fois que les Byzantins s'éloignèrent de la forme poétique, ils s'attachèrent au texte de l'Ecriture Sainte, dont ils insérèrent le plus de passages possibles dans les dialogues de leurs drames. La composition entièrement libre et dégagée leur est presque inconnue dans la prose dramatique. Et

(4) Villemain, *Tableau de la Littérature au moyen âge*, t. II, p. 257. Paris, 1830-1831, 2 vol.

la chose est naturelle, puisque leurs drames ne s'éloignèrent pas de l'église.

Lorsque les Occidentaux commencent à allonger « par interpolation » les offices des grandes fêtes, (tandis que ces mêmes offices sont par ordre des empereurs exécutés en Orient en plein air), c'est dans l'office même qu'ils font intervenir leurs tropes dramatiques, ou drames liturgiques, et même leurs récits en langue vulgaire, les « miracles » des saints. Lorsque, plus tard, à l'exemple des drames liturgiques, ces « miracles » sont découpés en scènes, ces scènes diffèrent peu des scènes orientales. Abrisées comme elles le sont sous l'autorité de l'Eglise, elles se tiennent aussi près que possible du récit évangélique (5), exactement comme ceux des mystères orientaux qui ne dépassèrent pas le seuil de l'église.

Mais, au contact du grand air, dans la « panégyrie publique », le trope dramatique, ou l'épopée mélodique des premiers siècles ne se transforma-t-elle pas en épopée populaire, en ces « miracles » pathétiques chantés en langue vulgaire? La langue littéraire se faisant de plus en plus étrangère, on se serait peut-être vu obligé de composer aussi des mystères en langue vulgaire, en cette langue commune à tous, aux lettrés comme aux illettrés, si les événements n'étaient venus par eux-mêmes mettre fin à toute expansion de la vie byzantine. Et nous ne sommes pas sûre qu'on ne l'ait pas fait pendant les dernières années byzantines.

En somme, en fait de théâtre sacré, il nous semble que l'Orient a devancé encore l'Occident, mais avec la différence qu'il se tint là dans des limites voulues, imposées par lui-même; au contraire, l'Occident montra dans toute expansion artistique une certaine liberté de conception qui lui permit de laisser libre cours à son inspiration ou à son imagination, sans qu'aucune réserve dogmatique ou spirituelle vint les contraindre. Mais cette inspiration, il l'a reçue de l'Orient. En outre, les productions théâtrales byzantines relient le théâtre antique à ces mystères épanouis comme par miracle dans le monde oc-

(5) Cf. A. Jeanroy, *Le théâtre religieux en France du XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s.*, p. 62 et suiv.

cidental. Aussi, voudrions-nous préciser ce lien, en analysant de même le théâtre littéraire de Byzance, profane et sacré. Cette étude nous paraît capitale, car c'est sur la nouvelle forme dramatique que se fonda toute production de ce temps.

## II

### *Forme et contenu des ouvrages parvenus jusqu'à nous*

Les ouvrages dramatiques littéraires de Byzance, parvenus jusqu'à nous, soit par fragments, soit entiers, sont peu nombreux; mais ils sont de genres si divers que leur examen ne laisse pas dégager un enchaînement, une évolution; aussi, quoique pour le moment nous suivions, dans l'analyse de ces ouvrages, l'ordre chronologique, nous concentrerons plus tard notre attention sur leur groupement en genres distincts.

Dès le second siècle de notre ère, nous retrouvons un ouvrage dramatique qui, antérieur à la fondation même de Constantinople, n'entre point dans ce que nous appelons l'étude du « théâtre à Byzance ». Pourtant, il présente un tel intérêt pour l'étude du théâtre chrétien en général, que nous ne pouvons nous empêcher de l'insérer dans notre étude. Sur lui s'élèvera la dramaturgie chrétienne. Ecrit par un certain Ezéchiel, auquel Clément d'Alexandrie, dans ses *Stromates*, donne le titre de « poète de tragédies judaïques » (6), il nous a été conservé, en état fragmentaire, sous le titre d' « Ἐξαγωγή », par l'historien ecclésiastique du iv<sup>e</sup> siècle, Eusèbe de Césarée ou Pamphile. Cet auteur s'est servi de la plupart des passages de ce drame, comme de beaucoup d'autres fragments d'ouvrages antérieurs à celui-ci, pour appuyer ses démonstrations dans sa « Préparation évangélique ». C'est là un sujet biblique qui se rattache à la scène antique par l'idiome et le mètre iambique, mais qui s'en éloigne complètement par la pensée et surtout par la forme. Cette dernière présente des particularités singulières pour le lecteur; aussi, lui consacrons-nous une étude spéciale dans

(6) Clément d'Alexandrie, *Stromates*, t. I, p. 414, éd. Polter : « Ἐξαγωγὴν τὸν τῶν Ἰουδαϊκῶν τραγωδιῶν ποιητὴν ».



le prochain chapitre. Nous faisons de même pour le drame sacré, intitulé « Christos Paschon », écrit au iv<sup>e</sup> siècle par Grégoire de Nazianze, car à notre avis les causes qui le firent naître sont différentes de celles des autres productions de cette époque. Elles sont étroitement liées à l'histoire même de l'église byzantine, aux dissensions qui la partagèrent à plusieurs reprises, aux persécutions même qu'elle subit, à l'activité des Pères qui réagirent sur elle et aux conséquences qui en résultèrent. En outre, c'est le seul produit de la dramaturgie littéraire proprement sacrée qui soit conservé.

Ceux qui se sont occupés du drame byzantin ont vu, dans toute cette production assez originale que nous nous proposons d'étudier, des ouvrages composés pour la seule lecture (7). Au contraire, d'autres ouvrages qui ne forment que de simples dissertations, et qui sont destinés à la lecture, ont été souvent pris pour des produits dramatiques. Nous en parlerons, chaque fois que l'ordre chronologique nous y obligera. Ainsi, une production de la fin du iii<sup>e</sup> siècle, dont nous avons déjà parlé, intitulée « le Banquet des dix Vierges ou de la Pureté » et composée par Méthodios, évêque de Patara ou d'Olympe, en Lycie (8), appartient à ce groupe de dissertations byzantines, d'où l'élément dramatique est entièrement absent. Il en est de même pour une autre composition de ce même auteur traitant « du libre arbitre » (9). Les quelques vers dialogués qui ornent le premier de ces ouvrages et la forme dialoguée du second ont été pris pourtant pour des éléments dramatiques (10), et les ouvrages eux-mêmes, pour des exemplaires du théâtre sacré à cau-

(7) Sathas, *op. cit.* p. 133.

La Piana, *op. cit.* p. 12-13.

Sp. Lambros (*Nouv. Hellén.*) p. 404.

K. Krumbacher, *op. cit.*, trad. II, pp. 480, 482, 634-635.

L. Bréhier, *Journ. des Sav.*, 1913, p. 360.

(8) Dans Combefis *Auctuarium Novissimum*, t. I, ou dans M. P. Gr., t. I, c. 27-220.

Cf. à propos de la biographie de cet auteur dans Aimé Puech, *op. cit.*, II, p. 512.

(9) Migne, t. 18, c. 240-265.

(10) Lambros, *op. cit.*, p. 401-402 (Méthodios est nommé, par erreur, dans cette étude, Maximos...)

se de la pensée d'édification qui s'en dégage (11). Ce ne sont là que de simples discussions, comme on l'a déjà remarqué (12), mais dignes d'attention, parce que nous y voyons des qualités d'un autre ordre et qui sont bien importantes pour notre étude.

Le but que le « Banquet » de Méthodios se propose est simplement un but d'édification, mais les onze homélies dont il se compose forment, avec un hymne ou psaume ajouté à la fin, la disposition de l'office de la première église byzantine. Son second dialogue a des qualités semblables.

Les dialogues qui viennent orner à plusieurs reprises le texte du premier de ces ouvrages, ou plutôt s'intercaler entre les homélies, n'ayant aucune consistance propre, pas même celle qu'exige l'ouvrage le plus imparfait destiné à la représentation, on sent que l'auteur, en les employant, n'avait même pas l'intention de disserter; contrairement aux habitudes de cette époque, il ne s'agit que d'un ornement. Le Byzantin, de tous les siècles, utilise spécialement dans ses discussions la forme dialoguée, qui seule peut l'aider à faire ressortir tous les points plus ou moins importants de la pensée qu'il traite; elle seule peut satisfaire sa subtilité d'esprit. Voilà pourquoi le dialogue devint de plus en plus le genre par excellence des Byzantins; de là des fréquentes méprises dans la distinction entre les ouvrages purement théoriques et ceux qui étaient destinés à la représentation.

Le second des dialogues de Méthodios, son traité du « Libre arbitre », dans une longue discussion dialoguée entre Valenti niens d'un côté et orthodoxes de l'autre, fait ressortir les points de vue de chacun de ces deux groupes et ne forme en définitive qu'une imitation des discussions platoniciennes. L'auteur qui, comme tous les lettrés de son temps, semble entièrement initié aux théories philosophiques de ses ancêtres, en use, quoique avec prudence, en sa qualité de chrétien, pour éclairer ses semblables; il met en évidence tout son savoir chaque fois que l'occasion se présente. Ce morceau est précédé d'un

(11) Sathas, *op. cit.*, pp. 133, 137, 138.

(12) K. Krumbacher, *op. cit.* trad. II, p. 496; — L. Bréhier, *Journ. des Sav.*, 1913, p. 360.

long prologue. Méthodios y expose le but de son ouvrage : il annonce à maintes reprises que ce dernier vaut bien les productions païennes et il convie les chrétiens à prêter leur attention à sa lecture qui, déclare-t-il, doit rehausser une réunion chrétienne. Il s'agit évidemment, dans ce morceau comme dans le précédent, d'une de ces réunions primitives des corporations chrétiennes, dans lesquelles une leçon d'édification s'intercalait toujours entre les hymnes et les odes préparés par l' « Antistès » de l'Assemblée, tel que devait être Méthodios en sa qualité de lettré et de membre d'Eglise. Ceci pris comme point de départ, il nous semble qu'il n'y a point à s'étonner de l'emploi fréquent du mot « ode » (13) dans le prologue de ce second morceau. Ce mot a retenu l'attention; l'on s'est demandé si le morceau ne comprenait pas autrefois des parties chantées qui ne nous sont pas parvenues (14). Une fois le but de cet ouvrage défini, il ne reste rien d'étrange dans cette expression : Méthodios, dans le prologue de son morceau, devait rappeler aux fidèles le chœur qui lui ferait suite ou qui le précéderait (15); car, Tertullien nous l'a déclaré, comme aussi Philon, ces leçons n'avaient de raison d'être que pour relever les hymnes « récemment composés par l'Antistès même, ou empruntés à l'un des anciens poètes », que ce dernier avait le devoir de présenter chaque fois à l'assemblée réunie. Au contraire, ce mot même, avec les autres détails que l'auteur donne dans son prologue, nous aide à établir le but de ces ouvrages et à détruire toute autre hypothèse.

Le « Banquet des dix Vierges », de Méthodios, est pourtant significatif dans l'étude du théâtre byzantin à d'autres égards. Les leçons qui le composent annoncent en quelque sorte les ho-

(13) « Μὴ φύγης, ἄνθρωπε, ὕμνον πνευματικόν, μηδὲ ἀπεχθῶς πρὸς τὴν ἀκρόασιν διατεθῆς. Θάνατον οὐκ ἔχει σωτηρίας ἐστὶ διήγημα ἢ παρ' ἡμῶν ᾠδὴ ». (col. 241).

(14) Sathas, *op. cit.* p. 134. G. La Piana tâcha de renverser l'hypothèse de Sathas d'après laquelle Méthodios serait le créateur du théâtre sacré de Byzance, mais peina à classer ses ouvrages au même rang que les compositions d'Apollinaire, qui ont été pourtant écrites par simple goût d'imitation classique. Ici il s'agit d'ouvrages destinés à orner le programme d'une réunion chrétienne, et par là même d'une importance capitale.

(15) « ᾄδουσι γὰρ τὴν ᾠδὴν οὐχ' αἱ θανατηφόροι Σειρήνες Ἑλλήνων, ἀλλὰ θεῖος τις χορὸς προφητῶν, ἀφ' ὧν οὐκ ἔστιν..... etc. », c. 240.

méliques qui rehaussèrent plus tard toute fête et réunion ecclésiastique. Elles servent de prologue, d'introduction, à l'hymne ou ode qu'elles précèdent, comme les homélieles ont toujours servi et précédé les cantiques ou tropes dramatiques. C'est là une disposition ecclésiastique qui date des premiers siècles chrétiens. Nous insistons là-dessus pour bien marquer l'emploi que nous avons signalé être celui des « homélieles dramatiques » et que nous avons défini.

Le « Banquet » a un autre avantage : il décrit, nous l'avons dit, en détail, le lieu de réunion. Nous y reconnaissons immédiatement la description d'un sanctuaire primitif chrétien : on invite dix Vierges à un banquet saint (l'Agapè des premiers chrétiens), dans le beau jardin de la Vertu, fille de la Philosophie, « tourné vers l'Orient, dans un lieu tranquille et pur, sous une douce lumière, à l'ombre d'un arbre (l'Agnus Castus) et devant une fontaine d'eau pure », où elles discutent du sujet à traiter, sous la présidence même de la Vertu. Elles sont conviées à tour de rôle à faire l'éloge de la Virginité, chacune par un long discours. A la dixième homélie, succède une onzième faite par la Vertu même. L'auteur, se rendant compte de la sécheresse du sujet, s'ingénie à séparer ces homélieles par de très courts dialogues, échangés entre deux Vierges, toujours les mêmes. Ces dialogues atténuent un peu la sécheresse du sujet. Notons même qu'au début de l'ouvrage, dans un prologue dialogué entre ces mêmes jeunes filles, il fait s'épancher si naturellement ses personnages et il analyse si délicatement les penchants féminins, qu'il apparaît un véritable connaisseur, non seulement en matière de psychologie, mais encore en l'art de la scène. La curiosité instinctive que témoignent les vierges dans ce dialogue, le penchant à la fine causerie qu'elles dérobent sous une amabilité charmante, maint autre détail encore prouvent, en effet, que l'auteur posséderait de véritables qualités scéniques, s'il voulait écrire pour le théâtre. Parfois Méthodios juge inutile d'intercaler le petit dialogue entre certaines de ses homélieles, et dans ce cas, il nous annonce lui-même les faits (16). C'est là, sem-

(16) « Εἰπούσης δὲ ταῦτα τῆς Θεαλοῦσης, ἡ Θεοπάτρα ἔφη : « τῶ σκήτρῳ... κλπ. », c. 112; οὐ « Διαπερανομένης οὖν τῆς Ἀγάθης... ἡ Ἀρετὴ τὴν Προκίλλαν ἐκέλευσε λέγειν. Ἡ δέ... », c. 121.

ble-t-il, non une maladresse de sa part, mais un moyen comme le précédent pour relever son ouvrage.

Une fois les discours terminés, Méthodios procède à la composition de son hymne, un beau psaume, divisé en 24 strophes et précédé de deux vers qui forment l'Ἰπποπόδη du morceau, c'est-à-dire le répons destiné à être répété à la fin de chaque strophe (17). Les vierges, déclarées victorieuses, se lèvent et forment une ronde. Elles doivent entonner le psaume, exactement à la manière des « chœurs menés et ramenés décrivant un cercle », dont parlait Philon. Au milieu du chœur se place Thécia, celle des vierges qui a été jugée digne de diriger les autres, à cause du développement vaste et ample qu'elle a su donner à son sujet dans son homélie (symbole de l'Antistès, choisi parmi les membres de l'église les plus lettrés), car, pour la pureté, elles étaient jugées toutes égales. C'est à elle qu'incombe la tâche de chanter les versets du psaume; les autres, d'après les mêmes indications de Philon, « écouteront dans une paix profonde et n'élèveront la voix qu'à la fin de chaque strophe », pour chanter en commun le répons.

L'hymne de Méthodios, divisé en 24 strophes, forme un acrostiche, chacune des strophes commençant par une des vingt-quatre lettres de l'alphabet grec. Compris dans l'Anthologie chrétienne, il a été pris pour une simple imitation des chants virginaux (παρθένιον ᾠσμα) d'Alcman et de Pindare (18). C'est le cardinal Pitra qui, le premier, s'en étant servi pour rétablir les termes de la stichologie grecque dans son *Hymnographie* (19), a remarqué sa valeur liturgique. C'est le précurseur des antiphones dans la psalmodie grecque.

Ainsi, en excluant de notre répertoire dramatique l'ouvrage

(17) Par suite de tout ce que nous venons d'exposer, l'ouvrage de Méthodios se différencie aussi de toutes ces compositions dialoguées qui, dans la littérature ecclésiastique, ne forment que de simples discussions philosophiques. Cf. le dialogue de Jean Chrysostome sur le sacerdoce (*De Sacerdotio*, Lib. II, M. P. Gr. t. 48, c. 631-640); celui de Grégoire Palamas sur la divinité (M. P. Gr. t. 150, c. 909-960); le dialogue d'Eustathe de Thessalonique entre Théophile et Hiéroclès (M. P. Gr., t. 135, col. 909 et suiv.) Notre but était de soustraire ce morceau au répertoire dramatique, mais en même temps aussi à celui des simples dissertations.

(18) Christ et Paranikas, pp. 33-37.

(19) Card. Pitra, *Hymn*, p. 39-40.

de Méthodios, et en suivant l'ordre chronologique, nous rencontrons, immédiatement après le drame d'Ezéchiel, celui de Grégoire de Nazianze, « Christon Paschon ». Après ce dernier, il faudra descendre jusqu'au ix<sup>e</sup> siècle, pour avoir le petit ouvrage intitulé « Vers sur Adam », toujours écrit en vers iambiques, à l'exemple de ses aînés, par le diacre Ignace (20). La vie de cet auteur ne nous est connue que par la brève notice que Suidas lui a consacrée (21) : Ignace, d'abord diacre et gardien des vases sacrés dans l'église de Constantinople, s'éleva jusqu'à la dignité métropolitaine et devint métropolitain de Nicée. Il nous était connu pour avoir transcrit la vie et les fables d'Esopé de Phrygie, qu'il avait éditées sous le nouveau nom de Gabrias, et pour avoir composé quelques quatrains. Pourtant nous apprenons qu'il avait composé bien d'autres pièces de théâtre en prose et en vers, que Léo Allatius semble avoir connues et avoir voulu publier. Ces pièces d'Ignace seraient d'un grand intérêt pour l'étude du théâtre byzantin et spécialement pour celui du théâtre sacré, car, étant donné sa qualité d'ecclésiastique, ses drames furent sans doute des drames sacrés. Quoiqu'il en soit, cette courte composition de 150 vers, dans lesquels les 54 premiers forment le prologue adressé au public par l'auteur, est en somme un drame pouvant se ranger au nombre de ceux qui forment le théâtre littéraire sacré de Byzance. Certainement, comme l'a remarqué K. Krumbacher, il n'est pas de ceux qui entrent dans le répertoire des représentations sacrées de Sainte-Sophie (22) : à cette époque d'ailleurs, au ix<sup>e</sup> siècle, ces représentations n'avaient pas encore pénétré dans l'église (23) ; mais il entre dans le répertoire des morceaux desti-

(20) Ms. N° 1630 du Fonds Grec de la Bibl. Nat. de Paris, Edit. princ. Boissonade, *Anecd. Graec.*, t. I, pp. 436-444 ; — Dübner *Fragm. Eurip.*, coll. Didot, pp. 91-94 ; — Migne, *P. Gr.*, t. 117, c. 1164-1174 ; — Trad. franç. Magnin, *Journ. des Sav.*, 1849, pp. 460 et suiv. Cf. pour tous les mss. de cet ouvrage dans Carl Friedr. Müller, *Byz. Zeits.*, I, 1892, pp. 415-437 ; III, 1894, 516-527 ; V, 1896, 311-318.

(21) Suidas, au nom Ignace, *Lex.* I, c. 937.

Fabricius, *Bibl. Graec.*, I, p. 636.

(22) Krumbacher, *op. cit.*, p. 717. (Trad. II, p. 635).

(23) Mais, Krumbacher semblait avoir donné foi aux déclarations de Sathas sur les « Θεαυδρικὰ μυστήρια », de l'époque de Maurice, relevés dans Simokattès (*Ibid.*, trad. II, p. 482)

nés à rehausser les panégyries sacrées, pendant les fêtes de longue durée, dans les cours des églises. Il prouve d'autre part que l'ancienne métrique classique n'avait pas été entièrement délaissée, mais qu'à côté de la rythmique ecclésiastique elle servait encore aux chrétiens (24).

On avait nommé ce morceau un « premier essai d'un paradis perdu (25) ». L'essentiel est qu'il forme, après les premières compositions lyriques des mélodes, un lien entre elles et le théâtre littéraire proprement dit. Composé par un membre de l'église, il devait être exécuté en plein air pendant une de ces fêtes, où des ouvrages d'un intérêt moral et sacré étaient offerts en « audition » par les écrivains. Quant à son exécution, on la devine simple : les paroles dites par Dieu devaient être déclamées par un des plus hauts dignitaires de l'église, qui, peut-être, demeurait invisible, de manière qu'on entendît seulement sa voix, mais qu'on ne l'aperçût pas; le reste des personnages, Adam, Eve, le Serpent, devaient être des profanes, les chantres de l'église par exemple. Point de décor, semble-t-il. C'est là un esprit de composition scolaire, sèche, sans effet important, qui prépare en quelque sorte à l'exécution par le clergé même des morceaux à venir. Quant au sujet, c'est celui qui hante bien des orateurs à cette époque : la question du péché originel, la chute d'Adam et d'Eve et leur renvoi du Paradis. L'auteur fait entrer en jeu quatre personnages, Dieu, Adam, Eve, le Serpent, et offre à l'humanité pécheresse une leçon qui peut se résumer brièvement : personne ici-bas ne saurait se soustraire au regard de la Divinité : « Οὐδεὶς γὰρ ἔξω τοῦ Θεοῦ τόπος » (vers 122).

Après le morceau d'Ignace, rien ne nous est parvenu de ce qui fut écrit pendant plus de trois siècles. Un ouvrage charmant du XII<sup>e</sup> siècle a été sauvé. Il ne porte pas de titre. Ce n'est ni un mystère, ni une pièce au sujet religieux, mais une sorte d'allégorie ou de jeu-parti attribuée à un auteur inconnu, Michel Haplouchire, dont on ne cite aucun autre ouvrage.

Les idées et le style, qui rappellent ceux de Théodore Prodro-

(24) On a conservé aussi des « encomia » composés en vers iambiques. Cf. M., P. Gr., t. 106 c. 805-1002. (Ἰωάννου Γεωμέτρου ἐγκώμιον εἰς τὸν ἅγιον μεγαλομάρτυρα Παντελεήμονα).

(25) Magnin, *Journ. des Sav.*, 1849, p. 461.

me, le sujet même de la pièce, semblable à celui d'un des poèmes de Tzétzès (26), ont fait situer cet auteur à la même époque (xii<sup>e</sup> s.) (27). On nous a donné plusieurs éditions et traductions de cet ouvrage (28), dont le sujet présente un intérêt capital. Ne serait-ce sa forme, — il est écrit également en vers iambiques et dans une langue archaïsante, — on le prendrait pour un ouvrage moderne, tant le développement qu'il présente dans la pensée est complet et réel. C'est là un sujet qui ne vieillira jamais, parce qu'il est profondément et humainement vrai.

Il s'agit du débat entre la *Fortune* et les amateurs des Muses. Un lettré, assis dans son pauvre logis, attend anxieusement l'arrivée de la Fortune. Celle-ci ne vient pas, parce qu'un voisin, un « homme rustique », habitant tout à côté, a su ouvrir sa porte à temps et faire entrer la Fortune chez lui, juste au moment où elle se dirigeait vers la porte suivante, celle du poète. Ce dernier apprenant l'événement, se décourage, veut rompre pour toujours avec ses amies, les Muses, lorsqu'il les voit apparaître devant lui; un entretien des plus animés s'engage entre eux.

Les personnages sont donc l'ignorant, ou « l'homme rustique », le savant, la Fortune, les Muses et un chœur. Ce dernier pourrait être composé des amis ou voisins du savant. Le dialogue ainsi que l'enchaînement du récit se déroulent d'une manière naturelle et très vraisemblable. L'auteur fait preuve d'un grand talent dramatique et d'une finesse ingénieuse. En outre, comme fond, sa pensée n'a rien d'archaïque. Elle a été sans doute de tout temps répandue et elle l'est encore plus aujourd'hui; elle jette sur ce morceau une lueur de vérité contemporaine: c'est la mauvaise fortune habituelle aux gens de lettres qui

(26) *Anecdota Graeca*, 2, p. 622-624, éd. Matranga.

(27) K. Krumbacher, *op. cit.*, trad., II, pp. 735 et 736; — M. Treu, Michael Haplucheir (*Byz. Zeits.*, I, 1892 p. 338.)

(28) Edit. princ. E. Morel, Paris 1593; — Michel Maittaire, *Miscell. graec. aliquot script. carmina*, p. 14. Londres, 1722; — Dübner, *Fragm. Eurip.*, pp. 79-82.

Trad. franç. Magnin, *Journ. des Sav.*, 1849, pp. 464-468; — Trad. allem. A. Elissen, *Versuch einer Polyglotte der europäischen Poesie*, pp. 230-237. Leipsig, 1846.

Nouvelle édit. M. Treu, *Gymnasialprogramm*. Valdenburg, 1874.

Cf. à propos des mss. de cet ouvrage dans Treu, *rev. cit.*, p. 338 et suiv.



harcèle le poète, et la chance favorisant l'ignorant, ou le rusé « qui sait ouvrir sa porte à l'heure convenable ». Ainsi, dégoûté de cette vérité apprise trop tard, le poète veut renoncer aux Muses, desquelles il n'a pu rien recevoir. La petite composition d'Haplouchire se présente assez complète. L'apparition des Muses, « élégamment parées », d'après l'auteur lui-même (v. 82), celle de la Fortune comme divinité présentée dans le cadre nécessaire, ou encore celle des voisins qui entourent le poète et le consolent dans son désespoir, seraient avec les progrès du mécanisme dans notre théâtre moderne d'un grand effet, et donneraient à la pièce un tour fin et comme un avant-goût d'une réalité contemporaine. L'auteur de cette agréable allégorie fait honneur à l'époque où il écrit, et il est heureux que sa pièce nous ait été transmise, car elle prouve que les véritables talents ne manquaient pas non plus à Byzance.

Haplouchire a dû, certainement, faire jouer sa pièce sur une scène laïque. Elle ne porte pas de titre ni de prologue. Tous les personnages sont mentionnés au début, à la manière moderne, puis vient directement le texte. C'est l'époque à laquelle Prodrome annonce ses personnages de la même manière, sans prologue ni préambule, puis entre dans le sujet et fait même quelquefois, comme de nos jours, précéder la scène d'une description de décor. Ces Muses « parées » dans cet ouvrage devaient se présenter comme les personnages symbolisant des vertus dans l'iconographie de cette époque : avec de beaux costumes byzantins. Il en devait être de même pour la Fortune, comme pour les Vertus allégoriques dans les pièces de Prodrome et de Philès.

Les pièces de Théodore Prodrome précèdent certainement celles de Philès ; elles datent aussi du XII<sup>e</sup> siècle. Cet auteur s'était maintes fois plaint dans ses poèmes, classés parmi ceux qu'on nomme « poèmes des indigents » (τῶν πενήτων) (29), de l'honneur dont jouissaient les acteurs de son temps. Il vivait à l'époque de

(29) Voir deux beaux poèmes de cette catégorie appartenant au nombre des plus flatteurs, adressés aux empereurs dans l'espoir d'en tirer profit. dans : G. Welz, *Anal. byzant.* Carmina, inéd. Théodor. Prodrom. et Steph. Physopalamitae. Leipzig, 1910, p. 40-41 : Théodor. Prodr. *De Carmine*, III, ἡ Ανάτειλον φαίνονται Ρωμαίων αὐτοκράτορ.... πορφυραυγές, ἀήτητη,

la restauration complète du théâtre; aussi, enviant le sort de ceux qui se vouaient à cette institution heureuse, il consacra quelques années de sa vie, sinon à faire du théâtre, du moins à écrire des pièces. Ce sont des allégories morales et mythologiques. Une d'entre elles, un simple dialogue en vers, intitulé « l'Amitié exilée », attira l'attention plus que certains autres de ses ouvrages qui le méritaient davantage. Non seulement elle trouva beaucoup d'éditeurs, mais elle fut aussi deux fois traduite en vers français, aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles. Jusqu'au commencement du xix<sup>e</sup> siècle, elle a eu plus de 11 éditions (30). Ce dialogue, quoique l'auteur le nommât lui-même « dramatique » (δραματικός διάλογος) — et nous estimons que c'est cette qualification qui lui fit donner la préférence — ne comprend qu'un long éloge de l'Amitié, récité par elle-même, à peine atténué par les quelques vers dialogués qui lui servent de prologue et d'épilogue. L'élément dramatique en est entièrement absent (31). On a voulu qu'elle ait été conçue dans le goût des soties et moralités du théâtre occidental (32). Tel n'est pas notre avis.

Il n'y a que deux interlocuteurs, l'Amitié et l'Etranger. L'Amitié vient d'être chassée par son mari brutal, qui est le Monde, car ce dernier cédant enfin aux mauvais conseils de sa servante, la Bêtise, s'est adjoint la Haine. Elle s'en plaint à l'Etranger et ne manque pas de faire ressortir tout le profit que le Monde aurait à tirer d'elle. Rien de plus pédant que cet ouvrage qui, selon nous, est inférieur, pour la composition, aux quelques dialogues épitaphiques, élogieux, philosophiques ou

σκηπτουχε, τροπαιουχε... etc.». Les morceaux populaires qu'il n'a peut-être jamais écrits et qui lui valurent le surnom de Ptochoprodrome, étaient conçus dans ce sens. Cf. Hesseling et Pernot, *Poèmes prodromiques*, p. 8. Amsterdam, 1910.

(30) Cf. pour les premières édit. et les trad. lat. et franç. de cet ouvrage, dans *Not. et extr. des mss.*, t. VIII, p. 177; — J. Ch. Brunet, *Manuel du Libraire*; — Th. Graesse, *Trésor des livres rares et précieux*; — Nouvelles édit. dans K. Krumbacher, *op. cit.*, p. 752.

(31) Aussi absent que dans cet autre ouvrage dialogué de Gr. Palamas connu sous le titre de « Prosopopée » (*M. P. Gr.*, t. 150, c. 1347-1372), où l'Ame et le Corps tiennent devant les juges de longs discours sur eux-mêmes, pareils à celui de l'Amitié prononcé devant l'Etranger.

(32) Magnin, *Journ. des Sav.*, 1849, p. 469.

mythologiques que composa à maintes reprises son auteur (33). Les longues tirades comprises dans ces derniers dialogues sont aussi ennuyeuses que les discours élogieux que fait l'Amitié sur sa propre valeur, dans le dialogue *dramatique* en question. Des 294 vers dont se compose le morceau, 255 forment l'éloge de l'Amitié par elle-même, comme dans ces monologues (relevés de quelques lignes dialoguées) par lesquels, au III<sup>e</sup> siècle, Méthodios faisait faire à ses héroïnes l'éloge de la Virginité dans son « Banquet des dix Vierges ».

Prodrome a laissé deux pièces, en prose, véritablement théâtrales, qui portent les titres : « Amarantos ou les Amours d'un vieillard », et « Vente à l'encan des vies poétiques et politiques » (34). Ce sont deux comédies charmantes et d'une très âpre satire. Dans la première, il s'agit des amours d'un médecin philosophe, plus qu'octogénaire, avec une jeune fille de dix-huit ans, qu'il ne tarde pas à épouser. Le sujet de cette pièce ne semble pas une fiction. Le personnage du vieillard semble refléter une personnalité contemporaine, alors assez connue. Prodrome nomme au commencement de sa pièce 9 personnages : Philolaos, sectateur de Démocrite, — Hermoclès, épicurien, — Diophantos, autre sectateur de Démocrite, — Amarantos, ami des précédents, — Stratoclès, vieux médecin et philosophe (le héros), — Hermonidès, domestique de Stratoclès, — Dionysias, grammairien, — Aristobulos de Mégare, — Chéréphon, poète comique. Mais en réalité il ne fait agir que les quatre premiers. L'action des cinq derniers est comprise dans un très long récit du quatrième personnage, qui la raconte avec une exactitude mi-

(33) Cf. son dialogue entre l'Étranger et la Tombe, destiné à être inscrit sur le tombeau de Constantin Camytsès, époux de Marie Comnène, fille de Théodora Comnène (*Not. et extr. des mss.*, t. VIII, p. 211.) ; celui intitulé « Xénédémus », qui forme la critique d'un traité philosophique de son époque (*Ibid.*, p. 215), dissertation aussi minutieuse que celle de Michel Psellos, intitulée « De operatione Daemonum » (éd. Boissonade) ; cet autre dialogue qu'on lui attribue sous le titre « Timarion ou de ses souffrances » (*Ibid.*, p. 128).

(34) Mss. grecs de la Vatic., N<sup>os</sup> 21 et 22.

Édit. princ. Caulmin, Paris, 1625 ; — *Not. et Extr. des mss.*, t. VIII, pp. 105-127 ; — Hanssen, *Philologus*, Suppl. au t. V, 1889, p. 209.

« Vente à l'encan », *Not. et Extr. des mss.*, t. VIII, p. 128.

nutieuse et qui, de plus, rapporte en détail les paroles échangées.

C'est une habitude des auteurs dramatiques byzantins de faire agir et parler comme des sortes de marionnettes, dans un long récit — fait par un des principaux personnages de la pièce, — un certain nombre d'autres personnages secondaires. Elle remonte aux premières compositions narratives de l'ère chrétienne, aux premières biographies hagiologiques; nous en avons parlé. Dans la mise en scène du théâtre byzantin, ainsi que dans son décor, ces récits prolixes et étendus forment des espèces de scènes supplémentaires et mériteront une étude particulière.

Au début apparaissent trois jeunes amis, Philolaos, Diophantos et Hermoclès : les deux premiers, sectateurs directs de Démocrite, et le troisième, véritable épicurien. Ils causent entre eux, lorsqu'ils voient de loin apparaître leur quatrième ami, Amarrantos. Ils se réjouissent de le voir arriver à temps, car il est le seul capable, disent-ils, de peser « leurs solutions contestables sur les principes de la physique ». Ce dernier remet pourtant à plus tard toute discussion philosophique, et leur annonce qu'il a quelque chose de bien amusant à leur raconter « Τῷ μὲν τὸν Ἐπικούρειον τῷ ἡδέϊ, τῷ δὲ τῷ γελοίῳ τοῦς Δημοκριτείους δεξιωσαίμην ».

Ils s'asseyent tous quatre sous un platane et l'histoire commence. C'est justement le récit du banquet donné par Stratochlès en l'honneur de son mariage avec la jeune fille répondant au nom de Myrelle. Le récit est charmant. La théorie qui en découle est au contraire attristante : avec l'argent on acquiert tout, semble dire l'auteur. Bien plus, il paraît vouloir avertir ses contemporains qu'il ne faut jamais se fier aux théories énoncées par les gens de lettres. Le vieux médecin qui ne cessait autrefois de blâmer le mariage, comme le seul moyen capable d'abrutir l'homme, est arrivé à la théorie contraire et prêche aujourd'hui « qu'il n'y a que le mariage qui puisse immortaliser le genre humain ! » La conversation commencée entre les quatre amis au début de la pièce fait ressortir tous les ridicules de l'affaire et elle est d'un effet très curieux. Vient ensuite le récit proprement dit. Il peut aisément être mimé pendant que le narrateur parle, ou même directement représenté par les personnages que l'auteur du récit fait entrer en jeu. C'est là un incomparable effet de la scène byzantine, ou plutôt comparable à

certaines scènes de nos pièces modernes, dans lesquelles, pour représenter sur la scène comme au cinématographe le récit d'un rêve, ou un souvenir lointain du passé, on remplace, par un changement à vue du décor, la personne qui raconte par celles mêmes qui entrent directement dans son récit; puis à la fin, toujours par le même jeu, on reporte sur la scène le narrateur qui, en guise d'épilogue, finit par deux ou trois phrases le récit qui vient d'être développé sous nos yeux. Dans la pièce de Prodrôme, le narrateur ne revient pas sur la scène. Le tout finit par les vers joyeux d'un des cinq personnages du récit, le poète comique Chéréphon, déclamés en l'honneur du « jeune couple » ! Ce sont des vers anacréontiques, d'un effet bien théâtral.

Dans la seconde des comédies de Prodrôme, il s'agit de la « Vente à l'encan » de différentes professions. Cette vente est exécutée par Zeus et Hermès qui présentent aux différents acheteurs, succesivement survenus, l'acteur personnifiant telle ou telle profession. Ainsi défilent l'un après l'autre, devant les acheteurs, Homère, Hippocrate, Aristophane, Euripide, Pomponius et Demosthène. Ce second ouvrage, quoique d'un pédantisme plus marqué que le premier, semble imiter la « Βίων πρᾶσις » de Lucien; en raison de quoi on a voulu aussi attribuer à Prodrôme cette autre imitation de Lucien que forme le dialogue intitulé : « Timarion ». La « Vente à l'encan » n'est pourtant pas d'un effet moins théâtral, qu'« Amarantos »; le changement des personnages destinés à la vente, ainsi que celui des acheteurs vient égayer cette pièce, également satirique, d'une manière fort agréable. Ce sont là deux morceaux que nous rappelons avec un véritable plaisir, car ils honorent non seulement leur auteur, mais l'époque à laquelle ils appartiennent. Le théâtre satirique de Prodrôme est celui qui pourrait fournir un argument à la liaison entre les productions archaïques et les modernes. En effet, à partir du XII<sup>e</sup> siècle, le théâtre byzantin fournit, à en juger par le matériel sauvegardé, des morceaux qui annoncent l'épanouissement de la production dramatique postérieure.

Il nous reste à examiner les ouvrages de Manuel Philès (XIV<sup>e</sup> s.), pour avoir la liste complète des pièces théâtrales parvenues jusqu'à nous et pour déblayer, en outre, le terrain du

répertoire dramatique de Byzance, tel qu'il nous a été fourni (35). Car, si nous avons eu la joie de retrouver les deux pièces satiriques de Prodrome, pour les ajouter au répertoire dramatique de Byzance, en revanche nous avons dû supprimer certaines d'entre elles qui ont été à tort classées avec les autres. Ainsi, au « Banquet des dix Vierges » de Méthodios et au dialogue élogieux de « l'Amitié exilée » de Prodrome, il faudrait ajouter encore un traité philosophique de Manuel Philès, son dialogue en vers entre l'Âme et l'Homme (36) qui ne forme, comme les autres, qu'une simple discussion d'une sécheresse toute pédante. Deux autres de ses ouvrages ont été écrits pour être représentés; il est bien aisé de le reconnaître. Le premier, sous le titre « Art d'acteur dramatique », présente une allégorie dont le but est l'adulation du « très brillant grand Seigneur et plein de grâces Cantacuzène » (37). La pièce s'ouvre par un dialogue entre Philès et son esprit qui tâche de faire valoir les qualités du « grand domestique », Jean Cantacuzène. C'est en quelque sorte le prologue de la pièce, dans lequel l'auteur a préféré au monologue le tour fin, mais pédant, d'un dialogue avec l'abîme de sa pensée. Le morceau est digne de l'époque et surtout d'un polygraphe et d'un penseur tel que Philès. Après le prologue on aborde le sujet proprement dit. Un char arrive; il porte les vertus de ce seigneur. Elles entrent

(35) Magnin, *Journ. des Sav.*, 1848 et 1849. (Ach. Jubinal, *Mystères inédits du XV<sup>e</sup> s.*, donnait aussi dans sa préface ce même répertoire).

Dübner, *Fragm. Eurip.* Préface.

Sathas, *op. cit.*

La Piana ne s'occupa qu'indirectement du théâtre « littéraire » sacré de Byzance et nullement de son théâtre littéraire profane.

(36) *Manuelis Philae carmina*, pp. 419-430 : « Ἄνθρωπος διαλεγόμενος μετὰ ψυχῆς εἰς τὸν ὁποῖον λαμβάνει μέρος καὶ ἡ σύζυγος » éd. Miller.

Dans A. Jahn, *Anecd. graec. theol.*, pp. 91-96. Leipsig, 1893. De même dans *Byz. Zeitsch.*, 3, 643 (les 114 premiers vers seulement; incomplet).

(37) « Ἡθοποιία δραματικὴ, πονηθεῖσα τῷ Φιλῆ καὶ ἐγκωμίων ὑπόθεσιν ἔχουσα τῷ λαμπροτάτῳ μεγάλῳ Δομεστικῷ, τῷ Χαριτωνόμῳ φημι Καντακουζηνῷ ». Ce morceau édité pour la première fois par Wernsdorff (*Manuelis Philae carmina graeca*, Lips. 1768) a été réédité par E. Miller, d'après une collation de cet ouvrage avec un nouveau manuscrit découvert par lui à Florence, en même temps que ceux du second ouvrage de Philès, qu'il découvrit aussi et publia (*op. cit.* pp. 143-184.)

A propos des mss. des ouvrages de Manuel Philès, voir K. Krumbacher, *op. cit.*, trad., II, p. 758-759.

toutes en jeu. Ce sont : la Science, la Bravoure, la Justice, la Tempérance, la Vérité, la Reconnaissance, la Charité, la Bonté, la Sagacité, la Sincérité, la Contenance et la Modestie. Elles déposent un hommage interminable aux pieds du Seigneur, ainsi exalté. On sait que la personnification des idées ou qualités abstraites est la matière favorite des Byzantins. A la fin, Philès et son esprit reprennent leur subtile conversation en guise d'épilogue. Le tout se termine par l'entrée sur la scène de Cantacuzène en personne, venant donner son approbation à la réussite du morceau panégyrique qu'on lui a présenté. Le morceau semble avoir été joué en présence même du personnage loué. Il est bien probable que les sept derniers vers, par lesquels celui-ci marque le succès de la pièce, furent ajoutés plus tard, conformément aux mots que le « grand domestique » prononça à la fin de la première représentation du morceau. Avant l'addition de ces vers, celle-ci se terminait, probablement, comme elle avait commencé : par les derniers vers que prononce l'esprit de l'auteur.

La seconde pièce de Philès appartient aussi au genre élogieux ou encomiaste (38). Quoiqu'elle porte le titre de « monodie », elle met en scène un assez grand nombre de personnages : le Roi, la Grand'Dame, le Roi, la Reine, puis de nouveau le Roi et le Serviteur. Le terme « monodie » était alors employé pour désigner un discours ou un poème funèbre (39). La pièce de Philès est conçue en ce sens. C'est une suite de lamentations élogieuses, dont chacune forme un « mirologue » particulier, exécuté à tour de rôle par tous les membres de la famille royale à propos de la mort du « despote Jean Paléologue ». Les personnages nommés par l'auteur auraient amené la confusion dans l'esprit du lecteur avec cette triple répétition du mot Roi, si l'explica-

(38) Miller, *op. cit.*, pp. 388-414 : « Τοῦ σοφωτάτου καὶ λογιωτάτου κυροῦ Μανουῆλ Φιλῆ μονωδία ἐπὶ τῷ δεσπότη κυρ. Ἰωάννῃ τῷ Παλαιολόγῳ ». Cette même « monodie » a été aussi publiée, sous le titre de *Tragédie*, par B. Stark dans *Jahns Jahrbücher (Jahns Archiv 14 (1848), pp. 444-461)*.

(39) Nicéphore Grégoras, I, pp. 465-472 et 475-481, insère deux belles monodies qu'il a déclamées lui-même à propos de la mort de l'empereur Andronic I et de celle du grand logothète Métochitès. Voir aussi les monodies de Théod. Prodr. sur Andronic Comnène, Grégoire Camatère et Constantin Hagiothéodorite (*Not. et Extr., des mss.*, t. VIII, 2, pp. 152-156). Voir encore la « Monodie » de Choricios dans Boissonade, *Orat. Decl. Fragm.*

tion n'était donnée en marge dans un second manuscrit de cet ouvrage, découvert en même temps que le premier, par E. Miller. Ce second manuscrit portait : le Roi père, la Grand'-Dame mère, le Roi frère, la Reine femme, le Roi et le Serviteur. Ainsi, à l'aide de ce tableau généalogique, on a cru reconnaître dans le despote de la monodie un fils de l'empereur Andronic II (1282-1328), né de sa seconde femme, Irène, fille du marquis de Montferrat. Ce jeune prince aurait été nommé despote en 1295, juste à l'époque où son frère consanguin, Michel Paléologue (le Roi frère), avait été associé par son père à l'empire. Les vers funèbres commencent à être déclamés par le Serviteur, qui est Philès lui-même, d'après K. Krumbacher (40); il exprime dans une suite de 113 vers, tout son amour et tout son dévouement pour le maître; puis d'autres éloges sont prononcés à tour de rôle par les différents personnages, suivant l'ordre de parenté, en commençant par le Roi et la Grand-Dame mère. Ce sont là deux pièces de Philès conçues probablement pour la représentation à la cour; on y peut voir comme l'annonce de ces fêtes qui furent si fréquentes à la cour de Catherine de Médicis, de Henri IV et de Louis XIV.

### III

#### *Catégories distinctes d'après lesquelles on pourrait classer le théâtre littéraire de Byzance*

Les quelques ouvrages parvenus jusqu'à nous seraient insuffisants pour une classification de ce genre; mais il est, pour combler la grande lacune qui les sépare, d'autres ouvrages qui appartiennent aux mêmes genres et qui sont suffisamment cités pour nous permettre de les grouper avec leurs semblables, puis de classer l'ensemble en catégories distinctes.

Nous avons d'abord le témoignage d'un drame intitulé « Suzanne », composé par Nicolas de Damas au 1<sup>er</sup> siècle de notre

(40) K. Krumbacher, *op. cit.*, trad. II, 751.



ère (41). C'est là un ouvrage qui n'entrerait point dans notre étude, s'il ne se présentait pas comme appartenant à la même famille que le drame « Exagogè », dont l'analyse nous est imposée. Nous y tenons en outre, parce que, compris dans les répertoires byzantins, « Suzanne » a été attribué presque par tous à Jean Damascène.

Nous savons qu'à l'époque de Nicolas de Damas on jouait encore des tragédies grecques, même en Italie (42). Au dire de Suidas, un certain Philostrate, qui vivait sous Néron, avait écrit 43 tragédies et 14 comédies (43). Mais il faut voir les raisons qui auraient pu pousser ces auteurs primitifs à écrire des tragédies d'inspiration biblique. Pour les Juifs hellénisants de cette époque, cette raison est simple : nous connaissons par Suidas, ainsi que par Photios, l'éducation hellénique tout aussi bien qu'hébraïque qu'avaient reçue l'un d'entre eux, Philon. Ils étudiaient, tous, les grands écrivains de la Grèce, mais en même temps ils approfondissaient l'étude de l'Ancien Testament. En outre, on leur inspirait l'opinion, commune en leur temps, que la sagesse grecque ne différait pas essentiellement de la sagesse hébraïque, qu'au contraire elle en était issue et devait être considérée comme une espèce de commentaire pour les données de la révélation contenue dans les livres saints (44). Ceux d'entre eux qui, à l'exemple de Philon, avaient particulièrement puisé à la source des philosophies antiques, s'exerçaient à faire de l'exégèse biblique sous l'influence de l'hellénisme; plus tard, les chrétiens à leur tour les imitèrent dans ce commentaire aussi allégorique que philosophique de la bible, et s'exercèrent à le traiter à leur manière et suivant leurs vues propres. C'est là, nous semble-t-il, le cas d'Ezéchiel qui, à tort, fut considéré comme Juif et fut classé au nombre des premiers. Il fit, de cette matière, nous allons le voir, le sujet d'une poésie et d'une dramaturgie nouvelles.

(41) Eustathe de Thessalonique, *Commentaire sur Denys le Periégète*, t. I, p. 179 : « καθὰ καὶ ὁ γράψας τὸ δράμα τῆς Σωσάνιδος, οἶμαι ὁ Δαμασκηνός, ὡς ἐκ τῆς ἐπιγραφῆς φαίνεται » éd. Londres, 1688.

