

La tour de Babel dans le théâtre de la fin du Moyen Âge: le *Mystère du Vieil Testament*

The Tower of Babel in Late Medieval theatre: the *Mystère du Vieil Testament*

Emanuele Arioli

Université Polytechnique Hauts-de-France
(Laboratoire LARSH – DeScripto)
emanuele.arioli@uphf.fr

Palavras-chave: Torre de Babel, teatro medieval, mistérios, Antigo Testamento, línguas inventadas, construção.

Keywords: Tower of Babel, medieval theatre, mystery plays, Old Testament, invented languages, construction.

FOLIE: Je suis celle, pour toute somme,
Par qui Adam menga la pomme;
Je fiz faire la tour Babel,
Aux lions bailler Daniel,
Mectre Virgille en la corbeille,
Sallomon chevaucher sans selle¹.

À partir des XII^e-XIII^e siècles, les références à Babel se multiplient dans la littérature, notamment dans des textes narratifs et parfois lyriques². Mais à part quelques mentions – dont celle que nous avons mise en exergue – il faut attendre la toute fin du Moyen Âge pour que l'histoire de la tour de Babel soit adaptée dans une œuvre théâtrale, le *Mystère du Vieil Testament*, dont le texte aujourd'hui méconnu n'a pas été réédité depuis le XIX^e siècle. Cette quasi-absence de Babel dans le théâtre médiéval peut d'abord être expliquée par la rareté et la brièveté

¹ *Folie des gorriers*, vv. 135-140 (Picot, 1902-1912, t. I, p. 151).

² L'histoire de la tour de Babel était déjà bien présente dans les discours théologiques et dans les traités encyclopédiques. Pour ses représentations dans la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance, voir principalement Ughetto, 1994; Dauphiné, 1996; Zumthor, 1997; Martin-Jacquemier, 2006; Parizet, 2010; Castellani, 2012; Ramello, 2013.

des œuvres dramatiques conservées jusqu'à la fin du XIII^e siècle. C'est au XIV^e et au XV^e siècle que fleurissent en France les mystères, des pièces sacrées comptant parfois des dizaines de milliers de vers: la représentation d'une même œuvre théâtrale pouvait durer plusieurs semaines. Souvent consacrées à la passion de Christ – d'où leur nom courant de “passions” – ces pièces embrassent divers épisodes de la vie de Jésus, en laissant dans l'ombre l'Ancien Testament, même si elles y consacrent parfois quelques scènes liminaires, comme le célèbre *Mystère de la passion* d'Arnoul Gréban (1452), qui s'étend sur presque 35 000 vers et s'impose comme le modèle du genre.

Le *Mystère du Vieil Testament*³ fait figure d'exception en ce qu'il se consacre exclusivement à l'Ancien Testament: il couvre une chronologie allant de la Création jusqu'à l'histoire d'Esther et se conclut par une séquence mettant en scène l'empereur Octavien auquel des sibylles prophétisent la naissance du Christ. Comme les grands cycles peints et sculptés des cathédrales, cette immense œuvre théâtrale illustre les histoires sacrées aux fidèles dans une langue que tout le monde pouvait comprendre. C'est cette *Biblia pauperum* qui conserve la seule adaptation en langue romane de l'histoire de Babel dans le théâtre médiéval. Puisqu'aucune étude détaillée n'a été consacrée à cette séquence du *Mystère du Vieil Testament*, nous en proposons une interprétation globale, à travers une analyse de sa structure, de ses personnages et de son registre, en cernant les réappropriations du récit biblique de la tour de Babel à l'automne du Moyen Âge.