(42) Alfred et Maurice Croiset, *Hist. de la Littér. grecque*, t. V., p. 449. Paris, 1887-1899, 5 vol.

(43) Suidas, *Lex.*, au nom Philostrate, II, c. 1493.

(44) Croiset, *op. cit.* t. V. p. 422.

La tragédie « Suzanne » était au contraire attribuée à un auteur chrétien, Jean Damascène (45); cette supposition, d'un côté, aidait certainement à établir l'existence d'un théâtre sacré à Byzance, car elle se fondait sur le fait que le restaurateur même de l'hymnologie grecque avait senti le besoin de composer une pièce théâtrale; mais, d'un autre côté, elle jetait le trouble et la confusion sur l'idée nette qu'on pouvait se faire de l'évolution du théâtre, d'après les ouvrages conservés ou mentionnés. Une tragédie biblique écrite au VIII<sup>e</sup> siècle n'aurait aucune raison d'être. Eustathe de Thessalonique s'est obstiné à ne nommer l'auteur de cet ouvrage que par sa qualification de Damascène, sans nous donner son prénom; cela d'ailleurs a contribué à tromper tous ceux qui s'étaient fondés sur son simple témoignage; mais heureusement, l'auteur lui-même, Nicolas Damascène, dans son autobiographie, nous donne l'attestation du fait en nous parlant de sa longue occupation à la composition dramatique (46). L'ouvrage d'Ezéchiel et celui de Nicolas de Damas ne peuvent qu'entrer, sans nul doute, dans le même groupe : celui des tragédies bibliques des premiers siècles chrétiens.

La tragédie sacrée de Grégoire de Nazianze est, de son côté, accompagnée d'une suite d'ouvrages imputés à des auteurs bien connus dans l'histoire de l'Eglise, comme Apollinaire (père) et l'évêque de Ptolémaïs, Synésios (47). Ce sont des ouvrages dont le sujet ne nous est pas connu, mais ils devaient être des drames au sujet religieux. Tout d'abord, rien n'est mentionné de ces auteurs qui appartienne à un sujet profane; en outre, au temps des débats religieux où ils vivaient, ils ne pouvaient que

(45) Sathas, *op. cit.*, p. 376.

L. Bréhier, *Journ. des Sav.*, 1913, p. 360.

La Piana balance aussi entre les deux auteurs, pp. 14 et 59.

Mistriotès, *op. cit.* t. II, p. 701-702.

(46) Nicolai Damasceni, *Fragmenta (Hist. Graec. Minor.)*, t. I, p. 138.

(47) Sozomenos, lib. V. cap. XVIII : « Ἐπραγματεύσατο δὲ καὶ τοῖς Μεγάλου δράμασιν εἰκασμένας κωμωδίας καὶ τὴν Εὐρυπίδου τραγωδίαν ἐμιμήσατο... » (Il s'agit d'Apollinaire, *M. P. Gr.*, t. 67, c. 1269).

Socrate, l. III, c. XVI : « καὶ τῷ τῆς τραγωδίας τύπῳ δραματικῶς ἐξεργάζετο (ὁ Ἀπολλινάριος). Ibid., c. 420. A propos de Synenios les renseignements sont moins précis : De Synesio quaedam veterum testimonia (*M. P. Gr.*, t. 66, c. 1042).

servir les besoins dogmatiques du parti orthodoxe ou hérétique auquel ils appartenaient. Nous savons des Apollinaires, du père comme du fils, que, par suite de la défense, sous peine de mort, faite par Julien aux chrétiens d'étudier les lettres grecques, ils avaient voulu appliquer la métrique antique aux livres saints (48); mais que leurs ouvrages, qualifiés d'hérétiques, avaient été anathématisés par trois synodes de suite, ceux de Rome, d'Antioche et de Constantinople (378-381), et par conséquent détruits. C'est à peine si l'on conserve une transcription en vers héroïques du psautier qu'on leur attribue. Les ouvrages de cet autre défenseur de l'orthodoxie, l'évêque Synésios, avaient eu certainement une chance meilleure. Ceux de ses hymnes qui nous furent conservés peuvent être rangés parmi les meilleurs exemples de la poésie chrétienne. Aussi, l'on ne peut douter que cet évêque n'ait voué, comme son collègue Grégoire de Nazianze, toutes ses forces à la défense de l'orthodoxie et qu'il ne se soit servi, comme ce dernier, de ses ouvrages dans cette intention précise; de même Apollinaire, père, avait voulu sans doute s'en servir pour présenter son dogme particulier.

Ainsi, la défense contre l'hérésie, unie à la tentation de se soustraire au fléau de l'ignorance, effet de la force persistante du paganisme, a fait naître au iv<sup>e</sup> siècle, comme une réaction nécessaire, le drame littéraire sacré de Byzance. Nombreux devaient en être les exemples. A part les tragédies ignorées d'Apollinaire et de Synésios, et celle de Grégoire de Nazianze, nous en voyons mentionner une autre, intitulée la « Mort du Christ » (49); elle est attribuée à Etienne le Sabbaïte, un autre défenseur de l'orthodoxie, qui vivait au temps des iconoclastes (790). Connu comme auteur de nombreux tro-paires, et canonisé par l'Eglise orthodoxe, saint Etienne le Sabbaïte, fêté le 28 octobre, est réputé être un des plus fameux théologiens (50). Son ouvrage dramatique est mentionné au xvii<sup>e</sup> siècle par Gyraldi, qui peut l'avoir vu ou en avoir reçu simplement l'indication par un des Grecs de l'Italie, ou par un

(48) Voir Sozomenos et Socrate aux chap. cités.

(49) Lili Grégorii Gyraldi, *Opera omnia* : De poetarum historia dial., V, col. 287-288, et dial. VII, c. 405. Lugd. Batav. 1696.

(50) *Vitae Sanctorum*, October, t. XII, pp. 672-678.

ouvrage ou un manuscrit qui le nommait. Il faut espérer qu'un jour la « Mort du Christ » sera retrouvée, comme cet autre ouvrage qui, mentionné aussi par Gyraldi, a vu le jour grâce aux soins de A. Mustoxydès (51).

Si les indications sur le théâtre sacré de Byzance sont nombreuses, elles ne le sont pas moins sur son théâtre profane. Les pièces satiriques, à l'exemple de celles de Th. Prodrôme, devaient abonder; il suffirait de les connaître, de les découvrir. C'est seulement en 1855 que E. Miller découvrit les pièces de Philès, et en 1872 que l'on a su que l'écrivain Nicéphore Vassilakès, ou Vassilakios d'après Zonaras, vivant sous Manuel Comnène, avait composé une suite de pièces satiriques; il les mentionne lui-même dans un prologue ou tableau qu'il avait écrit comme préface au recueil de ses compositions. Ce morceau, découvert aussi par E. Miller, a été édité sous le titre de « Préface d'un auteur byzantin (52) » et traduit en grande partie par lui. Vassilakès y mentionne quatre de ses ouvrages scéniques, portant les titres : Ὀνοβρίταμβος, - Στύπαξ ἢ Παραδεισοπλαστία. - οἱ Στεφανῖται, - ὁ Ταλαντοῦχος Ἑρμῆς. Il nous apprend qu'ils étaient en vers; en outre qu'ils étaient fort comiques. De son côté, Zonaras nous révèle l'existence d'un grand nombre d'autres ouvrages, contemporains de Nicéphore Vassilakès ou Vassilakios, peut-être étaient-ce les mêmes (53).

Si l'on veut maintenant classer les ouvrages byzantins, il faut distinguer trois groupes essentiels.

*Premier groupe* : La tragédie biblique de l'époque primitive (Exagogè, Suzanne et leurs semblables), par cela même précieuse, car elle constitue, par les nouveaux moules de la forme dramatique qu'elle cherche à inaugurer, le trait d'union entre

(51) Andreas Mustoxydis, *Neaera*, Komödie von Demetrius Moschus. Hanover, 1859, 2<sup>e</sup> éd. suivie d'une trad. allem. L'édit. princeps parut en 1845 dans l'*Hellénomnémon*, pp. 404-436.

Voir à propos de l'auteur de cet ouvrage dans Em. Legrand, *Bibliogr. hellén.* t. I, Introd. p. XCII.

(52) E. Miller, Préface d'un auteur byzantin (*Annuaire de l'Assoc. pour l'encourag. des études grecques en France*, 1873, pp. 137-157 (d'après le ms. grec de l'Escorial, II, V, 10, fol. 524).

(53) Zonaras, III. p. 702, éd. Bonn : « Ἄξιον ἐκαίνοσ ἀνόμαστο, οὐ πολλὰ ἐπὶ δικαιοσύνη καὶ μετριοφροσύνη ἕδονται διηγήματα ».

la tragédie classique et le drame postérieur. C'est là une transition bien intéressante par elle-même.

*Second groupe* : La tragédie ou drame littéraire sacré (Christos Paschon, les tragédies d'Apollinaire, de Synésios, la Mort du Christ, les Vers sur Adam), créée pendant les temps troubles où l'hérésie et la guerre des images sapaient l'orthodoxie; elle dérive entièrement de l'ancienne forme.

*Troisième groupe* : La production profane : allégories, satires, comédies, jeux-partis, qui ne surviennent qu'à l'époque où l'Eglise, entièrement victorieuse après ses débats contre ses ennemis, avait émancipé ses fêtes populaires sacrées et constitué déjà peu à peu un théâtre. Dès lors, le théâtre littéraire déviait, se vouait au service de la scène profane et des divertissements de la cour royale; dans l'histoire du théâtre de l'Europe, dès le XII<sup>e</sup> siècle, ce théâtre littéraire de Byzance est comme un type original ou un précurseur en quelque sorte des moralités et des comédies développées beaucoup plus tard en Occident (54).

Il reste à examiner si les pièces qui entrèrent dans la constitution de ces trois groupes furent toutes destinées à la scène, ou composées simplement pour le plaisir, comme on l'a dit. Il n'y a pas à douter de la représentation des ouvrages bibliques. Nicolas de Damas la sous-entend quand il dit qu'il acquérait de plus en plus d'expérience par la composition de ses tragédies et comédies, en rhétorique comme en *musique* : ses pièces étaient évidemment mises en scène, puisqu'elles exigeaient l'exécution musicale. D'ailleurs, si l'on préférerait à la simple exégèse, si courante alors, une exégèse dramatique de langue et de forme, ce n'était évidemment pas sans raison.

Le second groupe semble être le seul entre les trois qui soit composé dans une intention spécialement didactique. Les raisons, nous les avons énoncées déjà. Le biographe de Grégoire de Nazianze apporte l'attestation la plus rassurante à cet égard :

(54) C'est juste à cette époque (XII<sup>e</sup> s.) qu'Eustathe de Thessalonique se plaint du mauvais goût qui régit ce genre de compositions, bien inférieures, d'après lui, à celles qui imitaient les classiques. (Περὶ ὑποκρίσεως. M. P. Gr., t. 136, col. 376-377 et suiv.).

«περὶ δὲ τῶν ἑμμέτρων ὧν ἐμνήσθη καὶ πρόην, διττὸς αὐτῷ γέγονεν ὁ σκοπὸς· πρῶτος μὲν, ὅπως τὴν ἄθεσμον Ἰουλιανοῦ τοῦ τυράννου νομοθεσίαν μεираκιώδη καὶ ἀνίσχυρον ἀπελέγξῃ, κελεύουσαν μὴ μετεῖναι Χριστιανοῖς τῶν Ἑλλήνων παιδείας· δεύτερον δέ, ἐπεὶ ἑώρα Ἀπολλινάριον γράψαντα πολυστίχους βίβλους ἐκ διαφόρων μέτρων καὶ τούτους κλέψαντα τοὺς πολλοὺς εἰς τὴν ἀίρεσιν, ὡς ἐλλόγιζον δῆθεν, ἀναγκαῖον ὡήθη ἐν Ἀριανζοῖς ἡσυχάζων τηνικαῦτα γράψαι τὰ ἑμμετρα» (55).

Par son drame « Christos Paschon », Grégoire, d'un côté, rétablissait le dogme ébranlé dans les écrits des Apollinaires, de l'autre, il offrait aux chrétiens la possibilité d'avoir à leur portée un drame euripidien conforme par la langue et la métrique à ceux qu'on leur défendait d'étudier. Les drames orthodoxes devaient servir comme étude à la jeunesse et aux fanatiques discuteurs des vérités dogmatiques, ainsi qu'aux amateurs férus de poésie antique. Seul le petit mystère du diacre Ignace sur le péché mortel, — conçu d'une façon analogue à celle du mystère d'Adam en France en sa forme originelle (56), et écrit à l'époque de la pleine floraison des « panégyries » populaires, en plein ix<sup>e</sup> siècle, — a dû être composé pour orner le programme de l'une d'elles. Nous en trouvons la preuve convaincante dans le prologue de cette petite pièce, adressée au public, à l'exemple de tout morceau présenté en « panégyrie », par l'auteur même, l'évêque ou diacre Ignace, qui présidait certainement à la fête; et dans la tournure donnée au dialogue, au fond semblable à toute autre leçon dramatique de ce genre. Si nous l'avons classée au nombre des drames littéraires sacrés, ce n'est point que nous remarquions en lui une dramatisation particulière; mais par sa métrique classique il ne peut que se rattacher à ce groupe de textes. Ces petites pièces, à l'allure antique, mais au sujet religieux, devaient être assez communes dans les panégyries populaires, où les évêques des différentes localités, formant la classe des érudits, devaient, à l'envi, relever la fête de leur diocèse par des compositions personnelles et originales.

Seulement, une remarque s'impose pour les tragédies sacrées

(55) Vita S. Gregorii Theologi a Gregorio presbytero Graece conscripta (M. P. Gr. t. 35, c. 304).

(56) Marius Sepet, *Etudes sur les origines du théâtre au moyen âge*, p. 129. Paris, 1878.

Petit de Juleville, *Le Théâtre en France*, p. 3. Paris, 1889.

A. Jeanroy, *Le théâtre religieux en France*, Introd. p. XIV.

composées pour la seule édification didactique : à un moment donné, lorsque les représentations populaires se généralisèrent dans les panégyries des saints, lorsque les mystiques du x<sup>e</sup> siècle se plongèrent dans la jouissance amère de la mortification, dans le mysticisme pathétique mais simple à la fois du dogme de la souffrance du Christ, — tel qu'il se présente dans sa première forme au iv<sup>e</sup> siècle, après les doutes provoqués par Arios, — on se rappela ces drames archaïques et toutes les compositions semblables. Il ne manquait alors que l'amour des humanistes, « épris de l'antiquité classique », pour faire reparaître, comme il arriva plus tard, tous les morceaux composés dans le goût des études antiques; ce goût qui avait été celui des auteurs des premiers siècles chrétiens et particulièrement des contemporains de Julien. Nous savons, en effet, que le retour aux études classiques ne s'est pas effectué dans le sens d'un retour entier aux compositions antiques, mais plutôt à celles des auteurs chrétiens qui les avaient imitées. On n'étudia pas les vers de la tragédie antique imprégnée de la foi païenne, mais ceux des compositions chrétiennes qui en rappelaient la forme, œuvres des savants prélats orthodoxes. Nécessairement, parmi elles, l'œuvre de Grégoire a été non seulement goûtée dès la fin du x<sup>e</sup> siècle, mais elle semble avoir fleuri sur la scène ecclésiastique, d'une manière officielle. Son drame laissa de son passage des traces ineffaçables dans la littérature comme dans l'art contemporain. De plus, ce retour à l'antiquité produisit comme une éclosion, très significative, de la littérature profane.

Le théâtre littéraire profane de Byzance montre, nous l'avons dit, de telles analogies avec les pièces morales, allégoriques et parénétiqes qui se répandirent plus tard en Occident, qu'une fois lus les quelques morceaux que nous possédons, nous avons l'impression d'avoir fait une ample connaissance avec ces mêmes productions de l'Occident. C'est la même passion dialectique, la même conception de la littérature savante, le même goût de l'allégorie en général et surtout de la personnification des êtres abstraits (57). Or, s'il est entendu que les ouvrages de l'Oc-

(57) Voir Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose*, p. 63 et suiv. à propos des ouvrages dramatiques dans lesquels abondent les personnifications; de même dans Marius Sepet, *Les orig. cathol.*, etc. p. 375 et suiv.

cident ont été destinés à la représentation, nous ne voyons pas pourquoi ceux qui se présentent non comme leurs ancêtres, mais comme leurs frères aînés, ne l'auraient pas été également. Si nous mettons de côté les discussions philosophiques à forme dialoguée, que nous venons justement de mettre en relief, toutes les pièces que nous avons désignées comme ayant appartenu au véritable théâtre portent en elles l'indication bien marquée qu'elles ont été représentées. Ce fut une représentation parfois impériale, parfois seigneuriale, quelle qu'elle fût, en tout cas une représentation; la plupart du temps, une œuvre satirique publiquement présentée à tous. Haplouchire, dans son allégorie charmante sur la Fortune, exigeait, nous l'avons déjà mentionné, que les Muses se présentassent dans leur « plus belle parure ». Prodrome, dans ses pièces satiriques, au goût plus vif, indique avant chaque scène le lieu où celle-ci se déroule, c'est-à-dire le décor, tout comme nous le faisons aujourd'hui. Cantacuzène, à la fin de l'éloge que lui adresse Philès, vante l'auteur pour la « technique » de son ouvrage (vers 965). Il n'est pas jusqu'à Vassilakès qui, dans la préface contenant la mention de ses ouvrages, ne nous ait donné une preuve du but que se proposaient les auteurs des productions théâtrales; cette preuve est peut-être la meilleure de toutes celles que nous possédons, quoiqu'elle ait été employée dans l'intention de démontrer le contraire de ce qu'elle semble justement établir. Vassilakès commence par nous avouer la faute à laquelle il avait succombé étant jeune : celle d'avoir fait du théâtre et d'avoir écrit des vers frivoles. Il déclare ensuite que, sitôt après avoir bu aux sources de la divine sagesse, il a eu honte de sa frivolité et a livré au feu toutes ses compositions antérieures, afin de ne pas devenir lui-même la proie des flammes de l'enfer. Après cela, dit-il, il attendit l'âge mûr, pour montrer de nouveau son talent poétique. Là-dessus il ajoute : « J'attendais l'arrivée de l'âge mûr et des circonstances meilleures, afin de pouvoir montrer à propos ma fécondité, non pas désormais en m'abaissant jusqu'aux *théâtres*, comme un auteur dépourvu de bon sens, mais en m'adonnant à ce, à quoi j'étais justement appelé : en recherchant les ouvrages des rhéteurs ou en me chargeant de travaux de professeur, où, toujours, l'objet de l'ambition est convenable ».



L'usage que faisaient les auteurs dramatiques de leurs pièces nous paraît clairement spécifié par les mots « s'abaissaient jusqu'aux théâtres » : pour les faire jouer. Pourtant, le savant éditeur de ce morceau, dans sa prévention contre le théâtre, a vu justement dans ce passage la preuve du contraire. Nous croyons par conséquent devoir donner le texte lui-même, suivi de la traduction :

« Ἀνέμενον δὲ καὶ ἡλικίαν τελεωτέραν, καὶ τύχην εὐγνώμονα, ἔν' ἐπιδειξαίμην ἐν καιρῷ τὸ γόνιμον, οὐχ ὡς ἀπειρόκαλλος εἰς θεάτρα καταβαίνων, ἀλλ' ὡς αὐτὸ τοῦτο καλούμενος, ἢ ρητόρων ἔργα μετιών, ἢ διδασκαλικούς πόνους ἐπιφορτισθεὶς, ἐν οἷς ἅπασι εὐάφορμον τὸ φιλότιμον. »

Traduction de E. Miller : « J'attendais l'arrivée de l'âge mûr et des circonstances meilleures, afin de pouvoir montrer à propos la fécondité de mes talents. Je n'étais pas comme ces auteurs dépourvus de sens qui courent les spectacles et les lieux publics pour lire leurs ouvrages et se faire admirer. Mais je m'occupais de ma besogne de professeur..., etc... » (58).

(58) E. Miller, *op. cit.* p. 141. (L'auteur d'ailleurs, dans son avant-propos, nous déclare qu'il ne suit pas intégralement le texte : « Tantôt j'analysais, tantôt je traduisais littéralement ; le plus souvent je prenais le sens général des phrases, en les *arrangeant à ma manière* », p. 135-136).

# Le Drame " Exagogè " précurseur du Théâtre Chrétien

I. — Objections formulées au sujet de cet ouvrage.

II. — Forme dramatique nouvelle qu'il présente.

---

## I

### *Objections formulées au sujet de cet ouvrage*

Cet ouvrage a suscité des opinions très diverses. Compris dans la Préparation évangélique d'Eusèbe de Césarée ou Pamphile, à l'état fragmentaire — pour servir de documentation au récit de cet auteur, — il est coupé de citations qui viennent entre les différents fragments appuyer telle ou telle des opinions d'Eusèbe (1). Il a par suite conduit à de graves erreurs. Outre les fragments d'Ezéchiel (2), Eusèbe utilise beaucoup d'au-

(1) Eusèbe de Césarée, *Préparation évangélique*, liv. IX, ch. XXVII et XXIX.

Édit. princ. Lutetiae, Stephanès, 1544.

Dernière édit. Oxford, éd. Gifford, 1903.

A part les nombreuses trad. lat. de cet ouvrage, nous avons deux trad. franç. Migne, Paris 1842 (sous le titre *Démonstrations évangéliques*), et Séguier de St Brisson, Paris 1846. (La trad. lat. de Migne donne pourtant le titre exact : *Préparation évangélique*. Paris, 1857. *Patr. Grecq.* t. 21, col. 22-1408.)

(2) Les fragments d'Ezechiel, seuls, ont été publiés aussi un certain nombre de fois : Paris, éd. Morel, 1590. (avec trad. lat.); *Fragm. Eurip.* éd. Dübner 1847 (trad. lat. y comprise); Magnin, trad. franç. dans *Journ. des Sav.*, 1848.

tres exemples et parmi eux des passages empruntés aux ouvrages de deux écrivains du II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, Alexandre Polyhistor et Démétrius (3), auxquels les fragments d'Ezéchiel font suite immédiatement. Par conséquent, les citations intercalées par Eusèbe parmi les fragments de la pièce de ce dernier ont été attribuées plutôt à l'un des deux premiers écrivains, Alexandre ou Démétrius. Dès lors, Eusèbe ne serait pas le compilateur direct de ces fragments, mais le compilateur des compilations faites par les deux autres. C'est-à-dire qu'il aurait précisément utilisé pour sa « Préparation » la partie de l'ouvrage de l'un de ces deux auteurs, dans laquelle l'exode d'Ezéchiel serait compris. Or, comme nous savons que Polyhistor vivait un siècle avant Jésus-Christ, on devait naturellement supposer qu'Ezéchiel lui était antérieur. Un autre détail avait fait situer l'« Exagogè » dans les derniers siècles avant Jésus-Christ. On avait confondu le nom d'Ezéchiel avec ce même nom donné par Aristée, dans le traité qu'on lui attribue sur la traduction de la Bible, au soixante-douzième interprète mandé par Ptolémée de Jérusalem à Alexandrie (4). Cette homonymie avait conduit plusieurs critiques à penser qu'Ezéchiel était un des Septante et que par conséquent il vivait vers 285 avant Jésus-Christ. Ainsi, l'auteur de « l'Exagogè » ne pouvait pas avoir vécu avant cette dernière date, comme il ne pouvait pas être postérieur au III<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ, puisque Clément d'Alexandrie, vivant au commencement du III<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne, citait aussi un assez long fragment de ce drame, dans ses *Stromates* (5). Les critiques (6) s'étaient donc divisés. Les uns tenaient pour l'ère romaine, les autres pour l'ère chrétienne. Les premiers, voulant prouver qu'Ezéchiel était antérieur à Alexandre Polyhistor, al-

(3) Suidas, au nom Polyhistor.

Sur Démétrius on n'a aucun indice mais on suppose qu'il était contemporain de ce premier.

(4) Flavii Josephii, *Opera*. Supplément au t. II, pp. 109 et 472, éd. Havercamp : Aristeeae, De Legis Divinae ex hebraica lingua in graecam translatione.

(5) Clément d'Alexandrie, *Stromates*, t. I, lib. I, p. 414, éd. Polter.

(6) Magnin mentionne les premiers critiques de cet ouvrage depuis le moment qu'il a été édité jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> s. (*Journ. des Sav.* 1848, p. 196-197). Voir aussi le commentaire sur cet ouvrage de Philippson, Berlin 1830.

laient jusqu'à fragmenter en chapitres le livre IX de la « Préparation évangélique », à leur manière, et à y intercaler le nom des compilateurs hypothétiques, Démétrius ou Alexandre (7).

Les derniers éditeurs de cet ouvrage (8) nous amènent aux mêmes doutes, en coupant en deux, comme les premiers éditeurs, les notes qui accompagnent les fragments de l'« Exagogè ». Quoique ces notes ne soient plus comme autrefois signées de Démétrius ou d'Alexandre, elles donnent encore à croire que l'auteur de la Préparation n'aurait pas eu besoin de présenter une double explication sur le texte d'Ezéchiel, s'il avait copié l'ouvrage directement sur l'auteur. Cette double explication revient dans le texte à trois reprises. En voici des exemples :

- 1° α) Τούτοις ἐπάγει μετὰ τινὰ τὰ  
μεταξὺ αὐτῶν εἰρημένα λέγων· a) Après avoir cité ces choses et plusieurs autres, il continue (Alexandre) :
- β) ταῦτα δὲ φησὶν καὶ Ἐζεκιῆλος ἐν τῇ Ἐξαγωγῇ λέγων..... b) Voici de quelle manière Ezéchiel, dans la sortie d'Egypte, s'exprime sur les... etc.
- 2° α) Πάλιν μεθ' ἕτερα ἐπιλέγει· a) Voici comment, après d'autres citations, il continue (Alexandre) :
- β) φησὶ δὲ καὶ Ἐζεκιῆλος ἐν τῷ δράματι τῷ ἐπιγραφομένῳ Ἐξαγωγῇ. b) Dans son drame intitulé Exagogè, Ezéchiel, faisant apparaître un envoyé qui... etc.
- .....
- 3° α) Καὶ πάλιν μετ' ὀλίγα· a) Puis, après quelques autres citations, il dit :

(7) Séguier de Saint-Brisson, trad. franç., t. II, p. 40 : « après avoir cité ces choses et plusieurs autres, *Alexandre* continue... »; p. 41 : « voici comment après d'autres citations, continue *Alexandre* ». Migne de son côté (*P. Gr. t. 21 c. 678*) nous présente Alexandre citant les écrits non d'Ezéchiel mais de Démétrius ; celui-ci dans ce cas serait le premier compilateur de l'Exagogè. Dübner, au contraire, supprime la moitié des citations, telles qu'elles paraissent dans les premières éditions, et nous laisse conclure sur ce problème confus (*Fragm. Eurip.*, p. 19).

(8) Eusebii Pamphili, *Opera*, éd. Dindorf, coll. Teubner. Leipzig, 1867, 2 vol. — Eusebii, *De Preparat. Evangél.* éd. Heikel. Helsingforsiae, 1888. — Eusebii, etc. éd. Gifford. Oxonii, 1903.

Une dernière édit. des ouvrages d'Eusèbe est entreprise (éd. Heikel. Leipzig 1902-1926), mais la Prépar. Evang. d'après ce que nous en connaissons, n'a pas encore paru.

- β) ἐκεῖθεν ἦλθον ἡμέρας τρεῖς,      b) Après une route de trois  
ὡς αὐτὸς τε ὁ Δημήτριος λέγει καὶ      journées à partir de ce lieu  
.....      (comme le rapporte aussi Dé-  
métrius) et... etc.

De plus, la première partie de ces notes, celle que nous désignons par la lettre *a*), est donnée en caractères semblables à ceux du texte même d'Eusèbe et par conséquent elle est censée lui avoir appartenu. Dans la seconde, au contraire, *b*), sont employés les mêmes caractères que ceux du texte poétique d'Ezéchiel. De tels indices permettaient d'affirmer la double provenance de ces notes. Une enquête nous était imposée, d'autant plus que l'ouvrage d'Ezéchiel laissait croire qu'il avait été composé aux premiers temps du christianisme. Seulement, avant de parler des résultats de notre étude, il est utile de rappeler le sujet de l'ouvrage.

Le contenu de ce drame est entièrement conforme au texte de l'Ancien Testament; mais il est plein d'ingéniosité et de nouveautés dans la composition dramatique. La scène s'ouvre par un récit où Moïse conte sa vie antérieure, la cause de sa fuite d'Egypte et l'ingratitude du sort qui l'a jeté à l'autre bout du monde, où il erre actuellement : « Καὶ νῦν πλανῶμαι γῆν ἐπ' ἄλλοτέρ-  
μονα ».

Il est difficile de juger si cette première narration forme une espèce de prologue, ou de monologue, ou bien si elle s'adresse à un interlocuteur. La seconde hypothèse est toutefois la plus vraisemblable, car l'auteur paraît sûr de son métier et il pourrait éviter l'inconvénient de ces monologues si utilisés plus tard par les Byzantins. Sans doute Moïse doit faire ce récit au bord du puits où il rencontre les sept filles du prêtre Raguël. Ensuite se déroulent devant nos yeux tous les épisodes du séjour de Moïse sur cette terre étrangère, depuis son arrivée jusqu'au moment où Dieu lui apparut pour lui confier sa mission : *a*) Les filles du prêtre l'invitent auprès de leur père (on ne conserve qu'un tout petit fragment de cette scène). *b*) La rencontre avec ce dernier qui aboutit à son mariage avec une des jeunes filles. (Cette scène manque en entier.) *c*) Le récit du rêve qu'il fait quelque temps après à son beau-père, qui, l'interprétant, lui prédit son avenir. *d*) Son entretien, devant le buisson brûlant, avec

Dieu qui lui confie la belle et grande mission : l'exode des Hébreux de l'Égypte. e) Son départ, puis l'arrivée d'un messager qui vient raconter sur la scène l'exécution de la mission dans tous ses détails. f) Enfin, l'arrivée de Moïse en plein désert où, dans un dernier tableau, il est montré parlant à un garde.

Ainsi, pour revenir à la question de provenance et de date, nous avons à dire que ces différentes parties sont séparées l'une de l'autre par les notes explicatives que nous venons de citer. Elles sont intercalées : la première, au milieu du dialogue entre Dieu et Moïse, qui est divisé par elle en deux; la seconde, à l'endroit où finit ce dialogue même; enfin la troisième vient avant le récit du messager. Une étude minutieuse et une comparaison des quatre manuscrits que possède la Bibliothèque Nationale de Paris, nous a fait entrevoir le mot de l'énigme (9). Un de ces quatre mss., le 467, — alors que les trois autres sont semblables entre eux, — diffère essentiellement des autres par sa ponctuation et la séparation de ses notes en périodes. Au lieu d'une double note, comme on l'a cru, nous n'avons qu'une seule note explicative, donnée par le même personnage, le compilateur même de la pièce, mais divisée en deux parties : la première se rapporte au fragment qui précède, et que l'auteur, ne citant pas jusqu'à la fin, se croit obligé de résumer en quelques mots; l'autre à celui qui va suivre (10). La chose est simple; et nous donnons avec le texte la traduction :

1° Τούτοις οὐκ εἶπει μετὰ τινα τὰ μετα-  
ξὺ αὐτῶν εἰρημμένα λέγων τὸν Θεόν.

Après cela (c'est-à-dire après ce qui précède), il fait suivre ce qui a été dit entre eux, faisant parler Dieu (point à la ligne) (11).

Ταῦτα δὲ φησὶν καὶ Ἐζεκιήλος ἐν  
τῇ Ἐξαγωγῇ περὶ μὲν τῶν σημείων

De même Ezéchiel, dans l' « Exagoghè », fait parler Dieu

(9) N° 465 (XIII<sup>e</sup> s.); — 466 (XIV); — 467 (XV); — 468 (XVI). Il y a encore le N° 451 (X<sup>e</sup> s.), qui ne contient que les VIII livres de la Préparation; par conséquent notre drame y est absent.

(10) Comparer avec les morceaux donnés précédemment p. 267.

(11) A part la ponctuation, c'est le mot τὸν Θεόν, ajouté à la fin de cette phrase dans le 467, qui nous a fait comprendre que la première partie de la note concerne le fragment qui précède. Dans celui-ci, en effet, Eusèbe venait de laisser en suspens tout ce qui avait été dit entre Dieu et Moïse.

τὸν Θεὸν παρεισάγων λέγοντα οὕτως pour les prodiges lui faisant dire :

(Suit le fragment en vers d'Ezéchiel dans lequel paraissent les prodiges.)

2° Πάλιν μεθ' ἕτερα ἐπιλέγει.

Φησὶ δὲ καὶ Ἐζεκιῆλος ἐν τῷ δράματι τῷ ἐπιγραφομένῳ Ἐξαγωγή, παρεισάγων ἄγγελον, λέγοντα τὴν τε τῶν Ἑβραίων διάθεσιν καὶ τὴν Αἰγυπτίων φθορὰν οὕτως

Il termine après quelques autres vers (le fragment précédent).

Ezéchiel raconte de même, dans son drame intitulé « Exagoge », la réussite des Hébreux et la perte des Egyptiens, introduisant un messager qui nous dit :

(Suit le fragment en vers d'Ezéchiel dans lequel le messager nous fait son récit.)

3° Καὶ πάλιν μετ' ὀλίγα, ἐκεῖθεν, ἦλθον ἡμέρας τρεῖς, ὡς αὐτὸς τε ὁ Δημήτριος λέγει.... κλπ.

Puis, après quelques autres aventures, à partir de ce lieu, ils ont marché trois jours, comme le rapporte aussi Démétrius... etc. (12).

Ainsi, ce n'est ni Alexandre, ni Démétrius, mais Eusèbe lui-même qui copie directement le morceau sur Ezéchiel. D'ailleurs, un seul regard jeté sur la bibliographie citée par Eusèbe dans le 465, la plus complète des quatre mss., nous expliquerait encore mieux le fait. Sous le titre de : Ὅμοιοι τῶν παρ' Ἑλλήσι λογογράφων τοῦ Ἰουδαίων ἔθνους μνηστῶν ἐποίησαντο, on ne nous donne pas seulement une bibliographie sommaire des auteurs dont on cite les fragments, mais on a la consciencieuse minutie de nous

(12) Dans cette dernière note, partagée aussi à tort dans les éditions en deux, quand elle ne forme qu'une seule période dans le 467, on voit clairement que c'est Eusèbe qui parle; d'autant plus qu'il a recours à l'attestation de Démétrius, considéré en vain comme le compilateur même de l'ouvrage d'Ezéchiel.

mentionner l'auteur à chacun de ses emprunts. Nous avons ainsi : Ἀπὸ τοῦ Ἰωσήπου ἀρχαιολόγου, - Δημητρίου περὶ τοῦ Ἰακώβου ἀπὸ αἰῆς τοῦ Πολυτίστορος γραφῆς. (Démétrius paraît donc antérieur à Alexandre, surnommé Polyhistor). — Θεοδώρου περὶ τοῦ Ἰωσήφ, etc., etc. Puis de même : Ἐξεκλήλου περὶ Μωυσέως, dans une ligne à part, qu'on donne aussi comme un en-tête du texte même de cet auteur, le séparant ainsi de tout autre fragment d'ouvrage cité antérieurement. Nous ne trouvons pas la même clarté dans la notice bibliographique des trois autres mss.; tout au contraire, la confusion des noms y est telle, qu'un éditeur, avec l'un d'eux ou quelque autre semblable, ne pourrait nullement vérifier la provenance des textes utilisés par Eusèbe. Au lieu de ce que nous venons de citer, le 466 offre par exemple : Δημητρίου περὶ τοῦ Ἰακώβ, Ἀρταπάνου περὶ τοῦ αὐτοῦ; de même : Φίλωνος περὶ τοῦ αὐτοῦ καὶ Ἐξεκλήλου. On voit combien l'indication reste vague. Ainsi, une enquête générale sur tous les mss. existants s'imposerait aux éditeurs qui semblent se baser simplement sur les éditions précédentes.

La ponctuation du 467 a été en quelque sorte observée pour ces notes explicatives dans la dernière édition de la « Préparation Évangélique » d'Eusèbe (édition Gifford, 1903), mais rien que pour les deux premières des notes doubles. Pour la troisième, l'éditeur retombe dans le même défaut de séparation qu'on trouve dans les éditions précédentes. Il retombe aussi dans une autre faute de ses prédécesseurs : il donne la première phrase de toutes ces explications toujours en caractères plus gros que ceux de la seconde et du texte même d'Ezéchiel, continuant à croire sans doute qu'il a affaire à une double compilation. Parmi les éditeurs ou traducteurs, celui dont le texte se rapprocherait davantage de l'explication que nous venons de donner sur ces notes doubles, serait Magnin, dans sa traduction de ce morceau; cependant il ne s'appuya nullement sur une enquête sérieuse du texte, dont il se servit, au contraire, à son gré, pour bannir simplement l'idée qu'Eusèbe pouvait copier les fragments d'Ezéchiel d'après un autre; c'était en effet le seul, parmi les critiques de son époque, qui insistât là-dessus.

Cet ensemble d'observations nous semble suffisant pour écar-



ter toute hypothèse sur le synchronisme de l'auteur de la « Sortie d'Égypte » avec des auteurs antérieurs de l'ère chrétienne, mais ne permet pas encore d'affirmer qu'il leur fut postérieur. La forme même de l'ouvrage attestera plus précisément l'époque.

C'est le premier exemple que nous possédions du relâchement des anciennes règles dans la forme de la tragédie antique; il n'a d'autres liens avec l'antiquité que le seul mètre iambique. Par contre, il s'y trouve une conception nouvelle de la composition, et aussi un certain modernisme de style qui marque une rupture avec le passé. Ce modernisme de la langue a été parfois pris pour un indice de faiblesse; il aurait prouvé, d'après quelques-uns, la difficulté avec laquelle cet auteur maniait la langue grecque, et démontré par suite son origine étrangère ou juive (13). Nous y voyons un trait bien conforme aux autres innovations par lesquelles Ezéchiel ouvre dans cet ouvrage une ère nouvelle de dramaturgie. Dès lors, la sincérité de la pensée succède à l'arrangement artificiel des dernières copies ou imitations maladroites de l'antiquité. L'esprit, se dépouillant des légendes et des fables mythologiques, s'élève dans sa foi monothéiste plus près de la vérité et du réalisme de son temps. Mais il est une preuve décisive attestant que ce morceau n'a pu appartenir qu'au II<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne : d'après le témoignage de Dion, ce n'est qu'au II<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ qu'on commença à représenter les pièces classiques en abrégé, en laissant de côté les parties chantées (14). C'est l'époque précisément où entre en usage ce genre de pièces-chroniques, dans lesquelles le récit du chœur supprimé est forcément remplacé par des tableaux successifs, à l'exemple de ceux de l'« Exagogè ».

L'« Exagogè » d'Ezéchiel ne peut être antérieure à cette époque, ni postérieure à Clément d'Alexandrie (né en 220). Elle date de la fin du II<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne. Quant à la religion de l'auteur, elle se révèle, croyons-nous, dans le 99<sup>e</sup> vers, par une des qualifications les plus expressives qui soient attri-

(13) Dübner, *Fragm. Eurip.* Préface, p. VII.

(14) Dion Chrysostome, Discours XIX, p. 487 : « Τῆς τραγωδίας τὰ μὲν ἰσχυρὰ ὡς εἶκοι μὲνει, λέγω δὲ τὰ λαμβεῖα καὶ τούτων μέρη δεξιάσιν ἐν τοῖς θεάτροις, τὰ δὲ μαλακώτερα ἐξερρήθηκε τὰ περὶ τὰ μέλη » éd. Reiske.

buées à l'ère chrétienne, le « Verbe divin », donnée par Ezéchiel au Dieu des Juifs dans cette pièce (15).

## II

### *Forme dramatique nouvelle que présente cet ouvrage*

L'étude de l'ouvrage d'Ezéchiel était depuis quelque temps négligée, après avoir été l'objet de vives discussions, pendant quarante ans, de 1830 à 1870; au lieu que, par un caprice du hasard, le drame de Grégoire, « Christos Paschon », continuait à intéresser jusqu'à nos jours. Deux ou trois mots jetés au hasard dans la plupart des « Histoires de Littérature » (16) imposaient sur cet ouvrage le silence, par des phrases indifférentes qui l'enfonçaient dans les ténèbres des derniers siècles de l'ère romaine; mais cela ne veut point dire qu'il ait perdu de l'intérêt qu'il présentait et continue à présenter.

Le drame d'Ezéchiel est l'ancêtre du drame chrétien : obligé de supprimer le chœur, Ezéchiel, dans son désir de suivre le texte biblique, dut procéder à la composition d'un drame-chronique et non d'une tragédie; mais il fit preuve en cela d'un talent dramatique des plus rares. Son ouvrage est le premier qui osa renverser les règles, données par Aristote d'une façon précise, quoique théorique. La tragédie antique devait être l'imitation de quelque action sérieuse et noble, complète, ayant son juste développement, employant un discours relevé, « par tous les agréments qui se distribuaient séparément dans les diverses parties, sous forme de drame et non de récit, et arrivaient, tout en excitant la terreur ou la pitié, à purifier en nous les passions de ce genre ». Ezéchiel fit de la tragédie un récit. Sur les six éléments principaux qu'on distinguait jadis en elle : faits,

(15) Vers 96-99 : 'Επίσχεσ, ὦ φέριστε, μὴ προσεγγίσης - Μωσῆ, πρὶν ἢ τῶν σῶν ποδῶν λῦσαι δέσιν' - ἀγία γὰρ ἦς σὺ γῆς ἐφέστηχας πέλει' - ὁ δ' ἐκ βάτου σοι Θεῖος ἐκλάμπει Λόγος».

(16) Krumbacher, *op. cit.* trad. II, p. 481; — W. Christ, *Gesch. der Griech. Littér.*, p. 541.

Mistriotès, *Hist. de la Littér. grecq.*, I, pp. 698-712. (Ce dernier pourtant le fait remonter à l'ère chrétienne.)

mœurs ou caractères, style, esprit ou sentiments, spectacle et diction, il en retint surtout trois : sentiments, caractères et spectacle; mais il n'en fit pas moins un drame. Il est, en effet, une raison capitale à cela : les anciens considéraient les sentiments comme un élément inférieur à l'action et aux mœurs; les poètes chrétiens leur donnèrent la première place. C'est l'esprit par lui-même qui concentra toute leur attention, la pensée tantôt sérieuse et philosophique, tantôt très simple, mais toujours la pensée. Le drame ancien était l'imitation non pas de l'homme, mais de l'homme agissant, vivant dans le bonheur ou dans le malheur. Donc, le bonheur et le malheur étant considérés comme dépendant entièrement de l'action, il était naturel que cette dernière fût l'élément le plus important, bien supérieur même à celui des mœurs. La pensée ne venait qu'en troisième lieu. Les auteurs chrétiens surent faire dépendre le bonheur ou le malheur de l'homme agissant, de l'homme « en action », de ses pensées ou sentiments. Le simple récit fait par Ezéchiel est une chronique, mais en même temps c'est de la poésie, de la vraie poésie qui ne raconte pas simplement ce qui a été, mais encore ce qui aurait pu être. Moïse dit ses maux antérieurs, nous initie à ses pensées, à ses sentiments, à ses désirs; il nous laisse mesurer le pour et le contre des faits; il brûle d'un haut idéal, celui de sauver sa race, son prochain; il allume le feu du sacrifice. Il atteint même une forme incomplète, qu'on rencontrerait encore il y a dix ans dans notre théâtre moderne, celle du monologue psychique, par lequel le héros de la pièce communique à haute voix ses pensées et ses sentiments, comme s'il se parlait à lui-même; aujourd'hui, heureusement, par une forme plus pleine et plus analytique du conflit moral que présente le drame, nous pouvons saisir les sentiments de nos héros sans le subterfuge ingénu qu'on voit inauguré dans cette pièce. Moïse, en effet, avant l'apparition de Dieu et devant le buisson traditionnel, fait ses réflexions à haute voix, pour nous communiquer le mieux possible ses pensées secrètes.

Ezéchiel conte donc un passage biblique de la même manière qu'il aurait conté un fait contemporain. Ce n'est pas la fable qui retient surtout son attention, quoiqu'il la suive avec minutie; c'est l'état d'âme de ses personnages, leurs pensées et leurs

idées intimes. Il arrive ainsi à si bien rénover la scène dramatique, que son œuvre, oserons-nous dire, représente de la façon la plus significative la transition entre la tragédie antique et le drame chrétien. Les quelques lignes qui nous sont conservées de la rencontre de Moïse avec les filles du prêtre Raguël, nous font encore plus regretter la perte de ce morceau précieux, car nous y entrevoyons une esquisse de caractères aussi bien marquée que la partie spirituelle du drame.

Notre but n'est pas certainement celui de montrer une simple similitude de forme entre l'ouvrage d'Ezéchiël et le drame postérieur, mais surtout de faire ressortir, par une analyse de l'œuvre, la théorie nouvelle, sinon la poétique qui en découla pour l'art dramatique depuis le II<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ et se perpétua jusqu'à nous. Cette théorie, nous la résumons en quelques lignes : le spectacle n'a plus pour but comme jadis la *purification* par l'excitation de sentiments émouvants, mais la *sanctification*, qui découle toujours d'une source morale; nous sommes obligés de réfléchir sur certains faits pour nous rendre moralement meilleurs. C'est le drame spirituel qui s'esquisse ainsi. De là sortira directement le drame sacré. Représenter poétiquement l'humanité au temps de sa première activité, telle fut sans doute l'idée générale de l'ouvrage d'Ezéchiël; ainsi se trouvait allégée, pour ainsi dire, la lourdeur des pièces antiques, devenues incompréhensibles et indigestes pour l'enfance chrétienne. L'esprit du temps accomplit le reste. Si Ezéchiël avait appartenu à une autre époque, il ne serait peut-être jamais parvenu, malgré la clairvoyance de son talent, à présenter l'homme dans un tel état d'harmonie et de paix avec lui-même. Le chrétien, et surtout le chrétien des premiers siècles, fut capable d'accomplir ce prodige.

Il reste encore à voir si ce drame avait été écrit pour être joué et s'il le fut. Puisque les drames de Nicolas de Damas étaient destinés à la scène, il n'y a pas de raison pour que ceux d'Ezéchiël, appartenant au même groupe, aient été privés de ce privilège; de plus, l'ouvrage lui-même atteste son but. Si peu qu'on connaisse la scène et ses exigences, on distingue aisément une œuvre destinée à la scène d'une autre qui ne l'est pas; car ces exigences ont été toujours les mêmes en tout temps.

Un personnage qui parle pour jouer son rôle, si mal et si primitivement qu'il joue, se distingue d'un autre créé simplement pour être présenté en lecture. Les personnages d'Ezéchiel appartiennent au premier groupe. Depuis le prologue, Moïse joue. Il ne récite pas simplement les faits de sa vie antérieure, en monologuant; il les raconte à des interlocuteurs absents parce que la pièce est à l'état fragmentaire; mais nous les sentons, nous les voyons justement parce que le récit est d'une composition proprement scénique. La phrase « et me voilà maintenant errant sur une terre étrangère », par laquelle finit sa narration, laisse supposer qu'il s'adresse aux sept sœurs ou à un berger de leur compagnie. Là-dessus ces dernières entrent en jeu. Une conversation s'engage, qui devait aboutir certainement à la présentation de Moïse au père des jeunes filles. Un autre passage conservé nous le montre en face du prêtre. C'est celui où, après son mariage, il raconte son rêve qui est le présage de sa vie future. Sur ce point, l'auteur prouve qu'il n'est pas exempt d'imagination, même pour un sujet stérile, comme celui qu'il traite. Il orne ce rêve et de son explication il forme une broderie heureuse au récit biblique : — Moïse. « Je croyais voir au sommet du mont Sinaï un trône qui touchait à la voûte du ciel. Sur ce trône siégeait un noble personnage, le front ceint d'un diadème et tenant un grand sceptre dans la main gauche. Il me fit signe de la droite et je me plaçai devant lui. Il me donna le sceptre et me fit asseoir sur le trône, me ceignit le diadème, puis lui-même descendit les degrés. De là je vis le globe entier du monde. Au-dessous de moi était la terre; au-dessus était le ciel. Une multitude d'étoiles tombaient à mes pieds, je les comptais toutes : elles passaient devant moi comme une armée. Bientôt la frayeur m'éveilla et dissipa mon rêve. »

Raguël. — « O étranger! ce sont de brillantes destinées que Dieu vous annonce. Puissé-je vivre encore quand ces grandes choses s'accompliront! Oui, vous renverserez un trône, vous serez un grand et puissant chef de peuples. La faveur qui vous a été donnée de voir à vos pieds toute la terre habitable et au-dessus de vous le ciel, séjour de Dieu, vous présage la connaissance du passé, du présent et de l'avenir (17)! »

(17) Trad. Magnin, retouchée.