1. La tour de Babel dans la structure de l'œuvre

Avec ses 50 000 vers environ, le *Mystère du Vieil Testament* est l'un des mystères les plus étendus du Moyen Âge. Imprimé sous le titre de “Mistere du Viel Testament” dans les trois éditions anciennes qui le conservent, qui datent de 1500 environ (peut-être 1508), de 1520 environ (peut-être 1516) et de 1542⁴, il n'est vraisemblablement pas un texte unitaire, mais un assemblage de plusieurs pièces, une œuvre collective qui s'est constituée au cours du XV^e siècle et qui aurait été réunie par un compilateur anonyme. Le titre de l'édition *princeps* indique qu'il s'agit du “Mistere du Viel Testament par personnages joué à Paris”⁵: l'intégralité a sans doute été mise en scène vers 1500, mais certaines parties ont probablement été jouées bien avant cette date. En 1542, le *Mystère du Vieil Testament* a été rejoué par les confrères de la Passion à Paris: des sources attestent que la représentation occupa une trentaine de journées entre le 8 mai et le 22 octobre 1542⁶.

³ Sur cette œuvre, voir surtout les études suivantes: Rothschild, 1878-1879; Petit de Julleville, 1880 (t. II, pp. 352-377), Lazar, 1969; Mazouer, 1985, 1997, 1998 (pp. 207-216), 2015 (pp. 105-143); Charpentier, 1990; Runnalls, 1995; Hüe, 2004.

⁴ La seule édition moderne intégrale, en six tomes, remonte au XIX^e siècle. Elle se fonde sur l'édition *princeps* et indique les variantes des deux autres éditions. C'est d'après cette édition que nous citons les vers de la séquence de la tour de Babel (Rothschild, 1891, t. I, pp. 254-272).

⁵ L'œuvre a probablement été imprimée à cause du succès obtenu sur scène.

⁶ Voir Runnalls, 2001, p. 138.

La page de titre précise également que dans ce “Mistere du Viel Testament... sont contenus les misteres cy après declairez” : la séquence intitulée “De la Tour Babel” figure en sixième position, après quatre “misteres”⁷ consacrés à la Création et un cinquième au déluge, mais avant un septième traitant d’Abraham, de Melchisédech et de Loth⁸. Alors que dans la *Genèse* un chapitre sur la descendance de Noé (ch. 10) sépare l’épisode de l’ivresse de Noé (ch. 9) et celui de la tour de Babel (ch. 11), le *Mystère du Vieil Testament* se sert du personnage de Nemrod (ch. 10) pour assurer la continuité entre ces deux récits bibliques, mais également pour lier ceux-ci à l’histoire d’Abraham⁹. Le dramaturge médiéval a éliminé les digressions bibliques, amplifié les épisodes les plus spectaculaires, et relié des récits séparés jusqu’à former une fresque continue, tout en resserrant et simplifiant la chronologie et la géographie de la Bible.

Il sera utile de résumer la séquence consacrée à la tour de Babel (372 vers) et d’en proposer une division en scènes :

1. Nemrod incite à la rébellion les autres membres du lignage (Cham, Chanaan, Jetram et Chus), puis expose son projet d’édifier la tour de Babel (vv. 6517-6608).
2. Chus fait appel à des ouvriers (Casse Tuilleau, Gaste Boys, Cul Esventé et Pille Mortier), puis Nemrod leur explique son projet (vv. 6609-6680).
3. Pendant leur travail, les ouvriers commentent le projet de Nemrod (vv. 6681-6722¹⁰).
4. Nemrod, Chanaan, Chus et Jetram sont déterminés à ne pas se soumettre aux lignages de Sem et Japhet; ils visitent le chantier et félicitent les ouvriers (vv. 6723-6752).
5. Au paradis, Justice demande à Dieu une “punition terrible”; Miséricorde prêche l’indulgence; Dieu décide de diversifier les langues (vv. 6753- 6802).
6. Nemrod, Chus, Jetram et Chanaan vantent la hauteur et la beauté de la tour; les ouvriers commencent à avoir des malentendus dans la construction, puis répondent dans des langues incompréhensibles à Nemrod et aux autres qui se résignent à “lessier tel ouvraige”, car “du remede il n’y a point” (vv. 6803-6888).

⁷ Le mot “mistere”, qui désigne généralement une pièce sacrée autonome, peut aussi désigner une simple séquence inspirée d’un épisode biblique.

⁸ Cette division annoncée en tête de l’ouvrage est peu visible dans le texte, où les séquences – du moins celles qui concernent le Pentateuque – s’enchaînent souvent sans césure.