L'essentiel est que les personnages agissent sur une scène; ils jouent, ils parlent, ils se succèdent sans heurts et suivant la stricte nécessité du théâtre. Moïse plus tard se traînant seul devant le buisson, ne se dit pas simplement sa pensée à haute voix, il la joue en même temps : « O ciel! quel signe prodigieux me présente ce buisson? miracle surprenant et au-dessus de toute croyance humaine! Il vient de s'enflammer tout à coup et cependant toutes ses feuilles restent vertes! Qu'est-ce cela? Je vais m'approcher pour voir cette étonnante merveille. C'est vraiment incroyable! » Nous nous le figurons fixant d'abord le buisson d'un regard scrutateur, puis avançant en même temps qu'il parle. Les paroles elles-mêmes l'y obligent. « Je vais m'approcher pour voir, etc... » Brusquement, il s'interrompt; on entend la voix de Dieu qui lui crie : « Arrête, ô Moïse, sage jeune homme, n'approche pas avant d'avoir quitté ta chaussure... » Le dialogue entre Dieu et Moïse est d'une structure scénique parfaite. Dieu ne se fait pas voir. Il est caché. On entend sa voix. Cette partie est des plus probantes pour notre cause. L'auteur a tout prévu; il satisfait exactement aux exigences du rôle, suivant qu'il est joué ou simplement déclamé. Un des deux personnages donc, celui qui joue le rôle de Dieu, ne paraît pas sur scène; on l'entend de loin, des coulisses pour ainsi dire, tandis que l'autre agit, sur la scène, en face des spectateurs. Le premier pourrait être pris ainsi comme exemple de rôle destiné seulement à la lecture ou à la déclamation, et le second comme celui d'un personnage jouant un rôle. En effet, l'analyse de ces deux rôles et leur comparaison devient des plus convaincantes. Moïse joue; il passe de l'extase à la frayeur et de la frayeur à l'extase devant les prodiges dont il est témoin; il recule et avance à tour de rôle; parfois même il sursaute : « O Dieu ! soyez-moi secourable ! qu'il est terrible ! (à la vue du dragon en lequel Dieu changea sa verge). Qu'il est grand ! Prenez pitié de moi ! Sa vue me glace d'horreur; je tremble de tout mon corps (18) ».

Dieu déclame tout simplement. Point de variété scénique dans

(18) « Δέσποθ' ἴλεως γενοῦ· - ὡς φοβερός, ὡς πέλωρος· οἴκτειρον σύ με - πέφρικ ἰδών, μέλη δὲ σώματος τρέμει ». (Fragm. Eurip. p. 4).

ce qu'il dit : « Ne crains rien, étends la main et saisis la queue de ce reptile. Il redeviendra ce qu'il était, une verge... etc. Une fois Moïse hors de la scène pour entreprendre l'accomplissement de sa mission, un acteur doit aussitôt le remplacer conformément aux lois du théâtre, la succession des personnages ne pouvant pas être interrompue. C'est encore là une règle qui n'est point observée dans les drames destinés à la lecture, comme nous le verrons plus tard dans l'analyse du drame *Christos Paschon*. Cet autre personnage est le messager. Racontant, à des interlocuteurs que nous ne connaissons pas, le départ de Moïse dont il vient d'être témoin, il nous prépare pour la scène à venir, celle où nous verrons Moïse au désert.

Ce qui caractérise encore cette pièce, peut-être à cause de l'état fragmentaire dans lequel elle nous est parvenue, mais probablement en raison du genre spécial de composition auquel elle appartient, c'est la difficulté qu'elle offre pour une division en actes. Mais on peut aisément la classer en petites scènes, et pour employer le terme moderne consacré depuis peu au théâtre, en tableaux, auxquels les plus difficiles des régisseurs ne trouveraient rien à redire. Ils seraient au nombre de cinq. Premier tableau : Moïse au bord du puits en Libye, causant avec les bergers et les jeunes filles. — Deuxième tableau : Moïse chez le prêtre Raguël (dialogue, rêve). — Troisième tableau : Moïse devant le buisson (dialogue avec Dieu, apparition des prodiges, départ). — Quatrième tableau : arrivée du messager (récit qui annonce que Moïse a entrepris la grande tâche). — Cinquième tableau : représentation, comme dans une apothéose, de Moïse au milieu du désert. Cette dernière scène est encore une de celles qui témoignent d'un talent dramatique fin et distingué. La scène des Juifs au désert, avec ses détails trop réalistes, serait, croyons-nous, d'un effet moins heureux. Au contraire, présenter pour épilogue Moïse, en chef, debout au milieu du désert, seul en face de l'immensité et de l'œuvre énorme qu'il a entreprise, dans un silence émouvant et toujours sous le regard vigilant de Dieu, c'est là une rare et belle conception. Un garde entre en scène : il raconte au chef les détails des investigations faites aux alentours. Par son récit court et technique, il nous rappelle de notre extase à la vie réelle et nous invite à y lutter.

Le rideau tombe en nous laissant une impression de réconfort et d'appui. La pièce est la plus chrétienne que nous ayons jamais goûtée; elle serait d'un effet heureux et sûr si, conduite par un régisseur actuel, elle était présentée dans la beauté et la réalité d'un décor approprié.



ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΘΗΝΩΝ



## CHAPITRE VII

# Le drame de Grégoire de Nazianze " Christos Paschon "

- I. — But et auteur de ce drame.
- II. — Un passage du drame « Christos Paschon » introduit dans le « Tropologion de Romanos ».
- III. — Le drame « Christos Paschon » a-t-il été joué ou non ?

### I

#### *But et auteur de ce drame*

C'est seulement à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle que cet ouvrage a commencé à partager le monde érudit. Jusqu'alors on ne connaissait pour auteur de ce drame que celui dont le nom figurait dans tous les manuscrits, anciens ou plus récents : Grégoire de Nazianze (1). En 1545, Lilio Grégorio Gyraldi, de Ferrare, écrivait

(1) Parisiensis, Bibl. Nat. 994, 998, 1220, 2600, 2707, 2714, 2875 (XV, XVI, XIV, XV, XIII-XIV, XVI, XIII<sup>e</sup> s.); — Cod. reg. Matritensis, N<sup>o</sup> 93 (ann. 1497); — Monachii, cod. 154, olim 193 (ann. 1550) (Cat. codd. graec. Bav. p. 73); — Venetiis, cod. 519 (cat. cod. graec. Bibl. S. Marci, p. 279); — Cod. Schvarziano (Bibl. Schvarzianae cat. codd. Pars II, p. 8); — Bibl. Vindobonensis, cod. théol. 335 (XV. s.) et cod. théol. 280 (XVI s.); — Edit. princ. Rome, éd. Ant. Bladus, 1542. (dans l'*Horologio*); — Dernière édit. Leipsig 1885, éd. Brambs, coll. Teubner; — Trad. franç. en prose par J. A. Lalanne (incomplète) Paris 1852, et l'Abbé M. de la Rousselière. Paris, 1895; — Trad. allem. par E. A. Pullig. Bonn, 1893.

Edit. intermédiaires et trad. latines : Paris et Louvain, 1544, éd. Wechel; — Paris, 1550, éd. Fabricius; — Paris, éd. Caillau (Bénédictins) 1840; — Paris 1847, dans *Fragm. Eurip.* (Wagner, coll. Didot) éd. Dübner; — Migne (dans *Patr. Gr.*, t. 38). Paris 1858; — Leipsig, 1855 éd. A. Elissen (dans *Analecten der mittel - und neugriechischen Littér.*, t. I, trad. allem.)

encore de lui : « Indépendamment des poèmes de cet auteur, qui viennent d'être livrés à l'impression, il existe une tragédie qu'il a composée en imitant Euripide, sur les souffrances et la mort de Notre-Seigneur Jésus-Christ » (2).

Baronius, dans ses *Annales* (3), éleva, le premier, des doutes, à cause des sentiments trop humains et trop peu impassibles, d'après lui, de la Vierge devant le supplice de son Fils. Des théologiens protestants, tels que Wiliam Fulke et Robert Cock, ont l'un après l'autre suivi son exemple. D'autres les ont imités : tous invoquaient l'autorité de Baronius, mais les objections tant théologiques que littéraires, qu'ils présentaient, étaient peu fondées. Plus tard, les philologues ont aussi été gagnés à cette cause. Ils alléguaient des arguments plus littéraires que théologiques. Les théologiens s'étaient tous appuyés sur cette soi-disant preuve que le caractère de la Vierge n'était point conforme à celui que lui donnaient les livres canoniques ou les écrits des saints Pères, au nombre ou à la tête desquels devait se placer Grégoire de Nazianze. En effet, la Vierge, dans ce morceau, éprouve une si vive douleur, qu'elle est poussée à l'idée du suicide. Ce défaut de constance et de résignation — trait que l'auteur voulut mettre en valeur, pour les raisons qui le firent composer cette pièce et que nous exposerons, — fut très mal jugé et a suscité des erreurs. En outre, on allait jusqu'à considérer certains détails de cette pièce comme légendaires, en s'appuyant sur ce fait qu'on les retrouve dans des écrits évidemment apocryphes, tels que l'Évangile de Nicodème. Mais la rédaction de ce dernier est reconnue aujourd'hui postérieure au temps où écrivait saint Grégoire. Ici nous ne pouvons nous empêcher d'interrompre cet historique de la pièce pour faire une remarque, croyons-nous, d'une évidence indiscutable. Tous les épisodes de la Passion compris dans cette pièce pourraient à la rigueur être qualifiés de *légendaires*, du fait qu'ils sont absents du récit canonique des évangiles; par contre, ils sont entièrement conformes à l'esprit de l'auteur et au but qu'il se propose dans cette œuvre.

(2) L. G. Gyraldi, *Opera omnia*, t. II. p. 228.

(3) Baronius, *Annales*, XXXIV, p. 128-129.

Un autre argument des théologiens a été qu'une suite d'épithètes laudatives seraient adressées dans cet ouvrage à la Vierge, dont le culte n'existait pas encore à cette époque, et parmi elles l'appellation de Théotokos entrée en usage seulement après le concile d'Ephèse (431). Mais l'argument pourrait prouver le contraire. Le titre de Théotokos ne figure pas même une seule fois dans le texte; il a été employé tardivement par les copistes, — qui indiquent par des noms écrits en marge, et en abrégé, les rôles des différents personnages du drame, — pour spécifier celui de la Vierge. Ils remplacent ainsi la dénomination de Μητηρ Θεοῦ, que l'auteur lui donne dans son prologue lorsqu'il énumère les personnages du drame (4), par cette épithète, commune de leur temps, à la place de celle qui était tombée en désuétude. La question est bien simple. Un regard jeté sur les mss. de cet ouvrage nous rassure aussitôt. Les copistes signalent avec une encre différente de celle du texte les noms des personnages; tantôt ils citent : Théotokos, Théologos (pour Jean) Ἰωσήφ, etc.; tantôt ils écrivent en abrégé Théot. Ἰωάν. ou même Ἰών. ou Ἰώσ., à volonté; ils confondent parfois ces deux derniers personnages. Les épithètes que nous avons recueillies dans le texte, d'un bout à l'autre de la pièce, sont les suivantes :

Σεμνοτάτη Μαρία, σεμνοτάτη παρθένε, πάγκλυτε, παγκαλλίστα κούρη, δέσποινα κούρη, δεσπότης μητηρ Λόγου, πότνα κούρη, δέσποινα παγκοίρανε, παγκοίρανε πότνα, παρθέν' ὀλβία, ἀνασσα, κόρη δέσποινα, χάρμα τοῦ γένους, κόρη πάγκλυτε, κόρη πάγχαρτε, μητηρ παρθένε, καλλίστα πασῶν παρθένων ὑπερτάτη, οὐρανίων ταγματῶν ὑπερτέρα.

Les objections littéraires sont d'un caractère tout aussi discutable que les objections théologiques. D'abord c'est le style de la pièce qui gênait les critiques. D'après eux, il n'était point digne d'un Grégoire à cause de la lenteur et de l'embarras qu'ils croyaient reconnaître dans l'action, à cause des hiatus qu'ils croyaient voir dans la composition de certains vers, ou de la répétition de certains d'entre eux (5). En pareille matière,

(4) Πρόσωπα γοῦν δράματος εἰσι μοι τάδε - μητηρ πάναγνος, παρθένος μύστης, κόραι - αἱ συμπαροῦσαι μητρὶ τῇ τοῦ Δεσπότης. (Vers 28-30)

(5) Il y a, en effet, un couple de vers qui reviennent en guise de refrain à plusieurs reprises dans les longues tirades de la pièce (v. 119, 428, 546, 762, 914, 2402, 1357); ils sont compris dans les longues plaintes de la Vierge, dans lesquelles la même phrase est intercalée chaque fois à propos

ils oubliaient l'action néfaste des copistes et la mutilation par eux d'un grand nombre de textes, dont les altérations les ont obligés maintes fois à un travail de rétablissement (6). Ils oubliaient encore que l'auteur n'avait pas pour but de présenter un ouvrage de forme parfaite; le contenu le préoccupait surtout. Pour la première fois peut-être, les amateurs des muses antiques avaient sous les yeux, à cette époque, des vers d'un esprit purement chrétien. C'est cet esprit qui semble avoir retenu l'attention du Prélat. Il aurait voulu donner aux vérités de la foi orthodoxe une tournure telle, qu'elles pussent par elles-mêmes combattre toute croyance hérétique. Il y réussit. Le drame « Christos Paschon » est un ouvrage à intention précise, où l'auteur soigne beaucoup moins la structure de l'iambe, qu'il manie d'ailleurs avec facilité, que le déploiement des pensées et des théories pour lesquelles il fait preuve d'une grande ingéniosité. Le tissu des faits destinés à servir les vérités dogmatiques et les profondes convictions orthodoxes devrait, pour tout critique, rester l'élément essentiel.

Plus nombreux encore que les négateurs étaient les critiques qui reconnaissaient en Grégoire de Nazianze l'auteur de cette pièce. Ils s'appuyaient sur des faits positifs : d'abord le nom de l'auteur qui figure dans tous les manuscrits; en outre, une notice de Suidas placée en guise de préface dans deux des manuscrits, celui de Vienne (103), décrit par Lambecius (7), et le ms. de la Bibliothèque nationale de Paris (998). Dans cette notice, Suidas énumère, d'après Philostorge, contemporain de Grégoire de Nazianze — ce qui est encore plus sérieux — les écrits de ce Prélat parmi lesquels est mentionné son drame « Christos Paschon ». Il est vrai que dans les imprimés de l'ouvrage de Suidas, cette notice sur Grégoire ne figure pas. Mais il n'est pas moins vrai que le lexique de Suidas, tel qu'il nous est parvenu aujourd'hui, n'est point celui de jadis; et, d'autre part, les biblio-

de son Fils « Ἐτικτον αὐτόν, οἶδα δ'ὡς ἐγεινάμην. » Nous croyons que c'est là un point dogmatique sur lequel l'auteur veut absolument attirer l'attention.

(6) Cf. à propos des études et critiques de cet ouvrage dans K. Krumbacher, *op. cit.*, trad. II, p. 699.

(7) Petri Lambecii, *Commentari. de august. bibl. caes. vindob. lib. IV*, p. 46-47, éd. Kollarii (Les cod. Vindobon. 280 et 335 sont donnés par Lambecius sous les N° 104 et 103.)

graphes mentionnent une quantité de mss. de cet ouvrage, dans lesquels n'étaient insérés que des articles d'ordre historique, comme dans d'autres on ne trouvait que ceux qui avaient un caractère purement grammatical. Il s'ensuit que l'ouvrage complet de ce lexicographe, tel qu'il fut composé, devait être à la fois un dictionnaire historique et un glossaire grammatical (8), dont les copistes reproduisirent tantôt l'une et tantôt l'autre des parties. Par conséquent, il est naturel de trouver dans certains manuscrits de cet ouvrage des détails qu'il est impossible de rencontrer dans d'autres. Les copistes de l'œuvre de Grégoire, ceux du ms. de Vienne et du Paris. 998, ont dû certainement avoir sous les yeux un ms. du lexique de Suidas que nous ne connaissons pas, d'où ils tirèrent la notice biographique sur l'auteur, qu'ils crurent bon de placer en tête de la pièce.

Ces opinions contradictoires sur l'ouvrage de Grégoire s'opposent encore de nos jours. Quelques-unes des histoires de la Littérature byzantine se contentent encore d'enlever ce drame à Grégoire de Nazianze pour le classer, sans nom d'auteur..., tantôt au xi<sup>e</sup> siècle..., tantôt au xii<sup>e</sup> et quelquefois même à l'époque des iconoclastes; mais on ne saurait être très convaincu, puisque leur opinion n'est pas justifiée (9). Aussi nous permettons-nous d'opposer aux arguments littéraires des négateurs, outre la documentation que nous venons de mentionner et qui a été depuis longtemps publiée, une analyse proprement littéraire, qui ne devrait pas être négligée comme elle l'a été et qui, d'après nous, peut seule concilier les contradictions. Nous l'appuierons en outre par des preuves nouvelles. Tout d'abord, pour répondre au doute que fait naître la notice de Suidas sur Grégoire, nous ajouterons que dans la biographie de ce Prélat, écrite par

(8) *Not. et extr. des mss.* t. V. p. 5.

(9) Mistriotès, *op. cit.*, II. p. 712 (XI-XII<sup>e</sup> s.); — Krumbacher, *op. cit.* trad. II. p. 482 (sous les Comnènes); — La Piana, *op. cit.* p. 59-60 (XI<sup>e</sup> s.); — L. Bréhier, *Journ. des Sav.*, 1913, p. 360 (XI<sup>e</sup> s.); — Abbé de la Rousselière, *op. cit.* préface (VI<sup>e</sup> s.); S. Lambros (*Nouv. Hellénomn.*, 13) p. 403 (XI ou XII<sup>e</sup> s.); — Magnin (*Journ. des Sav.*, 1849) à Greg. de Nazianze, IV<sup>e</sup> s.; — Jubinal, *op. cit.* préf. VII, à Jean Chrysostome; — Dräseke, Apollinarios von L. sein Leben und seine Schriften. Leipzig, 1892 (à Apollinaire); — Brambs, dans sa préface, p. 18. Leipzig, coll. Teubner 1882 (au XII<sup>e</sup> s.). De même Joh. Dräseke dans *Jahrbucher fur protest. Théologie*, 10 (1884), pp. 689-704.

un prêtre, son homonyme, nous avons sa qualification comme auteur dramatique et la mention de ses « tragédies pieuses » (10), tout comme par le lexicographe; seulement, ces tragédies ne sont pas spécifiées. En outre, ayant examiné attentivement les écrits de saint Grégoire, nous avons fini par être fixée sur les intentions de ce Prélat, comme sur la manière dont il les a mises en pratique.

Il imite les auteurs antiques, surtout pour suppléer au vide produit par l'interdiction des études grecques à ses coreligionnaires. Il se place pour cela aux côtés d'Apollinarios, célèbre à cette époque pour le maniement du vers classique. Sozomenos nous en donne la preuve (11). Mais, quelque temps après, l'apostasie d'Apollinaire le pousse, avec Basile le Grand, qui s'associe à lui, à la défense du dogme « de Nicée » et à un combat acharné contre les théories de l'hérétique dont les conséquences lui semblaient néfastes pour son troupeau. Tous deux se proposent comme tâche de renverser la force croissante de l'hérésiarque. Basile tourne son attention vers les régions du Pont, Grégoire vise Constantinople (12), où, employant la force de sa merveilleuse parole, écrite ou verbale, il réussit à détruire les théories de l'apostat. La lettre écrite par lui à l'évêque Nectarios, et où il expose les bases de la dogmatique par la-

(10) Vita S. Gregor. Theolog. a Gregorio presbytero Graece conscripta : Πρὸς δὲ τὴν θαυμασίαν τοῦ τυράννου νομοθεσίαν, τὴν προστάτουσαν μὴ δεῖν Χριστιανούς τὰ Ἑλλήνων μυσῆσθαι μαθήματα, ὁρᾷτε τοῦ μακαρίου τὴν σύνεσιν. Χρησάμενος ἡρωϊκοῖς τε καὶ λαμβικοῖς καὶ ἐλεγείοις καὶ τριμέτροις καὶ ἐτέροις πολλοῖς χαρακτηρισί τε, τραγωδίας καὶ κωμωδίας καὶ ἀπάσης συγγραφικῆς ἰδέας - ὀλίγου δεῖν πᾶν εἶδος παιδείσεως - τοῖς ἰδίοις λόγοις ἀπετυπώσατο, ὑποθέσεις θεοσεβεῖς πανταχοῦ ἐνστησάμενος, ἢ ἀρετῆς ἐπαινον, ἢ ψυχῆς τε καὶ σώματος κάθαρσιν, ἢ θεολογίαν, ἢ προσευχάς, ἢ τὰ τοιαῦτα ἅττα λογογραφῆσας ἐμμέτρως (M. P. Gr., t. 35, c. 265).

(11) Sozomenos, l. V. c. XVIII : «Ὡς Ἰουλιανὸς ἐκώλυε χριστιανούς καὶ..... Βασιλείου τοῦ Μεγάλου, Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου καὶ Ἀπολλιναρίου ἀνθισταμένων αὐτῷ, καὶ μεταβαλλόντων τὰ θεῖα πρὸς τὴν ἑλληνικὴν φράσιν· καὶ μᾶλλον Ἀπολλινάριος καὶ Γρηγόριος ὁ Ναζιανζηνός· ὁ μὲν ρητορικῶς λίαν γράφων, ὁ δὲ ἠρωϊκῶν καὶ πάντα ποιητὴν μιμούμενος». (M. P. Gr., t. 67, c. 1269).

(12) *Ibid*, c. 1333 : «Περὶ συμμαχίας Βασιλείου καὶ Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου. ....καὶ ὡς ἄκροι γενόμενοι ἐπὶ σοφία, τοῦ ἐν Νικαίᾳ δόγματος ὑπερίσταντο». col. 1336 : «Καὶ Βασίλειος μὲν, τὰς πρὸς τὸν Πόντον περιὼν πόλεις, συνοικίας τε μοναχῶν πολλὰς ἐκέισε κατεστήσατο, καὶ τὰ πλήθη διδάσκων, ὁμοίως αὐτῷ φρονεῖν ἐπειθε. Γρηγόριος δὲ Ναζιανζοῦ πόλεως μικρᾶς ἐπισκοπεῖν μετὰ τὸν αὐτοῦ πατέρα λαχὼν, ἀλλαγῆ τε τούτου χάριν, καὶ μάλιστα τῇ Κωνσταντινουπόλει συνεχῶς ἐπεδήμει. Οὐ πολλῷ δὲ ὕστερον τοῦ τῆδε λαοῦ προστατεῖν ἐπετράπη ψήφῳ πολλῶν ἱερέων. Μῆτε γὰρ Ἐπισκόπου, μῆτε Ἐκκλησίας οὐσης ἐνθάδε, ἐκινδύνευε μηκέτι εἶναι λοιπὸν ἐν Κωνσταντινουπόλει τὸ δόγμα τῆς ἐν Νικαίᾳ συνόδου».

quelle il se propose de combattre les croyances des Apollinaires, forme le meilleur exposé, le résumé, et en quelque sorte la justification des épisodes nouveaux créés et présentés techniquement dans son drame sur la Passion comme sur la Résurrection du Christ; ces épisodes ont pour seul but de défendre la théorie de l'Incarnation, telle que les premiers prélats orthodoxes voulaient l'établir :

«Τὸ δὲ ἐγκόλπιον ἡμῶν κακόν, Εὐνόμιος, οὐκέτι ἀγαπᾷ τὸ ὀπωσοῦν εἶναι... τὸ δὲ πάντων χαλεπώτατον ἐν ταῖς ἐκκλησιαστικαῖς συμφοραῖς, ἢ τῶν Ἀπολλιναρίων ἐστὶ παρρησία..... Διαβεβαιοῦται γὰρ μὴ ἐπίκτητον εἶναι τὴν σάρκα καὶ οἰκονομίαν τοῦ μονογενοῦς υἱοῦ τοῦ Θεοῦ προσληφθεῖσαν ἐπὶ μεταστοιχειώσει τῆς φύσεως ἡμῶν, ἀλλ' ἐξ ἀρχῆς ἐν τῷ υἱῷ τὴν σαρκώδη ἐκείνην φύσιν εἶναι.....

Ἄλλὰ τὸ πάντων χαλεπώτατον, ὅτι αὐτὸν τὸν μονογενῆ Θεόν, τὸν κριτὴν τῶν ὄντων, τὸν ἀρχηγὸν τῆς ζωῆς, τὸν καθαιρέτην τοῦ θανάτου, θνητὸν εἶναι κατασκευάζει, καὶ ἐν τῇ ἰδίᾳ αὐτοῦ θεότητι πάθος δέξασθαι, καὶ ἐν τῇ τριήμερῳ ἐκείνῃ νεκρώσει τοῦ σώματος, καὶ τὴν θεότητα συναπονεκρωθῆναι τῷ σώματι.....». (13).

Ainsi, l'auteur de notre drame s'était attaché à prouver le dogme de la Trinité orthodoxe. Aux églises hérétiques qui abondaient alors à Constantinople, il avait opposé sa petite chapelle privée (14), dans laquelle rien que par la « force de sa parole » il réussit à ressusciter la dogmatique orthodoxe agonisante. C'est là qu'il lut la plupart de ses ouvrages aux fidèles. Cette petite chapelle était plutôt un lieu de réunion commun, qu'une véritable église. Il y combattit héroïquement pour enseigner la parole de Dieu. Les homélies, les saintes lectures se succédaient. Nous supposons que la lecture de notre drame se fit dans ce lieu saint.

Dans son discours contre l'empereur Julien (un des premiers qu'il prononça), s'adressant au public, il apostropha les païens pour avoir fermé aux chrétiens la voie de la poésie antique, « de la fausse poésie » (τῆς κίβδηλου ποιήσεως), mais il se réjouit de ce qu'il ne pourraient pas en même temps « leur obstruer la lan-

(13) *Ibid.*, lib. VI, cap. LXVII, col. 1368 et suiv.

(14) *Ibid.*, c. 1425 : «Ἐκράτουν δὲ τῶν ἐκκλησιῶν ἔτι οἱ τοῦ Ἀρείου φρονούντες, ὧν ἠγεῖτο Δημόφιλος..... Γρηγόριος δὲ ὁ ἐκ Ναζιανζοῦ προίστατο τῶν ὁμοούσιον Τριάδα δοξαζόντων. Ἐκκλησίαζες δὲ ἐν οἰκίῳ μικρῷ, παρ' ὁμοδόξων αὐτῷ τε καὶ τοῖς ὁμοίως θρησκείουσι εἰς εὐκτήριον οἶκον κατασκευασθέντι.

Ἀναστασίαν δὲ ταύτην τὴν ἐκκλησίαν ὀνομάζουσι, ὥς μὲν ὀνόμην, καθότι τὸ δόγμα τῆς ἐν Νικαίᾳ συνόδου πεπτωκὸς ἤδη ἐν Κωνσταντινουπόλει διὰ τὴν δύναμιν τῶν ἑτεροδόξων, ἐνθάδε ἀνέστη καὶ ἀνεβίω διὰ τῶν Γρηγορίου λόγων».

gue » (15). Il était fermement disposé à remplacer les ouvrages interdits par de nouveaux. Il s'étend même sur le choix d'un de ces ouvrages, qu'il semble tenir en main : « C'est une composition », dit-il, dont le sujet est puisé « dans les histoires anciennes et les actes connus », et parmi ceux qui se rencontrent journellement dans la vie

« Ἄνδρες ὁμοῦ τε καὶ γυναῖκες, νέοι τε καὶ πρεσβύτεροι, ὅσοι τε εἰς τὸ βῆμα τοῦτο τελεῖτε..... ἀκούσατε λόγον ἀνδρὸς οὐ μετρίως τὰ τοιαῦτα πεπαιδευμένου, ἕκ τε τῶν ὁσημέραι συμβαινόντων καὶ τῶν παλαιῶν ἱστοριῶν καὶ βίβλων καὶ πράξεων » (16).

Il exhorte ensuite son auditoire à introduire l'usage des fêtes sacrées, à la manière de celles que savaient organiser les païens et cela pour payer l'ennemi de la même monnaie : « Καὶ πρῶτον μὲν ἀδελφοὶ πανηγυρίσωμεν... » (17). Le scoliaste de saint Grégoire, Basile de Césarée, évêque de Cappadoce vivant au x<sup>e</sup> siècle et écrivant sous le règne de Constantin Porphyrogénète, entre dans des détails précieux sur cette exhortation du Prélat aux fidèles en vue d'adopter même la *panégyrie* (18); de même sur le but des lectures poétiques faites par lui d'après les ouvrages qu'il composait lui-même. Ce but n'était autre que celui de combattre l'hydre bicéphale, antichrétienne et antiorthodoxe, qui menaçait son troupeau à cette époque.

Même dans le sujet si étrangement charmant de son drame, nous ne voyons qu'un système théologique d'une âpre précision, un développement de sujet correspondant à une étude du dogme délimitée et restreinte; bref, nous n'entrevoyons que le plan d'une étude dogmatique minutieuse, digne d'honorer un théologien tel que lui. On pourrait diviser cette pièce en trois parties distinctes. En effet, sa répartition en actes et scènes, telle qu'elle figure dans quelques-unes des éditions ou traduc-

(15) Migne, *P. Gr.*, t. 35, col. 701: Orat. contra Julian. « Οὐκ ἔτι πανηγυρίσωσι καθ' ἡμῶν, νόμῳ τῆς κιβδήλου ποιήσεως ἀποκλείσαντες, ὡς ὁμοῦ τούτῳ καὶ τὰς γλώσσας ἡμῶν ἐμφράξαντες ».

(16) *Ibid.*, c. 705.

(17) *Ibid.*, col. 708-709.

(18) Migne, *P. Gr.* t. 36, c. 1149: « καὶ δίδωσι τούτοις νοεῖν οὐκ ἀπόβλητον εἶναι καὶ τὴν ἐν ἑορταῖς καὶ εὐφροσύναις καὶ πανηγύρεσι θείαις διάχυσιν ψυχῆς καὶ κίνησιν εὐρυθμον, συνδιατιθεμένου τοῦ σώματος, καὶ πως ἐναλλομένου, πηδῶσης ἔνδοθεν ψυχῆς εὐσεβοῦς, δοξαζομένου Θεοῦ, καὶ τῇ οἰκονομίᾳ Χριστοῦ καὶ ταῖς τῶν Ἁγίων μνειαῖς ἐλλαμπρυνομένης ».



tions, n'est point conforme à l'état dans lequel la pièce nous apparaît dans les manuscrits, où le drame se déroule d'un trait, d'un seul souffle, sans aucune division, à peine coupé par le nom des personnages mis en abrégé dans la marge, comme nous l'avons déjà signalé.

Première partie. Elle pourrait avoir pour titre : « Les souffrances du Christ », ou un autre plus beau que lui donna dans sa traduction J. A. Lalanne : « Le Christ souffre et meurt » (19). Un messenger vient annoncer à la Vierge, entourée d'un chœur de femmes, qu'on vient d'arrêter son Fils. Elle est frappée d'angoisse. Un autre bientôt accourt pour donner les détails de son jugement par Pilate et de sa condamnation. La Vierge voudrait courir auprès de son Enfant. Elle invite les femmes à la suivre; elles sortent. Bientôt elles voient apparaître de loin une foule de malfaiteurs traînant Jésus, courbé sous le poids de sa croix, vers le supplice. La Vierge voudrait s'approcher. Les femmes l'arrêtent et lui conseillent la prudence. Cachées au coin d'une rue, elles voient passer tout près d'elles le Christ qui ne les aperçoit pas.

Un troisième messenger arrive quelque temps après. C'est pour lui annoncer les supplices que Jésus a dû endurer sur le Calvaire. La Vierge sent à ce récit se briser les derniers liens qui l'attachaient au monde. Toute frayeur et toute faiblesse disparaissent en elle pour se changer en la résolution de courir auprès du supplicié. Elle emmène avec elle les femmes. Bientôt, sur le Calvaire, elle adresse à son Fils crucifié d'amers reproches pour l'avoir abandonnée seule et sans soutien au monde; elle demande le but de cette mort ignominieuse, se lamente comme une simple mortelle et le supplie de ne pas la quitter ou bien de lui promettre sa Résurrection, et dans ce dernier cas de pardonner aux hommes. Le Christ lui promet ce qu'elle demande et lui annonce en même temps sa future gloire.

Là-dessus arrive Pierre en se lamentant. Le chœur de jeunes filles l'annonce et la Mère, après l'avoir fait conduire auprès de son Fils, l'aide à obtenir son pardon. Pierre s'éloigne. Jésus

(19) Il est à remarquer que le titre *Χριστός πάσχων* n'est pas celui donné par Grégoire à son drame. C'est le premier éditeur, Antoine Bladus, qui l'a employé pour la première fois en 1542. Tous les mss. portent le même titre : *Τραγωδία Γρηγ. Θεολόγου εἰς τὸ κοσμοσωτήριον πάθος.*

veut obliger sa Mère à le quitter pour lui épargner la douleur d'assister à sa fin. Il veut la convaincre que sa tâche auprès de Lui est terminée : c'était celle d'obtenir la promesse de sa Résurrection, pour sa gloire, et le pardon de l'humanité, qui a commencé par celui de Pierre (apologétique de saint Grégoire très significative et digne de toute attention). La Vierge s'éloigne. Le Christ, à ce moment, rend le dernier soupir. Au léger cri qu'Il pousse, le chœur s'exclame et Marie revient sur ses pas. A la vue de son Enfant mort, elle défaille. Ensuite commencent les lamentations de la Vierge, au pied même de la croix. Elles continueront pendant la Descente. Elles sont vraiment belles. Saint Grégoire montre un talent véritable pour ce genre de composition. Ce sont les parties les plus fortes de son drame que celles pendant lesquelles il fait pleurer la Vierge. Il y a mis toute son âme et toute sa force de catéchiste fougueux. Il veut opposer aux croyances hérétiques l'évidence de cette douleur pour prouver par là que Marie fut véritablement la Mère de Dieu et pour instaurer, s'il est possible, son culte, toujours dans la mesure du dogme orthodoxe. La Vierge n'est pas surhumaine : elle est mortelle et soumise à nos faiblesses; elle se lamente comme le ferait toute autre mère; elle pousse le désespoir jusqu'à l'idée du suicide et la faiblesse jusqu'à reprocher à son Fils son martyre. Elle est en outre accessible à d'autres passions, ce qui fait encore mieux ressortir l'attitude divine du Christ; son cœur est animé par le souffle de la vengeance contre Judas (dernières traces du paganisme agonisant dans les sentiments des premiers chrétiens) (20). La différence entre la *nature divine* du Christ et celle de la Vierge est fortement mise en évidence par la tournure singulière que Grégoire a donnée à leur entretien auprès de la croix (21). Mais la Vierge a une mission supérieure qu'il tient à marquer : celle d'intercéder auprès du Christ pour l'humanité. Dans le drame, c'est par son intercession, conséquence de ses sentiments généreux et du désir

(20) Ἐγὼ τε γὰρ λέξασα κουφισθήσομαι  
 ψυχὴν τ' ἀληθῆ σὺ τε κοῦ κλύων μάθης.  
 μάθης γὰρ εὐρών τὴν κατ' ἀξίαν τίσιν. (vers 297-299).

(21) Vers 700-850.

d'assister à la glorification de son Fils par la Résurrection, qu'elle obtient le pardon de l'humanité. Mais saint Grégoire met surtout en valeur l'Incarnation, qui ressort de cette première partie du drame. A la fin de ce premier acte, Jean, le disciple bien-aimé, en véritable théologien, résume les leçons qu'il y aurait à tirer de ce premier morceau, dans un discours qu'il adresse à la Vierge pour la consoler. Il lui signale l'accomplissement des prophéties, lui résume le fait de l'Incarnation de Dieu descendu sur terre pour se faire Homme et racheter par son sang l'humanité pécheresse; par contre, il l'exhorte à espérer, à attendre comme une conséquence inévitable de la mort de l'Homme, la glorification de Dieu par sa Résurrection (22). L'Homme-Dieu mort volontairement pour ressusciter dans trois jours, cette théorie, Grégoire l'a traitée pleinement pour l'opposer à l'idée qui lui paraissait la plus néfaste dans l'enseignement d'Apollinaire quand il disait : « Τὸν καθαιρέτην τοῦ θανάτου θνητὸν εἶναι κατασκευάζει, καὶ ἐν τῇ ἰδίᾳ αὐτοῦ θεότητι πάθος δεξασθαι, καὶ ἐν τῇ τριημέρῳ ἐκείνῃ νεκρώσει σώματος, καὶ τὴν θεότητα συναπονεκρωθῆναι τῷ σώματι καὶ οὕτω παρὰ τοῦ πατρὸς πάλιν ἀπὸ τοῦ θανάτου διαναστηθῆναι ». Jean promet aussi à la Vierge une très proche glorification qui sera la conséquence de la Résurrection de son fils. Jésus, de la croix, lui avait dit : « Je vais vous accorder les faveurs qui sont considérées comme les plus belles dans le ciel, sur la terre et dans tout l'univers. C'est à cause d'un grand nombre (de mortels) que je vous donnerai cette grâce » (vers 763-766). Cette foi en l'intercession de la Vierge, suggérée dès cette époque, sauvera dans l'avenir la grande ville, chaque fois que le péril la menacera, ce qui augmentera toujours la force de ce culte. A son tour Jean précise donc ce rôle de la Vierge par ces mots : « En compensation de cette grande affliction et de ces lamentations, les plus grands honneurs vous sont destinés dans le ciel et sur la terre. L'univers entier sera rempli de paroles glorieuses et le genre humain élèvera des temples en votre honneur » (v. 963-966).

Au moment où Jean lui fait la leçon, la Vierge s'exclame sur le miracle qui a lieu devant ses yeux : elle voit un soldat qui,

(22) Ὁ γὰρ τὰ λυπρὰ νητρεκῆ νῦν γνωρίσας  
καὶ χάριμα δεῖξει λαμπρὸν ἤματι τρίτῳ. (v. 960-961).

après avoir dirigé sa lance vers le Christ et l'avoir transpercé, se prosterne devant lui et baise la terre qui porte le bois sanglant, parce qu'un double jet d'eau et de sang jaillit de la blessure. Elle le voit se frapper la poitrine. Le chœur à son tour énumère les autres prodiges qui s'accomplissent alors : les montagnes qui s'entr'ouvrent, les rochers qui s'entre-choquent, les tombeaux béants. Puis Jean avertit la Vierge de l'arrivée de Joseph d'Arimatee, suivi d'un des disciples secrets du Christ, portant tous les instruments nécessaires pour détacher et descendre un corps d'une croix. Il prépare ainsi la seconde partie du drame, on pourrait dire le deuxième acte, celui qui comprend la Descente et la Sépulture, et qu'on a désigné sous le titre « Le Christ est enseveli ». De plus, dans les derniers vers du premier acte, il énonce en guise de finale une sentence, digne du théologien dont il résume en ce moment les idées « Heureux qui, instruit des mystères divins, emploie saintement sa vie, s'applique à purifier son cœur, préserve son corps de toute souillure, de ses œuvres de chaque jour se prépare une couronne et est prêt à faire ce qui peut contribuer à la gloire du Seigneur! Etre pieux et chaste, c'est, à mes yeux, la condition la plus sage et la plus utile de la vie humaine » (v. 1139-1147).

La division en actes n'existe pas matériellement dans le texte; mais elle s'impose, car elle se fait sentir dans la composition même. La leçon qui ressort des derniers vers, mise dans la bouche de l'apôtre Jean, forme une sorte de finale, un résumé des enseignements à tirer de cet ouvrage d'édification. Le second et le troisième acte sont séparés entre eux de la même manière. Cela prouve que chacun d'eux était lu pendant une séance particulière, peut-être pendant deux ou trois jours de suite, le Jeudi, le Vendredi et le Samedi Saints, tout comme les offices dramatiques de cette semaine exécutés de nos jours. Outre la leçon finale dont chaque partie est relevée, une autre particularité vient encore affirmer notre supposition : ce texte dans les mss., et par suite dans tous les imprimés, est précédé d'un prologue en vers qui semble avoir été composé par l'auteur pour servir d'introduction à la première partie seulement du morceau, à celle qui devait être lue le premier jour. En effet, les

personnages nommés ne sont que ceux qui entrent en jeu dans cette première partie : « La Mère sans tache, le Disciple Vierge et les jeunes filles qui accompagnent la mère du Seigneur ». Quant à ceux qui figurent dans les deux autres actes, ils forment un second groupe, que les copistes sont obligés d'indiquer en marge, directement après le prologue de la pièce (23), réduite aujourd'hui par eux à un seul acte. Auparavant, au temps où la pièce était partagée en trois, ces personnages devaient être nommés à la place voulue, c'est-à-dire au commencement du deuxième et du troisième acte. Ce détail de la double nomenclature des personnages avait conduit autrefois à croire que la pièce était le fruit d'une compilation de plusieurs drames sur le même sujet, émanés d'auteurs différents (24). Comme cette hypothèse était peu fondée, elle ne s'est pas soutenue. La vérité est plus simple. Le prologue de la première partie du drame, composé dans la même langue et dans le même mètre iambique que le texte, ne pouvait certainement pas être rejeté par les copistes; ils l'ont laissé à la place voulue. Seulement, ils ont directement uni à la première partie du drame les deux autres actes, et supprimé ainsi les séparations. Par conséquent, ils ont transporté au début les en-tête des deux dernières parties, qui se bornaient sans doute à la simple désignation des personnages, puisque l'auteur avait déjà dit ce qu'il voulait au public avant de procéder à la lecture de la première partie. Peut-être ces deux dernières parties étaient-elles précédées chacune par une des deux prières, l'une adressée au Christ, l'autre à la Vierge même, et toutes deux placées par les copistes à la fin du morceau. Il se peut. Elles portent d'un bout à l'autre l'empreinte du style de saint Grégoire (25). Bref, l'idée de compilation de deux ou trois pièces paraît inadmissible, dès qu'on parvient à saisir l'unité du style, de la forme, de la pensée surtout, et de l'idée générale. Nous verrons en outre que les trois parties

(23) «Τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα : Χριστός, Θεοτόκος, Ἰωσήφ, Θεολόγος, Μαγδαληνή, Νικόδημος, Ἄγγελοι, Χορὸς παρθένων, Νεανίσκος». Ce sont là exactement tous les personnages qui entrent en jeu dans les deux dernières parties du morceau.

(24) Magnin, *Journ. des Sav.*, ann. 1849.

(25) Dübner, *Fragm. Eurip.* pp. 76-78; — Brambs, coll. Teubner, pp. 167-172.

de ce drame sont toutes commentées par le sermonnaire Georges de Nicomédie au ix<sup>e</sup> siècle. Ce commentateur non seulement prouve de façon décisive que le drame nous est parvenu tel qu'il avait été composé et que par conséquent il ne faut voir aucune compilation dans les mss. que nous possédons, mais, de plus, il fournit l'attestation la plus précieuse que nous aurions pu souhaiter sur l'auteur de cet ouvrage. Il nomme le grand théologien comme le créateur des épisodes nouveaux de la Passion, dont il tâche de faire apprécier la portée. Mieux encore, les différentes parties dont se compose ce drame s'enchaînent au point de ne former qu'un ensemble régulier et continu pour celui qui en fait l'analyse. Si nous retranchons les prières ou les leçons dogmatiques mises dans la bouche du dernier des interlocuteurs dans chaque partie, nous ne distinguerons nullement entre elles le point de séparation. Jean fait sa leçon ou sa prière à la fin du premier acte, après avoir annoncé qu'il voit arriver de loin Joseph suivi d'un disciple secret. Le second acte prend juste à cet endroit. Joseph entre en scène et s'adressant à Jean, lui dit : « Très cher ami, ayant entendu ton sage langage, j'ai bien senti qu'il provient d'un homme sage. Je viens de loin et suis prêt, muni de tout cet appareil, à ensevelir le plus tôt possible le cher mort » (v. 1148-1151).

La même concordance reparaît entre le second acte et le troisième. A la fin de la deuxième partie, Jean accompagne la Vierge et les saintes femmes chez lui en leur disant : « C'est ici que vous passerez le reste de la nuit... Bientôt l'aurore va poindre, car les ténèbres se dissipent » (v. 1819). Au troisième acte, nous retrouvons Marie à l'aube, au même lieu, dans la maison du disciple, se plaignant aux femmes de la nuit d'insomnie qu'elle vient de passer : « Hélas! quand on a l'esprit si inquiet, et le cœur oppressé, comment pourrait-on appeler le sommeil sur ses paupières? » (v. 1821-1822).

Deuxième partie du drame : « Le Christ est enseveli ». Joseph annonce qu'il a reçu la permission d'ensevelir Jésus; il accomplira ce devoir avec Nicodème. Marie les remercie. Joseph conseille la Vierge de se retirer pour ne pas assister à un si cruel spectacle; Marie, au contraire, voudrait descendre le Corps et l'ensevelir de ses propres mains, pour toucher les pieds et bai-

ser les membres de son cher enfant (26). Elle s'avance, mais Joseph l'arrête. Il proteste : C'est à lui, en tant qu'ami, que revient cette tâche. Elle ne devrait pas y prendre part. Ils pourraient à eux deux, Nicodème et lui, procéder à la *μύρωσις* du Corps et à son enveloppement de voiles, car ils ont tout le matériel voulu avec eux. Nicodème s'est procuré une grande quantité de parfums. Il leur serait impossible de lui laisser le mort. Elle pourrait tout au plus, quand le Corps serait décloué, tendre avec les autres femmes les mains, pour le recevoir, toucher ses membres comme elle disait tout à l'heure, et pleurer sur lui. La Vierge accepte : « Tu compteras désormais parmi nos bienfaiteurs et nos amis », lui dit-elle (v. 1298-1299). Alors, elle se met à diriger le travail des deux hommes; elle leur donne les conseils nécessaires. Nicodème décloue. Marie dit à Joseph : « Très cher et vieux Joseph, reçois le corps de mon Enfant dans tes bras; attire-le vers toi. Reçois, reçois-le vite maintenant et redresse la charpente. Soutiens la tête en plaçant derrière le cou ton bras; viens de gauche à droite et soulève à l'instant le côté » (v. 1301-1305). Joseph obéit, mais il ajoute : « Tendez aussi les bras, vénérable Mère, avec les autres femmes et recevez le corps de celui qui donnerait la vie aux morts, et moi je le soutiendrai de toutes mes forces » (v. 1306-1308). Marie reçoit le corps de Jésus dans ses bras (27). C'est l'instant où commence le « thrène », là, au pied même de la croix. Un second aura lieu plus tard, mais sur le sépulcre. C'est un véritable mirologue, que celui qui est prêté à la Vierge par saint Grégoire. Celle-ci commence par énumérer les traits significatifs de l'enfance du Christ pour venir bientôt à ceux de l'âge mûr. En même temps elle raconte tous les ennuis et les malheurs qu'elle dut subir depuis le moment où elle le mit au monde jusqu'à ce jour. Elle se lamente tout humainement; elle le pleure à haute voix. Les

(26) Δείλαι' ἐγώ, δύστηνος, εἰ Παῖδ' οὐχ ὀρώ  
κάν τεθνεῶτα, μέχρι καὶ τύμβος λάβῃ,  
φύγω δὲ δῆμον, ἵνα μὴ τι καὶ πάθω.  
Παιδὸς γὰρ ἄνευ τίς ἔρωσ τοῦ βίου;  
Κλαῦσαι νεκρὸν μοι Παῖδα καὶ θάψαι πάρες,  
ψαῦσαι ποδῶν τε καὶ κατὰσπᾶσαι μέλη. (V. 1269-1275).