⁹ Maudit par son père Noé, Cham s’en plaint à son fils Chanaan: Nemrod survient alors avec l’intention de défendre son lignage. Après la scène de la tour de Babel, Nemrod se rend auprès du roi Ninus, qui a fait une idole au nom de son père Bélus, et y rencontre Abraham. L’histoire du roi Ninus remonte aux premiers siècles du christianisme et se trouve couramment dans les vulgarisations de la Bible (par exemple, en langue française, dans les manuscrits de la *Bible historique*). Voir Rothschild, 1891 (pp. LXXXV-LXXXVI).

¹⁰ Cette scène est encadrée par deux didascalies: “Ilz s’en vont besongner” au début et “Icy font la Tour Babel” à la fin. Nemrod y fait une brève apparition.

Cette séquence présente une structure bipartite qui était déjà commune dans le genre théâtral du miracle: l'intervention divine sépare nettement l'avant et l'après, même si le Dieu justicier de l'Ancien Testament prévaut ici sur celui plus miséricordieux du Nouveau. La coupure est réalisée par le débat entre Justice et Miséricorde, qui plaident devant Dieu au paradis. Loin d'être une invention du *Mystère de Vieil Testament*, cette scène – que l'on désigne par l'expression de "procès de paradis" – était un procédé courant dans les mystères de la fin du Moyen Âge¹¹. Elle était exécutée à part, selon l'usage médiéval de fragmenter l'espace scénique en plusieurs "mansions", lieux matérialisés par un décor stable ou de manière purement symbolique. Grâce à ce dispositif de "mise en scène simultanée"¹², l'action principale pouvait être ponctuée par d'autres scènes censées se dérouler en parallèle. Créant une pause dramatique, le procès de paradis figeait en images les histoires bibliques, sur scène et dans la mémoire.

Ce fil rouge jalonne le *Mystère du Vieil Testament*, en mettant en relief et en reliant les différents épisodes, mais oriente également l'interprétation de l'Ancien Testament, en inscrivant les fautes de l'homme – ainsi que ses bonnes actions – dans la perspective de la rédemption. Par ce biais, l'épisode de la tour de Babel est tout d'abord relié à la première faute humaine, celle d'Adam et Ève. L'épisode de la Chute¹³ était devenu une sorte de prologue obligé des passions, qui montrait le parallèle entre le péché et sa rédemption. Au lieu de se limiter à cet événement initial ou aux fautes jusqu'au déluge comme la *Passion de Semur*¹⁴, le *Mystère du Vieil Testament* égrène une quarantaine d'épisodes en retraçant l'historique des erreurs humaines qui auraient conduit au sacrifice du Christ. La tour de Babel représente alors une nouvelle chute. Son effondrement, qui intervient après l'expulsion du paradis terrestre et le déluge, est une étape ultérieure dans le parcours doctrinal et théologique de l'histoire du salut de l'homme selon le plan conçu par Dieu.

Si, dans le *Mystère du Vieil Testament*, l'épisode de Babel est suspendu entre la faute d'Adam et Ève et le sacrifice du Christ, il est aussi projeté vers son aboutissement, selon une lecture typologique et figurale pour laquelle l'Ancien Testament préfigure le Nouveau. La Chute trouve sa résolution dans la rédemption par le sang du Christ, la punition de Babel dans la Pentecôte. La diversification

¹¹ Inspiré des poèmes allégoriques du XIII^e siècle, le procès de paradis connaît une préfiguration dans la *Passion de Semur* et apparaît ensuite dans le *Mystère de la passion d'Arras* d'Eustache Marcadé, puis tout au long du *Mystère de la passion* d'Arnoul Gréban, ainsi que dans d'autres œuvres, comme le *Mystère des Actes des Apôtres*, rédigé par Simon Gréban, sans doute avec l'aide de son frère Arnoul. Voir Rothschild, 1878-1891 (pp. LIX-LXIII); Mazouer 1985, 2015 (pp. 106-121).

¹² Voir Cohen, 1951.

¹³ Cet épisode avait déjà été l'objet de la première pièce écrite intégralement en français (le *Jeu d'Adam* du milieu du XII^e siècle). Sur la représentation de la Chute au théâtre du XII^e au XV^e siècle, voir Crist, 1978.

¹⁴ Un autre ensemble théâtral récemment découvert laisse une place importante à l'Ancien Testament (43 drames bibliques sur les 63 du recueil y sont consacrés), mais ne traite pas de la tour de Babel: il s'agit des *Mystères de la Procession de Lille* conservés dans le ms. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 9 Blankenburg. Voir Knight, 2001-2011.

des langues est compensée par le don des langues aux Apôtres qui “se mirent à parler en d’autres langues, comme le Saint-Esprit leur donnait de s’exprimer”¹⁵ (*Actes des Apôtres*, 2, 4) et que “chacun entendait dans sa propre langue”¹⁶ (*Actes des Apôtres*, 2, 6). Cet épisode offre un épilogue à quelques passions – comme le *Mystère de la passion d’Arras* d’Eustache Marcadé et le *Mystère de la passion d’Arnoul Gréban* – et il est traité plus amplement dans le *Mystère des Actes des Apôtres*¹⁷. Là où l’altérité est perçue comme une source de division, de discorde et de dispersion, ouvrant la porte à la farce dans le *Mystère du Vieil Testament*, l’intervention du Saint-Esprit – mise en scène avec emphase – permet de maîtriser une pluralité menaçante et de la réunifier au sein d’une seule Église.

2. D’un récit collectif et anonyme au “jeu par personnages”

Le chapitre 11 de la *Genèse* esquisse le récit d’une aventure collective et anonyme: rien dans le texte biblique ne semblerait se prêter à une adaptation dramatique, à un “jeu par personnages” selon l’expression médiévale. Mais cette histoire laconique de la tour de Babel a été déployée autour d’un personnage principal, Nemrod, et de son lignage¹⁸. Dans la *Genèse*, Nemrod est le “puissant chasseur devant l’Éternel” (10, 9) régnant sur Babylone (10, 10¹⁹). Cette figure à peine esquissée a ensuite reçu les apports des traditions talmudiques et a été considérée au Moyen Âge comme une incarnation du diable – comme c’est le cas dans les *Etymologiae* d’Isidore de Séville au VII^e siècle et dans la *Glossa ordinaria* de Walafrid Strabon au XI^e siècle²⁰. Nouveau Lucifer, Nemrod représente le rebelle ambitieux et sacrilège. Son *hybris* punie en a fait un exemple d’orgueil châtié, comme dans la frise de péchés punis du purgatoire de Dante, où son acte d’orgueil côtoie la révolte des géants de la mythologie classique (*Purgatoire*, XII, 34-36)²¹.

¹⁵ Dans la *Vulgata Latina*: “coeperunt loqui variis linguis, prout Spiritus Sanctus dabat eloqui illis”.

¹⁶ Dans la *Vulgata*: “audiebat unusquisque lingua sua illos loquentes”. Puis “Comment se fait-il donc que nous les entendions chacun dans notre propre langue, notre langue maternelle?” (*Actes des Apôtres*, 2, 8; “et quomodo nos audivimus unusquisque linguam nostram in qua nati sumus?”).

¹⁷ L’épisode de la Pentecôte se trouve dans la première “journée” du *Mystère des Actes des Apôtres*: voir l’édition électronique: <https://eserve.org.uk/anr/action.htm>.

¹⁸ Dans la Bible, les célèbres versets bibliques d’incitation à la construction sont prononcés collectivement: “Allons ! Faisons des briques et cuisons-les au feu” (*Genèse* 11, 3); dans la *Vulgata*: “Venite, faciamus lateres et coquamus eos igni”. Dans le *Mystère*, ils sont attribués à Nemrod, meneur de la scène babélique: “Il nous fault faire des tuilleaux / Que par feu desormais cuyrons / Par ce point les endursirons / Et puis faisons appertement / De chaux et de sable cyment / Pour maçonner nostre edifice” (vv. 6597-6602).

¹⁹ Dans la *Vulgata*: “et erat robustus venator coram Domino ab hoc exivit proverbium quasi Nemrod robustus venator coram Domino; fuit autem principium regni eius Babylon et Arach et Archad et Chalanne, in terra Sennaar”.