(27) Ἄγ' ὦ τάλαινα χεῖρ ἐμή νεκρὸν λάβε. (V. 1309).

louanges du mort sont unies à ses regrets, selon l'ancienne coutume.

Pendant que la Vierge se lamente, Nicodème rappelle à Joseph qu'il est temps de procéder à l'enveloppement de voiles. Marie elle-même se rassérène et rappelle qu'il faut se presser, car la nuit est proche (28). Joseph adresse à son tour quelques beaux vers au Christ, tout en lui recouvrant le corps (29). Puis vient le moment de procéder à la sépulture, avec les autres femmes. On lève le corps, on le porte. Joseph précède, après leur avoir dit de le suivre. C'est lui qui connaît l'endroit où sera déposé le cadavre. Marie suit le cortège, ainsi que les femmes. Elle continue ses conseils chemin faisant : « Hélas! hélas! par cette lumière elle-même (c'est-à-dire par Jésus), touchez doucement et avec précaution le corps de cet Homme-Dieu. Soulevez-le avec respect, portez-le avec mesure » (v. 1490-1492). On arrive. On procède à la sépulture. On fait l'ensevelissement. Sur le sépulcre, Marie invite de nouveau les vierges à pleurer Jésus, pour accompagner de chants son départ de la terre (30), selon la coutume. Puis elle dit à ses compagnes de se retirer. Joseph et Jean font leurs adieux à Jésus. Joseph lui adresse des paroles tragiques : « Χαῖρ' ὀστατόν σε νῦν ἐγὼ προσφθέγγομαι », qui rappellent le Δεῦτε τελευταῖον ἀσπασμὸν de notre Eglise, dans la cérémonie des funérailles. Jean profite de l'occasion pour composer, là, devant le tombeau, un traité en vers sur la double nature du Christ (31). Ses paroles semblent bien refléter celles de saint Grégoire, dans la plupart de ses sermons. L'auteur, en effet, dégage la nouvelle leçon suggérée par la scène qu'il vient de mettre sous nos yeux. Puis Joseph s'adresse à Nicodème : « A cette heure, Nicodème, mon cher collaborateur, retirons-nous. Allons dans la

(28) Καὶ πρὸς Θεοῦ, συνέρξαιτ' ἐν δέοντι γὰρ  
ὡς ἐγγύς ἐστὶ νυκτὸς ἤδη καὶ κνέφας. (V. 1475-1476).

(29) Ὡ φίλτατον πρόσωπον, ὦ νέα γένος,  
ἰδοῦ καλύπτρα τῆδε σὴν κρύπτω κάραν  
τὰ δ' αἰμόφυρτα καὶ κατηλοκισμένα  
μέλη σὰ καὶ μέρη πέπλοις κενοῖς σκέπω,  
πλευρὰν νυγείσαν πᾶσαν ἡματωμένην. (V. 1470-1474).

(30) Δεῦτ' ἴτε, κοῦραι, καὶ κατιδοῦσαι νέκυν,  
προσείπατ' αὐτόν, καὶ προπέμψατε χθονός,  
ὡς οὐ ποτ' ἄλλον τοῦ γένους ρύστην, ἰώ. (V. 1496-1498).

(31) Vers 1636-1698.



retraite prier Dieu pour ce malheureux peuple, quoique si criminellement égaré; pour notre patrie, afin qu'elle ne soit frappée d'aucun de ces fléaux dont nous serions nous-mêmes les témoins » (v. 1790 et les suiv.). L'apôtre Jean, comme à la fin du premier acte, termine par une sentence qui est une leçon : « Allez, pleins d'espérance et exempts de toute crainte. Le souverain arbitre de notre existence, celui de qui procèdent la parfaite tranquillité, l'amitié sincère et l'amour dévoué, celui qui donne aux hommes la sagesse de l'esprit et la pureté du cœur, saura bien soutenir ceux qu'il veut conserver, d'une main assez ferme pour que rien ne les ébranle. Dieu connaît tout et c'est lui qui décide tout (v. 1803-1808). Là finit le second acte. Marie et les femmes sont conduites par le disciple bien-aimé chez lui, où elles doivent passer la nuit.

Cette seconde partie est la plus forte du drame et ne paraît pas indigne de Grégoire, comme l'avaient soutenu certains de ses critiques. Ils ont jugé ce morceau selon le même critère que les pièces antiques, s'autorisant de la forme qui en semblait une imitation. Ils n'ont su reconnaître ni la liberté, ni l'originalité de l'inspiration, ni cette profonde méditation poétique d'une philosophie nouvelle, la philosophie chrétienne. La forme dans cet ouvrage avec ses longueurs et ses répétitions, n'est certes pas des plus parfaites. Mais en revanche, il faut entrevoir l'aube d'un talent poétique nouveau, celle d'une émotion jusqu'alors inconnue, l'émotion morale, le passage brusque de la poésie d'images à la poésie de la réflexion et de l'âme! Il faut percevoir le pathétique chrétien, né de l'abnégation des passions ordinaires. Cette émotion morale, Grégoire a su la faire valoir par la nouvelle tournure qu'il donna au drame de la Passion et surtout par l'esprit de sacrifice dont il sut pénétrer chacun de ses personnages : Joseph et Nicodème s'offrent pour descendre, embaumer et ensevelir le Corps, au péril de leur propre sûreté; de même, Jean; la Vierge et les femmes suivent le cortège jusqu'au sépulcre et s'attardent à pleurer le mort, malgré les dangers dont les menacent les Juifs exaspérés. Cette seconde partie est toute animée du nouveau souffle poétique, et par là même, supérieure aux deux autres actes du drame. Seule des trois elle peut nous entraîner,

nous captiver, quelques instants, dans le monde de la pensée. Le premier et le dernier acte ne lui servent que de compléments. L'essentiel se concentre en cette partie, belle véritablement.

Quant au pathétique qui ressort des lamentations de la Vierge, il a un charme nouveau et émouvant :

ὦ φθέγμα γλυκὸ, γλυκὸ χάριμα μοι φέρον,  
ὦ φιλάτη πρόσωψις, ὦ ποθουμένη !  
ὠραιότης ἄρρητος ὑπὲρ πᾶν γένος,  
εἰκὼν ἄγραφος, ἀγράφου μορφώματος,  
πῶς νῦν στυγνάζεις ; οὐ φέρω βλέπουσά σε.  
Πῶς πῶς σιγᾶς νῦν, οὐδ' ὑπανοίγεις στόμα ;  
Δὸς φθέγμα μοι, δὸς, δὸς παρηγόρημά μοι  
φθέγγξαι τι μικρὸν μητρὶ δυστήνῳ, Τέκνον.

La troisième partie traite le thème de la Résurrection, avec la même liberté qui règne dans les deux précédentes. L'apologiste emploie pour cette partie autant d'épisodes nouveaux que dans les autres, et montre ainsi une grande adresse de pensée et de réalisation artistique. Il transforme les thèmes évangéliques, les relève de riches ornements, les change à sa fantaisie, préoccupé seulement d'atteindre son but : toucher le cœur de ses auditeurs ou de ses lecteurs, y graver à jamais les vérités qui, d'après lui, sont seules éternelles.

Troisième partie. Le lendemain matin à l'aube, Marie se trouve dans la maison du disciple où nous l'avons laissée à la fin du second acte, et où elle a passé le reste de la nuit avec les autres femmes. Un messenger arrive. Il leur annonce que le tombeau vient d'être cerné par des soldats qui ont l'ordre de veiller à ce que les disciples du Christ n'y viennent pas voler le Corps. Les saintes femmes, prêtes à venir dès l'aube verser des parfums sur le tombeau, hésitent alors à remplir ce pieux devoir. Elles préfèrent attendre la tombée du jour. La nuit venue, Marie se décide à aller avec l'une d'elles explorer le tombeau, pour savoir au juste la situation : Madeleine accepte de s'exposer aux dangers de cette mission nocturne par amour pour la Vierge, mais surtout pour réussir à voir la première le Christ vivant et ressuscité.

Elles sortent toutes deux. Elles s'approchent du tombeau et n'y voient point de gardes. Elles avancent en se demandant qui

leur soulèvera la pierre tombale, lorsqu'elles aperçoivent avec stupéfaction que le tombeau est ouvert et la pierre dérangée tout entière. A ce moment, la Vierge remarque la première, assis sur la pierre roulée, un ange qui, leur montrant du doigt le tombeau vide, leur annonce la Résurrection. Elles voudraient courir, répandre la bonne nouvelle, d'abord parmi leurs compagnes, puis parmi les disciples du Christ, mais voici qu'elles demeurent sur place, glacées de crainte et de surprise : le Christ est là, devant elles, dans toute sa splendeur. C'est encore la Vierge qui l'aperçoit la première. Dans les deux apparitions, celle de l'ange et du Christ, Grégoire semble donner une grande importance à ce détail. Elles se prosternent. Marie voudrait lui baiser les pieds : « Permits-moi d'embrasser tes pieds, dit-elle; toutes tremblantes, saisies de frayeur et transportées de joie, nous baisons sur la terre les empreintes de tes pas (v. 2103-2105). Le Christ les rassure et les charge d'aller avertir les disciples. Au moment d'exécuter ses ordres, elles voient venir vers elles un nouveau messager. La Vierge reste pour écouter son récit; de son côté, Madeleine, qui voit de loin ses compagnes s'avancer, car il avait été entendu qu'elles guetteraient le moment favorable pour s'approcher, court vers elles pour leur annoncer la nouvelle. Puis elle revient avec les Femmes examiner de nouveau le tombeau avant d'aller avertir les disciples. Elles rencontrent, assis cette fois dans le sépulcre même, un second ange, qui leur annonce à nouveau la Résurrection. Alors Madeleine va à la rencontre des disciples du Christ. La Vierge ne vient rejoindre les autres Femmes qu'après le départ du messager. Ce dernier, dans un très long récit, lui a exposé comment les gardes, corrompus par les prêtres, s'étaient engagés à dire, au prix d'une somme assez considérable, que le corps du Christ avait été dans la nuit dérobé par ses disciples. Les Femmes, de leur côté, racontent à la Vierge tout ce qui est survenu pendant le temps qu'elle était occupée avec le messager : la visite de Madeleine au tombeau ; son départ pour aller annoncer la nouvelle aux disciples ; l'arrivée de deux d'entre eux, Pierre et Jean, qui, après avoir, de leurs propres yeux, examiné le tombeau, se sont enfin persuadés de la Résurrection. La Vierge en est heureuse ! Madeleine arrive alors, venant de chez les disciples ; elle

complète le récit en racontant une nouvelle apparition de Jésus devant elle, au moment où elle s'est détachée du groupe ; puis, toutes les Femmes réunies se décident à se rendre en Galilée pour assister à l'apparition promise. Elles se rendent dans la maison de Marie, mère de Marc, et y trouvent les disciples enfermés. Elles entrent; quelques moments après, elles voient avec stupéfaction que le Christ, malgré les verrous de la porte, se trouve au milieu de la pièce. Il les salue avec le mot habituel « χαίρετε ! » et il adresse la parole en même temps aux Femmes et aux Disciples réunis. Il fait descendre sur ces derniers la grâce du Saint-Esprit et les charge d'aller répandre la parole sainte par tout l'univers, pour le bien de l'humanité et pour la gloire de Dieu fait Homme afin de vaincre le terrible ennemi du genre humain, la mort.

Le tout se termine par une double prière, adressée par l'auteur au Christ et à la Vierge; ces prières que nous avons supposé avoir été composées pour être récitées en guise de prologue au commencement du deuxième et du troisième acte.

Dübner, dans l'édition de cet ouvrage, a voulu ajouter, après les prières finales, un épilogue en vers qu'il découvrit et qui se rapporte à un ouvrage sacré; mais lequel? Nous venons de démontrer que les ouvrages sacrés n'étaient point rares et que le drame « Christos Paschon » n'est pas l'unique spécimen qui ait pu exister, ainsi que l'a cru cet éditeur. C'est peut-être l'unique spécimen qui ait pu être conservé, et encore la chose n'est-elle pas certaine. A vrai dire, savons-nous les surprises que peuvent réserver les recherches à travers telle ou telle bibliothèque encore inexplorée? Toujours est-il que l'initiative qu'avait prise cet éditeur de faire suivre le drame de Grégoire de cet épilogue, — qu'aucun des mss. de cet ouvrage ne mentionne, et dont le style tranche d'une manière caractéristique sur celui qu'emploie l'auteur du drame au IV<sup>e</sup> siècle, — avait entraîné à de nouvelles hypothèses et à de nouvelles hésitations sur l'auteur et la date de l'ouvrage. Observons de plus que Dübner n'avait pas omis de signaler en note qu'il reconnaissait dans les six vers dont est composé cet épilogue la main et le siècle de Tzézès (32). Il a eu raison; mais il ne nous a pas pour cela en-

(32) Dübner, *Fragm. Eur.* Préface p. IV.

trainés à croire que tout le drame soit de cette même main. Car si court que soit ce morceau (33), il nous permet de voir clairement qu'un long temps sépare la formation de la phrase, telle qu'elle est présentée dans cet épilogue, et celle dont témoigne le style archaïque du drame. Ces six petits vers font piètre effet après le noble langage de Grégoire ; ils viennent si brusquement, qu'on se demande si, même dans l'hypothèse où ce drame serait l'unique composition sacrée des temps byzantins, on pourrait les y rattacher.

Si, pour seul témoignage, on ne retenait que les idées exprimées, les leçons à tirer et le fond même de la pièce, on verrait encore qu'on ne saurait douter de l'identité de l'auteur, ni de l'époque où il écrivit. Seulement, ce drame a été l'objet de si vives discussions, qu'on en oublia d'étudier les vérités qu'il renferme et les idées qui s'en dégagent. De plus les documents, à l'appui de notre thèse, abondent et sont de grand poids.

Grégoire de Nazianze, que nous avons montré ci-dessus, annonçant, du haut de l'ambon, dans un beau discours dirigé contre l' « Apostat », des morceaux poétiques de sa composition, promet dans le prologue dont il fit précéder sa pièce un nouvel ouvrage pieux, qu'il qualifie ambitieusement d'euripidien : « Puisque, après avoir écouté pieusement des poèmes, vous voulez prêter aujourd'hui poétiquement l'oreille à des sujets pieux, accueillez ces vers avec bienveillance ; je vais dire à la manière d'Euripide la Passion qui sauva le monde. Vous y apprendrez nos principaux mystères de la bouche même de la Vierge Mère et du Disciple bien-aimé. Ce poème vous montrera en premier lieu *la Vierge pleurant sur les souffrances de son Fils*, comme il est naturel à une mère, et gémissant sur l'origine de la mort, contemporaine du monde, de la mort qui est cause en réalité qu'elle a été appelée Mère du Verbe et qu'elle le voit aujourd'hui souffrir injustement. Car, si nous ne nous étions pas laissés

(33) Ἐχεις ἀληθὲς δράμα καὶ πεπλασμένον  
πεφυρμένον τε μυθικῶν λήρων κόπρω,  
ὁ φιλομαθῆς εὐσεβοφρόνων λόγων.  
Εἰ γοῦν θέλεις σύ, καὶ Λυκόφρονος τρόπον,  
γλυκόφρονος νῦν ὡς θέμις ἐγνωσμένου,  
λέξω τὰ πολλὰ νητρεκῶς ὧν μ' ἱστορεῖς.

sés induire au péché, nous n'aurions pas été tout d'abord condamnés au trépas. Si nous ne nous étions pas laissés corrompre par la ruse du serpent, cet animal trompeur n'eût pas introduit le poison dans le monde, et nous n'aurions pas été soumis à la mort par un équitable jugement. Pour porter remède à ce mal, il n'eût pas été nécessaire que le Verbe divin, souverain auteur de la vie, *se fit Homme et subît la mort*, purifiant par sa miséricorde ce qui était corrompu et revivifiant tout le genre humain. Enfin, *si le Verbe était resté dans la plénitude de sa divine nature, Marie ne serait pas devenue la Mère du Christ* et maintenant, à la vue des injustes souffrances de son Fils, elle ne se livrerait pas dans sa douleur aux gémissements ou aux sanglots! »

Comment, après ce prologue, nier qu'on soit à l'époque où la question de l'Incarnation du Christ ébranlait d'un bout à l'autre la chrétienté? Au temps des iconoclastes, ou au xi<sup>e</sup> et au xii<sup>e</sup> siècle, ces sujets, jadis passionnants, n'auraient pu inspirer de si grands rôles. Nous admettrions qu'en ces temps on eût écrit des pièces dont le sujet fût limité à quelque question concernant le culte des images, ou le mouvement des hésychastes, ou des pièces dont le contenu eût reflété la théorie néoplatonicienne sur l'essence même (οὐσία) des deux natures dans le Christ (34); cette théorie qui tenta de définir l'action même, l'opération exercée par la double nature du Christ, à savoir : si c'était « l'hypostase » ou l'être lui-même qui agissait dans le Christ, ou si, au contraire, cette substance intelligible, (que les orthodoxes appelaient la divinité), agissait en lui, d'accord, selon eux, avec la nature humaine (35). Mais ici c'est cette théorie primitive du Dieu fait Homme pour racheter l'humanité, — en opposition à celle de Dieu demeuré dans la plénitude de sa nature divine, ou de l'Homme souffrant par la volonté du Père, — que l'auteur du drame expose tout ingénument quoique in-

(34) Voir pour cette querelle religieuse : Lysimaque Oeconomus, *La vie relig dans l'emp. byz. aux temps des Comnènes et des Anges*. Paris, 1918, pp. 18-37.

(35) Cf. Nicetae Choniatae, *Histor.*, p. 275-276, éd. Bonn; — Cinnanos, p. 176, éd. Bonn; — Migne *P. Gr.*, t. 140, c. 140; — Andronic Dimitracopoulos. *Biblioth. ecclésiast.* (en grec), t. I, pp. 321-359; — Cf. du même, Nicolas, évêque de Méthone (en grec) Leipsig 1865.; — K. Krumbacher, *op. cit.* p. 877.

généieusement. Il démontre par cela même qu'il vivait aux approches de l'arianisme ou apollinarianisme; qu'il savait les bases des premières hérésies; qu'il faisait pleurer la Vierge, non « pour imiter Hécube pleurant ses fils », mais qu'il la livrait aux « gémisséments et aux sanglots », simplement pour soutenir par elle que le Verbe descendit véritablement sur terre, sous une forme proprement humaine, par sa propre volonté, et avec le désir de racheter l'humanité souffrante! Ce grand travail d'analyse ne peut avoir appartenu qu'à un grand théologien. Celui-ci l'écrivit après s'être convaincu que le dogme des souffrances réelles de la Vierge et de la mort du Christ formerait le réduct suprême de l'apologétique contre les assauts des hérésiarques des premiers temps chrétiens.

Nous ne dépasserons pas les bornes du vraisemblable si nous ajoutons que cette tragédie est mentionnée par le saint Prélat dans une de ses oraisons :

« Διὰ ταῦτα σιωπᾶται τὰ παλαιὰ καὶ κωμωδεῖται τὰ νέα· κωμωδία γοῦν τοῖς ἐχθροῖς ἢ ἐμὴ τραγωδία· διὰ τοῦτο τῶν Ἐκκλησιῶν ὑφέλομεν οὐκ ὀλίγον, καὶ τῇ σκηνῇ προσεθήκαμεν, καὶ ταῦτα ἐν τοιαύτῃ πόλει, ἣ σπουδάζει τὸ τὰ θεῖα παίζειν, ὥσπερ τι ἕτερον, καὶ θᾶπτον ἄν τι τῶν ἐπαινουμένων γελάσειεν, ἢ παρίδοι τι τῶν γελοίων ἀγέλαστον » (36).

Ce n'est pas nous qui avons eu la joie de relever ce passage. Il a attiré d'autres attentions avant la nôtre (37); mais on l'a mal interprété. Le mot *τραγωδία*, employé dans son sens propre en cette circonstance, a été pourtant pris au sens figuré (de beaucoup plus tardif), celui par lequel saint Grégoire aurait voulu désigner les plaisanteries dont l'assaillaient les païens qui, au temps de Julien, ne cessaient de mettre au pilori les chrétiens. Quoique les abus de ce genre soient connus et matériellement manifestés (38), nous n'admettrions jamais qu'un Prélat de la force

(36) Gregorii Theologi, *opéra omnia*, t. I p. 419. Orat. XXII, éd. Bénédictins.

(37) Sathas, *op. cit.* p. 54.  
Reich, *op. cit.* p. 86.

(38) Nous avons relevé dans l'ouvrage de Mavroyianni (*Arts et Artistes byzantins*. Athènes, 1893 (en grec), p. 234-235) deux monuments qui proviennent de la haine des païens contre les premiers chrétiens : Une caricature, qui représente sur la croix un personnage à tête d'âne, découverte en 1856 à l'angle du sud-ouest du Palatin dans une chambre du palais impérial, avec l'inscription : « Ἀλεξάμενος σέβετε (p. σέβεται) Θεόν », attribuée au III<sup>e</sup> s.

morale de saint Grégoire eût daigné nommer le malheur d'être ridiculisé par les païens (s'il l'a jamais été, car la chose n'est mentionnée nulle part) une *tragédie*. Il nous a fallu chercher, ne pas nous borner à ces quelques lignes, mais étudier attentivement le morceau où se trouve ce passage. Nous avons eu recours aux biographes, aux scolastes. Nous avons considéré l'époque où l'oraison fut composée et examiné les causes secrètes pour lesquelles elle le fut. Nous avons poussé jusqu'à l'étude historique des mots *κωμωδία* et *κωμωδεῖται* ainsi qu'à celle de *τραγωδία*. Les résultats de cette enquête ont été plus que satisfaisants.

L'oraison a été composée à propos d'une dispute, soulevée dans le peuple par le dissentiment survenu entre quelques prélats. L'un d'entre eux était Grégoire de Nazianze. Il a donc cru devoir prononcer un discours pacifique devant son troupeau. La raison même du désaccord entre les évêques était le sujet du « mystère » de l'Eglise orthodoxe, traité librement par le grand théologien. Il prononce son discours apologétique. Il attire l'attention du public sur les malheurs de l'Eglise (39); il explique que si l'on passe sous silence les anciens écrits et si l'on en compose de nouveaux, c'est pour combattre les ennemis (40). Voilà pourquoi, dit-il, l'Eglise s'est même annexé le théâtre; la raison est grave; malheureusement, la chose s'est produite dans une ville où rien ne passe sans condamnation ou critique (41). Je m'étonnerais fort, ajoute-t-il, si l'on ne se

Et une seconde qui représente un prélat à la tête et aux pieds d'âne aussi; il porte une mitre sur cette tête, et un livre sous le bras. Cette seconde caricature est une statuette de terre glaise rapportée de Syrie et conservée dans le Cabinet de France. Cf. de même dans Pératé, *Archéol. chrét.*, p. 141.

(39) Grég. Théol. *op. cit.* p. 419 : « Διὰ ταῦτα ἐγὼ κλαίω, φησὶν Ἰερεμίας ἐν θρήνοις, καὶ ζητῶ τοῖς ὀφθαλμοῖς μου πηγὰς δακρύων ἀρκούσας τῷ πάθει, καὶ καλῶ τὰς Σοφὰς ἵνα τὸν θρηῖνον ἐργάσωνται ἢ συνεργάσωνται.

(40) Les ennemis sont ici les adversaires du dogme orthodoxe. Nous avons recueilli, en outre, dans ses écrits (dans l'Orat. I, LXXXIV et non point dans le XXII, VIII) le passage même, dans lequel il parle de l'habitude des païens de ridiculiser les chrétiens : « Καὶ γεγόναμεν θέατρον καινόν, οὐκ ἀγγέλοις καὶ ἀνθρώποις, οἷον ὁ γενναιότατος τῆν ἀθλητῶν Παῦλος, πρὸς τὰς ἀρχὰς καὶ τὰς ἐξουσίας ἀγωνιζόμενος, ἀλλὰ πᾶσι μικροῦ τοῖς πονηροῖς καὶ ἐπὶ παντός καιροῦ καὶ τόπου, ἐν ἀγοραῖς, ἐν πότοις, ἐν εὐφροσύναις, ἐν πένθεσιν..... κλ. ».

(41) Διὰ ταῦτα σιωπᾶται τὰ παλαιὰ καὶ κωμωδεῖται τὰ νέα... etc. » (Voir plus haut p. 219).



mettait à me critiquer de nouveau pour le discours que je tiens devant vous, moi qui ne m'occupe pas légèrement de mes compositions mais qui m'en sers pour enseigner. Je ne serais pas étonné de me voir même traîner devant la justice, moi qui n'ai pensé qu'à faire du bien (42).

Il voudrait pourtant rester supérieur à la bassesse de ces « dissentiments ». Il rappelle qu'il n'est pas ému de savoir que des langues, qui n'ont jamais su parler pour le bien, se soient déchaînées contre lui; qu'il ne perd rien, étant critiqué comme il l'a été, de même qu'il ne gagnerait rien non plus s'il avait reçu des louanges. Il resterait toujours le même (43). Cependant ce qui le bouleverse, dit-il, c'est que la condamnation ou la critique ne s'arrête pas à lui, mais vise le *grand et majestueux « mystère » de l'Eglise* (44)! Il s'agit, bien entendu, du mystère de l'Incarnation, par conséquent, des nouveautés qu'il a osé introduire dans le thème de la Passion, pour contribuer à la preuve. Après avoir fait l'apologie de ce thème, il se demande : « Faudra-t-il donc, pour avoir uni la divinité à l'homme, partager l'humanité et provoquer l'abrutissement de ceux qui sont savants sur d'autres points, mais qui, en cette circonstance, me condamnent, moi, qui ai pensé à ma délivrance; ils font comme si j'avais, dans une fiction, volé et désobéi ainsi que le premier homme, et ils diminuent de la sorte la grâce de Dieu, tout en portant obstacle à notre salut (45) ».

Puis, après avoir dénoncé avec insistance le mal qui découle d'un dissentiment « entre frères », — ce qui prouve encore mieux qu'il ne s'agit point d'une révolte survenue contre les païens (46).

(42) *Ibid* : ὥστε θαυμάσοιμι ἄν, εἰ μὴ κάμῃ γελάσαι σήμερον τὸν ταῦτα λέγοντα τὸν εὐσεβείας ἐπηλυὴν κήρυκα, καὶ μὴ πάντα γελᾶν ἀλλ' ἐστὶν ἃ καὶ σπουδάζειν διδάσκοντα· καὶ τί γελᾶν λέγω; θαυμαστὸν εἰ μὴ καὶ δίκας ἀπαιτηθεῖην, εὐεργετεῖν βουλόμενος.

(43) *Ibid* : ἐμέ τε οὐκ ἀμείψουσιν οἱ εὐφημοῦντες ἢ δυσφημοῦντες..... ἀλλ' ὅπερ εἰμί, τοῦτο μένω καὶ δυσφημούμενος καὶ θαυμαζόμενος.

(44) *Ibid*, p. 420 : καὶ τὸ δεινότατον, ὅτι μὴ μέχρις ἡμῶν ἴσταται μόνον, ἀλλ' ἐπὶ τὸ μέγα καὶ τὸ σεμνὸν ἡμῶν διαβαίνει μυστήριον.

(45) *Ibid*, p. 422 : ἐχρῆν γοῦν ἐπειδὴ θεότης ἦνται, διαιρεῖσθαι τὴν ἀνθρωπότητα, καὶ περὶ τὸν νοῦν ἀνοηταίνειν τοὺς τ' ἄλλα σοφοὺς, καὶ μὴ ὄλον με σώζεσθαι, ὄλον πλαίσιαντα καὶ κατακριθέντα ἐκ τῆς τοῦ πρωτοπλάστου παρακοῆς, καὶ κλοπῆς τοῦ ἀντικειμένου, ὡς ἐλαττωῦσθαι τῶ μὲν θεῷ τὴν χάριν, ἡμῶν δὲ τὴν σωτηρίαν.

(46) *Ibid* : λέγω δὲ τὴν ἐναγχος ἡμῖν ἐπαναστάσαν ζυγομαχίαν ἀδελφικήν, ἐξ ἧς καὶ Θεὸς ἀτιμάζεται καὶ ἀνθρωπος.

— il se résume en ces termes : « Voilà pourquoi je crie et proteste et j'avoue que je ne cesserai pourtant pas de composer! » (47)

## II

*Un passage du drame « Christos Paschon »  
introduit dans le « Tropologion de Romanos ».*

Le *Tropologion* ou Tropologe est un recueil de poèmes ecclésiastiques dont la formation est, d'après les historiens de l'hymnographie grecque, postérieure à celle du Psautier et du Lectionnaire. Il comprenait les belles compositions des mélodes byzantins, connues sous le nom de cantiques, *κοντάκια*, qui, par elles-mêmes, ne forment que des systèmes de tropaires et qui paraissent avoir été d'une richesse incomparable. Il semble que le poète Romanos ait composé à lui seul plus de mille *κοντάκια* dont l'étymologie proviendrait du terme *κοντός*, baculus; ce mot désignait un parchemin de liturgie roulé autour d'un axe, tel qu'on en voit encore dans quelques bibliothèques (48). C'est à la destruction par les iconoclastes de ces rouleaux, désignés aussi sous le nom de *φυλακτήρια*, qu'on a voulu attribuer la perte des beaux poèmes des mélodes (49), dont les plus anciens semblent avoir été les plus émouvants et les plus dramatiques. On a essayé de préciser en ces termes la différence qui sépare les compositions dites des premiers mélodes byzantins, et celles des « nouveaux mélodes » : « La grande différence qui existe entre les anciens mélodes et les mélodes venus plus tard tient à l'appareil scénique. Les seconds en sont complètement privés, tandis que les premiers, presque toujours chaussés du cothurne royal, se montrent sur un théâtre plein d'animation. Les points communs entre eux sont les huit tons, les ephymnia, les applau-

(47) *Ibid.*, p. 424 : ἐγὼ μὲν οὖν ταῦτα καὶ βοῶ καὶ διαμαρτύρομαι καὶ τὸ τῆς γραφῆς ποιεῖν οὐ πάσομαι.

(48) Card. Pitra, *Hymnogr.* p. 45.

(49) Miller, *Hymnologie grecque (Journ. des Sav., 1876, p. 419.)*

dissements (plausus), plus vifs chez les anciens. Chez ceux-ci, on remarque les proemia (προοίμια), l'action, le dialogue et souvent le dénouement dramatique; autant de points qui ont été négligés plus tard (50) ». Ce n'est pas, croyons-nous, simple coïncidence si le Tropologe fut exclu des livres sacrés de l'Eglise grecque à partir du ix<sup>e</sup> siècle (51), époque de l'émancipation du drame sacré, au point que les noms mêmes de ses auteurs, ceux de Romanos et de Sergios exceptés, y sont presque inconnus aujourd'hui. La formation du « drame populaire sacré » est pour quelque chose dans cette simultanéité entre la disparition de toute trace de ce genre de composition poétique ainsi que de toute « homélie dramatique » (52), et l'apparition des premières scènes dramatisées.

Si Jean Chrysostome institua des liturgies, si Anatolios fit venir d'Alexandrie des tropaires appelés encore aujourd'hui de son nom « ἀνατολικά », si Anthime établit les ephymnia de la psalmodie par simple besoin du temps, les premiers mélodes épuisèrent leur souffle poétique, du vi<sup>e</sup> au ix<sup>e</sup> siècle (53), pour la « panégyrie sacrée » et les sermonnaires leur verve d'orateurs. Nous ne voulons point dire par là que les uns comme les autres se sont occupés exclusivement de ce genre de composition. Mais nous voulons fixer la différence entre l'emploi des simples hymnes liturgiques et celui des cantiques dialogués des mélodes; entre les simples sermons et les « homélies dramatiques » et pour cela nous attirerons l'attention sur certains faits. L'œuvre des premiers mélodes, comme celle des sermonnaires dramatiques, tomba peu à peu dans l'oubli; dès lors comment se fait-il que celle des nouveaux mélodes ait pu, malgré les ravages des iconoclastes, être communément en usage jusqu'à nos jours dans nos églises? Car, entendons-nous bien, par nouveaux mélodes, les hymnologues ne veulent point désigner des poètes ecclésiastiques qui auraient paru après le déclin des pre-

(50) *Ibid.*, p. 420.

(51) K. Krumbacher, *op. cit.*, trad. II, pp. 580 et 582.

(52) La Piana, *op. cit.*, pp. 47 et 64.

(53) K. Krumbacher, *op. cit.*, trad., II, p. 515, ne fait pas, en effet, remonter l'origine des hymnes au V<sup>e</sup> s., ce qui correspond exactement à nos recherches.

miers mélodes, mais un groupe particulier dont les compositions paraissent avoir une tout autre source d'inspiration, et selon nous, une autre destination. C'est une inspiration purement théologique, dogmatique, conforme à l'usage auquel, nous le montrerons, elle fut destinée, l'usage liturgique, proprement rituel. On divise les nouveaux mélodes en trois écoles : les Sabbaïtes, les Studites et les Italo-Grecs. C'est à l'école des Studites, fondée en 463, que l'on attribua les principaux paraclétiques que nous possédons en l'honneur de la Vierge, les Θεοτόκια et les Σταυροθεοτόκια, qui sont reconnus antérieurs à l'Octoéchus de Damascène (54), et qui, par conséquent, sont contemporains des cantiques des premiers mélodes.

Il est vraiment heureux que les compositions que nous désignons comme ayant formé la matière primitive de notre théâtre populaire sacré n'aient pas entièrement disparu. De pieux admirateurs, tels que le savant et éminent Cardinal Pitra, se sont imposé la tâche de recueillir ce qui a pu être sauvé de cette belle poésie des anciens mélodes. Les deux manuscrits, identiques, de Moscou et de la bibliothèque corsinienne, découverts et publiés par lui, dans sa collection des *Analecta Sacra* (I<sup>er</sup> vol.), sous le titre commun de *Tropologe de Romanos*, comprennent une suite de cantiques ayant appartenu à ce dernier et à son école. Les 29 premiers cantiques du volume sont l'œuvre du chef même des mélodes; il est facile de les reconnaître d'après les indications qui établissent la formule presque constante des acrostiches, par lesquels se distinguent ses ouvrages, tels que : Τοῦ ταπεινοῦ Ρωμανοῦ ὕμνος, ou αἶνος, ou ἔπος, ou ψαλμὸς οὗτος, ou ποίημα (55). Les cantiques de Romanos sont suivis de ceux d'Anastase, puis viennent ceux du Patriarche Serge, ensuite ceux des mélodes Georges, Demétios et les autres.

Le Cardinal Pitra a signalé le premier, puis après lui Miller et tant d'autres hymnologues, l'empreinte dramatique que portent ces cantiques des mélodes et particulièrement ceux de Romanos; il a attiré l'attention sur le poème consacré à Noël, dont

(54) Miller, *op. cit.*, p. 420.

(55) Card. Pitra, *op. cit.* p. 46. De même D. Hesselring, *Byzance et la civilisation byz.* Trad. en grec de S. Sakellaropoulos, p. 85. Athènes 1914; — N. Turqui, *La civiltà biz.* p. 167 et suiv. Torino 1915.

les 24 strophes comprennent une sorte de petit drame; il a signalé aussi les 24 autres strophes composées pour honorer l'Ascension du Seigneur et qui lui ont paru former un second drame assez complet (56) : « Après une invocation à la manière des anciens tragiques, la scène est placée sur la montagne de l'ascension; le pasteur suprême, comme dans les mosaïques romaines, est entouré des douze brebis, les passe une à une en revue pour leur adresser d'énergiques et gracieuses paroles, avant de les députer à la conquête du monde. Il permet qu'on l'interroge, et il répond. Le poème finit par une doxologie venue peut-être de plus loin (57) ».

Il ne s'agit pourtant pas d'une doxologie « venant de plus loin », et rattachée ainsi par hasard au cantique. Comme le remarque l'éminent hymnologue, cette finale semble étrangère au reste de la composition, et c'est sur ce point que nous désirons précisément attirer l'attention. Nous savons, pour l'avoir démontré plus haut, que les représentations sacrées dans leur forme même la plus en progrès, par exemple le texte du Lavement de Patmos, ont été toujours suivies d'une doxologie ou action de grâces. C'est justement cette finale, rattachée à dessein au poème dramatique, qui atteste le mieux la destination de ce genre de composition.

Celui qui, parmi les cantiques dramatiques de Romanos, nous a le plus intéressée est un poème qui nous a paru former la transcription d'une des scènes de notre drame et par cela même être fort important pour notre étude. C'est le cantique de la Vierge auprès de la croix. Il se complète par le cantique de la Résurrection, dont les épisodes sont aussi empruntés au drame (58). Le premier de ces deux morceaux porte l'empreinte la plus dramatique. Et, en effet, il suit pas à pas l'épisode remarquable du drame « Christos Paschon », où l'auteur met

(56) Card. Pitra, *Anal.*, t. I, pp. 1-11 « Canticum in Christi Nativitate »; et pp. 148-157 « Canticum de Ascensione Domini »; ou dans Krumbacher, *op. cit.* tr. II, pp. 536-538. (Le traducteur de Krumbacher nous donne hors texte, dans ce volume, quelques fragments des morceaux les plus dramatiques de Romanos, contenus dans la collection de Pitra).

(57) Card. Pitra, *Hymn.*, p. 48.

(58) Ibid, *Anal.*, I, p. 101 : Virgine juxta crucem; — p. 125, Canticum Paschale.

face à face la Mère et le Fils sur le Calvaire. Comme ses autres poèmes dramatiques, et d'ailleurs comme tout autre morceau de cette époque destiné à la déclamation ou représentation, il se compose de trois parties : un court prologue fait par l'auteur même, puis le poème, régulièrement et dramatiquement mené, qui développe le dialogue entre la Mère et le Fils, enfin une doxologie ou action de grâces en guise d'épilogue. Dans son prologue, l'auteur annonce que la Vierge, voyant son Fils traîné à la mort, et ayant voulu le suivre (exactement d'après le drame), s'est mise à se lamenter à la vue de ce spectacle. Viennent ensuite les paroles composées par Grégoire à ce même endroit. Ce passage, un des plus beaux de Grégoire, paraît avoir attiré l'attention de l'illustre mélode au point qu'il l'a intégralement suivi, après l'avoir, bien entendu, modulé en son idiome ecclésiastique et soumis à sa nouvelle rythmique. Juxtaposons ces deux passages :

Πῆ πῆ πορεύει, Τέκνον ; ὡς ἀπω-  
λόμην  
ἔκητι τίνας τὸν ταχὺν τελεῖς  
δρόμον ;  
μὴ γάμος αὖθις ἐν Κανᾶ, κάκει  
τρέχεις,  
ἴν' ἐξ ὕδατος οἰνοποιήσης ξένως ;  
Ἐφέφομαι σοι, Τέκνον, ἢ μενῶ  
σ' ἔτι ;  
Δός, δός λόγον μοι, τοῦ Θεοῦ  
Πατρὸς Λόγε,  
μὴ δὴ παρέλθης σίγα δούλην μη-  
τέρα. (v. 454-460).

Ποῦ πορεύη, Τέκνον ; τίνας χάριν  
τὸν ταχὺν  
νῦν τελεῖς δρόμον ; Μὴ ἕτερος γά-  
μος  
πάλιν ἐστὶν ἐν Κανᾶ κακὴ νυκτὶ  
σπεύδεις  
ἴν' ἐξ ὕδατος αὐτοῖς οἶνον ποι-  
ήσης ;  
συνέλθω σοι, Τέκνον ἢ μείνω σε  
μᾶλλον ;  
δός μοι λόγον, Λόγε, μὴ σιγῶν  
παρέλθης με  
ὁ υἱὸς καὶ Θεὸς μου.

Ces vers sont donc compris dans le prologue de Romanos parmi les explications qui servent d'introduction (59). Après quoi, le mélode ajoute que la Mère rejoint son Fils sur le Calvaire et entre dans la partie essentielle de son cantique : c'est la reproduction de l'entretien où le Christ du haut de la croix explique le dogme à sa Mère. Ce passage, bien qu'il ne soit pas, comme le précédent, une imitation suivie de saint Grégoire, forme néanmoins une fidèle transcription de ce même passage du

(59) Ils ont induit à croire que tout le dialogue était échangé entre la Mère et le Fils, sur le chemin même du Calvaire et pendant le Portement de croix (G. Millet, *op. cit.*, p. 397).

drame et le suit de près. La Mère se lamente sur son malheur. Le Christ l'exhorte à contenir ses larmes et lui conseille de demander plutôt le pardon de l'humanité. La Vierge, en véritable mortelle, brûle de savoir avant tout s'Il va ressusciter et si en ressuscitant Il se présentera à elle : La Vierge « Ἐν πάθη, ἐν θάνητι, ἀναλύεις πρὸς με ; » — Le Christ : « Θάρσει, μήτηρ, ἐτι πρόωτη με ὄραξ ἀπὸ τὸν τάφον ». C'est encore ici l'emprunt fait à la merveilleuse idée de saint Grégoire, de présenter le Christ, avant toute autre femme et tout disciple, à la Vierge Mère qui le lui demanda; il voulait ainsi faire sentir au public — nous l'avons déjà signalé à propos de la prière ou doxologie qui termine le premier acte du drame — que l'intercession de la Mère auprès du Fils est salutaire pour le genre humain, car rien ne peut lui être refusé.

Notre but, en faisant ressortir l'emprunt fait par Romanos au drame de Grégoire, n'est pas de diminuer le prestige de cet excellent mélode. Nous savons qu'à cette époque les emprunts se faisaient avec une étonnante facilité. Si un vers paraissait beau, il était aussitôt relevé et transcrit (60). Nous avons signalé plus d'une fois dans des morceaux ayant appartenu aux plus illustres des auteurs ecclésiastiques de l'époque byzantine, deux vers de l'Hippolyte d'Euripide exactement reproduits chaque fois (61). D'autres ont relevé des passages entiers empruntés à Euripide par saint Grégoire (62). Le point sur lequel nous insistons est tout autre. Ce qui nous intéresse ici est le sujet même et non la versification. Saint Grégoire fit tous ses efforts pour évoquer les

(60) Les cantiques sur les saints de ce même mélode ne sont-ils pas brodés sur des récits composés par d'autres avant lui? (Cf. Papadopoulos, *op. cit.*, p. 74) Et la plupart des canons de Jean Damascène ne comprennent-ils pas, non seulement l'idée, mais des passages textuels, contenus dans les plus beaux des discours de Grégoire de Nazianze? (*Ibid.*, p. 207-208). Cf. à propos de la source des cantiques dans *Sitzungsberichte der bayer. Akad.*, 1892, p. 322. (K. Krumbacher, *Studien zu den Legenden des hl. Theodosios.*)

(61) Σοὶ τόνδε πλειστὸν στέφανον ἐξ ἀκηράτου λειμῶνος, ᾧ δέσπεινα, κοσμήσασκε φέρω (Eurip.) Employés par Jean d'Euchaïtes (*M. P. Gr.*, t. 120) ; Grég. de Nazianze, dans la prière finale de son drame *Christos Paschon* ; par Méthodios (dans le Banquet des dix Vierges.) ; par Palamas dans un de ses sermons (*M. P. Gr.* t. 150).

(62) Brambs, *op. cit.*, préface pp. 8-17. On a rétabli même une suite de vers dans Euripide, d'après les emprunts faits par Grégoire à cet auteur. Cf. Mario Meunier, *Les Bacchantes*, trad., p. 182. Paris, 1923; — K. Krumbacher, *op. cit.*, trad., II, p. 694.

qualités de la Vierge : sa nature profondément humaine, son caractère de Mère véritable qui, par elle seule, prouve l'Incarnation du Christ; le rôle qu'elle joua et peut jouer éternellement auprès de son Fils fait Homme et la grande part qu'elle prit au drame de la Passion. Cette part lui valut plus tard, après le dogmatisme d'un effet si heureux du grand Théologien sur sa mission et son rôle, les finales triomphantes des strophes de Romanos : Ὁ υἱὸς καὶ Θεὸς μου ! (63). C'est cette assurance bien assise d'un dogme depuis longtemps établi, qu'on retrouve de même dans les dernières strophes de ce cantique, dans la partie qui forme la prière finale ou la doxologie : « Ἰὲ τῆς Παρθένου-Θεῆ τῆς Παρθένου-καὶ τοῦ κόσμου ποιητά. - Σοῦ τὸ πάθος, σοῦ τὸ βάθος - τῆς σοφίας. - Σὺ ἐπίστασαι ὁ ἦς - καὶ ὁ ἐγένου. - Σὺ παθεῖν ἐθέλων κατηξίωσας ἐλθεῖν-θέλων τοῦ σώζειν σὺ τὰς ἁμαρτίας-ἡμῶν ἦρας ὡς ἀμνός..... κλπ. », à la place des prières et des supplications de Grégoire pour les péchés et l'ignorance criminelle de son troupeau. Le drame « Christos Paschon » paraît ainsi, indépendamment de toute autre raison documentaire, antérieur au cantique de Romanos, auquel il donna naissance.

Au cantique de la Croix semble, dans le Tropologe de Romanos, faire suite son « Cantique Pascal ». Dans celui-ci Romanos non seulement fait de nouveau un récit complet des innovations introduites par saint Grégoire dans ce qui concerne la Résurrection, mais encore il s'efforce de garder scrupuleusement tout ce que son prédécesseur a pu présenter au public. A un moment donné, il nomme l'auteur chez lequel il puisa le sujet de son morceau. C'est « Théologe » (64). Même si l'on met à part Georges de Nicomédie, dont nous parlerons plus loin, Romanos nous permet de répondre par une autre preuve aux doutes de tous ceux qui avaient enlevé à ce drame le mérite de son rôle et de son but.

Il énumère un à un les épisodes du drame. Il nous présente

(63) Comparer les finales des deux morceaux exposés : Μὴ δὴ παρέλθης σίγα δοῦλῃν μητέρα. (Grég.) Μὴ σιγῶν παρέλθης με, ὁ ἀγνῆν τηρήσας με, ὁ Υἱὸς καὶ Θεὸς μου. (Rom.) Un triomphe glorieux remplace chez ce dernier la timide réserve du premier.

(64) Nous attirons l'attention sur le nom Théologe, particule que la chrétienté orientale attacha au nom de ce Prélat et qui finit par remplacer son propre nom. On a dit et continuons à dire : ὁ Χρυσόστομος, ὁ Θεολόγος. Le nom d'origine Γρηγόριος ὁ Ναζιανζηνός, tout comme Βασίλειος ὁ Καππαδοκίας, reste un détail de biographie.



les Myrophores groupées dès l'aube autour de Marie et prêtes à venir parfumer le Sépulcre; il leur fait prendre aussi la décision que nous connaissons bien, après laquelle elles envoient une d'entre elles explorer les lieux pour s'informer de ce qui se passe autour du tombeau : « Ὑπὸ δὲ τούτου τοῦ σκότους - αἱ συνεταιροῦσθεϊσαι-προέπεμψαν, ὡς οἶμαι, - τὴν Μαγδαληνὴν Μαρίαν - ἐπὶ τὸ μνημεῖον, ὡς λέγει ὁ Θεολόγος » (65).