²⁰ Zumthor, 1997 (p. 88).

²¹ Le personnage lui-même se trouve au fond de l’enfer, comme on le rappellera, où il parle une langue incompréhensible.

Le *Mystère du Vieil Testament* en a dressé un portrait sans nuances: “Je seray le dyable, / J’auroye plus cher estre coupable / D’avoir tué cinq cens mille hommes” (vv. 6540-6542); “Car il est sans aucune fable / Moins piteux que n’est ung grant dyable / Quant il tient son croc en sa main” (vv. 6574-6576). Le crime est son passe-temps préféré (“A esandre le sang humain, / Je prens singulier pasetemps” vv. 6577-6578). Nemrod est excessif comme la tour elle-même (“je vueil qu’elle soit exessive” déclare-t-il au v. 6675), avec une hypercaractérisation typique des mystères, dans lesquels les interventions bruyantes et grotesques des diables – les “diableries” – constituent l’un des amusements principaux.

Désigné “gouverneur” par les autres membres du lignage, dans une scène qui rappelle les conciliabules diaboliques de bien d’autres œuvres médiévales, Nemrod expose sa première décision:

J’ay compassé
 Ung peu le temps qui est passé;
 Par quoy le cueur me dit et juge
 Que encoire viendra ung deluge,
 Se Dieu voit que façons deffaulte;
 Par quoy fault faire une tour haulte
 Pour de ce cas nous preserver,
 Mais il la fauldroit eslever
 Juc au ciel... (vv. 6584-6592).

L’édification n’est plus dictée par la volonté “de ne pas être dispersés sur toute la surface de la terre”²² (*Genèse* 11, 4), mais par la crainte d’un deuxième déluge qui se transforme ensuite en délire de toute-puissance: “Nous pourrons triompher et bruyre / Et avoir sur tous seigneurie” (vv. 6725-6726). Cela fait de la tour de Babel une deuxième arche ou plutôt une “anti-arche”, une construction que le lignage maudit par Noé entreprend dans le vain espoir de se protéger de la colère de Dieu. Tout oppose l’arche et la tour, l’horizontalité de l’une et la verticalité de l’autre. L’une flotte et l’autre s’écroule; l’une sauve et l’autre condamne; l’une est signe de soumission, l’autre de défi.

Le groupe diabolique des membres du lignage de Nemrod²³ contraste avec celui des ouvriers, quatre personnages humbles qui individualisent la foule anonyme des constructeurs et sont chargés d’assurer la partie comique de la scène. Ces rôles humanisent et actualisent le drame en le rapprochant du vécu et des sensibilités des spectateurs. Chaque ouvrier représente une catégorie de travailleur qui est tournée en ridicule dans une satire de la vie de chantier. Comme l’indiquent les didascalies, Gaste Boys (“Abîme-bois”) est charpentier et Casse Tuilleau (“Casse-brique”) maçon: leurs noms font allusion à l’énergie ou plutôt à la maladresse avec laquelle ils travaillent. Le nom de Pille Mortier fait référence à sa fonction consistant à réduire en menus fragments les divers matériaux: le

²² Dans la *Vulgata*, “antequam dividamur in universas terras”.

²³ Ces personnages, que le mystère a empruntés à la *Genèse* en effaçant presque les écarts générationnels, sont moins caractérisés que Nemrod.

mortier est à la fois le mélange (sable, chaux et eau) utilisé pour lier les pierres et le récipient servant à piler puis à malaxer les substances. Mais ce nom peut avoir une nuance burlesque qui ferait de lui non seulement un “pileur”, mais aussi un “pilleur”.