Les expressions ὡς οἶμαι, à ce que je crois, et ὡς λέγει ὁ Θεολόγος, d'après ce qu'en dit « Théologe », attestent non seulement l'emprunt fait par le mélode aux écrits du grand théologien, mais l'honneur qu'il se fait, au point de s'en vanter, d'avoir employé cette tradition à la place d'une autre. Par cela même cette attestation est plus précieuse, car elle détruit toute hypothèse d'après laquelle l'auteur du drame aurait plutôt emprunté ce passage au grand mélode. Romanos semble connaître très mal les épisodes de la « Résurrection » de Grégoire. Il avait raison d'ajouter le ὡς οἶμαι à ses essais malencontreux. Si dans le cantique de « la Vierge auprès de la croix », la tâche de la transcription du dialogue entre la Mère et le Fils avait été plus facile, ici, dans le « Cantique Pascal », le résumé de tous les épisodes de la glorification du Christ, en des strophes fortement construites, a été plus malaisé; ces épisodes sont très nombreux et paraissent contradictoires quand on les compare à ceux des évangiles. Romanos s'y laisse donc prendre et s'embrouille : Madeleine entreprend le travail d'exploration qu'on lui a confié, va au Sépulcre, trouve la pierre roulée et l'ange qui lui annonce la Résurrection. Il n'est pas jusqu'à Jésus qui ne se présente à elle en personne. Quant à la Vierge, le mélode oublie de nous en faire mention. Plus loin pourtant il n'omet pas de justifier la raison pour laquelle on fait apparaître Jésus *aux femmes* d'abord (66), puis aux disciples. L'épisode de Pierre et Jean, accourant après la nouvelle répandue par Madeleine, pour voir de leurs propres yeux le tombeau vide, manque aussi à ce charmant morceau. Romanos, — malgré ses tâtonnements et son indécision sur le choix des épisodes dans ce second cantique,

(65) *Analecta*, p. 126.

(66) *Analecta*, p. 128 : «...ἵνα αἱ δὴ γυναῖκες, - ὡς πρῶται πεσοῦσαι ἴδωσι πρῶται - τὸν ἀναστάντα ». (et peut-être αἱ δύο γυναῖκες).

qui nous permettent heureusement d'établir la différence entre la composition raisonnée et dogmatiquement cultivée de l'auteur du drame et la copie hasardeuse de l'emprunteur, — a su nous donner un beau morceau qui forme en somme une composition d'un effet rythmique très réussi.

Grégoire n'a pas été imité seulement par Romanos. Une suite de sermonnaires, en commençant par Jean Chrysostome, s'inspirèrent de ses leçons théologiques, reprirent les épisodes de son drame, les discutèrent et les justifèrent. Le passage où Chrysostome, dans l'un de ses écrits, copie les détails de cette Passion, prouve, croyons-nous encore, que cet ouvrage dramatique n'a pu être qu'antérieur à lui :

« Ἀνάστητοῖνον ὁ Κύριος ἡμῶν Ἰησοῦς Χριστὸς ἐκ τῶν νεκρῶν καὶ ὑπάντησαν αὐτῷ, δύο γυναῖκες, τουτέστι, Μαρία ἡ Μαγδαληνὴ, καὶ ἡ ἄλλη Μαρία, ἥτις ἐστὶν ἡ μήτηρ τοῦ Ἰησοῦ, καὶ προσεκίνησαν αὐτῷ. Τὶ οὖν αὐτός; Μὴ φοβεῖσθε ἀλλὰ ὑπάγετε, φησὶν, εἶπατε τοῖς ἀδελφοῖς μου καὶ τῷ Πέτρῳ, ἵνα ἀπέλθωσιν εἰς τὴν Γαλιλαίαν κακεῖ με ὄψονται. Ἐδέξαντο τοῖνον αὐταὶ αἱ γυναῖκες πρώται παρ' αὐτοῦ τὸ χαίρειν, καὶ κηρύξαι τοῖς ἀποστόλοις τὴν αὐτοῦ ἀνάστασιν ἔσπευδον· καὶ ἀπῆλθον εἰς τὰ ἴδια λαβοῦσαι τὴν χαρὰν παρὰ τοῦ δεσπότου τῆς κτίσεως. Ἡ δὲ Μαγδαληνὴ Μαρία πάλιν ἐπὶ τὸ μῆμα ἦλθε· καὶ μὴ εὐρούσα αὐτὸν, φωνῆς ἤκουσεν ἀγγελικῆς δευτεροῦσης, ἣν καὶ παρὰ τοῦ Κυρίου ἤκουσε, προάγων αὐτὸν ἐν τῇ Γαλιλαίᾳ » (67).

Au v<sup>e</sup> siècle, Epiphane, évêque de Chypre, copie ces traits nouveaux de la Passion (68). Il en est de même de l'archevêque de Constantinople, Germain, au vii<sup>e</sup> siècle, ou de Siméon Métaphraste au x<sup>e</sup>, ou du moine Epiphane, au xi<sup>e</sup> siècle (69).

Georges de Nicomédie fait beaucoup plus. Dans une suite de deux belles homélies, « Εἰς τὴν Μαρίαν παρὰ τῷ σταυρῷ — Εἰς τὴν Μαρίαν παρὰ τῷ τάφῳ », il commente la Passion de Grégoire (70). Les

(67) S. Joannis Chrysost. In triduanam Resurrectionem Jesu Christi (M. P. Gr. t. 61 c. 735).

(68) Homil. II, In Sabbato Magno (Λόγος εἰς τὴν Θεόσωμον ταφὴν τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν I.X.) M. P. Gr., t. 43, c. 441 et 445. De même dans Hom. III, In die Resurrect. Christi, c. 449, on retrouve le trait singulier du pardon reçu personnellement par Pierre dans le drame : ὁ προσδεξάμενος τοῦ Πέτρου τὴν μετάνοιαν καὶ τὸν στεναγμὸν, πρόσδεξαι καὶ ἡμῶν... ; c. 475 : « τὴν ἄχραντὸν σου μητέρα παρακαλέσας ἀπὸ τοῦ σταυροῦ..... ».

(69) *Ibid*, t. 98, c. 277, Εἰς τὴν Θεόσωμον ταφὴν τοῦ Κυρίου. L'épisode de l'apparition de Jésus aux Disciple et à la Vierge, en même temps, dans l'homélie du moine Epiphane (t. 120, c. 209) et la belle homélie dans laquelle Siméon Métaphraste idéalise poétiquement les lamentations de la Vierge, (t. 114 c. 209, Συμεὼν τοῦ Μεταφραστοῦ Λόγος εἰς τὸν θρῆνον).

(70) Migne, P. Gr. t. 100, c. 1457 et 1489.

trois parties de ce morceau s'y retrouvent. Il n'émet aucune idée personnelle dans ces sermons, qu'il compose à seule fin de présenter, justifier et analyser avec amour et enthousiasme tous les nouveaux épisodes de la Passion, tels que les avait présentés celui qui avait été autrefois « le héraut de la vérité » (71). Il tâche de convaincre les auditeurs qu'il n'est aucune discordance entre son écrit et les théories canoniques. Il semble donc qu'une nouvelle protestation dogmatique, provoquée de la part de quelque membre de l'Eglise, dans une bonne ou mauvaise intention, poussa le métropolitain à ces précieux discours (72). Romanos, en véritable poète, tout occupé du drame mélodique de sa composition, n'a pas su pénétrer la pensée profonde du grand théologien et a brouillé la scène dans laquelle la Vierge aurait été visiter avec Madeleine le tombeau. Au contraire, Georges de Nicomédie, en théologien digne de celui dont il se donne pour le commentateur, dégage toute la pensée secrète de l'auteur à ce sujet. Selon lui, ce n'est point l'intention de faire paraître Jésus « à la femme ou aux femmes, pour les relever les premières », qui fait agir l'auteur de la Passion. « Comme c'est à la Mère qu'avait été confié le mystère de la naissance (ή οικονομία της γεννήσεως), c'est à elle qu'il seyait d'abord de montrer les étrangetés de la Résurrection (73) ». Ainsi voilà précisé le point le plus délicat dans la dogmatique de Grégoire, celui qui paraît avoir été très souvent obscurci et mal interprété. Le secret de toute cette inspiration est là : la Mère voit son Fils la première (74). Mais aussitôt après, Madeleine voit le Christ, à son tour, avant les autres Femmes et avant les Disciples (75). Peu après, conformément au récit évangélique, elle

(71) « Οὗτος δὲ (ὁ Θεολόγος) παρ' αὐτῶ τῷ σταυρῷ τὴν Μητέρα καὶ τὰς δύο φησὶ παρεστηκέναι Μαρίας· καὶ τοσοῦτον ἐγγύτερον, ὅσω καὶ τῶν ἡρέμα λεγομένων ἔπατειν. Μὴ τις οὖν διαφωνία παρὰ τοῦ τῆς ἀληθείας κήρυκι ; Οὐδαμῶς. (c. 1457). Et plus bas : « Μόνης μέντοι τῆς ἐν τῷ σταυρῷ παραστάσεως τῆς Μητρὸς, ὁ θεσπέσιος οὗτος μέμνηται Θεολόγος ». (c. 1461).

(72) Ἐπειδὴ δὲ χάριτι τοῦ ἀγαθόντος πρὸς τὴν ἀπαίτησιν τοῦ χρέους ἀπηνητήκαμεν, ἐγὼ ταύτην ὡς οἶον τε πλήρουν ἐπειγόμεθα (ἴσ. ἐπειγομαι) c. 1489.

(73) Col. 1469-1497.

(74) *Ibid*, καὶ ὧδε μὲν ταῖς περὶ Μαρίαν τὰ τῆς ἀναστάσεως· τῇ δὲ Μητρὶ, μυστικώτερον τε καὶ οἰκειώτερον ἀνακαλύπτεται.

(75) Col. 1500 : εἰ γὰρ καὶ τῇ Μαγδαληνῇ προφθῆναι γέγραπται, ἀλλὰ τῶν ἀποστόλων νοητέον, καὶ τῶν λοιπῶν μυροφόρων.

entre la première dans le tombeau, y trouve le second ange, puis en allant avertir les disciples, seule cette fois, elle rencontre de nouveau le Christ (76) ».

Plus on entre dans les détails de ce remarquable ouvrage qui, pourtant, n'a reçu d'autre épithète que la méprisante dénomination de « fameux centon d'Euripide », plus on reste surpris de la subtilité d'esprit de l'éminent théologien. Celui-ci ne contredit pas les vérités évangéliques, il les complète. Dans les brèches de l'Histoire évangélique, il sait bâtir des monuments de foi inébranlables.

Grande a été en général l'influence de cette dogmatique nouvelle sur toute la littérature, depuis son apparition. Il n'est pas jusqu'aux canons de tropaires qui ne l'aient directement subie. C'est à partir de l'époque où l'ouvrage de Grégoire se répandit, que l'hymnographie prit aussi pour symbole la Mère de Jésus, que les *θεοτόκια* y abondèrent et que l'office débuta par trois tropaires, dont le premier (*Δόξα*) célébrait la Trinité ou le mystère du jour; le deuxième (*θεοτόκιον*) s'adressait à la Vierge Mère et au dogme de l'Incarnation; et le troisième (*Σταυροθεοτόκιον*) montrait la Vierge aux pieds de la croix, associée aux scènes de la Passion (77). Cette influence a dû se prolonger bien longtemps (78).

Nous devons enfin examiner les différents écrits apocryphes qui nous sont parvenus, pour achever l'étude de ce qui peut avoir touché directement ou indirectement au drame de Grégoire.

On comptait autrefois cinquante récits ou fragments de récits apocryphes sur le Nouveau Testament. On ramena ce nombre à quarante et on observa, en outre, que plusieurs d'entre eux n'étaient qu'un même ouvrage connu sous divers titres. Ce chiffre lui-même a été réduit et pour les critiques actuels quinze

(76) V. 2451 et suiv.

(77) Car. Pitra, *Hymn.*, p. 54.

(78) Cf. à ce propos l'homélie sur la Passion de Théophane Cérameus XII<sup>e</sup> s. (*M. P. Gr.*, t. 132, c. 599-605); celle de Grégoire Palamas sur la Résurrection (XIV<sup>e</sup> s.); (*Ibid*, t. 150, c. 801, XV. *Ὁμιλία τῆ Κυριακῆ τῶν Μυροφόρων, ἐν ἣ καὶ ὅτι πρώτη τὸν Κύριον ἡ θεοτόκος εἶδεν ἐκ νεκρῶν ἀναστάντα. Init. Ἡ τοῦ Κυρίου Ἀνάστασις*); celle de Maxime Planudès sur les Lamentations de la Vierge. (*Ibid*, t. 147, c. 968), (XIV<sup>e</sup> s.).

seulement valent d'être mentionnés (79). On prétendait aussi, jadis, que les récits apocryphes étaient plus anciens que les récits canoniques des évangiles, parce que tous les premiers docteurs chrétiens les avaient, disait-on, employés dans leurs écrits (80). Mais, depuis lors, des travaux très sérieux, entrepris à ce sujet, ont établi le contraire. Un grand nombre des apocryphes que nous possédons sont considérés comme hérétiques. Ils sont conservés sous forme de fragments et apparaissent antérieurs à la fin du II<sup>e</sup> siècle. Par contre, la plupart des apocryphes orthodoxes, ceux-là même qui nous intéressent, sont considérés comme appartenant à la fin du IV<sup>e</sup> et au commencement du V<sup>e</sup> siècle (81). C'est parmi ces derniers que se range l'évangile de Nicodème (82), le seul qui se rapporte à la Passion du Christ, et qui, par conséquent, nous intéresse directement. Il se compose de deux récits distincts : les actes de Pilate, et la Descente du Christ aux Enfers. Le premier retrace en détail le procès de Jésus devant le gouverneur romain et la conduite de ce dernier après la Crucifixion. Aussi l'auteur croit-il devoir y intercaler le récit de la Passion. Ce récit, où nous relevons certains des épisodes contenus dans le drame de Grégoire, n'est lié certainement ni à la cause dogmatique pour laquelle il semble avoir été créé par le Prélat, ni à la nature des personnages autour desquels il se développe. Tout y est à l'état légendaire. Qu'on en juge par l'exemple suivant : la Vierge n'est point présente sur le Calvaire après la Crucifixion, ni pendant la descente de croix,

(79) Lepin, *Évangiles canoniques et évang. apocryphes*, p. 7. Paris, 1907.

(80) Voltaire, Collection d'anciens évangiles ou monuments du 1<sup>er</sup> s. du christianisme (*Œuvres compl.* t. VI, pp. 478-536. Paris 1837.) Histoire de l'établissement du Christianisme (*Ibid.*, t. VII, p. 547).

(81) Lepin, *op. cit.*, p. 12 ; — Aimé Puech, *Hist. de la Littér. Grecq. chrét.*, t. I, pp. 157-174. Les évangiles apocryphes ; — A. Maury, *Croyances et légendes apocryphes de l'antiquité*, p. 329 et suiv. ; — James, *Hasting's Dictionary of the Bible*, t. III, p. 547 et suiv. — Batifol, *Littér. grecque*, p. 39. Paris, 1901, 3<sup>e</sup> édit. ; — Montagne Rhodes James, *The apocryphal new testament*. Oxford. 1924, p. 95-96.

(82) Dans Fabricius, I, p. 335 (texte latin), éd. 1703 et 1719 ; — dans Thilo, p. 487 (texte latin), éd. 1823 et 1832 ; — dans Tischendorf, p. 203 (texte grec) et p. 312 (texte lat.), éd. 1853 et 1876.

M. Aimé Puech ne cite pas de même l'évangile de Nicodème parmi les apocryphes des quatre premiers siècles, le considérant, certainement, postérieur à cette date (*op. cit.*, I, pp. 157-174).

non plus que les Femmes et le Disciple bien-aimé. Pourtant, au moment de la sépulture, brusquement, pour le plaisir de copier quelques-unes des belles lamentations de Grégoire, l'auteur du récit annonce que la Vierge, Madeleine, Salomé et Jean, assistèrent à l'ensevelissement (83). Un des épisodes du drame, pourtant, est assez exactement reproduit : celui de la corruption des gardes par les scribes; il entre évidemment d'une manière directe dans cette étude des actes ou gestes du Préteur.

La seconde partie de l'évangile de Nicodème, intitulée « la Descente du Christ aux Enfers », sert d'appendice à la première et ne touche pas au sujet de notre drame. Quoique la date de cet écrit soit définitivement fixée et estimée postérieure à celle du drame, il nous semble que sa composition même nous amène à conclure qu'il se présente comme une esquisse maladroite ou plutôt une reproduction insignifiante de quelques-uns des épisodes du drame. Mais peut-être aussi sont-ce là des traits empruntés à une source commune, à quelque récit apocryphe de provenance bien antérieure et sur lesquels l'auteur du drame aurait brodé à sa guise, en vrai maître, tandis que celui du récit dit « de Nicodème » les aurait employés dans leur état primitif. Cette question nous intéresse à d'autres égards. Dans deux études, dont la seconde assez récente (84), on a voulu démontrer le rôle des écrits apocryphes de Nicodème dans le théâtre religieux de l'Occident. Wülker, le premier, constata que cet ouvrage a été mis à contribution par les Passions et les jeux de Pâques, dans tout l'Occident : par le drame religieux anglo-saxon, anglais, celte, français, provençal, italien, espagnol, néerlandais, danois suédois et allemand. Récemment, on se demanda, spécialement pour le drame religieux en Allemagne, si l'emprunt avait été fait directement à cet évangile apocryphe ou si au contraire les auteurs des Passions s'étaient contentés des compilations et des adaptations qui en avaient été faites en latin à plusieurs reprises (85); et on a soutenu la première de ces deux

(83) Tischendorf, p. 292.

(84) Wulcker, *Das Evangelium Nicodemi der abendlandischen literatur*. Paderborn, 1872.

Duriez, *Les apocryphes dans le drame relig. en Allemagne*. Lille, 1914.

(85) Voir aussi: Duriez, *La théologie dans le drame religieux en Allemagne au moyen âge*. Lille, 1914.

hypothèses. De notre côté, nous nous demandons si la composition de Grégoire n'entre pour rien dans ces compilations et adaptations latines du récit apocryphe et dans quelle mesure elle y entre. C'est là une question qui nous paraît fort intéressante et que nous aimerions bien approfondir dans l'avenir, mais pour le moment, nous nous bornons simplement à la poser. Une telle enquête nous ferait dévier hors de notre sujet.

### III

*Le drame « Christos Paschon » a-t-il été joué ou non?*

Il est certain qu'à l'époque où ce drame fut composé, et d'après le but de l'auteur, il n'était pas destiné à la représentation. Des représentations scéniques proprement dites, pendant les premiers siècles chrétiens, sont inadmissibles. Nous croyons l'avoir établi. Mais était-il du moins récité, comme certains l'ont cru (86), et en ce cas de quelle manière l'était-il? Nous croyons avoir suffisamment attiré l'attention sur l'évolution suivie par la déclamation mimique, depuis son origine jusqu'au moment où, se déversant dans le grand courant religieux, elle fit de l'ancienne poésie la *τραγωδία* mimée, et de la nouvelle poésie, de la versification chrétienne, une mimique ou gesticulation chantée. Le drame de Grégoire n'appartient ni à l'un ni à l'autre de ces deux genres (87). Nous admettons, d'accord avec Nicéas, scoliaste de saint Grégoire, et avec les épigrammatistes, que toute poésie conforme à celle des anciens fut exécutée ou dan-

(86) Krumbacher, *op. cit.* pp. 616-617.  
La Piana, *op. cit.*, p. 59-60.

(87) K. Krumbacher remarque, à très juste titre, qu'il est difficile de rattacher cet exemple unique d'une dramaturgie particulière aux autres ouvrages que nous possédons (*op. cit.*, trad., II, p. 697); en même temps il se plaint du peu d'importance qu'on a attaché à la qualité de ce morceau (*Ibid.*, p. 700.)

sée alors en pantomime; la chose est établie par les écrits de Chrysostome et d'autres encore, dont nous avons donné des citations suffisantes et où les mots τραγωδός et τραγωδία sont toujours employés dans ce sens nouveau. Mais il s'agit là de compositions profanes, conformes par la métrique et le sujet à la poésie antique, et exécutées du haut d'une scène laïque. Nous admettons en outre que toute composition poétique, écrite selon les règles nouvelles de la versification chrétienne, exigeait une exécution *neumatique*, dans l'église même. Que les poèmes dramatiques des mélodes, les tropes poétiques, les vers encomiastes, écrits tous pour rehausser les grandes fêtes et les panégyries, aient été présentés, dès leur composition, avec le charme d'une exécution mélodiquement et rythmiquement mimique; c'est là un fait indiscutable. Au contraire, prouver qu'un drame, comme celui de Grégoire, apparut sur une scène laïque, malgré son sujet et son but, ou qu'il fut mimiquement déclamé dans l'église primitive, malgré le nombre immense de personnages qui y figurent et la complication des scènes qu'il présente, c'est une tâche qu'il nous serait impossible d'accomplir. Les tragédies sacrées des premiers siècles chrétiens forment une anomalie dans l'évolution du théâtre byzantin, au point de vue scénique, bien entendu; elles n'ont contribué qu'à apporter le trouble en cette matière.

La τραγωδία byzantine est le genre qui forme le dernier degré dans l'étude du théâtre antique. Par contre, ce dernier degré, au lieu de s'écrouler, s'appuie sur la nouvelle poésie. En même temps, elle prélude à une ère nouvelle dans l'histoire de la poésie : mélodies, cantiques, « encomia », biographies dialoguées sont comme les fondements d'un nouveau théâtre, jusqu'au moment où un patriarche qui, pour cela même, associe à son nom le titre de « dément », inaugure officiellement le théâtre sacré dans Sainte-Sophie même. Avouons donc que dans cette évolution, la présence de tragédies chrétiennes, attribuées à des prélats ou à des rhéteurs d'une renommée universelle, comme les Nazianze, les Synésios, les Apollinaire, tous hommes de science profonde, ne pouvait que porter le trouble dans le travail des critiques. On avait pensé à un théâtre sacré, destiné à servir les besoins dogmatiques des partis religieux, fondé dès



les premiers siècles chrétiens, et on l'avait même fait remonter, comme nous l'avons dit, à saint Augustin. L'hypothèse était peu fondée, car, à côté de ces compositions polymorphes, dont nous avons conservé heureusement le modèle dans le drame « Christos Paschon », se présentait la versification chrétienne à peine ébauchée. Dès lors, on s'est figuré un théâtre destiné à la lecture, l'instruction, l'enseignement scolaire. La chose était plus vraisemblable. Mais, en outre, on a supposé qu'il ne pouvait exister aucun autre théâtre. Si les meilleures compositions byzantines n'avaient pas d'autre destination, a-t-on pensé, que dire de plus sur les brouillons de versification des premiers essais dans la poésie nouvelle!

Il nous semble que l'étude du théâtre dans chaque peuple dépend entièrement de celle des mœurs d'abord, de l'esprit du temps ensuite, des besoins qui régissent telle ou telle époque; il en fut ainsi, dans une très large mesure, du théâtre à Byzance. Pourquoi ne pas accepter qu'un théâtre, inadmissible à une certaine époque, ne le fût plus à une autre, surtout, répétons-le, à Byzance, où les changements dans les débats moraux se succédaient rapidement? On écrivit des tragédies, dans le sens antique du mot, par simple opportunité, passagère et périodique. Mais nous ne justifierons pas la composition de ces morceaux. Nous croyons avoir suffisamment prouvé le but en vue duquel le drame que nous possédons avait été écrit. Nous insisterons plutôt sur ce point, que ce fut une composition entièrement indépendante de l'évolution régulière des premières esquisses de la nouvelle poésie; et, d'autre part, sur ce fait, que ce drame ne put qu'être lu, ou déclamé par Grégoire; car il ne pouvait être rythmiquement ou mimiquement chanté, puisque, par sa mesure classique, il ne se prêtait pas au rythme de la poésie nouvelle; il ne pouvait non plus être musicalement dansé, comme les τραγωδίαi profanes, puisqu'il comprenait un sujet religieux. Grégoire lui-même avait donné des éclaircissements sur la manière d'exécuter son ouvrage : il invitait le public à prêter l'oreille à la lecture qu'il allait leur faire. « Ἐπει δ' ἀκούσας εὐσεβῶς ποιημάτων ποιητικῶς νῦν εὐσεβῆ κλύειν θέλεις, πρόφρων ἄκουε » (prologue du drame). En outre, son conseil d'introduire la mélodie gesticulée dans l'église, que Basile de Césarée commente si clairement dans

ses sholies (88) prouve encore avec évidence qu'au temps où il composait ses poèmes de mesure iambique ce rythme nouveau n'avait pas encore été introduit dans l'Eglise orthodoxe.

Ce drame pourtant qui n'a pu être présenté qu'« en lecture » au iv<sup>e</sup> siècle, semble plus tard avoir été joué. Les traces s'en sont conservées. La première preuve se trouve dans les copies tardives de ce manuscrit, où la narration du messager faisant à la Vierge le récit de la corruption des gardes a été dramatisée, mise en scène, arrangée en dialogue, prête à être représentée. Dans l'emploi de cette grande narration de 195 vers (v. 2193-2388), l'auteur, évidemment, voulait donner le temps à Madeleine, à laquelle il avait joint la Vierge pour les raisons que nous avons exposées, d'aller visiter seule le tombeau et d'avertir les disciples conformément aux prédictions. Tout en brodant et en enjolivant son récit, Grégoire prend bien garde de ne pas détruire le thème traditionnel et de se maintenir sur l'étroit terrain où il évolue. Avouons qu'à cet endroit il devait se sentir gêné devant ce problème : la Vierge accompagnant Madeleine au tombeau, la Vierge présente à l'apparition de Jésus, et pourtant devant visiter le tombeau après Madeleine et ne prendre aucune part à la nouvelle annoncée par cette dernière seule aux disciples. Grégoire s'est tiré pourtant de cette difficulté en maître, en maître de théologie bien entendu, sinon en maître de la scène : le simple récit d'un messager, et la Vierge était retenue. Ainsi, les apparences étaient sauvées. Le drame étant destiné à la lecture, la mise en scène importait alors peu. Cette partie seule est susceptible de nous le prouver.

Si le drame avait continué à être toujours donné en lecture, on ne se serait jamais trouvé dans l'embarras pour changer ce morceau. Songeons un instant à la tâche du metteur en scène. Nous aurions devant nous comme personnages : la Vierge, Madeleine, les femmes, le messager. Ce dernier ferait à haute voix à la Vierge son récit; lui retiré, les femmes conteraient à la

(88) Migne, *P. Gr.*, t. 36, c. 1149 : « ἔνθεν, οἶμαι, οὐδ' ἀποβέβληται, παρακχώρηται δέ πως καὶ ὡς εὐσεβὲς λελόγισται, ἢ τῶν ἁσμάτων ὑμνωδία, ποικίλως σὺν ἡδονῇ στρεφομένης τοῖς ρύθμοις τῆς ᾠδῆς, ὡς καὶ χειρας εὐρύθμως νομαῖσθαι τε καὶ πόδας, καὶ ὅλον πως συνδιατίθεσθαι τῷ μέλει τὸ σῶμα ἀκαταγνώστως ». Ce commentaire, trop expressif, de Basile de Césarée nous donne une image bien nette de l'exécution du chant au X<sup>e</sup> s.

Vierge ce qui était advenu pendant le récit : leur visite avec Madeleine au tombeau, son départ pour avertir les disciples, l'arrivée de Pierre et de Jean auprès du sépulcre et quantité de menus détails auxquels les spectateurs n'auraient pas assisté. La vraisemblance était faible. Il fallut alors « dramatiser » ce passage : Grégoire avait esquivé les exigences les plus élémentaires de la mise en scène, mais il avait employé dans son récit la forme de la « narration byzantine » : le messager accourait, racontait le but de sa visite, puis à un moment donné il répétait les paroles entendues : « Les prêtres dirent : « Ecoutez, soldats, voilà notre sentiment..., etc. » Les gardes répondirent : « Nous ne dirons rien de ce que nous savons puisque..., etc. » Les prêtres dirent... » Ce récit se prêtait ainsi bien aisément à la dramatisation. Une simple suppression des mots *dirent*, *répondirent*, et l'on obtint un petit intermède, précédé d'un prologue, dans lequel le messager annonçait la scène, et pour ainsi dire préparait le public ; puis venait le morceau proprement dit avec un dialogue extrêmement cursif : Les prêtres : « Ecoutez, soldats, voilà notre sentiment... » — Les gardes : « Nous ne dirons rien de ce que nous savons... » ; enfin, un épilogue de quelques lignes ramenait sur scène les anciens personnages. De la sorte, sitôt le messager venu et l'annonce faite de la « scène des gardes », tous les personnages en jeu devaient se faire remplacer par ceux de l'intermède. Celui-ci terminé, le drame reprenait son cours à l'endroit où on l'avait laissé. Les derniers mots du messager, l'épilogue : « Recevez mon récit, etc. », adressés à la Vierge, ramenaient le public à la réalité ; c'est alors que l'on apprenait par les femmes les événements survenus autour du sépulcre pendant l'intermède. De cette manière, ces détails avaient leur place sur la scène, ils se tenaient, et le drame était sauf. C'est ce qui se produisit.

Les éditeurs ou traducteurs qui n'ont pas voulu tenir compte de cette mise en scène du récit du messager l'ont exposé en narration (89). D'autres ont textuellement copié ceux des ma-

(89) Lalanne, Abbé de la Rousselière, Magnin. C'est ce dernier qui semble ne pas vouloir reconnaître comme auteur de la narration Grégoire, mais il pense à un intermède écrit par un autre et que les copistes auraient inter-

nuscrits qui l'y insèrent en intermède (90). Une comparaison des uns avec les autres peut nous convaincre du fait, ou plutôt de la nécessité qui le fit naître. Un regard jeté, en outre, sur ce même passage, dans l'évangile apocryphe de Nicodème, nous convaincra de la facilité avec laquelle ces sortes de récits se prêtent à la mise en scène : Λέγουσιν οἱ Ἰουδαῖοι : Ποῖαις γυναιξὶν ἐλάλει ; - Λέγουσιν οἱ τῆς κουστωδίας : Μέσης νυκτός... - Λέγουσιν οἱ Ἰουδαῖοι : Καὶ διατὶ οὐκ ἐκρατήσατε αὐτάς; - Λέγουσιν οἱ τῆς Κουστωδίας : Ὡς νεκροὶ ἐγενόμεθα ἀπὸ τοῦ φόβου etc. Avec la simple suppression de λέγουσιν on obtiendrait un récit dialogué des plus réguliers.

Cette habitude de dramatiser les récits narratifs chez les Byzantins mérite une attention spéciale. Car, si Grégoire en écrivant son récit ne s'est pas douté de l'emploi qu'on pouvait en tirer, d'autres écrivains, plus tard, ont composé des récits identiques, à la fin ou au milieu de leurs pièces, avec l'intention pleinement consciente de les faire jouer en intermèdes. Cette adjonction étrange d'une scène à une autre scène semble avoir fini par séduire. Des auteurs tels que Théodore Prodrome s'en sont servis communément. Nous avons indiqué dans une de ses pièces intitulée : « Amarantos ou les Amours d'un vieillard », le passage où Amarantos fait asseoir ses trois amis sous un platane, et leur raconte la scène du mariage à laquelle il vient d'assister; ce qui forme le sujet proprement dit de la pièce. Prodrome expose donc cette pièce sous forme de narration, comme Grégoire, mais en pleine conscience de ce qu'il fait et avec l'intention de la faire jouer. Il nous donne au début de sa pièce dans la liste des personnages ceux mêmes qui sont compris dans cette partie de son drame; sur les neuf acteurs qui entrent en jeu, cinq appartiennent d'ailleurs à la scène qui est racontée.

Cette conciliation du monologue et du dialogue, cette subordi-

calé dans le drame. (*Journ. des Sav.*, 1848). Ce critique semble n'avoir point reconnu l'enchaînement régulier des thèmes évangéliques dans la composition de Grégoire, malgré la broderie qui les orne. Le récit de la corruption des gardes fait immédiatement suite à celui de la présentation du Christ aux Maries, après le Χαίρετε, conformément au récit de Mathieu, auquel Grégoire semble donner la préférence.

(90) Dübner (*Fragm. Eurip.*) ; — Brambs (coll. Teubner) ; — Migne (*P. Gr.*)

nation du drame au récit, est au point de vue scénique digne d'attention et elle se présente comme le prototype de nos constructions dramatiques modernes. Cependant, elle nous intrigue à un autre point de vue. Le drame n'est point encore complètement affranchi; il tient évidemment du récit. Mais quand le récit s'ajoute au drame, comme dans la narration de Grégoire, ou celle de l'évangile apocryphe de Nicodème, ou dans un nombre immense d'autres narrations de cette époque, que nous jugeons inutile de mentionner, il se présente comme le reflet des premières productions dramatiques de l'Eglise. Le même esprit régit le « trope dramatique » qui, sans doute, dans ses parties dialoguées, exigeait des interprètes distincts ou des voix spéciales; on remarque la même organisation dans les parties dialoguées des cantiques des mélodes, dépendant aussi du monologue que formait le prologue. Mais à l'époque où Grégoire de Nazianze lisait son drame, les homélies dramatiques et les compositions des mélodes ne s'étaient pas encore esquissées. Grégoire serait-il aussi en cette matière l'initiateur? Aurait-il, en lisant sa composition dramatique, employé le système de récitation qu'on a dû adopter plus tard, celui de changer de ton à chaque changement de lecteur? Dans ce cas, les paroles échangées entre les personnes que l'auteur fait parler dans son récit auraient leur raison d'être. Autrement, on aurait peine à comprendre sa prédilection pour ce genre de narration dialoguée. C'est là un genre employé même dans l'Evangile, il est vrai, un genre introduit avec le christianisme à Byzance, mais Grégoire, dans ses nombreux ouvrages, nous avait habitués à une prose idéalement technique, coulante, régulière. Tout porte à croire que nous nous trouvons en présence d'un récit dont le genre de composition est conforme au mode d'exécution. En somme, qu'il ait employé ou non le mode dramatique de déclamation, c'est-à-dire les flexions particulières de voix pour chaque personnage, Grégoire, par la nouvelle tournure dramatique qu'il donna à sa narration, paraît avoir été l'initiateur de la production ecclésiastique qui suivit de près la composition de son ouvrage.

La représentation du drame « Christos Paschon » nous paraît avoir laissé d'autres traces. Nous avons parlé de deux de nos

épopées populaires, celles de Chypre et de l'Asie Mineure (91), qui résument en quelque sorte le drame de Grégoire; elles reflètent les meilleurs passages de la pièce, elles les transcrivent presque et, de plus, nous donnent des détails scéniques. Jusqu'à nos jours, ces épopées, dont la mélodie est universellement connue dans ces pays, sont obligatoirement chantées, sinon en entier, du moins en partie, par les fidèles, les Jeudi, Vendredi et Samedi Saints. Celle de l'Asie Mineure circulait en petits livrets dans l'église même, le Vendredi Saint, jour pendant lequel l'église restait ouverte. Le public qui accourait retenir ses stalles pour la scène de la Sépulture jouée tard l'après-midi, (l'Épithios), entonnait, au moment voulu et d'une voix unanime, la mélodie de la Passion populaire de Byzance. Cela se produisait habituellement entre midi et 2 heures. Ne pourrions-nous pas, par suite, conclure qu'en ce pays, à cette heure et dans l'église même, était représentée autrefois la Passion du Christ? C'est ce que mentionne d'ailleurs l'épopée elle-même, en guise de finale (92). Pourtant, c'est là une conjecture que nous donnons sous toute réserve, en attendant

(91) Nous regrettons de ne pas avoir pu recueillir tous les fragments de cette seconde épopée, — que nous avons eu l'occasion d'entendre en entier autrefois et que nous aimerions donner dans cet ouvrage, — à cause de la dispersion des réfugiés dans tous les coins de la Grèce. Nous espérons dans l'avenir pouvoir publier ce morceau qui se présente comme le prototype de celui de Chypre.

(92) Μόνο τὸ μέγα Σάββατο, κοντὰ τὸ μεσημέρι,  
 Ποῦ θὰ λαλήσῃ ὁ πετεινός, σημαίνουν οἱ καμπάνες,  
 Σημαίνει ὁ Θεός, σημαίν' ἡ γῆ, σημαίνουν τὰ οὐράνια,  
 Σημαίνει κι' ἡ Ἁγία Σοφία μὲ τρεῖς χρυσῆς καμπάνες,  
 Ὅποιος τ' ἀκούει σώζεται, κι' ὅποιος τὸ λέει ἀγιάζει,  
 Κι' ὅποιος τὸ καλοφικραστῆι παράδεισο θὰ λάβῃ,  
 Παράδεισο καὶ λίβανον ἀπὸ τὸν ἅγιον Τάφον.

Seulement le Samedi-Saint vers midi, (a)

à l'heure où le coq chante, et les cloches sonnent ;

à l'heure où Dieu sonne, où la terre sonne, où les cieux sonnent

et l'église de Sainte-Sophie fait résonner ses trois cloches d'or,

celui qui entendra le récit sera sauvé, celui qui le récitera sera sanctifié

et celui qui y donnera de l'importance recevra le paradis,

le paradis avec l'encens provenant du Saint Sépulcre. (b)

(Épopée de l'Asie Mineure.)

(a) Il est connu, qu'à partir de midi, chaque jour de la Semaine Sainte est nommé dans l'église orthodoxe par celui du lendemain. Dans l'expression Μέγα Σάββατο, il faut voir le jour du Vendredi Saint.

(b) Ce dernier vers se rapporte à l'habitude qu'ils avaient en ce pays de distribuer, en même temps que les livrets de la Passion, un morceau d'encens à chacun, provenant du Saint-Sépulcre de Jérusalem.

que d'autres preuves viennent l'étayer (93). Quoi qu'il en soit, on ne saurait nier que les paroles mises dans la bouche des personnages et les scènes présentées ne soient identiques dans le drame et les épopées. Nous le démontrerons bientôt en nous servant de l'épopée de Chypre, qui est censée présenter une reproduction de celle de l'Asie Mineure. Nous serons ainsi conduite à soutenir l'opinion que nous avons déjà émise dans la première partie de notre ouvrage : les épopées populaires, que l'on chante encore dans certains pays pendant les panégyries des saints, semblent bien devoir leur origine aux mystères qui rehaussaient autrefois ces fêtes; parmi elles, les plus compliquées paraissent être les épopées de la Passion. A part ces deux épopées complètes, et d'autres peut-être semblables que nous ne connaissons pas, nous avons conservé un grand nombre de morceaux populaires épars dans les différentes anthologies sur la Passion du Christ (94). Tous se copient les uns les autres et semblent de beaucoup postérieurs à nos deux épopées. La plupart de nos anthologistes ignorent la provenance de ces petits poèmes religieux dans leurs recueils, formés de morceaux qui proviennent de sources très diverses. Nous avons pensé à l'influence de l'Italie pour ces « poèmes du Vendredi Saint », quoique nous y retrouvions le même thème que dans nos épopées complètes. Nous avons supposé que l'Italie aurait emprunté à notre Passion le sujet d'une de ses « divozioni », de ces représentations lyriques en partie liées au culte que l'on destinait

(93) L'ancienneté de ce poème nous sembla encore révélée dans les vers qui forment le début : « Σήμερον μαῦρος οὐρανός, σήμερον μαύρη μέρα, σήμερον ὄλοι θλίβονται καὶ τὰ βουνὰ λυποῦνται ». (Aujourd'hui le ciel est noir, aujourd'hui le jour est noir — aujourd'hui tous s'attristent et les montagnes s'affligent); à l'exemple de cet autre poème populaire de l'époque byzantine, celui-ci profane, connu sous le nom de « Chanson d'Armur » (Destounis, Τοῦ Ἀρμούρη ἄσμα δημοτικὸν τῆς Βυζαντινῆς ἐποχῆς (d'après un ms. de la Bibl. Imper. publ. de la Russie). St. Pétersbourg, 1877 : « Σήμερον ἄλλος οὐρανός, σήμερον ἄλλη μέρα... » etc. Réédité dans la revue d'Athènes « Ἀθήναιον », t. 8 1879, pp. 385-394 ; puis dans la revue « Ἀκρίτας », par N. Politès, I, 98-103 et 120-125. Voir aussi Voutiérîdès, *Hist. de la Littér. Néohellén.* (en grec), t. I, p. 80.

(94) Ar. Passow, *Popularia carmina Graeciae* p. 224. Leipsig, 1860; — Lelecos, *Δημοτικὴ Ἀνθολογία*, t. I, pp. 14-16. Athènes, 1868-69, 2 vol.; — Em. Legrand, *Recueil de chansons populaires grecques*, pp. 200-201. Paris, 1874.

à l'ornement des offices des Jeudi et Vendredi Saints (95); de plus nous savions que ces « dévotions » ou mystères étaient la plupart du temps des « versions », ou des imitations d'ouvrages antiques conservés par la tradition. Nous savions aussi que les plus anciennes de ces « dévotions » étaient composées en latin, et qu'en outre, il était toute une littérature latine populaire, animée d'un sentiment profondément religieux, dont les auteurs avaient puisé leurs sujets dans la vie des saints comme aussi dans « des drames et ouvrages d'hommes éloquents et passionnés » (96). A leur tour, ces sujets avaient fourni le matériel nécessaire au lyrisme religieux italien. Des poètes tels que Jacopone da Todi (97), qui sut se plonger dans les délices du sentiment pieux dans son expression « la plus pure et la plus originelle », avaient su en profiter (98). Grande a été notre surprise de trouver que ce dernier n'avait pas manqué de remarquer la beauté que présentaient les premières scènes de la Passion, telles que le drame de Grégoire nous les a léguées. Il les a transcrites en des vers italiens simples et beaux, dans un de ses morceaux consacrés à la Passion (99). Nous n'insisterons point à ce sujet. C'est le thème de notre drame, depuis l'arrivée du messager : « *Domna del Paradiso, — lo tio Figlio è priso — Jésu Christo Beato. — Accuri, Domna, e vide — que la gente l'allide* », jusqu'à l'entretien de la Vierge, aux pieds de la croix, avec son Fils bien-aimé : Le Christ. « *Mamma perché ti lagni? — Voglio que tu remagni — che serci a li compagni — ch'al mondo agio aquistato.* » — La Mère. « *Figlio questo non dire — voglio teco morire...* », etc.

Ainsi, le long de cette étude, nous avons acquis la certitude

(95) Alex. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, t. I, pp. 27, 163, 184 et autres. Turin 1891, 2 vol., 2<sup>e</sup> édit ; — Francesco de Sanctis, *Storia della Letter. Ital.*, pp. 46, 77 et suiv. Naples, 1921.

(96) D'Ancona, *Due antiche Devozioni Italiane (Rivista di Filolog.*, 1875, II, pp. 5-13) ; — de Sanctis, *op. cit.*, pp. 34, 77 et suiv.

(97) Jacopone de Todi, frère mineur de Saint François d'Assises, l'auteur présumé du *Stabat Mater*. Cf. Pacheu, *Jacopone de Todi*. Paris, 1914.

(98) de Sanctis, *op. cit.*, p. 31.

(99) Ce morceau ne porte pas de titre. Formant une complainte de la Vierge, *Pianto de la Virgine*, il est connu par les premiers mots dont il commence : « *Domna del Paradiso* » Cf. la trad. en français de ce morceau dans Pacheu, *op. cit.*, pp. 77-79 et 300-306.



que les épisodes de la Passion grecque, directement ou indirectement introduits en Occident, ont exercé une grande influence sur la littérature religieuse médiévale et qu'ils ont contribué dans une très large mesure, à la formation du drame sacré de cette époque. Pour le moment, nous devons surtout vérifier si nos petites variantes grecques de la Passion suivent le poème italien ou non. Or, il nous est facile de démontrer qu'elles imitent ou paraphrasent notre épopée primitive.

Le fond est le même dans toutes ces chansons : la Vierge, assise tranquillement chez elle, reçoit la nouvelle de l'arrestation de son Fils. Elle accourt à sa rencontre avec les autres Femmes. A sa vue, elle devient comme morte. Puis elle cherche à le rejoindre au Calvaire. Elle s'y rend. La conversation s'engage entre elle et le Christ. La chanson se termine, toujours, par l'ordre donné par Jésus, en guise d'adieu, de rappeler dans l'avenir la Passion; on lui fait émettre ce désir, comme une dernière volonté de mourant, et il est dans les coutumes des grecs d'accomplir ces désirs suprêmes, même au péril de leur propre vie. Les lamentations n'y manquent jamais. Elles sont exquises. Il s'y ajoute toujours le désir du suicide de la Vierge, qu'on a caractérisé de païen dans l'œuvre de Grégoire. Parfois, est joint aussi l'épisode, étranger au drame, de la rencontre de la Vierge avec un personnage qui se retrouve dans la « Passion Palatine », le chaudronnier, chargé de clouer Jésus sur la croix et plus tard de le déclouer. Ainsi le rapport de nos épopées populaires avec notre théâtre sacré devient incontestable.

Il est plus incontestable encore que les épopées suivent l'ordre des épisodes, tel qu'il se présente dans le drame de Grégoire, plutôt que dans la Passion populaire, à moins qu'il n'y ait eu quelque autre morceau, dans ce genre de la Passion populaire du Palatinus, qui transcrivit en grec ecclésiastique les épisodes du drame *Χριστός Πάσχων*. Il faudrait alors espérer que ce morceau sera quelque jour découvert comme le premier.

Ainsi, le drame « Christos Paschon » demeure le modèle primordial pour tout genre de composition théâtrale. Nous essaierons de présenter un parallèle entre les vers les plus touchants du drame et ces mêmes vers dans la paraphrase que nous offre

l'épopée, avant de préciser l'intérêt des détails scéniques qu'elle nous donne :

Ἄσμα τῆς μεγάλης Παρασκευῆς (100).

Χριστὸς Πάσχων

a) Après la nouvelle, apprise par le messager, de la condamnation du Christ :

Οὐλαὶς ἢ μάναϊς κλάψετε  
σκολάσετε κη' ἐλάτε  
'ς τὴν λύπην μου τὴν φοερὰν  
κη' εἰς τὸν μονογενῆ μου (101).  
(v. 7-8).

Ἰέ, ὦ γυναῖκες,  
τῆς Γαλιλαίας τέκνα,  
προσείπατ' αὐτὸν  
καὶ προπέμψατε χθονός.  
(v. 686-687).

b) La Vierge devant la croix :

ὦ τέκνον μου γλυκύτατον  
καὶ φῶς τῶν ἀμαρτιῶν μου,  
ὁ οὐρανὸς ἐν σέ χωρεῖ  
κι' ἡ γῆ ἐν σέ βαστάχει,  
τῶν ὀρφανῶν τὸ κάλεσμα  
καὶ τῶν φτωχῶν ἡ σκέπη,  
καὶ πῶς ἐκαταδέχτηκες  
κη' εἰς τὸν σταυρὸν ἀνέβης,  
κη' ἀνοιξες ταῖς ἀγκάλαις σου  
κη' ἔμεινες σταυρωμένος  
καὶ κατεδέχτης ραπισμοῦς  
κη' οὐλα τὰ κριτῆρκα  
τὰ φοερὰ καὶ δυνατὰ  
ἀπὸ τοὺς Ἰουδαίους ; (v. 22-28).

Τέκνον ποθεινὸν  
τοῦ δίκην πάσχεις τάδε ;  
ποινάς δὲ ποίων  
ἀμπλακημάτων τίνεις ;  
ἀγνάς γὰρ ἀγνάς  
χεῖρας αἱμάτων φέρεις,  
ἀγνά τε χεῖλη  
καὶ μέλος πᾶν καὶ στόμα.  
Ψυχὴν πάναγνον  
ἄδολόν τε καρδίαν.  
Καὶ πῶς ὄρω σε  
λησταῖς σε συνηρτημένον  
.....  
τί σ' ὤδ' ἀτίμως  
ἠθέλησας τεθνᾶναι ; (v. 701 et s.)

c) Le Christ répond de la croix :

Μάνα μὲν πολυθλίβεσαι,  
μάνα μὲν πολλοπλήσσης  
γὰ μένα τὸν υἱόν σου (49-50).

Τὶ γοῦν, τί γύναι, δακρύοις  
τέγγεις κόρας,  
τί δ' αὖ κατηφεῖς ὄμμα, καὶ  
δακρυροεῖς  
καὶ συγχυθεῖς ἔστηκας, ἦνίξ'  
εὐτυχεῖς,  
κοῦκ ἀσμένη τὸν δ' ἐξ ἐμοῦ  
δίχην τρόπον ; (730-733).

(100) Epopée de Chypre. L'épopée de l'Asie Mineure porte directement pour titre : « Τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ », la Passion du Christ.

(101) Nous conserverons pour ce morceau l'orthographe donnée par son éditeur, Sakellarios, dans les Kypraïca. En outre, nous serons obligée de couper les vers en deux hémistiches distincts, dans tous ces deux morceaux.

d) La Vierge exprime le désir de se suicider, sitôt que Jésus expire :

Καὶ ποῦ μαχαίριν νὰ σφαῶ  
καὶ ποῦ κρεμὸν νὰ δώσω  
καὶ ποῦ ποτάμιν σύθθολον  
νὰ μῶ νὰ ξεψυχήσω. (72-73).

Ποθῶ τεθνᾶναι ζῆν δ' ἔτι  
οὐδαμῶς στέγω.

.....  
τὸ κατὰ γὰς θέλω  
τὸ κατὰ γὰς κνέφας  
τανῦν μετοικεῖν  
σῆς θεᾶς στερουμένη. (902-903).

e) Suit le dialogue entre la Vierge et les Femmes qui tâchent de la consoler :

Καλὰ κη' ἂν σφαῆς ἐσὺ  
καὶ 'πομονὴν 'έν ἔχεις,  
οὐλαῖς ἢ μάναις σφάζονται  
κη' οὐλαῖς ἢ καργιαῖς πονοῦσι.  
— Καμμία μάνα 'έν ἔχασεν  
ὡσὰν καὶ τὸν γυιόν μου,  
θωρῶ τὴν γῆν κη' ἐτρόμαξε  
κη' ὁ ἥλιος ἐσκοτίστη... (83-86).

Δέσποινα κόρη, χρὴ σε συγγνώ-  
μην ἔχειν  
εἰ τις ὑφ' ἤβης σπλάγχνον  
εὐτονον φέρων  
μάταια βάζει, μὴ δοκεῖ τούτων  
κλύειν  
σοφωτέραν γὰρ ἴδμεν οὐσαν  
σε βροτῶν.  
- Ἐτλην μεγάλων ἀξιαθρήνων ἐγώ.  
ἜΩ πένθος οὐ μετρητόν... κλπ.  
(1042-1048).

f) Dans le thrène on rencontre les mêmes expressions :

Γυιέ μου ποθεινότατε,  
γλυκύτατόν μου τέκνον... κλπ.  
(74 et suiv.)

ἜΩ τέκνον, ὦ φίλτατον,  
ὦ θεῖον κάρα... etc.  
(1110 et suiv.)

g) Dans les plaintes de la Vierge de même :

Ἀφέντη καὶ λυπῆθου με  
τὴν ἀρφανήν, τὴν ξένην,  
ἓνα παιδάκιν ἔκαμα,  
μονογενῆ 'ς τὸν κόσμον  
(118-119)

Καὶ γὰρ ἔρημος, ἀπολις  
(τ) οὐσα τρύχομαι  
οὐ μητέρ' οὐκ ἀδελφὸν  
οὐδὲ συγγενῆ.....  
(756-757).

Les épisodes qui s'intercalent entre ces citations se suivent à travers l'épopée dans le même ordre que dans le drame. Mais ce sont les détails scéniques qui offrent le plus d'intérêt : la Vierge est chez elle entourée des Myrophores, lorsqu'elle reçoit la lugubre nouvelle. « Elle tourne la tête à droite, ensuite à gauche, fixe les Myrophores, puis se frappe la poitrine et se

lire les cheveux (102). Ce sont là les explications scéniques du premier tableau. Pour le second, celui où la Vierge se trouve en face de la croix, les mêmes jeux de scène sont mentionnés. En outre, sa place auprès de la croix est nettement désignée : elle doit se trouver « face à face » avec Jean (103), probablement à l'effet de faciliter le dialogue qui s'engage plus tard entre eux.

Sitôt après que Jésus a expiré, au moment où la Vierge défaillante et désespérée songe au suicide, il est dit que cinq femmes la retiennent par les bras, et cinq autres par les genoux, groupées autour d'elle au pied de la croix (104). L'épopée de l'Asie Mineure mentionne de plus à cet endroit les moyens employés scéniquement pour la faire revenir à elle : « On versa sur elle l'eau contenue dans un cruchon; de plus, trois vases pleins de musc et trois autres pleins d'eau de rose » (105). Notons que ce sont là encore les parfums dont se sert actuellement l'Eglise dans l'office dramatique du Vendredi Saint, pour parfumer l'épitaφιος; ce sont aussi les seuls qui aient été admis dans les églises depuis les temps reculés. Ce détail ingénu, avec celui de la mention des cloches de Sainte-Sophie, appelant le public à la commémoration des scènes décrites, détails que le barde populaire croit inséparables de son récit poétique, paraissent plaider pour les conclusions que nous venons d'émettre.

Durant le temps que se prolonge le thrène au pied de la croix, la position scénique des femmes, groupées autour de la Vierge, est donnée précisément : « Elles se traînent à genoux

(102) « Σκοπῆ δεξιὰ καὶ ἀριστερά, θεωρεῖ ταῖς Μυροφόραις, - καὶ ἔδερνε τὰ στήθη τῆς καὶ ἐταύραν τὰ μαλλιά τῆς - ἀνοιξε καὶ τὰ χεῖλη τῆς τοῦτον τὸν λόον λέει ». (V. 4-6).

(103) « Σὺν ἡμῶν κατὰ πρόσωπον μετὰ τοῦ Ἰωάννου, - καὶ ἔδερνα τὰ στήθη μου, καὶ ἐτράβουν τὰ μαλλιά μου..... » (45-46).

(104) « Πέντε κρατοῦν τὰ χέρια τῆς, πέντε τὰ γονατὰ τῆς, - μικρὴν φωνοῦσαν ἔβκαλε τῶν Μυροφόρων λέει - καὶ ποῦ μαχαῖριν νὰ σφαῶ καὶ ποῦ κρεμὸν νὰ δώσω, καὶ ποῦ ποτάμιν σύθθολον νὰ μῦω νὰ ξηψυχῆσω ». (70-73).

(105) « Κι' ἡ Παναγιά σὺν τῶκουσε ἔπασε κι' ἐλιγώθη - Σταμνὶ νερὸ τῆς ρίξευε, τρία κανάτια μύσχο, - καὶ τρία μὲ ροδόσταμο γιὰ νάρτη ὁ λογισμὸς τῆς. - Καὶ σὺν τῆς ἤρτε ὁ λογισμὸς, καὶ σὺν τῆς ἤρτε ὁ νοῦς τῆς, - ζητεῖ μαχαῖρι νὰ σφαγῆ, φωτιά νὰ πάη νὰ πέση, - ζητεῖ κρημνὸ νὰ κρημνιστῆ γιὰ τὸν μονογενῆ τῆς. - Le chœur, Λάβε, κυρά μ' ὑπομονή, λάβε, κυρά μ' ἀνέση - La Vierge, Καὶ πῶς νὰ λάβω ὑπομονή καὶ πῶς νὰ λάβω ἀνέση, - ποῦ ἔχω γυῖο μονογενῆ κι' ἐκεῖνον σταυρωμένον... » (Épop. de l'Asie Mineure).

en pleurant » (106). A un moment donné, la Vierge s'agenouille aussi devant le Christ étendu et mort tout en récitant les beaux vers du mirologue. De plus, elle a la tête découverte, signe de désespoir (107).

Pour la Descente, mention est faite de l'échelle employée pour déclouer le corps (108). L'épopée religieuse de la Passion semble donc résumer la représentation du drame de Grégoire ou d'un autre drame en tout semblable à ce dernier. Il n'est pas jusqu'au nombre des entrées et sorties des messagers venant annoncer à la Vierge les détails de l'arrestation, du jugement, puis du crucifiement de son Fils, qui ne soit rigoureusement observé dans ce morceau populaire (109).



(106) « Ἡ Μάρθα ἡ Μαγδαληνὴ κη' ἡ μάνα τοῦ Προδρόμου, - κη' ἡ ἄλλη Μάρθα τοῦ Κλωπᾶ, ποῦ ἦσαν ἀερφαίς της, - γονατισμέναις στέκουσι ὀμπρὸς τῆς Θεοτόκου, καὶ τὰ μαλλιά της ἔσυρεν κη' ἐκείναις 'σιουρκάζαν » (79-82).

(107) « Κι' ἡ Δέσποινα πασκούφωτη, γονατισμένη ὀμπρὸς του, - καὶ ἔδερνε τὰ στήθη της κη' ἑταύραν τὰ μαλλιά της » (129-130).

(108) « Βάλλουσι σκάλαν 'ς τὸν σταυρὸν καὶ τὰ καρφιά του βκάλλουν » (127).

(109) « Παρασκευὴν ποῦ τὸ πουρνὸν πέρνουν νὰ τὸν σταυρώσουν, - μαντᾶτον τρεῖς καὶ φοερὸν 'ς τὴν Δέσποιναν τοῦ κόσμου..... κλπ » (58-59).

## CONCLUSIONS ET REMARQUES GÉNÉRALES

---

Les Byzantins christianisèrent tous les éléments païens : ils surent les absorber et les reproduisirent sous une nouvelle forme qu'ils transmirent et que nous avons conservée jusqu'à nos jours. La plupart de nos litanies, de nos doxologies, les cérémonies mêmes, dans nos églises, du mariage, du baptême et des funérailles tiennent à de vieilles coutumes théâtrales. Nos grandes fêtes annuelles (Calendes, Pâques, etc.), se rattachent directement par l'esprit comme par la forme à ces coutumes. Notre office liturgique tira de cette source chacun de ses éléments; notre musique ecclésiastique y puisa des forces.

Deux embranchements distincts se partagent la musique des premiers siècles byzantins. D'abord la composition musicale syrienne, sur laquelle se fondèrent les compositions des mélodes : cantiques dialogués, tropes dramatiques (1); en second lieu, la composition musicale alexandrine, introduite par la Thalia d'Arios dans l'Eglise et qui, de son côté, servit de base à toute production liturgique. Plus tard, ces deux courants s'unissent pour n'en former qu'un seul, avec la restauration du chant ecclésiastique, effectué par Jean Damascène au VIII<sup>e</sup> siècle. Pourtant, la différence entre la rythmique proprement syrienne et celle même des morceaux unissant en eux les éléments du mélange dont nous parlons, devait être grande. N'a-t-on pas remarqué que les compositions des mélodes, imitation de celles des Syriens, ne s'adaptaient pas à la mesure de la musique ecclésiastique courante (2)? La restauration poétique, par G. La Piana, des « homélies dramatiques », — qui, d'ailleurs, avaient de-

(1) Xanthopoulos, *Hist.*, c. IX : « Ἀφ' ὧν (τῶν Συριακῶν μελῶν) πρὸς ζῆλον οἶμαι καὶ οἱ μετέπειτα τῆς ἐκκλησίας μελοποιοί, τὰς ἀφορμὰς τῶν μελῶν πορισάμενοι, ἐπὶ μᾶλλον αὐξῆσαι ταῦτα καὶ ἐπιδοῦναι παρεσκευάσαντο.

Théodorétos, *Hist.*, c. III : « ταῦτα καὶ νῦν τὰ ἄσματα (τὰ Συριακὰ), φαιδροτέρως τῶν νικηφόρων μαρτύρων τὰς πανηγύρεις ποιεῖ ».

(2) Card. Pitra, *Hymographie*.

puis bien longtemps attiré l'attention (3), — comme celle du célèbre hymne, dit Acatliste (4), par le même, nous aide à établir nos conclusions.

Nous pensons que les quelques cantiques dramatiques des mélodes, conservés jusqu'à nous, comme aussi les parties poétiques des homélies, les « tropes dramatiques », diffèrent essentiellement par la métrique de la production proprement ecclésiastique; car ils forment le matériel *théâtral* liturgique, celui qui puisa dans l'ancienne métrique, plutôt que dans la rythmique de la mimographie alexandrine, celle-ci plus prosaïque que poétique, plus mimée que déclamée, plus récitée que chantée. Nous aimerions qu'on attachât de l'importance à cette distinction. Lorsque, en 1885, Wilhelm Meyer tenta le premier d'admettre une certaine parenté entre l'hymnologie syriaque et celle des Byzantins, sa thèse avait rencontré un grand nombre d'adversaires. Depuis, tous ceux qui ont étudié cette question, tels que Grimme, Brockelmann et d'autres, se sont ralliés à cette cause. Mais entre l'affirmation que l'hymnologie byzantine dérive directement de la syrienne, et la négation de toute parenté entre elles, il faut, croyons-nous, garder une juste mesure : il faut chercher la part d'Alexandrie, distinguer surtout les compositions proprement syriaques, destinées à un usage panégyrique ou théâtral, de celles qui entrèrent dans l'office propre, à l'exemple des psalmodies alexandrines.

Il se présente aussi deux espèces d'exécution déclamatoire : la τραγωδία byzantine, dérivée moins de la pantomime romaine que de la danse chorale, dont l'invention remonte à Eschyle (5), et qui exigeait un accompagnement musical; et la récitation pro-

(3) Edmond Bouvy avait le premier signalé les « homélies dramatiques » dans un chapitre qu'il avait intitulé : Les homélies syntoniques du VII<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> s. (*Poètes et mélodes. Etude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Eglise grecque*, p. 361. Nîmes, 1886). Cf. du même *La prose syntonique chez les Grecs et les origines du rythme des mélodes*. Nîmes, 1886.

(4) C'est au grand mélode Romanos, qu'on a voulu aussi, récemment, attribuer cette belle composition. Cf. là-dessus Sophr. Eustratiadès, *Le mélode Romanos et l'Acatliste* (en grec). Salonique, 1917.

(5) On attribua l'invention de la danse mimée à Eschyle, mais son perfectionnement à Bathyllos et à Pyladès (Klein, *Geschichte des Drama's*, II, pp. 652-659.)

prement déclamatoire (6). Cette dernière exécution a une lointaine analogie avec la mélopée usitée depuis dans nos églises, pendant la lecture de l'évangile ou de l'épître. Le théâtre primitif sacré adopta au contraire la première. Il est étrange, remarquons-le, que, pour son théâtre, chaque fois que le choix s'offrait entre deux courants distincts, l'Eglise inclinait toujours vers le plus ancien, et se portait chaque fois vers l'antiquité. Cette tentation lui fit consacrer des panégyries populaires, les orner d'« encomia ». En n'importe quelle matière, cette prédilection des Byzantins pour l'antiquité se traduit aussi bien dans la littérature que dans l'art. En même temps, elle montre quelle fut alors la capacité d'assimilation de cette race.

Autour de la poésie encomiaste se groupent quantité de compositions semblables : des tropes dramatiques, des cantiques racontant les actes des saints qu'ils vénèrent, des mélodies honorant leur mémoire. Tous s'associent la mimique, le théâtre. Peu à peu, des scènes faites davantage pour les yeux, beaucoup plus « représentatives », finissent par rehausser les panégyries. L'« imitation » des scènes représentant les mystères de la religion a toujours été l'ornement des fêtes populaires antiques. En outre, on estime que la poésie dramatique antique trouva sa première réalisation dans les temples; celle de l'époque chrétienne ne pouvait que suivre la même route. Bientôt, du mystère poétique se détacha le mystère prosaïque, dont les antiennes étaient tirées des textes sacrés. Des dialogues en prose, tirés des évangiles ou des récits apocryphes, venaient relever naïvement ces premiers mystères. Leur développement entraîna une inspiration plus personnelle; une composition se dégagait des bornes du texte évangélique.

A ces tropes et mystères byzantins s'ajoutèrent aussi des morceaux à métrique proprement classique, mais à sujet religieux, qui furent composés pour les fêtes sacrées (les Vers sur Adam d'Ignace, la Mort du Christ de Stéphane Sabbaïte) par de savants prélats, des chefs de réunion panégyrique. Leur exécution devait certainement être conforme à leur genre de composition;

(6) On a distingué de même deux types de liturgie : le type alexandrin et le type syrien. Batifol, *La Littérat. grecque*, p. 235, 3<sup>e</sup> éd. Paris, 1901.



elle était par conséquent différente de celle du premier groupe. Ces morceaux sont plutôt rares. La forme du drame classique n'est pas non plus entièrement bannie, au contraire. Elle paraît abondamment dans des tragédies au sujet chrétien des premiers siècles byzantins. Le Byzantin, nous l'avons dit, est celui qui s'attacha plus que tout autre à l'héritage ancestral. Pendant les premiers siècles chrétiens ces tragédies sacrées supplèrent à l'étude des pièces profanes. Elles étaient donc données en lecture. Depuis cette époque, jusqu'au x<sup>e</sup> siècle, elles semblent avoir été abandonnées. Lors de cette renaissance elles éveillent l'amour pour la poésie classique. Pourtant, ce n'est pas la scène littéraire qui concentre tout l'intérêt du public : les panégyriques sacrés captivent toute son attention. Celles-ci se développent de plus en plus, et elles durent jusqu'à deux ou quatre semaines. Elle tiennent le public en éveil. Le théâtre classique n'intéresse que les lettrés, c'est-à-dire un nombre restreint de gens d'une certaine classe. Finalement, il ne sera donné que dans les palais princiers, sur des scènes privées. Ces tendances se révèlent dans les quelques exemples de productions des derniers siècles qui nous sont conservées. Néanmoins, la scène littéraire profane, avec sa nouvelle mentalité, présente, chemin faisant, des morceaux assez intéressants qui, analysés, semblent annoncer notre théâtre moderne.

Outre ces conclusions générales, nous donnerons un résumé particulier pour chacun des genres qui ont retenu notre attention à travers cette étude : le genre sacré et le genre profane.

*Le théâtre sacré.* — Nous avons distingué deux sortes de drame sacré : le drame populaire, et le drame littéraire. A ce dernier nous avons rattaché les tragédies chrétiennes des premiers siècles de notre ère qui, reprises et étudiées d'abord par les mystiques, du ix<sup>e</sup> au x<sup>e</sup> siècle, et peu après par les humanistes du xi<sup>e</sup> reparurent dans la littérature et peut-être aussi sur l'arène théâtrale. C'est alors que le drame « Christos Paschon », le seul de tout le groupe qui nous soit parvenu, semble avoir été joué sur la scène. Les épopées populaires nous apprennent que cette scène était la nef de l'église Sainte-Sophie de Constantinople. Une comparaison minutieuse des épisodes de ce drame avec

l'iconographie orientale (7), nous prouve que l'art a tiré grand profit de ce drame, comme l'avait fait la littérature théologique depuis l'apparition de la pièce. En outre, ces mêmes épopées nous enseignent que ce drame a été connu en Asie Mineure, surtout en Cappadoce, aussi bien qu'à Constantinople. C'est surtout en Cappadoce que son influence paraît avoir été considérable (8). Nous avons remarqué de même, à propos du théâtre populaire profane, que les Calendes, en Cappadoce, étaient ornées de jeux scéniques tout comme dans la capitale de l'Empire, alors que celles de Syrie semblaient ne s'être jamais associé le théâtre.

Au groupe littéraire du drame sacré nous voyons reliées aussi les pièces qui, quoique écrites dans une intention de panégyrie, se rattachent à nos tragédies par leur idiome et leur métrique classique (Vers sur Adam d'Ignace). Leur forme extérieure (style archaïsant, mesure poétique), les rapproche de l'antiquité autant que la pensée les en éloigne. Etrange psychanalyse du Byzantin de tous les siècles! Les bases de cette nouvelle dramaturgie, différentes de celle de l'antiquité en esprit et en valeur morale, étaient apparues dès les premiers siècles de l'ère chrétienne dans les tragédies bibliques, dont nous avons gardé un bel exemple : les fragments de l' « Exagogè » d'Ezéchiél.

Par drame populaire sacré nous entendons au contraire toute composition écrite en grec ecclésiastique et soumise aux nouvelles règles poétiques et dramatiques. Au temps de Chrysostome, la panégyrie publique destinée à honorer la mémoire des saints et organisée dans la cour des églises était inconnue. Deux fêtes pourtant obligeaient alors le public à quitter l'intérieur de l'église pour aller hors de la ville commémorer le saint événement dont on fêtait le jour : celles de la Passion du Christ et de l'Ascension (9). Chrysostome se demandait obstinément

(7) Cf. notre étude, *L'influence du drame « Christos Paschon » sur l'art chrétien d'Orient*. Paris, 1931.

(8) L'épopée de l'Asie Mineure, chantée dans le Pont, était de provenance cappadocienne; cela était mentionné dans les livrets même, dans lesquels elle était publiée.

(9) Jean Chrysost. - Εἰς τὴν Ἀνάληψιν τοῦ Σωτῆρος. - Καὶ ὅτε τοῦ σταυροῦ μνεῖαν ἐπιτελοῦμεν, ἔξω τῆς πόλεως τὴν ἑορτὴν ἐπιτελέσαμεν, καὶ νῦν ὅτε τοῦ σταυρωθέντος τὴν ἀνάληψιν ἄγομεν τὴν φαῖδράν ταύτην καὶ ἐξαστράπτουσιν ἡμέραν ἔξω τῆς πόλεως πάλιν τὴν ἑορτὴν ἐπιτελοῦμεν. (M. P. Gr., t. 50, col. 441).

pour quelle raison les Saints-Pères avaient légué cette coutume à leurs descendants; il avait fini par l'attribuer à ce que la Crucifixion du Christ avait eu autrefois lieu hors de la ville et que, par conséquent, on devait la commémorer hors de l'église et surtout hors de Constantinople. C'était aussi, ajoutait-il, pour honorer en même temps la mémoire des martyrs. En effet, ces deux fêtes se célébraient dans le Cimetière (Κοιμητήριον) de la ville (10) et non comme plus tard dans la cour de l'église (11).

Or, la panégyrie consacrée aux saints ou à toute autre grande fête d'église, demeura inconnue jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle. A cette époque, l'empereur Maurice inaugura la première, organisa les fêtes de longue durée, les releva par l'exécution d' « encomia » poétiques et ordonna, en outre, l'exécution du premier « trope dramatique » qui soit mentionné, celui des « Enfants dans la fournaise ». Nous ne voulons pas par là affirmer que ce fut la première célébration spirituelle d'une fête chrétienne. Les cantiques des mélodes antérieurs à cette époque nous démentiraient. En outre, au temps où la liturgie n'avait pas encore fini de prendre sa forme symbolique, toute fête d'Eglise avait cet as-

(10) Les « panégyries » des anciens Grecs ont pour seule origine, de même, de célébrer par des jeux, nommés « ἀγῶνες ἐπιτάφιοι », des fêtes funéraires, dans le voisinage immédiat du τάφος de Pélops et toute une série d'autres τάφοι, mentionnés par Pausanias. (Cf. Beloch, *Griech. Gesch.*, I. pp. 115-116 et 125; de même E. Rohde, *Psyché*, I, p. 150).

(11) Chrys. : « Εἰς τὸ ὄνομα τοῦ Κοιμητηρίου καὶ εἰς τὸν σταυρὸν τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν I. X. - Πολλάκις ἐζήτησα πρὸς ἑμαυτὸν, τίνας ἔνεκεν οἱ πατέρες ἡμῶν τοὺς οἴκους τοὺς εὐκτηρίους τοὺς ἐν τοῖς πόλεσι παραδραμόντες, ἔξω τῆς πόλεως ἡμᾶς σήμερον καὶ ἐνταῦθα ἐκκλησιάζειν ἐνομοθέτησαν· οὐ γὰρ ἀπλῶς οὐδὲ εἰκῆ μοι δοκοῦσι τοῦτο πεποιημένα. Διὸ καὶ τὴν αἰτίαν ἐζήτησα, καὶ εὔρον τῇ τοῦ Θεοῦ χάριτι δικαίαν οὖσαν καὶ εὐλογον, καὶ τῇ παρουσίᾳ πρέπουσαν ἑορτῇ. Τίς οὖν ἐστὶν ἡ αἰτία ; Σταυροῦ μνησίαν ἐπιτελοῦμεν· ὁ δε σταυρωθεὶς ἔξω τῆς πόλεως ἐσταυρώθη· διὰ τοῦτο ἔξω τῆς πόλεως ἡμᾶς ἤγαγον. (Ibid, t. 49, c. 393).

A la suite il définit la raison pour laquelle, pour la fête de l'Ascension comme pour celle de la Passion, le lieu destiné à commémorer ces fêtes était le Cimetière : « dans l'intention d'honorer la mémoire des martyrs ». (t. 50, c 441). Au temps de Léon le Sage, la fête de la Passion était une des plus brillantes : les fidèles devaient tous, en ce jour, porter de nouveaux costumes, sans distinction de riches et de pauvres, tradition qui s'est conservée jusqu'à nous, particulièrement en Asie Mineure : « Πάντως δ' ἅπαντες, εἰ καὶ μὴ ὁμοία πᾶσιν εὐπορία, στολισθῶμεν, ἵνα ἄξιον τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ δεικνύμενοι σώμα, τῆς αὐτοῦ δόξης μετέχωμεν (M. P. Gr., t. 107, Ὁμιλῖαι καὶ πανηγυρικοὶ λόγοι Λέοντος τοῦ Σοφοῦ, col. 88).

pect de réjouissance spirituelle; elle rassemblait alors le public sous un toit et ne lui offrait que l'audition d'un beau cantique, nouvellement composé, ou d'une belle leçon. L'église de Sainte-Sophie, avant l'époque où elle finit par adopter les liturgies compliquées des grands prélats, n'offrait qu'un lieu de théâtre spirituel, employé pour l'audition des productions poétiques sacrées. L'innovation de Maurice offre donc la première panégyrie publique, destinée à fêter théâtralement, à l'exemple des anciennes panégyries païennes, *pendant plusieurs jours et dans la cour même de l'église*, une fête chrétienne.

Dès lors, les fêtes populaires sacrées sont sérieusement organisées. Les mélodes leur offriront leurs précieux services, ainsi que les sermonnaires. Les uns et les autres ne se borneront plus à composer des cantiques à allure liturgique ou des sermons moralisateurs : ils y déploieront une verve proprement dramatique et une poésie inspirée de la pompe théâtrale. C'est entre cette époque et la fin du ix<sup>e</sup> siècle que se place la floraison des cantiques dialogués comme aussi des tropes dramatiques.

Leur développement en « mystères » a entraîné leur retour à l'église. A partir du x<sup>e</sup> siècle, le patriarche Théophylacte les introduit dans l'église même. En outre, depuis cette époque, toute trace d'homélie dramatique ou de cantique dialogué disparaît. Car ce n'est pas simple hasard, croyons-nous, que cette coïncidence de date entre la disparition de tout ce qui forma le théâtre primitif de Byzance et la naissance d'une nouvelle ère dramatique dans l'évolution de ce théâtre populaire. Désormais, de vraies scènes dramatiques s'introduisent dans l'église. Ce sont des scènes composées en prose; elles tirent la plupart de leurs dialogues des textes sacrés, canoniques ou apocryphes, mais ce sont aussi des scènes à décor et à jeu scénique régulier, dont nous avons conservé des exemples aussi bien dans le texte du Lavement de Patmos que dans celui des neuf drames compris dans le Palatinus. Avant leur disparition, quelques-unes des scènes primitives, accompagnant les tropes dramatiques, s'introduisent dans l'office et s'y maintiennent en guise d'offices dramatiques. Croirons-nous encore à l'effet du hasard si ces mêmes tropes et offices dramatiques dont nous avons conservé jusqu'à nos jours quelques débris dans notre église, sont reproduits en

latin, tout comme le trope des Prophètes (12)? Ou si le trope commenté dans l'homélie d'Epiphane, « Ὁμιλία τῷ ἁγίῳ καὶ μεγάλῳ Σαββάτῳ » sur la Descente de Jésus aux Limbes (13), subsiste aujourd'hui dans plusieurs parties de la Grèce (14) et est joué en guise d'office dramatique (15), la nuit de Pâques, par l'évêque qui tient le rôle du Christ et le bedeau qui représente le gardien de l'Hadès (16)?

(12) L'office du Sépulcre, autrement dit la *Régularis Concordia* du bénédictin anglais Ethelwold, écrite entre 965 et 975, qui reproduit exactement ce que dans nos *typica* est intitulé « office de l'encensement » (Cf. A. Jeanroy, *Lethéât. relig. en France*, Introd., p. VI; — Gust. Cohen, *Le théâtre relig.*, pp. 11-13).

Celui de la Descente aux Limbes, mentionné par E. Morice (*Hist. de la mise en scène jusqu'au Cid*, p. 65).

Celui de l'Entrée de Jésus à Jérusalem (*ibid*, p. 103).

Le « mystère des apôtres », appelé par nous « de l'Apparition de Jésus aux Disciples », autrement dit notre *mystère impérial* (*ibid*, p. 59). Le « mystère de Nabuchodonozor » (Cohen, *op. cit.*, p. 16), qui reproduit notre scène des « Enfants dans la fournaise » dans sa forme primitive. La Résurrection de Lazare et la Conversion de Saint-Paul (*ibid*, p. 16). Le Souper chez Simon (dans Marius Sepet, *Les orig. cathol. etc.*, p. 32 et suiv).

Voir de même, à propos de ces offices, dans Armand Gasté, *Les drames liturg.*, etc., pp. 58, 71, 74 et suiv.

(13) Migne, P. Gr., t. 43, col 449 : « Ἀρατε πύλας οἱ ἄρχοντες ἡμῶν - καὶ ἐπάρθητε πύλαι αἰώνιοι καὶ εἰσελεύσεται ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης ».

Une voix de l'Hadès. « Τίς ἐστὶν οὗτος ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης » ; Réponse : « Κύριος δυνατὸς καὶ ἰσχυρὸς - Κύριος κραταῖος ἐν πολέμῳ ». La voix..... etc.

(14) Dans la plupart des îles, et particulièrement à Zante, après l'office de la nuit de Pâques (Décrit dans le périod. d'Athènes *Hestia*, ann. 1889, p. 338). De même dans l'Epire, en Macédoine.

(15) Pendant l'office de minuit de Pâques, le public étant rassemblé dans la cour de l'église pour la célébration de la scène de la Résurrection, au moment où après cette scène il s'empresse de rentrer dans l'église, il y trouve les portes hermétiquement fermées. Par un effet très curieux, ce lieu saint à ce moment représente l'Hadès. Le bedeau enfermé seul dans l'église y joue le rôle du gardien de l'Hadès, ou de Satan. C'est alors qu'un jeu très intéressant commence entre l'évêque ou archimandrite officiant ce jour, qui représente Jésus, et le bedeau qui refuse de le recevoir et lui livrer Adam. Le dialogue entre ces deux personnages est celui même qui est intercalé dans l'homélie en question.

(16) Syméon de Thessalonique, qui paraît avoir assumé la tâche de faire l'apologie du théâtre, nous donne une belle attestation sur l'existence de ce trope : « Διατὶ κλείονται αἱ πύλαι, καὶ τὸ « Ἀρατε πύλας » ἄδεται ». (*M. P. Gr.*, t. 155 c. 322.) ; comme il tâche de nous justifier l'existence des fêtes publiques sacrées, célébrées hors de l'église, dans les cours, les narthex, les couvents (c. 656 et 613) ; ou la raison pour laquelle est exécutée théâtralement la cérémonie des funérailles par le « Δεῦτε τελευταῖον ἀσπασμόν » (c. 685), etc.

Les mystères byzantins formaient des scènes d'un caractère facultatif. Les clercs mêmes qui entraient en scène dans ces mystères devenaient des acteurs éventuels, puisqu'ils étaient désignés au choix suivant leurs aptitudes morales et *vocales*. En outre, tous les éléments qui entraient dans leur constitution étaient ceux du théâtre; ils y étaient groupés dans une juste mesure. Nous essaierons de les mentionner séparément.

*La scène et le décor.* La scène était la nef de la cathédrale. Le drame s'était enhardi. Sortant des chœurs dialogués, exécutés en plein air, il s'était abrité sous un toit. Sous ce toit, il disposait de décors, très simples, il est vrai, mais c'étaient là néanmoins des décors. Ainsi, pour le mystère des « Enfants dans la fournaise », on disposait une espèce de fournaise et l'on donnait l'impression du feu, en allumant un grand nombre de cierges placés dans le bas et en brûlant beaucoup d'encens : la fumée de l'encens, jointe à la réverbération des bougies, donnait l'illusion de véritables flammes. En Occident, par des linges et des étoupes allumées, on donnait une impression plus vive de feu, mais il ne s'ensuit pas que la machinerie des Orientaux était moins une machinerie ou perdait de sa valeur théâtrale, malgré la dévotion qui la pénétrait et l'opinion de Siméon de Thessalonique dans sa violente diatribe contre les Latins. Lors de l'intervention divine auprès des enfants, on faisait paraître au-dessus de la fournaise, par un mécanisme spécial, au moyen d'une corde ou par une ouverture faite au mur, un mannequin de bois (pareil à ceux que nous avons vu employer dans l'office de la Passion en Asie Mineure) représentant un ange. Ce sont là les éléments mentionnés par le prélat même dans son discours. Un siège devait en outre servir de trône à Nabuchodonosor, d'autres peut-être pour les Juifs. Ainsi, malgré l'avis de Siméon, c'était là un décor simple, et presque saint, mais bien un décor. Il en est de même pour les sièges, les cuvettes, les serviettes, employés dans la scène du Lavement; de même pour les éléments scéniques qui entrent dans le décor des neuf petits mystères du Palatinus; ces derniers sont les plus riches, puisqu'ils sont destinés à parer la représentation de neuf pièces complètes. On y voit figurer les habits que les Juifs étendent par terre dans la scène des Rameaux; l'âne qu'ils tirent,

portant le personnage qui représente Jésus; la table, les mets et la nappe employés pour la représentation de la Table chez Simon le Lépreux; le vase rempli de parfums tenu par la femme « adultère » dans cette même scène, au moment où, prenant la parole, elle procède à l'onction des pieds de Jésus; les Lâtons et les couteaux maniés par les Juifs dans la scène de la Trahison, ou les sabres maniés par les soldats; l'argent versé pour payer Judas, et l'arbre auquel on le voit plus tard pendu; la robe de pourpre, la couronne d'épines ou le roseau en guise de sceptre dont on se sert pour la Crucifixion; les croix, l'écrêteau, l'éponge, le vase, le roseau d'hysope ou la lance; les voiles, les parfums, les pinces dont on se sert pendant la Descente; le sarcophage destiné à représenter le tombeau; tous ces accessoires seraient-ils des éléments immatériels à cause de la pensée d'édification qui inspirait ces scènes?

*Les rôles.* Les acteurs étaient choisis parmi le clergé. En règle générale les rôles de femmes étaient joués par les hommes. Les femmes n'ont pris part aux représentations que dans les monastères où les religieuses officiaient en quelque sorte dans des scènes supplémentaires. (Ex. : le Lavement du couvent de la Vierge Kecharitoménè).

*Les costumes.* L'essentiel, sans doute, fut toujours le costume sacerdotal, mais modifié par les attributs destinés à marquer le rôle de tel ou tel personnage.

*Les spectateurs.* Les spectateurs étaient certainement des fidèles qui venaient chercher dans la cathédrale l'enseignement, l'édification, mais qui se prêtaient de bonne grâce à l'illusion scénique que les acteurs cherchaient à produire. Par conséquent, c'étaient des curieux, de vrais spectateurs, et non pas simplement les pieux assistants de l'office.

*Le texte.* Ces petits drames, occupant ainsi parmi les rites d'une fête une place subordonnée à l'arbitraire de ceux qui la dirigent, ont un autre lien, beaucoup plus fort avec le théâtre. Ils comprennent un texte, un texte particulier avec des dialogues dont la plupart sont tirés de l'écriture, sans doute, mais un texte destiné à être récité par les personnages mêmes qui entrent en jeu. Ce n'est point une simple mimique, comme on l'a cru, accompagnant « l'hymne chanté par le chœur ou la

leçon récitée par un clerc » (17). Ces bornes avaient été depuis longtemps franchies. En outre, nous doutons fort que dans ses formes même les plus anciennes le drame ecclésiastique ait pu se contenter de la seule mimique. Le Byzantin répugnait à la pantomime romaine, sèche et monotone. Il a su toujours l'orner de la « parole divine » (θεῖος λόγος). Même dans les offices dramatiques les plus simples, la mimique accompagnant les lectures ou les hymnes mélodieux s'orne de dialogues tenus au moment voulu par les personnages mêmes. Sans doute, dans certains de nos *typica*, ces offices sont incomplets, et les dialogues manquent parce que, comme nous l'avons dit, les détails de ces scènes se transmettaient plutôt de mémoire que par l'écriture; mais on en conclurait à tort qu'ils étaient absents de l'office indiqué. Par contre, dans d'autres *typica*, décrivant ces mêmes scènes, les dialogues se présentent plus complets. Dans le Palatinus, tous les dialogues des scènes mentionnées ne sont-ils pas signalés simplement par les deux ou trois mots qui commencent la phrase? A la rigueur, ils pouvaient être entièrement omis. Les mystères byzantins ne présenteraient-ils qu'une simple coordination des dialogues évangéliques, — et ils vont beaucoup plus loin — qu'ils auraient droit encore à la dénomination de drames sacrés, étant donnée la manière d'après laquelle ils sont présentés. Car s'il ne suffit pas que le drame soit dans la pensée ou les paroles, au contraire il naît, aussitôt qu'il y a des rôles et des acteurs.

Les monastères semblent être restés longtemps rebelles à l'introduction du théâtre. Ils remplacent pendant la Semaine Sainte la représentation de la Passion par la lecture de son commentaire. Nous connaissons, pour l'avoir analysé, le commentaire de Georges de Nicomédie sur la Passion de Grégoire. Or, le couvent de la Vierge Bienfaitrice (Εὐεργέτις), au XII<sup>e</sup> siècle, croit devoir faire lire le Vendredi Saint ce commentaire, tandis que le Samedi il le fait suivre par celui d'Epiphane, évêque de Chypre (18). Le typicon du Couvent de saint Nicolas de Casole (τῶν Κασσούλων) (19), composé à l'exemple de ceux de saint Sabbas, du

(17) G. Millet, *op. cit.*, p. 615.

(18) Dmitrievskij, *Typica*, pp. 550 et 554.

(19) Ch. Diehl, *Mélanges de l'école franç. de Rome*, 1886, t. VI, pp. 173-188



Studion et du Mont-Athos, mentionne aussi le sermon d'Epiphane pour le Samedi Saint et à une heure désignée précisément, comme pour les représentations sacrées : longtemps après l'office du soir et après dîner (20). Le typicon de Jérusalem mentionne le même sermon pour ce même jour (21). Pourtant, dans celui de la Grande Eglise de Constantinople, aucun de ces sermons n'est mentionné. Devons-nous une fois encore voir là un effet du hasard, et non l'habitude de remplacer, dans les monastères, les représentations des églises de la capitale et des grandes villes (22), par des sermons qui les commentent ?

Après l'abolition de l'Empire, l'habitude des représentations scéniques subsista dans celle de chanter les « ἐγκώμια » des saints, tout comme avant leur généralisation. Des épopées populaires, qui rappellent les biographies rimées de l'époque primitive, énumèrent aussi leurs actes. Ainsi, au déclin du drame sacré, l'on revint à la forme que celui-ci avait connue dès sa naissance, mais modifiée, simplifiée. L'Eglise pourtant su garder quelque temps l'habitude de ces représentations. Les nombreux morceaux qu'elle composa — ou qu'elle collectionna parmi ceux qui lui étaient connus — et qu'elle combina avec l'office rituel des plus grandes fêtes, sont de véritables mystères semi-liturgiques, des représentations sacrées intéressantes, dont une subsiste encore aujourd'hui, la Passion du Christ, célébrée pendant la Semaine Sainte. Pareille à cette célébration était sans doute celle de la Passion de la Vierge, connue aussi sous le nom d' « Epitaphios de la Vierge », comme celle du Christ. De beaux poèmes pathétiques étaient aussi composés pour rehausser ces mystères semi-liturgiques. Quelques-uns d'entre eux nous sont parvenus; les plus anciens datent du xvii<sup>e</sup> siècle (23), sauf celui de la Sépulture du Christ qui paraît avoir été le précurseur des au-

(20) Dmitriewskij, p. 829.

(21) Papadopoulos-Kerameus, *Anal.*, II, p. 164.

(22) Ces leçons ne sont donc lues que dans les monastères et non en général « à Constantinople » (G. Millet, *op. cit.*, p. 616), ce qui pourrait amener le trouble dans ce genre d'enquête.

(23) Cod. Athen. 782 : Μακαριστάρια ψαλλόμενα εἰς τὸν ἐπιτάφιον τῆς ἁγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου (XVIII<sup>e</sup> s.).

Cod. Athen. 2548 : ὕμνοι ἐπιτάφιοι ψαλλόμενοι ἐν τῇ ἀγρυπνίᾳ τῆς Κοιμήσεως τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου (XVIII<sup>e</sup> s.).

Cod. Athen. 1627 : ἐγκώμια ψαλλόμενα εἰς τὴν Ὑπαπαντήν. (XVII<sup>e</sup> s.).

tres. Outre ces deux cycles, celui de la Passion du Christ et de la Vierge, deux autres grandes fêtes semblent avoir été pareillement célébrées à cette époque : celle de saint Pantéléïmon et de Jean Prodrome (24). L'habitude de célébrer par des offices dramatiques ces deux dernières fêtes semble s'être éteinte très tôt; mais celle de l' « Epitaphios de la Vierge » persista longtemps dans quelques régions, en particulier dans quelques îles. Celui de ces offices qui survécut jusqu'à nos jours à travers toute la chrétienté orthodoxe et avec des particularités plus ou moins dramatiques (25), est donc celui de la Passion du Christ; il contient les derniers restes des représentations sacrées d'autrefois.

Avant de clore nos conclusions, une tâche nous incombe. Nous devons préciser l'utilité d'une étude de ce genre. Outre la satisfaction d'une curiosité historique, une telle enquête découvre la mentalité byzantine dans toute sa profondeur. Car le théâtre byzantin, littéraire ou populaire, ou même à certains égards profane, décèle un état d'esprit, plus que l'état social du temps. Au contraire, dans celui de l'Occident, abondent les traits significatifs des mœurs contemporaines. On l'a dit, les anachronismes se multiplient dans les mystères français, qu'il s'agisse de costumes ou de mœurs. Dans les mystères latins qui précèdent les mystères français, rien pourtant ne nous peint les mœurs du temps où ils ont été écrits : comme les mystères byzantins, ils suivent avec une fidélité scrupuleuse, le texte de l'Écriture. Ce n'est que quand le drame passe dans les mains laïques qu'il conserve les couleurs et l'empreinte locale, chose qui ne s'est jamais produite à Byzance. Mais lorsque les personnages du drame sacré abandonnent leur langage d'apparat pour prendre celui de tous les jours, ce qui n'arriva qu'après la

(24) Cod. Marcian., fol. 91 : Μακαριστάρια ψαλλόμενα εις την άποτομήν του τιμίου Προδρόμου του Βαπτιστου (XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> s.), cité par La Piana, p. 51. Sur St-Pantéléïmon on garde de belles épopées populaires. L'empereur Constantin mentionnait aussi particulièrement l'imitation de l'« άποτομή » de saint Jean Baptiste, ainsi que les fêtes célébrées en l'honneur de saint Pantéléïmon (*De Cerim*, II, pp. 560 et 562.)

(25) Dans certaines îles on pousse le réalisme de la scène de la Sépulture jusqu'au point de porter l'Epitaphios dans le cimetière du pays, soi-disant pour l'ensevelir. (Voir Coutumes à Calymnos dans le périod. *Hestia*, ann. 1889 p. 335).

chute de l'Empire, ex. le mystère crétois intitulé « Le Sacrifice d'Abraham »; lorsque, dans le mirologue récité par Sara, dans ce même mystère, nous retrouvons, çà et là, par un anachronisme plein d'intérêt, des détails sur tel ou tel trait du caractère de nos pères; alors nous sentons le drame sacré passer outre à l'indifférence des siècles et se rapprocher de nous. C'est là un drame qui n'entre point dans notre étude (26), parce qu'il appartient non seulement à une autre époque, mais aussi à un autre genre, bien différent de celui qui nous occupa dans le présent ouvrage (27). Avec la tragédie de Théodore de Bèze, qui porte le même titre et sur plus d'un point se rapproche du mystère crétois, on entre dans le domaine du mystère psychologique, qui semble avoir subi une autre influence : celle d'une tradition dramatique qu'il vaudrait peut-être mieux chercher dans les morceaux qui ont servi de prototype à la tragédie sacrée du XVI<sup>e</sup>-siècle (28).

*Le théâtre profane.* — Les jeux publics dont Byzance hérita de l'antiquité passèrent tous du profane au sacré; ils se christianisèrent, et c'est dans cet état que nous les reçûmes. La transformation est due au pouvoir tant temporel que spirituel, dont s'étaient armés les empereurs byzantins. Ce qui demeura immuable depuis les temps romains, ce furent les courses à l'Hippodrome avec leurs intermèdes grotesques; outre ces derniers,

(26) Voir pour cet ouvrage : H. Pernot, *Etud. de la Litt. Grecq. moderne*, pp. 232-270.

J. Psichari, *Essais de grammaire historique néo-grecque*, II, p. 265 et suiv. Paris 1886 ; — Du même, *Un mystère crétois du XVI<sup>e</sup> s.* (*Rev. de Paris*, du 15 août 1903, pp. 850-864.)

(27) Il nous est pourtant tombé, dernièrement, sous la main un essai sur le théâtre sacré des Byzantins d'une centaine de pages (in-16°) (Anthime Papadopoulos, *Le théâtre sacré des Byzantins* (en grec). Athènes, sans date), que nous mentionnons plutôt par scrupule : L'auteur tâche de compléter quelques-unes des hypothèses émises par Constantin Sathas, en transcrivant en grec moderne les passages dialogués de certains offices dramatiques, auxquels il associe des fragments pris dans le « Banquet des dix Vierges » de Méthodios, et le « Sacrifice d'Abraham »....., qu'il date du XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle.....

(28) On a cru reconnaître dernièrement le prototype du sacrifice d'Abraham dans le drame italien intitulé « Isaac », écrit en 1586 par Ludovico Groto. Dans ce cas on reprend le problème si discuté de la date de la composition du mystère crétois (Voir : *Le théâtre crétois au XVII<sup>e</sup> s.* par J. N. Mavrocordatos dans la *Revue des Etudes Grecques* de Londres, t. 48; pp. 75-96 et 243-236.)

des représentations théâtrales, proprement dites, avaient lieu sur une véritable scène. La matière préférée de ce théâtre littéraire, en opposition à celui qu'avait créé le bouffon ou plâtipède dans l'Hippodrome et qui, par conséquent, formait le théâtre populaire, étaient les compositions satiriques, les mimes (dans le sens de pièces). C'était en somme une matière courante, moderne, accommodée à l'esprit du temps. L'acteur de ce théâtre littéraire était le mime proprement dit, personnage charmant, gai, attaché à un genre scénique léger, spirituel, plutôt qu'aux lourdes pièces de l'antiquité; il mérite d'être distingué du mime populaire, ancêtre du paliazzo ou caragueuz moderne.

En outre, l'enseignement théâtral des pièces antiques n'avait pas entièrement été délaissé; il fut le privilège des lettrés, et spécialement des sophistes, pendant les premiers siècles byzantins. Il dura très peu, parce que l'Eglise, le considérant comme antichrétien, le combattit de toutes ses forces. La panégyrie populaire sacrée fut d'un autre côté l'ennemi le plus sournois de l'Hippodrome et des jeux publics profanes. Elle en sapait secrètement les bases. Le développement du drame sacré porta le dernier coup à cette institution célèbre, si bien qu'au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle il restait peu de traces de cet emplacement autrefois si bruyant et si glorieux!

Les jeux publics sacrés finirent par remplacer totalement les profanes. Ce changement produisit un effet bienfaisant sur le théâtre littéraire. Quand tombèrent les jeux grotesques de l'Hippodrome, l'attention des acteurs et des auteurs se tourna vers la scène proprement dite. Des morceaux d'une substance proprement byzantine furent composés. Des valeurs théâtrales nouvelles se dégagent de ces compositions que nous avons rattachées plutôt à notre théâtre moderne.