Le dernier ouvrier présente un nom qui sort du lot, par sa composition²⁴, mais surtout par sa vulgarité: Cul Esventé. Il représente la catégorie des couvreurs²⁵: le premier terme peut s’appliquer à la couverture de l’édifice, comme dans le terme architectural “cul-de-four”. Les toitures de cet ouvrier laissent passer le vent, signe d’un travail mal fait, et surtout sa fonction est inutile pour une tour qui n’arrivera jamais à son sommet. Mais ce nom grotesque se réfère surtout au derrière exposé à l’air, comme dans l’enluminure de la tour de Babel d’un manuscrit de La Haye où un ouvrier perd ses braies²⁶ et d’autres sont ivres. Il pourrait aussi faire allusion à un goût prononcé pour le vin, à travers l’image du “cul-de-bouteille” exposé au vent, le “coude levé” dirait-on aujourd’hui. Ces quatre ouvriers, qui se présentent comme les “meilleurs au monde” (vv. 6739-6740) et se vantent d’être “expers sans doutance” (v. 6660), se révèlent finalement être inexpérimentés (“nices” v. 6659) et montrent d’ailleurs un fort penchant pour le vin²⁷.

Dans ce mystère, les ouvriers sont les véritables protagonistes de l’aventure de Babel comme dans les images médiévales. En effet, les artistes du Moyen Âge ont généralement représenté la tour en construction, avec une attention particulière pour les divers métiers: ils ont privilégié la vue de détail plutôt que la vision plus éloignée de la tour, surplombante et déshumanisée, qui sera majoritaire par la suite²⁸. Jean-Paul Deremble (2012) a observé que les images médiévales de la tour de Babel exaltent généralement l’harmonie et l’organisation du chantier, même si certaines introduisent également des indices négatifs. Dans la gravure de l’édition du *Mystère du Vieil Testament* imprimée par Pierre Le Dru au début du XVI^e siècle, même si Nemrod et les membres de son lignage figurent au premier plan, les ouvriers maniant divers outils poursuivent sereinement leur travail, qui est magnifié dans l’image comme celui des travailleurs, souvent bénévoles, des grands chantiers des cathédrales de la fin du Moyen Âge.

3. Réalisme et comique: une farce de la tour de Babel?

En dramatisant le récit biblique, l’auteur a inséré des détails quotidiens surtout en ce qui concerne les outils et les matériaux, qui sont évoqués avec une précision comparable à celle des images de la tour de Babel. À côté du “mortier”

²⁴ Les trois autres sont composés d’un verbe suivi d’un substantif désignant un matériau.

²⁵ “Car vey charpentiers, maçons, / Couvreurs de diverses façons, / Qui nous congnoissons au mestier. / Et puis vey Pille Mortier, / Qui de nous servir sçait l’usaige” (vv. 6636-6640).

²⁶ Il s’agit du manuscrit La Haye, Koninklijke Bibliotheek, MMW, 10 B 34, f. 34v, *Speculum Humanae Salvationis* (vers 1450) qui a été signalé par Deremble (2012) et Ramello (2013).

²⁷ “Ma bouteille n’est point remplie” (v. 6615) ; “Trois jours a que ne beuz vin” (v. 6617).

²⁸ Voir par exemple l’album proposé par la Bibliothèque nationale de France: <http://passerelles.bnf.fr/albums/babylone/index.htm>.

(vv. 6819, 6833, 6837), du “cyment” (vv. 6823, 6835), de la “tuille” (v. 6833, tuile ou brique), du “marteau” (v. 6842), on trouve le “compas” (v. 6828), l’“esmouleur” (v. 6824: la meule), la “truelle” (vv. 6831, 6843), l’“ardoise” (v. 6836), le “clou a late”²⁹ (v. 6836), le “plomb pour la couverture” (v. 6855), le “chevron escarry” (v. 6838: pièce de bois équarrie). On remarque également des haches de diverses tailles et formes, la “dolloere” (v. 6821), la “besaguë”³⁰ (vv. 6825, 6841), la “cognie” (v. 6823), la “moyenne cognie” (v. 6845) et la “large congnee” (v. 6714). Ce langage technique, qui rapprochait le mystère du vécu des spectateurs de l’époque, offre aujourd’hui un précieux témoignage linguistique et historique sur les *realia* de la construction de la fin du Moyen Âge.