---

# Liste alphabétique des ouvrages cités

## I. Ouvrages

- AGATHIAE, Myrinae Historiarum libri quinque (*Corpus script. hist. byz.*, ed. Bonnae).
- ALEXAKIS (Ep.), 'Ο Νικητὴρ εἰς τὴν Πάτριον. (Périod. Ἑστία, Athènes, 1889).
- ANCONA (Alexandre d'), *Origini del teatro italiano*. Turin, 1891, 2 vol.
- ANCONA (Alexandre d'), Due antiche Devozioni Italiane (*Rivista di Filolog.*, 1875 (2)).
- F. ANDREAE APOSTOLI, Acta (Migne, P. Gr., t. 11).
- S. ANDREAE SALI, Vita, auctore Nicephoro (Migne, P. Gr., t. 111).
- ANDRONICI (Imper.), De festo Assumptionis per totum mensem Augustum celebrando (Migne, P. Gr., t. 161).
- APOSTOLIDÈS (Is.), *Coutumes de la Mésouchaldée* (en grec). Inédit.
- ARISTOPHANES, Plutus (*Scriptor. graecor. Biblioth.*).
- ARISTOPHANEM, Scholia in Plutum (*Ibid.*).
- ASTÉRIOS, Λόγος κατηγορητικός τῆς ἑορτῆς τῶν καλανδῶν (*Combesis Auctuarium*, t. I).
- S. ATHANASII ALEXANDRINI, *Opera omnia*, éd. Montfaucon. Paris, 1698, 6 vol.
- S. ATHANASII ALEXANDRINI, *Opera omnia* (Migne, P. Gr., t. 25, 26, 27, 28).
- AUDOUIN, *Olympie et les jeux olympiques*. Paris, 1896.
- S. AUGUSTINI, In natali Cypriani martyris sermo (Migne, P. Gr., t. 38).
- BALSAMONIS (Théodori), Commentaria in canones SS. Apostolorum conciliorum et in epistolas canonicas SS. Patrum. *Pandectae canonum*. Oxoniae, 1672, ed. Beveridge, et Migne, P. Gr., t. 137.
- BASILE DE SÉLEUCIE. Εἰς τὰς πράξεις τῆς ἁγίας ἀποστόλου καὶ πρωτομάρτυρος Θέκλης (Migne, P. Gr., t. 85).
- BASILE LE GRAND, *Œuvres complètes*. Paris, 1721-1730, 3 vol., éd. Garnier.
- BASILII MINIMI, Scholia in Gregorii orationem (Migne, P. Gr., t. 36).
- BATIFOL (Pierre), *La Littérature grecque*. Paris, 1901, 3<sup>e</sup> édit.
- BELOCH, *Griechische geschichte*. Strasbourg, 1893-1897, 2 vol.
- BERTRANDON DE LA BROUQUIÈRE, *Le voyage d'Outremer*. Paris, 1892, éd. Schefer.
- BEVERIDGE, *Pandectae canonum*. Oxoniae, 1672.
- BOITZON, *De Sophrone et Xenarcho mimographis*. Berlin, 1856.
- BOUVY, *Poètes et mélodes*. Etude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'église grecque. Nîmes, 1886.
- BOUVY, *La prose synthonique chez les Grecs et les origines du rythme des mélodes*. Nîmes, 1886.
- BRÉHIER (L.), Une nouvelle théorie de l'histoire de l'art byzantin (*Journ. des Sav.*, 1914).

- BRÉHIER (L.), Un discours inédit de Psellos (*Rev. des Etud. grecq.*, XVI, 1903).
- BRÉHIER (L.), Les miniatures des « Homélie du moine Jacques et le théâtre religieux à Byzance (*Monum. Piot 24* (1920)).
- BRÉHIER (L.), Le théâtre religieux à Byzance (*Jour. des Sav.*, 1913).
- BUONDELMONTI (C.), *Description des Iles de l'Archipel* (version grecque). Paris, 1897, édit. Emile Legrand.
- CALLIACHI (N.), *De ludis scænicis mimorum et pantomimorum syntagma postnumum*. Patavii, 1703.
- CALLISTI (Nicephori), *Ecclesiasticae Historiae libri VII* (Migne, *P. Gr.*, t. 145).
- CASSIANI BASSI, *Geoponica*. Leipzig, 1895, édit. Beekh.
- CASSIODORI (Magni Aurelii), *Variarum libri XII* (Migne, *Patr. Lat.*, t. 69).
- CEDRENIUS (Georgius), *Joannis Scylitzae ope ab Immanuele Bekkero suppletus et emendatus* (*Corpus scriptor. Bonnae*).
- CHÉNIER (Mme de), *Lettres grecques*. Paris, 1879, édit. de Bonnières.
- CHONIATAE NICETAE, *Thesauri orthodoxae fidei* (Migne, *P. Gr.*, t. 139 et 140).
- CHONIATAE NICETAE, *Historia Byzantina* (*Corpus scriptor. byz. Bonnae*).
- CHORICIUS, *Orationes, declamationes, fragmenta*. Paris, 1846, édit. Boissonade.
- CHORICIUS, *Apologie des mimes* (dans *Oeuvres de Choric.*, édit. Graux). Paris, 1886, 2 vol.
- CHRIST (K), *Das altfranzösische Passionspiel der Palatina* (*Zeitsch. für Roman. Philol.*, 1920 (XL)).
- CHRIST (W), *Geschichte der Griechischen Litteratur*. München, 1898.
- CHRIST (W), *Metrik der Griechen und Römer*. Leipzig, 1874 (Teubner).
- CHRYSOSTOME (Jean), *Oeuvres complètes*. Paris, 1718-1738, 13 vol., édit. Montfaucon.
- CLEMENTIS ALEXANDRINI, *Stromata*. Leipzig, 1892, éd. Polter (Teubner).
- CLEMENTIS ALEXANDRINI, *In oper. observationes* (Migne, *P. Gr.*, t. IX).
- COHEN (Gustave), *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*. Paris, 1926.
- COMNENAE ANNAE, *Alexias* (*Corp. scriptor. Bonnae*).
- CRAWFORD (J. R.), *De Bruma et Brumalibus festis* (*Byzant. Zeitsch.*, 1920).
- CROISET (Alfred et Maurice), *Histoire de la Littérature grecque*. Paris, 1887-1899, 5 vol.
- CUMONT (F.), *Le roi des Saturnales* (*Rev. de Philol. et d'Hist. ancienne*, 1897.)
- CUROPALATES (Codinos), *De officiis et officialibus Magnae Ecclesiae et aulae cpolitanae* (*Corp. scriptor. Bonnae*).
- DALMEYDA (G), *Les mimes d'Hérodas*. Paris, 1893.
- DAMASCENI (Nicolai), *Fragmenta* (*Histor. Graec. Minores*, t. I).
- DESTOUNIS (G.), *Recherches sur les chants héroïques grecs du moyen âge* (en russe). Saint-Pétersbourg, 1883.
- DESTOUNIS (G), Τοῦ Ἀρμούρη ἀσμα δημοτικὸν τῆς Βυζαντινῆς ἐποχῆς. Saint-Pétersbourg, 1877.
- DIEHL (Charles), *L'art byz. dans l'Italie méridionale*. Paris, 1894.

- DIEHL (Charles), *Le trésor de la bibliothèque de Patmos au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle* (*Byz. Zeitschr.*, 1892, t. I).
- DIEHL (Charles), *Etudes byzantines*. Paris, 1905.
- DIEHL (Charles), *Figures byzantines*. Paris, 1906-1908, 2 vol.
- DIEHL (Charles), *Justinien et la civilisation byzantine au VI<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1901.
- DIEHL (Charles), *Manuel d'art byzantin*. Paris, 1910, 2 vol.
- DIEHL (Charles), *Histoire de l'Empire Byzantin*. Paris, 1919.
- Δημητρακοπούλου (Ἄνδρ.). Ἐκκλησιαστικὴ βιβλιοθήκη. Leipsig, 1806.
- Δημητρακοπούλου (Ἄνδρ.). Νικολάου λόγοι δύο. Leipsig, 1865.
- Δημητρίου Κυδωνη. Ἐπιστολαί (boissonade, *Anecdota Nova*).
- DIONIS CHRYSOSTOMI, *Orationes*. Leipsig, 1857, 2 vol. éd. Reiske (Teubner).
- DMITRIEWSKIJ (Al.), *Manuscripts liturgiques de l'Orient* (en russe). Kiev, 1895, 2 vol.
- DMITRIEWSKIJ (Al.), *Tchin pechtznavo deistva* (*Viz. Vremén*, 1894).
- DMITRIEWSKIJ (Al.), *Bogoslugenie strasnoj i pashalnoj cedmitz g. Jerusalem pro ustavu IX-X veka*. Kazan, 1888.
- DMITRIEWSKIJ (Al.), *Patmoskie oïcherki*. Kiev, 1894.
- DRAESEKE (J.), *Apollinarios von L. sein Leben und seine Schriften*. Leipzig, 1892.
- DRAESEKE (J.), *Apollinarios* (*Jahrbücher für protest. Theologie* 10 (1884)).
- DU MÉRIL, *Origines latines du théâtre moderne*. Paris, 1849.
- DURIEZ, *Les apocryphes dans le drame religieux en Allemagne*. Lille, 1914.
- DURIEZ, *La théologie dans le drame religieux en Allemagne au moyen âge*. Lille, 1914.
- DUVAL, *Littérature syriaque*. Paris, 1900.
- EBERSOLT (J.), *Le grand Palais de Constantinople et le Livre des Cérémonies*. Paris, 1910.
- Ἐξειρηλῶ, Ἐξιστορίη, éd. Dübner (*Fragm. Euripid.*, collect. Didot).
- ELISSEN (A.), *Versuch einer Polyglotte der Europäischen Poesie*. Leipzig, 1846.
- S. EPIPHANII (in Cypro episcopi), *Homilia in Sabbato Magno* (Migne, *P. Gr.*, t. 43).
- S. EPIPHANII (in Cypro episcopi), *Oratio in sanctam Christi resurrectionem* (*Ibid.*).
- EPHYPHANII MONACHI, *Sermo de vita sanctissimae deiparae* (Migne, *P. Gr.*, t. 120).
- EUDOCIE, Εὐδοκίης βασιλίδος περὶ τοῦ ἁγίου Κυπριανοῦ (Migne, *P. Gr.*, t. 85).
- EUSÈBE PAMPHILE, *Histoire ecclésiastique*. Trad. du grec en français par E. Grappin. Paris, 1905.
- EUSEBII PAMPHILI, *De Preparationis Evangelicae*. Helsingforsiae, 1888, ed. Heikel.
- EUSEBII PAMPHILI, *De preparationis Evangelicae*. Oxford, 1903, éd. Gifford.
- EUSEBII PAMPHILI, *Opera*. Leipsig, 1867, édit. Dindorf (Teubner).
- EUSEBII PAMPHILI, *Démonstrations évangéliques*. Paris, 1842, éd. Migne.
- EUSTATHE DE THESSALONIQUE, *Commentaire sur Denys le Périégète*

- (Δουνοισίου οἰκουμένη περιήγησις μετὰ τῶν Εὐσταθίου ὑπομνημάτων).  
Londres, 1638, 2 vol.
- EUSTATHII DE THESSALONICA, De SS. Martyribus Anania Azaria et Misaele  
in fornacem coniectis (Migne, *Patr. Graec.*, t. 136).
- EUSTATHII DE THESSALONICA, De simulatione (*Ibid.*).
- EUSTATHII DE THESSALONICA, Dialogus Theophilus et Hierocles inscriptus  
(Migne, *P. Gr.*, t. 135).
- EUSTRATIADÈS (Sophronios), *Le mélode Romanos et l'Acatliste* (en grec).  
Salonique, 1917.
- FOUCARD (P.), *Recherche sur l'origine et la nature des mystères d'Eleu-  
sis*. Paris, 1895.
- FRANK (Grace), *The Palatine Passion and the development of the  
Passion play* (Publications of the modern language Association of Ame-  
rica).
- FRANK (Grace), *La Passion du Palatinus*. Paris, 1922 (coll. Mario-Roques).
- GASTÉ (Armand), *Les drames liturgiques de la cathédrale de Rouen*.  
Evreux, 1893.
- Γερμανοῦ (Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως), Δόγος εἰς τὴν θεόσωμον ταρτὴν  
τοῦ Κυρίου. (Migne, *P. Gr.*, t. 98).
- Γεωμέτρου. (Ἰωάννου). Ἐγκώμιον εἰς τὸν ἅγιον μεγαλομάρτυρα Παντελεήμονα  
(Migne, *P. Gr.*, t. 106).
- Γεωργίου Νικομηδείας, Εἰς τὴν Μαρίαν παρὰ τῷ σταυρῷ (Migne, *P. Gr.* t. 100).
- Γεωργίου Νικομηδείας, Εἰς τὴν Μαρίαν παρὰ τῷ τάφῳ (*Ibid.*).
- GHEORGHIU (X), *Arta dramatica la Români*. Iasi, 1908.
- GIDEL (Charles), *Histoire de la littérature française*. Paris, 1875.
- GREGORAE (Nicephori), *Byzantinae Historiae libri XXXVII* (*Corp. script.  
Bonnae*).
- S. GREGORII (Thaumaturgi), *Opera omnia* (Migne, *Patr. Graec.*, t. 10).
- S. GREGORII THEOLOGI, *Opera omnia*. Paris, 1778-1840, 2 vol., édit. Béné-  
dictins.
- S. GREGORII THEOLOGI, *Opera omnia* (Migne, *Patr. Graec.*).
- S. GREGORII THEOLOGI, *Vita a Gregorio presbytero Graece conscripta* (Mi-  
gne, *Patr. Graec.*, t. 35).
- Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ, Χριστὸς Πάσχα. Paris, 1847, éd. Dübner  
(*Fragmenta Euripidis*, collect. Didot).
- Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ, Χριστὸς Πάσχα. Paris, 1858, Migne, *P. Gr.*,  
t. 38).
- Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ, Χριστὸς Πάσχα. Leipsig, 1855 (*Analecten  
der mittel-und neugriech. Litler.*, t. I), éd. Elissen.
- Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ, Χριστὸς Πάσχα. Leipsig, 1885, éd. Brambs  
(Teubner).
- GRYSAR, *Römische Mimus*. Wien, 1854.
- GYRALDI (L. G.), *Opera omnia duobis tomis distincta*. Lugduni Batavo-  
rum, 1696.
- HANSEN (Fr.), *Metrik* (*Philologus*, Suppl. au t. V, 1889).
- HEISENBERG (August). *Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken  
Konstantins*, Leipsig, 1908, 2 vol.



- HESSELING (D.), *Byzance et la civilisation byzantine*. Trad. en grec par S. Sakellaropoulos. Athènes, 1914.
- HESSELING et PERNOT, *Poèmes prodromiques*. Amsterdam, 1910.
- HESYCHII MELESII, qui fertur de viris illustribus librum (*In Script. Origin, Constant.*), éd. Peter. Leipsig, 1907.
- HOSPINIANUS (Rudolf), *De origine progressu ceremoniis et ritibus festorum dierum christianorum*, liber unus. Edit. secunda. Tiguri, 1612.
- HOSPINIANUS (Rudolf), *De origine progressu, ceremoniis et ritibus festorum dierum Judaeorum, Graecorum, Romanorum et Turcarum*, libri tres. Tiguri, 1592.
- HOUARD (G.), *Le rythme du chant dit grégorien, d'après la notation neumatique*. Paris, 1898, 2 vol.
- IGNATIUS, Στίχοι εἰς τὸν Ἀδάμ. (*Fragm. Euripid.*, éd. Dübner, coll. Didot).
- IRENES AUGUSTAE, Typicum (Τυπικὸν τῆς σεβασμίας μονῆς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Κεχαριστωμένης. Migne, *Patr. Graec.*, t. 127).
- Ἰωάννου Γραμματικοῦ Γάζης. Σχέδιον ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῶν Ρόδων μετὰ τὸ εἰπεῖν τοὺς φοιτητάς. (Maii, *Spicileg. Roman.*, t. IV).
- Ἰωαννίδου (Βεννιαμίν). Τοῦ προσκυνηταρίου τῆς ἀγίας γῆς. Jérusalem. 1877, 2 vol.
- IORGA (N.), *Istoria Bisericeii românești și a vieții religioase a Românilor*. Bucarest, 1908-1909, 2 vol.
- JAHN (A), *Anecdota graeca theologica cum prolegomenis*. Lipsiae, 1893.
- JEANROY (A), *Le théâtre religieux en France du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> s.* Paris, 1924.
- JOANNIS ANTIOCHENI, *Fragmenta* (*Fragm. Historic. Graecor.*, t. V).
- JOSEPHII (Flavii), *Opera graece et latine* (*Script. Graecor. biblioth.*). Paris, 1845-1847, 2 vol.
- JOSUÉ LE STYLITE, *Chronique* (trad. en français par l'abbé Martin). Paris, 1876. — Trad. en anglais par Wright. Cambridge, 1882.
- JUBINAL (Achille), *Mystères inédits du XV<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1837, 2 vol.
- JULEVILLE (Petit de), *Le théâtre en France*. Paris, 1889.
- JULIANI IMPERATORIS, *Misopogon*. Leipsig, 1875, édit. Hertlein (Teubner).
- JUSTINIANI IMPERATORIS, *Novellae*. Zachariae a Lingenthal. Lipsiae, 1881.
- Κεραμεύς (Θεοφάνης). Ὀμιλῖαι (Migne, *Patr. Gr.*, t. 132).
- KLEIN (Julius Leopold), *Geschichte des Drama's*. Leipzig, 1865-1886, 13 vol.
- KRASNOCELZEV, *Le typique de Sainte-Sophie de Constantinople au IX<sup>e</sup> s.* (en russe). Odessa, 1892.
- KRUMBACHER (K.), *Studien zu den Legenden des hl. Theodoros* (*Sitzungsberichte der bayer. Akad.*, 1892).
- KRUMBACHER (K.), *Geschichte der Byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches*. München, 1897.
- KRUMBACHER (K.), *Ibid.*, trad. en grec par G. Sotériadès. Athènes, 1897-1901, 3 vol.
- KRUMBACHER (K.), *Miscellen zu Romanos* (*Abhandlungen der Kön. Akad. der Wissenschaften*, 1909).
- LAFAYE (G.), *Culte des divinités d'Alexandrie*. Paris, 1894.

- LALANE (A.), *La Passion du Christ, tragédie de Grégoire de Nazianze* (trad. en français). Paris, 1852.
- LAMBROS (Spyridon), Βυζαντινὴ σκηνοθετικὴ διὰταξις τῶν παθῶν τοῦ Χριστοῦ. (Νέος Ἑλληνομνήμων, 1916, (13).
- LANGLOIS (Ernest), *Origines et sources du Roman de la Rose*. Paris, 1890.
- LANGLOIS (Victor), *Collection des historiens anciens et modernes de l'Arménie*. Paris, 1867-1869, 2 vol.
- LA PIANA (Giorgio), *La rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al sec. IX, con rapporti al teatro sacro d'Occidente*. Grotta Ferrata, 1912.
- LA ROUSSELIÈRE, *Une tragédie antique sur la Passion*. Paris, 1895.
- LAWSON, *Modern greek folklore and ancient greek religion*. London, 1910.
- LE BLANT (Edmond), *Etude archéologique sur le texte des « actes » de sainte Thècle* (*Annuaire de l'assoc. pour l'encourag. des étud. grecq.*, 1877).
- LEGRAND (Emile), *Bibliographie hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiés en grec par des Grecs aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> s.* Paris, 1885-1906, 4 vol.
- LEGRAND (Emile), *Recueil de chansons populaires grecques*. Paris, 1874.
- LEGRAND ET SATHAS, *Les exploits de Digenis Akritas*. Paris, 1875.
- LELECOS, Δημοτικὴ Ἀνθολογία. Athènes, 1868-69, 2 vol.
- Λέοντος τοῦ Σοφοῦ, Ὀμιλίας καὶ πανηγυρικοὶ λόγοι. (Migne, *Patr. Gr.*, t. 107).
- LEPIN, *Evangelies apocryphes et évangiles canoniques*. Paris, 1907.
- LEROY, *Etude sur les mystères*. Paris, 1837.
- LIBANIUS, *Opera*. Leipzig, 1903-1913, 7 vol. édit. R. Foerster (Teubner).
- LYDUS, *De Magistratibus* (*Corp. scriptor. Bonnae*).
- LYDUS, *De Mensibus*. Leipzig, 1898, édit. Wuensch (Teubner).
- MAAS (P.), *Die Metrik der Thaleia des Areios* (*Byz. Zeitschr.*, 1909).
- MAGNIN, *Christus patiens Ezechieli et christianorum poetarum reliquiae dramaticae* (*Journ. des Sav.*, 1848 et 1849).
- MAITTAIRE (M.), *Miscell. graec. aliquot scriptor. carmina*. Londres, 1722.
- MALALAS, *Histor. Byzant.* (*Corp. Scriptor. Bonnae*).
- MALANDRAKIS (M.), Ὁ Νεπτῆρ εἰς τὴν νῆσον Πάτμον (*Period. d'Athènes Σωτήρ*, 1890).
- MARTIALIS, *Epigrammata*. Trad. en français par Verger. Paris, 1834, 4 vol.
- MAURY (Alfred), *Croyances et légendes du moyen âge*. Paris, 1896.
- ΜΑΥΡΟΚΟΡΔΑΤΟΣ (J. N.), *Le théâtre orétois au xvii<sup>e</sup> s.* (*Rev. des étud. grecq. de Londres*, t. 48).
- ΜΑΥΡΟΪΑΝΝΙ, Βυζαντινὴ τέχνη καὶ Βυζαντινοὶ καλλιτέχναι. Athènes, 1893.
- MAX DE SAX (prince), *L'office grec du Samedi Saint appelé Epitaphios*. Fribourg, 1907.
- MENANDRI, *Fragmenta* (*Histor. Minor.*, t. II, et *Corp. script. Bonnae*).
- Menologium Basilianum (Migne, *P. Gr.*, t. 117).
- MÉTHODIOS (évêque), Συμπόσιον τῶν Δέκα παρθένων ἢ περὶ ἀγνεύσεως (Migne, *Patr. Gr.*, t. 18).
- MÉTHODIOS (évêque), Ἐκ τοῦ περὶ τοῦ ἀντεξουσίου λόγου. (*Ibid.*).
- MÉTHODIOS (évêque), Ἐκ τοῦ περὶ Ἀναστάσεως. (*Ibid.*).
- MEUNIER (Mario), *Les Bacchantes d'Euripide*. Trad. Paris, 1923.

- MILLET Gabriel), *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux xiv<sup>e</sup>, xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> s.* Paris, 1916.
- MILLET (Gabriel), Les noms des auriges dans les acclamations de l'Hippodrome. (Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov. Prague, 1926).
- MILLER, Hymnographie grecque (*Journ. des Sav.*, 1876).
- MILLER, Préface d'un auteur byzantin. (*Annuaire de l'Assoc. pour l'encourag. des étud. grecq. en France*, 1873.)
- MISTRIOTÈS (G.), *Histoire de la Littérat. grecque* (en grec). Athènes, 1894, 2 vol.
- Μιχαήλ Πλωχέιρου, Δραμάτιον. (*Fragm. Euripid.*, édit. Dübner, coll. Didot.)
- MONTAGNE (Rhodes James), *The apocryphal new testament*. Oxford, 1924.
- MORET (Al.), *Rois et Dieux d'Egypte*. Paris, 1925.
- MORICE (Emile), *Histoire de la mise en scène jusqu'au « Cid »*. Paris, 1836.
- MORIN (G.), *Les véritables origines du chant grégorien*. Abbaye de Maredsous, 1912.
- MULLER (C. F.), Handschriftliches zu Ignatius Diaconus. (*Byz. Zeitschr.*, 1892, 1894, 1896).
- MUSTOXIDIS (A.), *Neaera, Komödie von Demetrius Moschus*. Hanover, 1859, 2<sup>e</sup> édit.
- NICODÈME I (Patriarche de Jérusalem), Ἀκολουθία τοῦ ἱεροῦ νιπτῆρος τελουμένου ἐν τῷ πατριαρχικῷ θρόνῳ τῶν Ἱεροσολύμων. Jérusalem, 1895.
- NIFON PLOESTEANUL (évêque), *Livre de musique ecclésiastique* (en roumain). Bucarest, 1902.
- NILI (S.), *Epistolarum libri quatuor* (Migne, *Patr. Graec.*, t. 79).
- OECONOMOS (Lysimaque), *La vie religieuse dans l'empire byzantin aux temps des Comnènes et des Anges*. Paris, 1918.
- PACHEU, *Jacopone de Todi*. Paris, 1914.
- PALAMAS (Grégoire), Θεοφάνης ἡ περὶ Θεότητος. Διάλογος. (Migne, *P. Gr.*, t. 150).
- PALAMAS (Grégoire), Προσωποποιία, ἥτοι διάλογος ψυχῆς καὶ σώματος (*Ibid.*).
- PAPADOPOULOS-KERAMEUS, Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας. Saint-Pétersbourg, ann. 1891 et suiv., 5 vol.
- PAPADOPOULOS (G.), *Contribution à notre musique ecclésiastique* (en grec). Athènes, 1890.
- PARIS (Mme E.), *Le mystère de la Passion à Ober-Ammergau*. Paris, 1900.
- PASPATIS, *Palais byzantins* (en grec). Athènes, 1885.
- PASSOW (A.), *Popularia carmina Graeciae*. Lipsiae, 1860.
- PERNOT (H.), *Etudes de littérature grecque moderne*. Paris, 1916, 2 vol.
- PERNOT (H.), *En pays turc, l'île de Chio*. Paris, 1903.
- PERNOT (H.), *Anthologie de la Grèce moderne*. Paris, 1910.
- PHILAE (Manuelis), *Carmina*. Paris, 1855, édit. Miller.
- PHILAE (Manuelis), *Carmina*. Leipzig, 1768, édit. Wernsdorff.
- PHOTIUS, *Bibliotheca*. Berlin, 1824-1825, édit. Bekker, 2 vol.
- PISIDAE (Georgii), *De expeditione Heraclii imperatoris contra Persas, acroases tres* (*Corp. scriptor. Bonnae*, et Migne, *Patr. Graec.*, t. 92).

- PITRA (Cardinal J. B.), *Hymnographie de l'église grecque*. Rome, 1867.
- PITRA (Cardinal J. B.), *Analecta Sacra, spicilegio Solesmense parata*. Paris, 1876-1882, 8 vol.
- Πλανουόδη (Μαξιμίμου), Λόγος εις τήν θεόσωμον ταφήν του Κ. ήμῶν 'Ι. Χ. και εις τόν θρῆνον τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου (Migne, *P. Gr.*, t. 147).
- POLITIS (N.), *Παραδόσεις*. Athènes, 1903-1904, 2 vol.
- POLITIS (N.), *Lezique encyclopédique (en grec)*. Athènes, 1889.
- PORPHYROGENITI (Constantini), *De Ceremoniis aulae byzantinae libri II (Corp. scriptor. histor. byzant. Bonnae)*.
- PROCOPE, *Histoire byzantine (Corp. scriptor. Bonnae)*, 3 vol.
- PRODROME (Théodore), *Δραματικός διάλογος (Fragm. Euripid., éd. Dübner, coll. Didot)*.
- PRODROME (Théodore), « *Amarantos* », ou *les amours d'un vieillard (en grec)*. Paris, 1625, édit. Caulmin.
- PRODROME (Théodore), *Vers épithalames (Notices et extr. des mss., t. VIII)*.
- PRODROME (Théodore), *Vers épithalames*. Venise, 1888, édit. Castellani.
- PSELLUS (Michael), *De operatione Daemonum cum notis Caulmini. Norimbergae*. 1838.
- PSELLUS (Michael), *Dicastica (Bibl. Graec. Medii Aevi, t. V)*.
- PSICHARI (J.), *Essais de grammaire historique néo-grecque*. Paris, 1886, 2 vol.
- PSICHARI (J.), *Un mystère crétois du XVI<sup>e</sup> s. (Rev. de Paris, 1903)*.
- PUECH (Aimé), *Histoire de la littérature grecque chrétienne, depuis les origines jusqu'à la fin du IV<sup>e</sup> s.* Paris, 1928, 2 vol.
- RAMBAUD (Alfred), *Le sport et l'hippodrome à Constantinople (Rev. des deux Mondes, 15 août 1871)*.
- RAMBAUD (Alfred), *L'empire grec au X<sup>e</sup> s.* Paris, 1870.
- RAMBAUD (Alfred), *Études sur l'histoire byzantine*. Paris, 1922, 3<sup>e</sup> édit.
- RAMBAUD (Alfred), *Une épopée byzant. au X<sup>e</sup> s. (Rev. des deux Mondes, 15 août 1875)*.
- RENAN (Ernest), *L'antéchrist*. Paris, 1873.
- REICH (H.), *Der Minus*. Berlin, 1903, 2 vol.
- REINACH (Théodore), *Une ligne de musique byzant. (Rev. archéol., 1911)*.
- RIEMAN, *Die byzantinische Notenschrift*. Leipzig, 1909.
- ROHDE (Erwin), *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen 9<sup>te</sup> und 10<sup>e</sup> Auflage*. Tübingen, 1925, 2 vol.
- SAKELLARIOS (Athanase), *Κυπριακά*. Athènes, 1890-1892, 2<sup>e</sup> édit.
- SAKELLION, *Πατριακή Βιβλιοθήκη*. Athènes, 1890.
- SANCTIS (Francesco de), *Storia della Letteratura Italiana*. Naples, 1921.
- SATHAS (Constantin), *Essai historique sur le théâtre et la musique des Byzantins (en grec)*. Venise, 1879.
- SATHAS (Constantin), *Documents inédits relatifs à l'histoire de la Grèce au moyen âge*. Venise, 1882-1888, 8 vol.
- SÉGUIER DE SAINT-BRISSON, *La Préparation évangélique d'Eusèbe Pamphile, traduite du grec en français*. Paris, 1846, 2 vol.
- SEPET (Marius), *Études sur les origines du théâtre au moyen âge*. Paris, 1878.
- SEPET (Marius), *Les Prophètes du Christ*. Paris, 1889.
- SEPET (Marius), *Les origines catholiques du théâtre moderne*. Paris, 1901.

- SILENTIARIOS (Paul), \*Ἐκφρασις διὰ στίχων λαμβδικῶν τοῦ ναοῦ τῆς ἁγίας Σοφίας (Corp. scriptor. histor. byz. Bonnae, et Migne, Patr. Gr., t. 86).
- SIMÉON DE THESSALONIQUE, Περὶ τῶν ἱερῶν τελετῶν (Migne, Patr. Gr., t. 155).
- SIMÉON DE THESSALONIQUE, Διάλογος κατὰ πασῶν τῶν αἰρέσεων (Ibid.).
- SIMÉON MÉTAPHRASTE, Λόγος εἰς τὸν Θρῆνον (Migne, Patr. Gr., t. 114).
- SIMOKATTÈS, Hist. Byz. (Corpus script. Bonnae, et Migne, P. Gr., t. 98).
- SOCRATE, Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία (Migne, Patr. Gr., t. 67).
- SOLLII APOLLINARIS SIDONII, Carmen. Leipsig, 1895, édit. P. Mohr (Teubner)
- SOZOMENOS, Ἐκκλ. Ἱστορ. (Migne, Patr. Gr., t. 67).
- STARK (B.), Tragödie (Jahns Jahrbücher 14 (1848).
- STRABONIS, Geographica (Scriptor. graec. biblioth.).
- SYNESIOS, Φαλάκρας ἐγκώμιον (Migne, Patr. Gr., t. 67).
- TERTULLIEN, Apologétique. Trad. en français par Waltzing. Paris et Louvain, 1911
- THEODOSIANUS, Codex. Edit. Jacobi Gotofredi in sex tomos. Lipsiae, 1736 1745.
- THÉODORÉTOS, Ἐκκλ.σ. Ἱστορ. (Migne, Patr. Gr., t. 82).
- THEOPHANES, Chronographia byzant. (Corp. scriptor. Bonnae et Migne, Patr. Graec., t. 108).
- THEOPHANES, Continuatus (Ibid.).
- TREU (M.), Michael Haplucheir (Byz. Zeitschr., I, 1892).
- TREU (M.), Gymnasialprogramm. Valdenburg, 1874.
- Τριώδιον κατανοκτικόν. Ἐκδ. Ἰωάννου Μαρτίνου. Ἀθήναι, 1900.
- TURQUI (N.), La civiltà bizantina. Torino, 1915.
- Τυπικὸν κατὰ τὴν τάξιν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης ἐκκλησίας, ὑπὸ Κωνσταντίνου πρωτοψάλτου τῆς Μ. Ἐκκλησίας. Athènes, 1832, 1<sup>re</sup> édit. et 1852, 2<sup>e</sup> édit.
- ΤΖΕΤΖΕΣ, Allgriechische Musik in der griechische Kirche. München, 1878.
- TZETZAE (Joanni), Historiarum Variarum Chiliades, ed. Kiesslingis. Lipsiae, 1826.
- УСПЕНСКИЙ, Les partis du Cirque et les dèmes à Constantinople (en russe). (Viz. Vremennik, 1894).
- VILLEMEN, Tableau de la littérature au moyen âge. Paris, 1830-1831, 2 vol.
- VOLTAIRE, Collection d'anciens évangiles ou monuments du 1<sup>er</sup> siècle du christianisme (Oeuvres complètes. Paris, ann. 1825 et suiv.).
- VOLTAIRE, Histoire de l'établissement du christianisme (Ibid.).
- VOUYÉRIDÈS (Elie), Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς λογοτεχνίας. Athènes, 1924-1926, 2 vol.
- WAGNER (P.), Neumenkunde. Fribourg, 1905.
- WELZ (G.), Analecta byzantina. Carmina inedita Theod. Prodr. et Stephan Physopalamitae. Lipsiae, 1910.
- WILAMOVITZ, Ueber dem Mimus (Hermes, 1899).
- WULKER, Das Evangelium Nicodemi der abendlandischen literatur. Paderborn, 1872.
- XANTHOPOULOS, Ἐκκλ.σ. Ἱστορ. (Migne, Patr. Gr., t. 146).
- XENOPHONTIS, Expeditio Cyri (Script. graecor. Biblioth.).
- YOUNG, Ordo prophetarum. Madison, 1922.

- ZONARAS, Χρονικόν. (*Corp. script. Bonnae*, et Migne, *Patr. Gr.*, t. 137).  
 ZONARAS, Ἐξηγήσεις τῶν ἀναστασίμων κανόνων τῶν τοῦ Δαμασκηνοῦ (*Migne, Patr. Gr.*, t. 135).

## II. Collections

- Acta Sanctorum, t. I, II et IV. Edit. Bollandistes, 1643-1875, 63 vol.  
 Analecta graeca, t. II. Venise, ann. 1785 et suiv., édit. Villoison.  
 Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας, t. II et V. Saint-Pétersbourg, ann. 1898 et suiv., 5 vol., édit. Papadopoulos-Kerameus.  
 Analecta Sacra, spicilegio Solesmense parata, t. I et II. Paris, 1876-1882, 8 vol., édit. J. B. Pitra.  
 Analecten der mittel und neugriechischen Litteratur. Leipzig, 1855.  
 Annales Ecclesiastici. Lucae 1738-1760, ed. Caesare Baronio.  
 Anecdota Graeca e codicibus regiis descripsit, annotatione illustravit J. Fr. Boissonnade, t. I et II. Paris, 1829-1833, 5 vol.  
 Anecdota Nova descripsit et annotavit J. Fr. Boissonnade. Parisiis, 1844.  
 Anthologia graeca carminum christianorum, adornaverunt Christ et Paranikas. Lipsiae 1871 (Teubner).  
 Auctuarium novum bibliotheca graeco-latinorum patrum. Parisiis, 1643, 2 vol.  
 Auctuarium novissimum bibliothecae graecorum patrum. Parisiis, 1672, ed. Combefis.  
 Bibliotheca Graeca, t. I, VII, IX. Hamburgi, 1790-1809, 12 vol., éd. Fabricius.  
 Bibliotheca Graeca Medii Aevi. Venise, ann. 1872 et suiv., édit. Constantin Sathas.  
 Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (Teubner).  
 Collection de monum. pour servir à l'étude de la langue néo-hellénique, publiée et traduite par Emile Legrand. Paris, 1869-1875.  
 Collection de textes français et provençaux, antérieurs à 1500, « Les classiques français du moyen âge », publiée sous la direction de Mario Roques. Paris, ann. 1925 et suiv.  
 Corpus scriptorum historiae byzantinae, ed. Bonnae (Bonn.).  
 Epigrammatum anthologia palatina. Parisiis, 1864-1890, 3 vol., éd. Jacobs.  
 Histoire des Conciles, d'après les documents originaux, par Carl-Joseph Hefèle, trad. française faite sur la 2<sup>e</sup> édit. allemande, par Dom H. Leclercq. Paris, 1907-1913, 10 vol. (Hefèle-Leclercq).  
 Historici Graeci minores. Lipsiae, 1870-1871, ed. Dindorf (Teubner), 2 vol.  
 Historicorum Graecorum fragmenta, t. IV et V. Parisiis, 1853-1870, ed. Müller, 5 vol.  
 Notices et extraits des mss. de la Bibliothèque Nationale de Paris et autres bibliothèques. Paris, 1861-1893, 31 vol.

- Pandectae canonum ss. Apostolorum et conciliorum ab ecclesia graeca receptorum. Oxonii, 1872, ed. David Beveridge, 2 vol.
- Patrologiae cursus completus (Patres graeci), t. 2, 9, 10, 25, 26, 27, 28, 35, 36, 38, 41, 43, 48, 67, 82, 85, 86, 98, 100, 106, 107, 108, 111, 114, 117, 120, 127, 132, 135, 145, 146, 147, 150, 155, 161. Parisiis, 1857-1866, ed. J. P. Migne, 161 vol.
- Patrologiae cursus completus (Patres latini), t. 69, 80 et 91. Parisiis, 1844-1864, ed. J. P. Migne, 221 vol.

- Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio, t. V, VII, VIII, XIII (J.-D. Mansi). Paris et Leipsig, 1901-1927, ed. H. Welter, 56 vol.
- Scriptores originum Constantinopolitanarum. Lipsiae, 1901-1907, ed. Preger (Teubner), 2 vol.
- Scriptorum Graecorum bibliotheca. Paris, 1850-1864, éd. Didot, 67 vol.
- Spicilegium sive collectio veterum aliquot scriptorum qui in Galliae bibliothecis delituerant. Parisiis, 1723, edit. Lucay d'Achery, 3 vol.

### III. Revues

- Abhandlugen der philosophisch-philologischen Classe der Königlich-bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1909, München.
- Annuaire de l'association pour l'encouragement des études grecques en France, 1873 et 1877. Paris.
- Byzantinische Zeitschrift, 1892, 1894, 1896, 1909, 1920. Leipzig.
- Ἑλληνομνήμων, 1845. Ἀθήναι.
- Hermes, Zeitschrift für classische Philologie, 1899. Berlin.
- Jahrbücher für protestantisch Theologie, 10 (1844). Leipzig.
- Journal des Savants, 1848, 1849, 1876, 1913, 1914. Paris.
- Mélanges de l'école française de Rome, 1886 (VI). Paris.
- Νέος Ἑλληνομνήμων, 1916 (13). Ἀθήναι.
- Periodique d'Athènes « Ἑστία », 1889.
- Périodique d'Athènes « Σωτήρ », 1890.
- Périodique de Jérusalem « Νέα Σιών », I.
- Philologus, Zeitschrift für das classische Altertum, 1889 (V). Stolberg.
- Recueil de mémoires archéologiques de la fondation Piot, 1920 (24). Paris.
- Revue archéologique, 1911. Paris.
- Revue d'Athènes « Ἀθήναιον », 1879 (8).
- Revue d'Athènes « Ἀκρίτας », A.
- Revue de Paris, 1903.
- Revue des deux mondes, 1871 et 1875. Paris.
- Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire ancienne, 1897. Paris.
- Revue des études grecques de Londres, t. 98.
- Revue des études grecques de Paris, 1903 (XVI).
- Rivista di filologia et d'instruzione classica, 1875 (2). Torino.

Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften, 1892. München.

Visantiiskij vremennik, 1894. Saint-Petersbourg.

Zeitschrift für Romanische Philologie, 1920 (XL). Halle.

#### IV. Dictionnaires et Manuels

Catalogue de livres russo-slavons, imprimés en caractères cyrilliques de 1491-1652, par Kataev (en russe). Saint-Petersbourg, 1884.

Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. Paris, 1881-1912, 8 vol.

Dictionnaire des antiquités bibliques. Paris, 1857.

Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris, 1889, 3<sup>e</sup> édit.

Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie. Paris, 1907-1927, 14 vol.

Dictionnaire iconographique des monuments de l'antiquité chrétienne et du moyen âge. Paris, 1844-45, 2 vol.

Dictionary of the Bible, edited by James Hastings. New York, 1898-1902, 4 vol.

Glossarium graecitatis, ed. Du Cange. Lugdum, 1688.

Grande encyclopédie. Paris, ann. 1885 et suiv., 31 vol.

Greek lexicon of the roman and byz. periods, edit. by Sophocles. Boston, 1870.

Lexicon graece et latine Suidae. Halis, 1843-1853.

Lexique encyclopédique (en grec), par N. Politis. Athènes, 1889.

Manuel d'archéologie chrétienne, édit. André Pératé. Paris, 1889.

Manuel du Libraire et de l'amateur de livres, par J. Ch. Brunet. Paris, 1878-1880, 2 vol.

Trésor des livres rares et précieux, ou Nouveau Dictionnaire bibliographique, par J. G. Theodore Graesse. Dresde, 1859-1869, 8 vol.

#### V. Manuscripts

Codex Athen., 782.

Codex Athen., 2548.

Codex Athen., 1627.

Cod. Paris, 994, 998, 1220, 2600, 2707, 2714, 2885. — 1630. — 451, 465, 466, 467, 468 (fonds grec).

Codex reg. Matriten., 93.

Codex Monach., 154 (catal. cod. graec., p. 73).

Codex Venet., 519 (catal. cod. graec. Bibl. S. Marci, p. 279).

Codex Schwarz. (catal. cod. graec., pars II, p. 8).

Cod. theol. Vindobon., 335 et 280.

Cod. graec. Vatican., 21 et 22.

Codex Escur. (catal. cod. graec., pars II, V, 10), fol. 524.



VI. *Ouvrages anonymes*

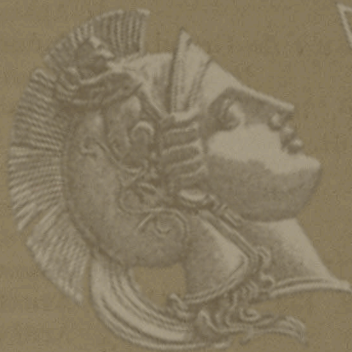
Anonymi, De antiquitatibus epolitanis (Τὰ Πάλαια τῆς Πόλεως). (Migne, *Patr. Gr.*, t. 122).

Chronicon Pashale (*Corpus scriptor. histor. byz.* ed. Bonnae), 2 vol.

Evangile apocryphe de Nicodème, édit. Fabricius. Paris, 1703 et 1739 (texte latin).

Evangile apocryphe de Nicodème, édit. Thilo. Paris, 1823 et 1832 (texte latin).

Evangile apocryphe de Nicodème, édit. Tischendorf. Paris, 1853 et 1875 (texte greco et latin).



ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΘΗΝΑΙ

# Index des noms propres cités

## PREMIÈRE PARTIE

- ACCOULES, 29.  
ADAM, 141.  
« AGAPÈ » (Agapai), 25, 26, 27, 88.  
« AGÈS », 84.  
ALCESTE, 76.  
ALEXANDRE LE MACÉDONIEN (le Grand),  
S, 10.  
ALEXANDRE (empereur), 9.  
ALEXANDRIE, 61, 62, 64.  
ALEXIS I, 45.  
ALTIS, 4.  
« AMITIÉ », 77.  
« ANALECTA SACRA », 77, 84.  
ANASTASIS, 67, 88, 132, 133, 134, 141,  
142, 146.  
ANASTASE, 32, 43, 52.  
ANCYRE, 25.  
ANCIEN TESTAMENT, 57.  
ANDRÉ (saint, apôtre), 117.  
ANDRÉ D'ALPHÉE, 128.  
ANDRONIC II, 92, 93, 94, 95, 96, 98,  
120, 121.  
« ANEPIGRAPHA », 78.  
ANNE COMNÈNE, 45, 76.  
ANNONCIATION, 131.  
ANTHOLOGIE, 75.  
ANTHOLOGIE DES EPIGRAMMES, 41.  
ANTITHALIA, 60, 63.  
ANTIOCHE, 6, 9, 10, 33, 57, 58.  
ANTON PANU, 145.  
« APOLOGIE », 44.  
« APOLOGÉTIQUE », 38.  
APOSTOLIDÈS (Is. D.), XII.  
APÔTRES, 96.  
« APPARITION », 88, 89, 90, 96, 133,  
143.  
APULÉE, 83.  
ARABES, 11.  
ARABIE, 63.  
ARCADIE, 4.  
ARGYROUPOLIS, 74.  
ARIANE, 81.  
ARIOS, 59, 60, 62.  
ARISTOTE, 35.  
ARNAOUTE, 14.  
ASIE MINEURE, 24, 27, 30, 66, 88, 89,  
108, 110, 111, 112, 114, 115, 136,  
137, 139, 141, 142, 143.  
ASKOLIA, 18, 31.  
ASSOMPTION, 24.  
ATHANASE, 60, 61.  
ATHÉNAIS, 116, 146.  
ATHÈNES, 29, 76.  
ATHÉNIEN (s), 18, 29.  
ATHÉNOGÈNE, 57.  
ATHOS, 146.  
ATTIS, 38.  
AUGUSTIN (saint), 79, 105.  
AUGUSTIN (pseudo), 106.  
BACCHANALES, 6.  
BACCHANTES, 49.  
BACCHUS, 10, 121.  
BALSAMON, 18, 27, 46.  
« BANQUET DES DIX VIERGES », 55.  
BAPTISTÈRE, 56.  
BARDESANE, 58.  
BARTHÉLÉMY, 128.  
BASILE LE GRAND, 13, 25, 58.  
BASILE DE SÉLEUCIE, 116.  
BERTRANDON DE LA BROCQUIÈRE, 98,  
99.  
BÉTHANIE, 124.  
BLAHERNES, 67, 80, 94.

- BOMBONARIA, 33.  
 BOTA, 19, 31.  
 « BOUCHERS », 7, 8.  
 BRÉHIER (Louis), 103, 107.  
 BRUMALIA (ou Bruma), 16, 17, 19.  
 BULGACOF, XII.  
 BULGARIE, 143, 144.  
 BUONDELMONTI, 19.  
 BUSAU, 144.  
 BYZANCE, IX, X, XI, XII, 2, 3, 4,  
 11, 19, 24, 33, 34, 35, 40, 42, 50,  
 51, 58, 65, 66, 69, 72, 73, 76, 80,  
 83, 92, 94, 104, 106, 112, 117, 122,  
 123, 131.  
 BYZANTIN, IX, X, 50, 83, 95, 112, 134,  
 135.  
 BYZANTINS, 9, 13, 16, 18, 24, 27, 33,  
 36, 42, 49, 50, 55, 60, 62, 65, 70,  
 73, 77, 84, 96, 98, 110, 112, 115,  
 117, 145.  
 CALENDES, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20,  
 22, 25, 27, 28, 43.  
 CALENDAS, 25.  
 CAPPADOCE, 25, 63, 110.  
 CAPPADOCIEN, 28.  
 CARAMALLOS, 49.  
 CARÊME, 28.  
 « CARMEN FUNEREUM », 77.  
 CARNAVAL, 14, 20, 28.  
 CARTHAGÈNE, 27, 52.  
 CASSIANE, 130.  
 CASSIODORE, 37.  
 CAUCASE, 74, 76.  
 CAZACU, XII.  
 CÉDRÉNOIS, 53.  
 CÈNE, 134.  
 CÉPHALONIE, 132.  
 CÉSARS, 5, 39.  
 CÉSARÉE, 25.  
 CHÉNIER (M<sup>me</sup> de), 7, 8, 9, 29, 75, 77,  
 78.  
 CHIO, 75.  
 CHORICIOS, 18, 44, 46, 47, 48, 61, 74,  
 76.  
 CHORO (Chœur), 75, 76.  
 CHRIST, 37, 80, 89, 90, 96, 100, 109,  
 113, 122, 125, 126, 127, 132, 134,  
 138, 139, 141, 142, 145, 146.  
 « CHRISTOS PASCHON », 77.  
 CHRONICON PASCHALE, 52.  
 CHRYSOSTOME (Jean), 39, 40, 41, 45,  
 46, 48, 49, 50, 58, 61, 64, 73, 79,  
 120.  
 CHYPRE, 45, 75, 108, 110, 112, 114,  
 CHYPRIOTE, 116.  
 CIRGÈ, 4.  
 CIRQUE, IX, X, 4.  
 COMMODE, 6, 10.  
 COMNÈNES, 47, 54.  
 CONCILE *in Trullo*, 16, 18, 21, 25,  
 27, 46, 47, 51, 52, 53.  
 CONCILES, 21, 22, 40.  
 CONSTANCE, 58.  
 CONSTANTIN (le Grand), 17, 56, 58.  
 CONSTANTIN IX (Monomaque), 45.  
 CONSTANTIN PORPHYROGÈNE (VII), 5,  
 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18,  
 19, 22, 23, 33, 54, 64, 70, 86, 88,  
 90, 91, 111, 132, 135.  
 CONSTANTINOPLE, IX, XI, 3, 7, 11, 21,  
 25, 29, 31, 75, 86, 101, 114, 124,  
 126, 133, 142, 144.  
 CONSTITUTIONS, 51, 74.  
 CRÈTE, 38.  
 CROISÉS, 20, 98, 99.  
 CROMNA, 74.  
 CRUCIFIEMENT, 136.  
 CRUCIFIXION, 96, 136.  
 CYPRIEN (saint), 116.  
 CYRUS PANOPOLITE (Cyros), 116, 118.  
 DAMASCÈNE (Jean), 63, 83.  
 DAMASKINE, 145.  
 DARIUS, 8.  
 DAVID, 55, 63.  
 DÉESSE MÈRE, 31.  
 DÉESSE DU MOIS DE MAI, 29.  
 DÉMÈTER, 19.  
 « DESCENTE DE CROIX », 136, 138,  
 141, 145.  
 « DESCENTE DU SAINT-ESPRIT », 88, 89.  
 DIEHL (Charles), XII.  
 DIOCLÉTIEN, 82.  
 DIODORE, 58, 59.  
 DIONYSOS, 10, 18, 41, 44.  
 DIONYSIA, 18, 22, 23, 31.  
 DMITRIEWSKIJ, 101, 102, 128.