L’intervention de Dieu, aux attitudes très humaines, fait basculer cette scène réaliste dans le grotesque:

Or n’y a il nul contredit
 Au parler de tous les mondains,
 Car nous sommes surs et certains
 Qu’ils ne parlent tous que ung langage;
 Si vueil, en faisant leur ouvrage,
 Le changer. Quant demanderont
 Leurs matieres, point n’entendrons
 L’un l’autre, charpentiers, maçons;
 En soixante et douze façons
 Parleront, et nul n’entendra
 Ce que son compaignon voudra
 Par quoy, ilz seront tous contraintz
 De partir et oster leurs mains
 De l’ouvrage que ont commencé (vv. 6783-6796).

Le travail, qui se poursuivait déjà avec difficulté, connaît plusieurs accidents: ne se comprenant plus bien, les ouvriers se trompent d’outils ou les apportent trop tard. Ils finissent par lancer des imprécations: (“Despeche toy, Dieu te maudie” v. 6820; “Dieu te mette en fievre quartaine!” v. 6827). Le chantier vire à la catastrophe et le mystère à la farce:

CASSE TUILLEAU: Haste toy; mon mortier se gaste.
 PILLE MORTIER: Vecy ung chevron escarry;
 C’est dommage qu’il est pourriy,
 Veu ce qu’il a la pointe aguë.
 GASTE BOYS: Apporte moy ma besaguë
 Et mon marteau, que je martelle.
 CASSE TUILLEAU: El est belle vostre truelle;
 Je l’ay de nouveau esclarcie.
 GASTE BOYS: Que j’aye ma moyenne congnie!
 Entens, tu, hay! maistre *accipe?*

²⁹ Il s’agit du clou à latte, utilisé par les couvreurs pour unir les lattes.

³⁰ La *doloire* est une hache employée principalement par les charpentiers ou les tonneliers, la *besaiguë* une hache à deux tranchants.

PILLE MORTIER: Le mortier, je l'ay bien trempé;
Il est ainsi mollet que laine (vv. 6837-6848).

Les propos et le projet de construction perdent leur cohérence. L'un apporte le plomb pour couvrir l'édifice, l'autre un instrument pour bâtir les fondements: il semble que les travailleurs aient "perdu l'entendement" (v. 6852), qu'ils soient devenus fous ("affolez" v. 6850). Ces attitudes laissent penser à la folie exaltée lors des fêtes médiévales, comme le Carnaval ou la fête des fous³¹.

Le comique, provoqué par les quiproquos, mais vraisemblablement aussi par les gestes des comédiens, se double du comique suscité par des langues inventées. Lorsque les membres du lignage de Nemrod s'adressent aux quatre ouvriers, chacun leur répond dans une langue incompréhensible:

GASTE BOYS: *Oriolla gallaricy*
Breth gathahat mirlidonnet
Juidamag alacro brouet
Mildafaronel adaté (vv. 6861-6864)

Ce passage parodie peut-être l'hébreu (comme le suggère le terme "Juidamag") et joue sur des couples de mots présentant des allitérations – "*mirlidonnet / mildafaronel*", "*gallaricy / gathahat*", "*alacro / adaté*", "*Breth / brouet*" – qui peuvent faire penser à des formules magiques. Le seul mot compréhensible en français est "brouet" qui signifie non seulement "bouillon", mais aussi "mauvais tour". C'est le vocabulaire de la fête qui ressort de ces langues imaginaires, comme dans les répliques de Cul Esventé et de Pille Mortier, où on parvient à reconnaître le mot "folleur" ("folie"):

CUL ESVENTÉ: *Bianath, acaste folleur*
Huidebref abastenyent. [...]
PILLE MORTIER: *Rotaplaste a la casie*
Emy maleth a lacastot. (vv. 6871-6876)

Quant à l'intervention de Casse Tuilleau, c'est la seule qui pourrait être comprise. Il s'agit vraisemblablement d'un mélange parodique d'italien et de français:

CASSE TUILLEAU: *Quanta queso a lamyta*.
La seigneurie la polita.
Volle dare le coupe toue? (vv. 6866-6868)

Le mot "Quanta" peut être identifié à l'italien "combien". "Queso" peut être une retranscription phonétique de "che so" ("car je suis") ou une déformation de "questo" ("celui-ci"), à moins qu'il ne faille pas entendre comme en espagnol

³¹ Pour la littérature carnavalesque et la fête des fous, voir surtout Bakhtine, 1970 et Heers, 1983. Quant au réalisme langagier, voir les pages d'Auerbach (1969) sur le *Jeu d'Adam* et le théâtre médiéval.