- DOROTHEOS, XII.  
 DORMITION, 87, 90, 92, 131.  
 ECRITURE SAINTE, 96, 97.  
 EDESSA, 32.  
 EGLISE, X, XI, 3, 4, 16, 19, 20, 21, 22, 24, 27, 33, 34, 39, 40, 43, 51, 52, 53, 55, 57, 59, 62, 64, 66, 69, 71, 72, 74, 78, 86, 88, 89, 90, 91, 100, 119, 123, 125, 133.  
 EGYPTE, 82.  
 ELEUSIS, 82.  
 ELIE (phrophète, saint), 9, 86, 91.  
 EMPIRE (byzantin), 49, 50, 55, 63, 98, 104, 134, 135, 142.  
 EMPIRE (romain), 4.  
 ENFERS, 110.  
 ENYALIOS, 4.  
 EPHREM (saint), 58, 59, 60.  
 EPIGRAMMES, 49.  
 EPIPHANIE, 14, 16, 25, 111.  
 ESPRIT-SAINT, 99.  
 ETAT, 33, 41, 53, 68, 74, 89, 112, 140.  
 ETRANGER, 77.  
 EUDOCIE, 116, 118.  
 EURIPIDE, 49, 76.  
 EUSTATHE DE THESSALONIQUE, 101.  
 EVANGILE (s), 55, 89, 99, 124.  
 FLAVIEN, 58, 59.  
 FLORE, 29.  
 GALLIPOLI, 83.  
 GASTRE, 32.  
 GAZA, 32, 33, 44, 46, 47, 74, 76.  
 GIORGIO LA PIANA, X, XI, 80, 104, 105, 107.  
 GOTHs, 14, 15, 17.  
 GRANIQUE, 8.  
 GRÈCE, 9, 24, 27, 28, 29, 31, 66, 75, 76, 89, 128, 131, 136, 138, 139, 142.  
 GRECS, 4, 13, 17, 24, 27, 29, 36, 65, 73, 76, 82, 91, 115, 142, 145.  
 GRÉGOIRE DE NAZIANZE, 61, 77, 113.  
 HADÈS, 141, 142.  
 HALKI, 147.  
 HARMONIUS, 58.  
 HÉLÈNE (sainte), 80.  
 HELLADE, 24, 142.  
 HÉRACLIUS, 43, 52.  
 HERCULE, 38.  
 HESPÉRIDES, 39.  
 HÉSUCHIOS (de Jérusalem), 105, 106.  
 HIPPODROME, IX, X, XI, 3, 4, 6, 7, 11, 15, 21, 22, 41, 42, 45, 46, 47, 51, 53, 62, 65, 68, 87, 92.  
 HIPPODROME DES BOUCHERS (jeu des), 6, 19, 23, 30.  
 HIPPODROME DE MAI, 11, 23, 30.  
 HIPPODROME DORÉ DE PAQUES (jeu de), 6, 19.  
 « HOMÉLIES », 103, 107.  
 HOMÉRIDES, 25.  
 HOSPINIANUS, 46.  
 IBÈRES, 102.  
 ILE DES PRINCES, 29.  
 INSTITUT, XII.  
 INSTITUT NÉOHELLÉNIQUE, XII.  
 IONIENNES (îles), 131.  
 ISAOGITE, 48.  
 JACQUES D'ALPHÉE, 128.  
 JACQUES DE ZÉBÉDÉE, 128.  
 JACQUES (le moine), 103, 107.  
 JEAN-BAPTISTE, 25.  
 JEAN COUCOUZÉLIS, 102.  
 JEAN DE ZÉBÉDÉE, 128.  
 JEAN (l'évangéliste), 129.  
 JEAN (le tyran), 45.  
 JEAN MARTIN (archimandrite), 143.  
 JÉRUSALEM, 116, 123, 124, 126, 133, 134, 138, 144, 146.  
 JÉSUS, 97, 99, 108, 110, 123, 124, 129, 136, 138, 139, 141, 142.  
 JEUDI SAINT, 67, 125, 128, 132, 135, 140.  
 JOSEPH (d'Arimatee), 138, 141.  
 JOSUÉ LE STYLITE, 32.  
 JUDAS, 97, 128.  
 JUIFS, 96, 98.  
 JULIEN, 52.  
 JUPITER, 38.  
 JUSTIN I<sup>er</sup>, 6, 12, 42, 52.  
 JUSTINE (sainte), 116.  
 JUSTINIEN 17, 21, 34, 42, 52.  
 KIFÈ, 32.  
 KIOUMBOU-HANÉ, 74.  
 KYPRIACA, 108.

- LAMBROS (Spyridon), 95.  
 « LAMENTATIONS », 144.  
 LAODICÉE, 25, 58.  
 LASCARIS (Mlle P.), XII.  
 LATINS, 114.  
 LATRAN, 56.  
 LAURÉOLUS, 38.  
 « LAVEMENT DES PIEDS », 96, 97, 125,  
 126, 127, 130, 131, 132, 134.  
 « LAVEMENT DE PATMOS », 128.  
 LAZARE, 108, 109, 110.  
 LÉON I<sup>er</sup>, 43, 52.  
 LÉON (VI) le Sage, 9, 17, 54, 88,  
 110.  
 LÉON V (l'Arménien), 53.  
 LÉONTIOS (philosophe), 116.  
 LÉONTIOS (patriarche), 59.  
 LIBANIOS, 13, 48, 52.  
 LIBYE, 63.  
 LIVRE DES CÉRÉMONIES, 23, 66, 132.  
 LUCIEN DE SAMOSATE, 2.  
 LUITPRAND, 90, 107.  
 LUPERCAL, 19.  
 LUPERCALIA, 19, 30.  
 LYDOS, 36, 40, 42.  
 MACÉDOINE, 28.  
 MACÉDONIENS, 9, 28.  
 MAIOUMA, 6, 10, 11, 18, 28, 29, 32.  
 MAJOR, 29.  
 MALALAS, 11, 52.  
 MANUEL II, 98.  
 MARC (l'évangéliste), 129.  
 MARCIEN, 17, 86.  
 MARIE (Vierge), 107.  
 MARIE-MADELEINE, 110, 124.  
 MARSEILLE, 29.  
 MARSEILLAIS, 29.  
 MARTIAL, 39.  
 MATHIEU (apôtre), 128.  
 MATHIEU (évangéliste), 129.  
 MAURICE (empereur), 43, 45, 52, 79,  
 80, 81, 83, 86.  
 MAYO, 29.  
 MELPOMÈNE, X.  
 MÉNANDRE, 47, 48.  
 MERCREDI-SAINT, 124, 125, 135.  
 MERCURE, 38.  
 MER NOIRE, 30.  
 MÉSOCHALDÉE, 72.  
 « MÉTAMORPHOSES », 82.  
 MÉTHODIOS, 55.  
 MICHEL III, 45.  
 MICRASIATE (s), 24, 25, 114, 136,  
 138, 142.  
 « MISE AU SÉPULCRE », 136.  
 MITROPHAN (évêque), 144.  
 MOMARIA, 32.  
 MONT ATHOS, 102.  
 MONT LYCÉE, 4.  
 MOURÉE, 98.  
 MUSES, 42, 52.  
 MYROPHORES, 113.  
 NABUCHODONOSOR, 98.  
 NEPTUNE, 4.  
 NÉRON, 37, 39.  
 NICÉPHORE, 45.  
 NICÉPHORE CALLISTE, 143.  
 NICODÈME, 138, 141.  
 NICOLAS DE DAMAS, 18.  
 NICOTYCHOS, 46.  
 NILOS, 46.  
 NIPHON (patriarche), 144.  
 NOEL, 13, 25, 27, 88, 90, 105, 106.  
 NOUVEAU TESTAMENT, 57.  
 NOUVEL AN, 29.  
 NYMPHE, 29.  
 OCCIDENT, 64, 99, 100, 105, 106, 122.  
 OCCIDENTAL (aux), 98, 99, 100.  
 OCTAEUQUE, 70.  
 OCTOÉCHUS, 63.  
 OLGA DE RUSSIE, 87.  
 OLIVIERS, 129.  
 OLYMPIE, 4.  
 OLYMPIQUES, 9, 12, 13, 18, 25.  
 OLYMPIODORE, 64.  
 ONCTION, 134.  
 ORIENT, 56, 96, 99, 100, 106, 107,  
 122.  
 ORIENTAUX, 99.  
 ORPHÉE, 38, 39.  
 OSIRIS, 82.  
 OVIÈRE, 82.  
 PALATINUS (codex), 95, 96, 125, 131.  
 PALÉOLOGUE (Jean), 77.  
 PALÉOLOGUES, 20, 47.

- PALESTINE, 63.  
 PAN, 19, 31.  
 PAQUES, 6, 19, 27, 28, 30, 56, 57, 67, 88, 90, 133, 141, 142, 143.  
 PARADISSIS, XII.  
 PARANYMPHE 75.  
 PARIS, XII.  
 PASIPHAË, 38.  
 PASSION (du Christ), 103, 108, 110, 112, 113, 114, 119, 125, 132, 134, 135, 139.  
 PASSION PALATINE, 131.  
 PATMOS, 101, 126, 128, 131.  
 PATRIARCHE (s), 22, 124, 126, 134, 142.  
 PAUL LE SILENTIAIRE, 12.  
 PAUL (saint), 55.  
 PELOUSSIOTES, 39.  
 PENTECOSTARIA, 143.  
 PÈRES DE L'ÉGLISE, 40, 146.  
 PERNOT (Hubert), XII, 35.  
 PESSINOSTE, 38.  
 PHILÈS (Manuel), 47, 77.  
 PHILIPPE (apôtre), 128.  
 PHILIPPE LE BON, 98.  
 PHILON, 56.  
 PROCAS, 45.  
 PHOTIOS (patriarche), 33, 86, 130.  
 PIERRE (apôtre), 128.  
 PITRA (cardinal), 56, 65, 77, 84, 120.  
 PLUTARQUE, 84.  
 POLOGNE, 101.  
 PONT (Euxin), XII, 30, 37, 72, 111.  
 PRASINS, 5, 14, 21.  
 « PRÉSENTATION DE JÉSUS AUX DISCIPLES », 96.  
 « PRIÈRE SUR LE MONT DES OLIVIERS », 96.  
 « PROCÉDURE HUMILIANTE D'HÉRODE », 96.  
 PROCOPE, 33, 44, 49, 76.  
 PRODROME (Théodore), 47, 54, 77.  
 « PROPHÈTES DU CHRIST », 105, 106.  
 PSELLOS, 43, 55.  
 PTOLÉMÉE, 83.  
 PURIFICATION, 131.  
 PYLADÈS, 48.  
 RAMEAUX, 67, 95, 111, 123, 124, 133, 134.  
 RAMNICUL-VALGEA, 145.  
 RENAN, 39.  
 « RENIEMENT DE PIERRE », 96.  
 RÉSURRECTION DE LAZARE, 95, 103, 109.  
 RÉSURRECTION (du Christ), 88, 96, 108, 109, 110, 132, 134, 141, 142.  
 RHODOPE, 39.  
 RINTHON, 36.  
 ROMAINS, X, 4, 9, 13, 36, 40, 50, 73.  
 ROMANOS (Romain I<sup>er</sup>), 17, 54.  
 ROME, 5, 35, 37, 48, 49, 57.  
 ROMULUS, 4.  
 ROSES (fête des), 32, 46.  
 ROUMANIE, 31, 143, 144, 145.  
 ROUMAINS, 145.  
 RUSSALIA, 19, 29, 30.  
 RUSSES, 86, 145.  
 RUSSIE, 143, 144, 145.  
 « SACRIFICE D'ABRAHAM », 77.  
 SAINT-CHRÈME, 124.  
 SAINT-ÉTIENNE, XII.  
 SAINT-JEAN-THÉOLOGE (couv.), 126.  
 SAINT-LAZARE (égl.), 110.  
 SAINTS-PÈRES, 16, 18, 60, 61, 63.  
 SAINT-SABBAS, 146.  
 SAINT-SÉPULCRE, 123, 133, 134, 138, 139, 141.  
 SAINT-SERGE, XII.  
 SAINT SYNODE, 146.  
 SAINT-VENANT, 56.  
 SAINTE CÈNE, 57, 132.  
 SAINTE CROIX, 56.  
 « SAINTES FEMMES AU TOMBEAU », 133.  
 SAINTE TABLE, 67.  
 SAINTE-TRINITÉ (couv.), 147.  
 SAINTE PRISON, 134.  
 SAINTE-SOPHIE XI, 12, 54, 91, 93, 98, 101, 114.  
 SAKELLARIOS (Ath.), 75, 108, 110.  
 SAMEDI DE LAZARE, 110.  
 SAMEDI SAINT, 132, 133, 135.  
 SANCTUAIRE, 89, 136.  
 SANTA, 74.  
 SARA, 77.  
 SARRASINS, 87, 90.  
 SATHAS (Constantin), X, XI, 21, 33, 50, 80.

SATURNALIA, 19, 31.  
 SAUVEUR, 128.  
 SCHEFER, 98.  
 SEIGNEUR, 100.  
 SEMAINE SAINTE, 67, 122, 124, 132,  
 134, 135, 136, 143, 144.  
 SÉNAT, 67, 132, 133.  
 SÉNÈQUE, 36.  
 SÉPULTURE, 96, 132, 138, 146.  
 SERBIE, 143, 144.  
 SIDONIUS, 49.  
 SIMÉON DE THESSALONIQUE, 99, 100,  
 101, 102, 131.  
 SIMOKATTÈS, 79, 80, 81, 84, 101.  
 SIMON (apôtre), 128.  
 SINAI, 146.  
 SMYRNE, 49.  
 SOPHRON DE SYRACUSE, 35.  
 SORBONNE, XII.  
 « SORTIE DE CROIX », 140, 145.  
 SOTADÈS, 62.  
 SYNAGOGUE, 55.  
 SYNAXAIRE DE SAINT-ANDRÉ, 52.  
 SYNAXAIRES, 39.  
 SYNODE (s), 33, 41.  
 SYRIE, 11, 32, 60, 63.  
 « TABLE », 95.  
 TE DECET LAUS, 57.  
 TERTULLIEN, 26, 56.  
 THADDÉE, 128.  
 THALIA, 60, 61, 63.  
 THÈCLE (sainte), 116, 117.  
 THÉOCRITE, 73.  
 THÉODORA, 42.  
 THÉODORE L'AMOUREUX, 45.  
 THÉODORE PRODROME, 47.  
 THÉODORE STUDITE, 144, 147.  
 THÉODOSE, 17.  
 THÉODOSE II (le Grand), 45, 52, 63,  
 65, 86, 116.  
 THÉOPHANE, 81.  
 THÉOPHILE, 44, 53.  
 THÉOPHRASTE, 35.  
 THÉOPHYLACTE, 54, 91, 92, 147.  
 THÉRAPEUTES, 56.

THOMAS, 128.  
 THRACE, 24, 27, 38, 83, 143.  
 TOUCHER, 96.  
 TRAHISON, 96, 131.  
 TRNSYLVANIE, 145.  
 TRANSFIGURATION, 90.  
 TRÉBIZONDE (Trapezonde), 74, 98.  
 TRIFYLLIOS DES LERDES, 116, 118.  
 TRIMARION, 32.  
 TRINITÉ, IX.  
 TRIODION (Triode), 89, 125, 134, 143,  
 144, 145.  
 TRIODIA, 143.  
 « TRIOMPHE DU LAURIER », 20.  
 TRISAGION, 57.  
 TSALIGOPOULO, XII.  
 TSERNAGORA, 31.  
 TSIHTSIVAR, 74.  
 TURCS, 68, 74, 112, 114.  
 TYPICON DE LA GRANDE EGLISE, 133.  
 TYPICON DE JÉRUSALEM, 125, 132.  
 TZÉTZÈS (Jean), 54.  
 UNIATES, 145.  
 VALACHIE, 144.  
 VALENS, 59.  
 VATICAN, 95.  
 VENDANGE (Banquet de la), 14, 15,  
 17, 93.  
 VENDANGE (fêtes de la), 18, 22, 23.  
 VENDREDI-SAINT, 67, 112, 122, 132,  
 133, 135, 138, 145.  
 VÉNÈTES, 5, 14, 21.  
 VÉNITIENS, 33.  
 VENISE, 33.  
 VENUS, 10.  
 VIERGE, 77, 80, 83, 87, 93, 100, 103,  
 113, 115, 126, 131, 132.  
 XANTHOPOULOS, 143.  
 XÉNOPHON, 4, 84.  
 XÉNOPHON (danseur), 49.  
 ZÉNON, 43, 52.  
 ZEUS, 46.

## DEUXIÈME PARTIE

- ACATHISTE, 251.  
 ADAM, 163, 178, 252.  
 AGAPÈ, 160.  
 AGNUS CASTUS, 160.  
 ALCMAN, 161.  
 ALEXANDRE POLYHISTOR, 183, 184, 187, 188.  
 ALEXANDRIE, 183, 223, 251.  
 ALLEMAGNE, 154, 234.  
 « AMARANTOS », 167, 168, 169, 240.  
 « AME », 170.  
 « AMITIÉ », 166, 167.  
 « AMITIÉ EXILÉE », 170.  
 « ANALECTA SACRA », 224.  
 ANASTASE, 224.  
 ANATOLIOS, 223.  
 ANCIEN TESTAMENT, 173, 185.  
 ANDRONIC II, 172.  
 ANNALES, 198.  
 ANTHIME, 223.  
 ANTHOLOGIE CHRÉTIENNE, 161.  
 ANTIOCHE, 175.  
 ANTISTÈS, 159, 161.  
 APOLLINAIRE (Apollinarios), 174, 175, 177, 178, 202, 203, 207, 236.  
 ARIOS, 179, 250.  
 ARISTÉE, 183.  
 ARISTOBULOS DE MÉGARE, 167.  
 ARISTOPHANE, 169.  
 ARISTOTE, 190.  
 « ART D'ACTEUR DRAMATIQUE », 170.  
 ASCENSION, 225, 254.  
 ASIE MINEURE, 242, 243, 248, 254, 258.  
 ASSEMBLÉE, 159.  
 AUGUSTIN (saint), 237.  
 « BANQUET DES DIX VIERGES », 157, 158, 159, 160, 167, 170.  
 BARONIUS, 198.  
 BASILE LE GRAND, 202.  
 BASILE DE CÉSARÉE, 204, 237.  
 « BÉTISE », 165, 166.  
 BIBLIOTHÈQUE (Nat. de Paris), 186, 200.  
 BIENFAITRICE (Vierge), 260.  
 « BONTÉ », 171.  
 « BRAVOURE », 171.  
 BROCKELMANN, 251.  
 BYZANCE, 150, 151, 154, 156, 162, 165, 169, 170, 172, 174, 175, 176, 177, 179, 237, 241, 242, 252, 256, 262, 263.  
 BYZANTIN, 154, 158, 253, 254, 260.  
 BYZANTINS, 154, 158, 171, 185, 240, 250, 251.  
 CALENDES, 250, 254, 259.  
 CALVAIRE, 205, 226, 233, 245.  
 CANTACUZÈNE (Jean), 170, 171, 180.  
 « CANTIQUÉ PASCAL », 228, 229.  
 CAPPADOCE, 204, 254.  
 CATHERINE DE MÉDICIS, 172.  
 « CHARITÉ », 171.  
 CHÉRÉPHON, 167, 169.  
 CHRIST, 151, 175, 179, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 218, 219, 226, 227, 228, 229, 233, 244, 245, 246, 249, 257, 261.  
 « CHRISTOS PASCHON », 157, 162, 177, 178, 190, 195, 197, 200, 216, 222, 225, 228, 235, 237, 241, 245, 253.  
 CRYSTOSTOME, 236, 254.  
 CHYPRE, 230, 242, 243, 260.  
 « CIMETIÈRE », 255.  
 CIRQUE, 151.  
 CLÉMENT D'ALEXANDRIE, 156, 183, 189.  
 CLUNY (abbé de), 152.  
 COCK (Robert), 198.  
 CONSTANTIN PORPHYROGÉNÈTE, 204.  
 CONSTANTINOPLE, 156, 162, 175, 202, 203, 230, 253, 254, 255, 261.  
 « CONTINENCE », 171.  
 CROIX, 228.  
 CRUCIFIXION, 233, 255, 259.  
 DÉMÉTIOS, 224.  
 DÉMÉTRIUS, 183, 184, 185, 187, 188.  
 DÉMOCRITE, 167.  
 DÉMOSTHÈNE, 169.



- DESCENTE (de la croix), 206, 208, 249, 259.  
 « DESCENTE DU CHRIST AUX ENFERS », 233.  
 « DESCENTE DE JÉSUS AUX LIMBES », 257.  
 DIEU (Père), 185, 186, 190, 191, 193, 194, 203, 213, 216, 218, 221.  
 DION, 189.  
 DIONYSIAS, 167.  
 DIOPHANTOS, 167, 168.  
 DISCIPLE BIEN-AIMÉ, 217.  
 DISCIPLE-VIERGE, 309.  
 DISCIPLES, 216, 231.  
 DIVINITÉ, 163.  
 DUBNER, 216.  
 ECRITURE SAINTE, 154, 262.  
 EGLISE, 151, 152, 154, 155, 159, 174, 177, 213, 220, 221, 223, 231, 238, 241, 248, 250, 251, 252, 255, 256, 261, 264.  
 EGYPTE, 152, 184, 185, 186.  
 EGYPTIENS, 187.  
 EMPIRE, 261, 263.  
 ENFANT JÉSUS, 153.  
 « ENFANTS DANS LA FOURNAISE », 255, 258.  
 EPHÈSE, 199.  
 EPIPHANE (évêque), 230, 257, 260, 261.  
 EPIPHANE (moine), 231.  
 EPIPHANIE, 153.  
 EPITAPHIOS (du Christ), 242, 262, 263.  
 EPITAPHIOS (de la Vierge), 261, 262.  
 ESCHYLE, 251.  
 ESOPÉ, 162.  
 ETIENNE LE SABBATE, 175.  
 « ETRANGER », 166.  
 EURIPIDE, 169, 198, 217, 227, 232.  
 EUROPE, 152, 177.  
 EUSÈBE DE CÉSARÉE, 156, 182, 183, 187, 188.  
 EUSTATHE DE THESSALONIQUE, 174.  
 EVANGILE, 241.  
 EVANGILE DE NICODÈME, 198, 234.  
 EVE, 163.  
 « EXAGOGÈ », 173, 176, 182, 183, 184, 186, 187, 189, 254.  
 EZÉCHIEL, 156, 173, 174, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 254.  
 FEMMES (saintes), 215, 216, 231, 234, 245, 247.  
 FORTUNE, 164, 165, 180.  
 FRANCE, 178.  
 FULKE (William), 198.  
 GABRIAS, 162.  
 GALILÉÉ, 216.  
 GALLICANUS, 154.  
 GANDERSHEIM, 154.  
 GEORGES (mélode), 224.  
 GEORGES DE NICOMÉDIE, 210, 228, 230, 231, 260.  
 GERMAIN, 230.  
 GIFFORD, 188.  
 « GRAND'DAME », 171, 172.  
 « GRANDE EGLISE », 261.  
 GRÈCE, 257.  
 GRECS, 175.  
 GRÉGOIRE DE NAZIANZE (saint Grégoire), 157, 162, 174, 175, 177, 178, 179, 190, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 219, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 244, 245, 249, 260.  
 GRÉGOIRE DE TOURS, 152.  
 GRIMME, 251.  
 GYRALDI (L. G.), 175, 177, 197.  
 HADÈS, 257.  
 « HAINE », 165, 166.  
 HAPLOUCHIRE (Michel), 163, 165, 180.  
 HASIDIUS GETA, 151.  
 HÉBREUX, 186, 187.  
 HÉCUBE, 219.  
 HENRI IV, 172.  
 HERMÈS, 169.  
 HERMOCLÈS, 167, 168.  
 HERMONIDÈS, 167.  
 HIPPOCRATE, 169.  
 HIPPODROME, 263, 264.  
 HIPPOLYTE, 227.  
 « HISTOIRES DE LITTÉRATURE », 190.  
 HOMÈRE, 169.

- « HOMME », 170, 218.  
 HROSWITHE, 154.
- IGNACE, 162, 178, 252, 254.  
 INCARNATION, 203, 207, 218, 221, 228, 232.  
 ITALIE, 154, 173, 175, 243.  
 ITALO-GRECS, 224.
- JACOPONE DA TODI, 244.  
 JEAN (l'apôtre), 208, 210, 212, 213, 215, 229, 234, 239, 248.  
 JEAN CHRYSOSTOME, 223, 230.  
 JEAN DAMASCÈNE, 173, 174, 224, 250.  
 JEAN PRODROME, 262.  
 JÉRUSALEM, 261.  
 JÉSUS, 153, 198, 205, 207, 210, 212, 229, 232, 233, 238, 245, 247, 248, 259.  
 JEUDI SAINT, 208, 242, 244.  
 JOSEPH (d'Arimatee), 208, 210, 211, 212, 213.  
 JUDAS, 206, 260.  
 JUIFS, 173, 190, 213, 258.  
 JULIEN (l'Apostat), 175, 179, 203, 217, 219.  
 « JUSTICE », 171.
- KÉCHARITOMÉNÈ (Vierge), 259.  
 KRUMBACHER (Karl), 162, 172.
- LALANNE (J. A.), 205.  
 LAMBÉCIUS, 200.  
 LA PIANA (Giorgio), 250.  
 LATINS, 258.  
 « LAVEMENT DE PATMOS », 225, 256.  
 « LAVEMENT » (des pieds), 258, 259.  
 LÉO ALLATIUS, 162.  
 LIBYE, 195.  
 LOUIS XIV, 172.  
 LUCIEN, 169.  
 LYCIE, 157.
- MADELEINE, 214, 215, 229, 231, 234, 238.  
 MAGNIN, 188.  
 MANUEL COMNÈNE, 176.  
 MARIE (Vierge), 210, 212, 214.  
 MARIE (mère de Marc), 216.  
 MAURICE, 255, 256.
- MÉDÉE, 151.  
 MÉTHODIOS, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 167, 170.  
 MEYER (Wilhelm), 251.  
 MILLER (E.), 172, 176, 181, 224.  
 « MODESTIE », 171.  
 MOÏSE, 185, 186, 191, 192, 193, 194, 195.  
 MONDE, 165, 166.  
 MONTFERRAT (marquis de), 172.  
 MONT ATHOS, 261.  
 « MORT DU CHRIST », 176, 177, 252, 253.  
 MOSCOU, 224.  
 MUSES, 164, 165, 180.  
 MUSSATOS, 154.  
 MUSTOXYDÈS, 176.  
 MYRELLE, 168.
- NABUCHODONAZOR, 258.  
 NECTARIOS, 202.  
 NÉRON, 173.  
 NICÉE, 162, 202.  
 NICÉTAS, 235.  
 NICÉPHORE VASSILAKÈS, 176, 180.  
 NICODÈME, 210, 212, 213, 233, 234, 240.  
 NICOLAS DE DAMAS (Damascène), 172, 173, 174, 177, 192.  
 NOEL, 153, 224.  
 NOUVEAU TESTAMENT, 232.
- OCCIDENT, 152, 153, 154, 155, 177, 179, 234, 245, 258, 262.  
 OCCIDENTAL (aux), 154, 155.  
 OCTOÉCHUS, 224.  
 ODILON (saint), 152.  
 OLYMPE, 157.  
 ORIENT, 152, 153, 155, 160.  
 ORIENTAUX, 153, 258.
- PALATINUS (codex), 154, 245, 256, 258, 260.  
 PALÉOLOGUE (Jean), 171.  
 PALÉOLOGUE (Michel), 172.  
 PAMPHILE, 156, 182.  
 PANTÉLÉIMON (saint), 262.  
 PAQUES, 153, 235, 250, 257.  
 PARADIS, 163.  
 PARIS, 201.

- PASSION (du Christ), 198, 203, 210, 213, 217, 221, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 242, 243, 245, 249, 254, 258, 260, 261, 262.
- PASSION (de la Vierge), 261, 262.
- PASSION PALATINE, 245.
- PATARA, 157.
- PENTECOTE, 153.
- PHILÈS (Manuel), 165, 169, 170, 171, 172, 176, 180.
- PHILOLAOS, 167, 168.
- PHILON, 159, 161, 173.
- « PHILOSOPHIE », 160.
- PHILOSTORGE, 200.
- PHILOSTRATE, 173.
- PHOTIOS, 173.
- PHRYGIE, 162.
- PIERRE (apôtre), 205, 206, 215, 229, 239.
- PILATE, 205, 233.
- PINDARE, 161.
- PITRA (cardinal), 161, 224.
- POMPONIUS, 169.
- PONT, 202.
- PRÉLAT, 201, 219, 233.
- « PRÉPARATION ÉVANGÉLIQUE », 182, 183, 184, 188.
- PRÉTEUR, 234.
- PRODROME (Théodore), 163, 165, 167, 169, 170, 176, 180, 240.
- PROPHÈTES, 257.
- PTOLÉMÉE DE JERUSALEM, 183.
- PTOLÉMAIS, 174.
- RADÉGONDE (sainte), 152.
- RAGUEL, 185, 193, 195.
- RAMEAUX, 258.
- « RECONNAISSANCE », 171.
- « REINE », 171, 172.
- RENAISSANCE, 153.
- RÉSURRECTION, 203, 205, 206, 207, 215, 225, 228, 229, 231.
- « ROI », 171, 172.
- ROMANOS, 197, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231.
- ROME, 175.
- SABBAS (saint), 260.
- SABBAITES, 224.
- « SACRIFICE D'ABRAHAM », 263.
- « SAGACITÉ », 171.
- SAINT-ESPRIT, 153, 216.
- SAINT-MARC GIRARDIN, 150.
- SAINT-NICOLAS DE CASOLE (couvent), 260.
- SAINTE-SOPHIE, 162, 236, 248, 256.
- SAINTS-PÈRES, 157, 198, 255.
- SALOMÉ, 234.
- SAMEDI SAINT, 208, 242, 261.
- SARA, 263.
- « SCIENCE », 171.
- SEIGNEUR, 208, 225.
- SEMAINE SAINTE, 260, 261.
- SÉNÈQUE, 151.
- SÉPULCRE, 229.
- SÉPULTURE (du Christ), 208, 242, 261.
- SERGIOS (Patriarche Serge), 223, 224.
- SERPENT, 163.
- SERVITEUR », 171, 172.
- SIMÉON DE THESSALONIQUE, 258.
- SIMÉON MÉTAPHRASTE, 230.
- SIMON LE LÉPREUX, 259.
- « SINCÉRITÉ », 171.
- « SORTIE D'EGYPTE », 189.
- SOZOMÉNOs, 202.
- STÉPHANE SABBATE, 252.
- STRATOCLÈS, 167, 168.
- STROMATES, 156, 183.
- STUDION, 261.
- STUDITES, 224.
- SUIDAS, 162, 173, 200, 201.
- « SUZANNE », 172, 174, 176.
- SYNÉSIOS, 174, 175, 177, 236.
- SYRIE, 254.
- SYRIENS, 250.
- « TABLE », 259.
- « TEMPÉRANCE », 171.
- TERTULLIEN, 159.
- THALIA, 250.
- THECLA, 161.
- THÉODORE DE BÈZE, 263.
- THÉOLOGOS (Théologe), 199, 229.
- THÉOPHYLACTE, 256.
- THÉOTOKOS, 199.
- « TIMARIÓN », 169.
- « TRAHISON », 259.
- TRINITÉ, 203, 232.

« TROPOLOGION » (Tropologe), 197,  
222, 223, 224, 228.  
TZÉTZÈS, 164, 216.

VALENTINIENS, 158.

VENDREDI SAINT, 153, 208, 242, 243,  
244, 248, 260.

« VENTE A L'ENCAN », 167, 169.

VERBE, 190, 217, 218.

VÉRITÉ, 171.

« VERS SUR ADAM », 162, 177, 254.

« VERTU », 160, 165.

VIENNE, 200, 201.

VIERGE, 198, 199, 205, 206, 207,  
208, 209, 210, 211, 212, 213, 214,  
215, 216, 217, 219, 224, 225, 226,  
227, 228, 229, 231, 232, 233, 234,  
238, 239, 244, 245, 246, 247, 248,  
249, 262.

VIRGINITÉ, 160.

WÜLKER, 234.

ZEUS, 169.

ZONARAS, 170.



ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΘΗΝΑΝ

# Table des Matières

AVANT-PROPOS .....	Pages IX-XII
--------------------	-----------------

## PREMIÈRE PARTIE

### LE THÉÂTRE POPULAIRE A BYZANCE

#### CHAPITRE PREMIER

##### Les jeux de l'Hippodrome à Byzance et leurs relations avec l'Eglise

I. — Les jeux de l'Hippodrome à Byzance. Leur origine païenne. Comment le christianisme leur donna une forme nouvelle .....	3
II. — Comment l'Eglise orthodoxe mêla à ces jeux des solennités religieuses. Continuation traditionnelle de ces jeux jusqu'à nos jours .....	20
III. — Fêtes et jeux de moindre importance .....	31

#### CHAPITRE II

##### L'origine de la mimique dans le théâtre ecclésiastique

I. — Le mime à Rome et à Byzance .....	35
II. — La gesticulation mimique au théâtre et à l'église .....	55

#### CHAPITRE III

##### Le Théâtre dans l'Eglise

I. — La part du théâtre dans quelques cérémonies religieuses. ....	66
II. — Fêtes religieuses accompagnées de jeux scéniques ....	79
III. — Les mystères à Byzance .....	92
IV. — De quelques épopées religieuses et de leur rapport avec le théâtre .....	108

#### CHAPITRE IV

##### Le Théâtre dans l'Eglise et sa survivance actuelle

I. — Les processions pendant les fêtes solennelles .....	119
II. — Les offices dramatiques de nos jours .....	122
III. — L'office de la Passion .....	135

## DEUXIÈME PARTIE

## LE THÉÂTRE LITTÉRAIRE A BYZANCE

## CHAPITRE V

## L'évolution de la littérature dramatique à Byzance

I. — L'évolution de la littérature dramatique .....	151
II. — Forme et contenu des ouvrages parvenus jusqu'à nous .....	156
III. — Catégories distinctes d'après lesquelles on pourrait classer le théâtre littéraire de Byzance .....	172

## CHAPITRE VI

## Le drame « Exagogé » précurseur du théâtre chrétien

I. — Objections formulées au sujet de cet ouvrage .....	182
II. — Forme dramatique nouvelle qu'il présente .....	190

## CHAPITRE VII

## Le drame de Grégoire de Nazianze « Christos Paschon »

I. — But et auteur de ce drame .....	197
II. — Un passage du drame « Christos Paschon » introduit dans le « Tropologion de Romanos » .....	222
III. — Le drame « Christos Paschon » a-t-il été joué ou non? .....	235

## Conclusions et Remarques générales

LE THÉÂTRE SACRÉ .....	253
LE THÉÂTRE PROFANE .....	263

## Liste alphabétique des ouvrages cités

I. — Ouvrages .....	265
II. — Collections .....	274
III. — Revues .....	275
IV. — Dictionnaires et Manuels .....	276
V. — Manuscrits .....	276
VI. — Ouvrages anonymes .....	277

## Index des noms propres cités

Première partie .....	278
Deuxième partie .....	284
Table des matières .....	289

## Errata

---

- P. 14, note 1, *lire* : στρατιωτικῶν et τετράποδα.  
P. 15, note 1, *lire* : d'Arios, *pour* d'Arien.  
P. 18, note 2, *lire* : au mot askolia, *pour* — mot askolia.  
P. 21, note 3, *lire* : μετὰ πολλῆς, *pour* μετὰ πολυῆς.  
P. 27, ligne 16, *lire* : de l'après-midi, *pour* dans l'après-midi.  
P. 27, ligne 17, *ponctuer* : Pendant cette fête,  
P. 33, note 7, *lire* : περιβωμισθέντων, *pour* περιβωμισθέντων.  
P. 37, ligne 10, *lire* : pantomimé, *pour* pantominé  
P. 59, note 1, *lire* : auctores, *pour* anctores.  
P. 59, note 4, *lire* : Nazianze, *pour* Nasianze.  
P. 61, texte grec, *lire* : ἰερῶν, *pour* κρῶν et κωμῶδούμενα *pour* ωμῶδούμενα.  
P. 63, note 4, *lire* : Altgriech. et Griech., *pour* Altgriesch. et Griesch.  
P. 94, note 2, *lire* : τρόπον, *pour* τόπον.  
P. 106, note 1, *lire* : Ordo prophetarum, *pour* Ordo prophetarium.  
P. 110, note 1, *lire* : saint Lazare, *pour* Saint-Lazare.  
P. 119, ligne 3, *lire* : celles-ci succèdent, *pour* celle-ci succède.  
P. 119, note 1, *lire* : Strab., *pour* Stab.  
P. 120, texte grec : καί, *pour* καί.  
P. 257, note 16, *lire* : ἔδεται, *pour* ἄδεται.
-

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ

IMPRIMERIE  
PACTEAU & C<sup>ie</sup>  
Luçon (Vendée)  
5 — 1931 — 1241





# LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER

---

- COTTAS (V.). *L'influence du drame Christos Paschon sur l'art chrétien d'Orient*. 16 pl., 122 pp., *gr. in-4*, 1931 . . . . . fr. 100.—
- GUILLAND (R.). *Essais sur Nicéphore Grégoras : l'homme et l'œuvre*, XL et 380 pp., *gr. in-8*, 1926. . . . . fr. 50.—
- SCHLUMBERGER (G.). *Byzance et Croisades, pages médiévales*, 24 pl., 367 pp., *in-4 couronne* . . . . . fr. 60.—
- SCHLUMBERGER (G.). *Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger, membre de l'Institut, à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de sa naissance (17 octobre 1924), portrait, 41 planches hors texte, 2 vol., 582 pp., in-4*, 1924 . . . . . fr. 300.—  
Histoire du Bas Empire, de l'Empire byzantin et de l'Orient latin — Philologie byzantine. — Numismatique et Sigilligraphie. — Archéologie.
- TAFRALI (O.). *La Cité pontique de Dionysapolis, Kali-Acra, Cavarna, Téké et Ecréné. Exploration archéologique de la mer Noire entre les caps Kali-Acra et Ecréné, faite en 1920, recherches d'histoire, 16 planches, 80 pp., in-8*, 1927. . . . . fr. 40.—
- TAFRALI (O.). *Mélanges d'archéologie et d'épigraphie byzantines, 16 fig., 95 pp., in-8*, 1913. . . . . fr. 30.—
- TAFRALI (O.). *Monuments byzantins de Curtéa de Argès, un volume de texte XXI-352 pp., gr. in-4, broché, et un atlas de XVI pp. et 157 pl. dont 12 en couleurs, gr. in-4, sous cartonnage. Prix de souscription fr. 500.—*
- TAFRALI (O.). *Le siège de Constantinople dans les fresques des églises de Bucovine, 2 figures, 2 planches, 6 pages, in-4 (T. Mél. Schlumberger), 1924* . . . . . fr. 10.—
- TAFRALI (O.). *Thessalonique au quatorzième siècle, préface de Ch. Diehl, fig., VII, 312 pp., in-8*, 1913 . . . . . fr. 75.—
- TAFRALI (O.). *Topographie de Thessalonique, préface de Ch. Diehl, 32 pl., 2 plans et 14 fig. VIII, XII, 220 pp., in-8*, 1913 . . . . . fr. 100.—
- TAFRALI (O.). *Le Trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna, 62 planches, 80 pp. de texte historique et descriptif, le texte broché, l'atlas sous cartonnage, 2 vol. in-4*, 1925 . . . . . fr. 250.—

---

V. COTTAS

---

LE  
THÉÂTRE  
A  
BYZANCE

---



---

PARIS  
GEUTHNER

—  
1931

---

# LIBRAIRIE ORIENTALISTE PA

- COTTAS (V.). L'influence du drame Christos P  
d'Orient. 16 pl., 122 pp., *gr. in-4*, 1931 . . . . .
- GUILLAND (R.). Essais sur Nicéphore Grégor  
XL et 380 pp., *gr. in-8*, 1926. . . . .
- SCHLUMBERGER (G.). Byzance et Croisades. p  
367 pp., *in-4 couronne* . . . . .
- SCHLUMBERGER (G.). Mélanges offerts à M.  
membre de l'Institut, à l'occasion du quatre-  
sa naissance (17 octobre 1924), portrait, 41 pl.  
582 pp., *in-4*, 1924 . . . . .  
Histoire du Bas Empire, de l'Empire byzantin et de l'É  
zantine. — Numismatique et Sigilligraphie. — Archéolog
- TAFRALI (O.). La Cité pontique de Dionysapo  
Téké et Ecréné. Exploration archéologique de la  
Kali-Acra et Ecréné, faite en 1920, recherches  
80 pp., *in-8*, 1927. . . . .
- TAFRALI (O.). Mélanges d'archéologie et d  
16 fig., 95 pp., *in-8*, 1913. . . . .
- TAFRALI (O.). Monuments byzantins de Curtéa  
texte XXI-352 pp., *gr. in-4*, broché, et un atlas  
12 en couleurs, *gr. in-4*, sous cartonnage. Prix c
- TAFRALI (O.). Le siège de Constantinople dans  
de Bucovine, 2 figures, 2 planches, 6 pages, *in-*  
1924 . . . . .
- TAFRALI (O.). Thessalonique au quatorzième  
Diehl, fig., VII, 312 pp., *in-8*, 1913 . . . . .
- TAFRALI (O.). Topographie de Thessalonique  
32 pl., 2 plans et 14 fig. VIII, XII, 220 pp., *in-8*, 1
- TAFRALI (O.). Le Trésor byzantin et roumain d  
62 planches, 80 pp. de texte historique et descrip  
sous cartonnage, 2 vol. *in-4*, 1925 . . . . .

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ

009753



ΑΚΑΔΗΜΙΑ

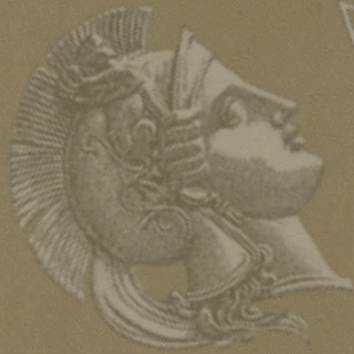
ΑΘΗΝΩΝ

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

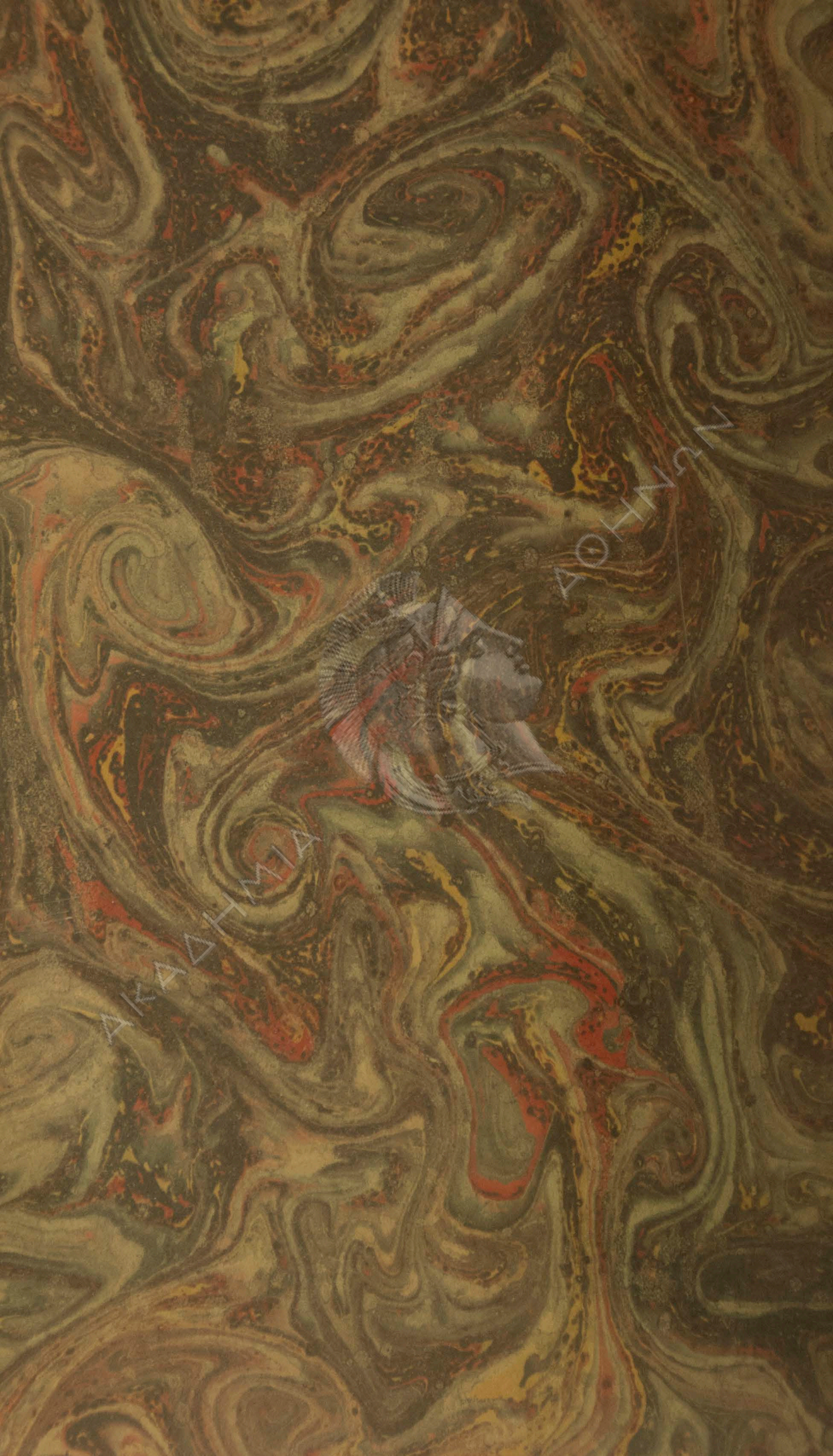


007000168806

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ





AKADHMIA



АКАДЕМИЯ