“queso” (< caseus), le fromage étant l’un des attributs du fou au Moyen Âge³². “A lamyta” peut être compris comme “alla metà” (“à la moitié” en italien). Pourrait-on comprendre le premier vers comme “Combien, car je suis à la moitié”? Il pourrait se référer à la tour inachevée ou alors à l’auge à moitié pleine (“Une demye augee” vv. 6710, 6716). Pourrait-on entendre le deuxième vers comme “Votre seigneurie l’a nettoyée” (“l’ha pulita” en italien)? Il pourrait faire allusion à la “truelle.. / de nouveau esclarcie” vv. 6843-6844). Dans le troisième vers, “volle dare” signifie “voulut donner”: faut-il entendre “A-t-il a voulu rejeter la faute sur toi”? Même si on peut comprendre le sens global de ces trois vers, le propos rappelle plutôt les fatras et les fatrasies, poèmes du non-sens déclamés lors des fêtes médiévales. La *confusio linguarum* de l’épisode babélique devient un jeu carnavalesque et une célébration festive de l’altérité linguistique.

L’emploi de langues inventées n’est une nouveauté ni dans les transpositions médiévales de l’histoire de Babel – que l’on songe au vers “Raphèl maï amèche zabì almi” prononcé par Nemrod dans l’enfer de Dante (*Enfer*, XXXI, 67³³) – ni dans le théâtre religieux. On en trouve déjà un exemple au XII^e siècle dans un drame liturgique latin, un *Jeu des rois* où chaque roi mage parle de manière fantaisiste³⁴. Au XIII^e siècle, Salatin emploie une langue inventée pour invoquer le diable dans le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, et le dieu païen Tervagant s’exprime d’une façon incompréhensible dans *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel. Au XV^e siècle, on relève le franco-anglais parodique du *Mystère de saint Louis* et les chants en pseudo-hébreu dans la *Passion de Semur*. Le comique langagier se rattache à cette tradition théâtrale et permet d’exorciser la crainte de l’altérité linguistique, culturelle et religieuse.

L’histoire de la tour de Babel est transposée dans un mélange de registres qui caractérise le théâtre médiéval et qui conduira en 1548 à l’interdiction de jouer des mystères sacrés à Paris. Après le succès du *Mystère des Actes des Apôtres* pendant plusieurs mois en 1541, quand les confrères de la Passion annoncèrent la représentation du *Mystère du Vieil Testament* prévue pour l’année suivante, le Parlement s’y opposa³⁵: le roi l’autorisa enfin, mais en dictant des clauses à respecter pour écarter les “choses prophanes, lascives ou ridiculles” et éviter “scandale ou tumulte”³⁶. Le *Mystère du Vieil Testament*, l’un des derniers mystères

³² Sur la représentation de la folie dans la littérature médiévale, voir surtout Fritz, 1992.

³³ Nemrod se trouve à l’entrée de Cocyte, immergé jusqu’à la ceinture dans le Puits aux Géants. Par la loi du “contrapasso”, le géant, qui se dresse comme la tour dont il est le fondateur, est condamné à s’exprimer dans une langue qu’il ne comprend pas lui-même.

³⁴ Voir Lalou, 2012.

³⁵ La requête du procureur général mentionne l’ignorance et l’inaptitude des comédiens “ignares, artisans, mecaniques, ne sachant ni A ni B, qui oncques ne furent instruitz ni exercez en theatres et lieux publics a faire telz actes”, mais relève aussi que “souvent advient derision et clameur publicque dedans le theatre meme, tellement qu’au lieu de tourner a edification leur jeu tourne a scandale et derision” (Petit de Julleville, 1880, p. 423).

³⁶ Après avoir autorisé le mystère le 18 décembre 1541, le roi précise le 27 janvier 1542 que les comédiens joueront “sans y user d’aulcunes fraudes ny interposer choses prophanes, lascives ou ridiculles” et “feront en sorte qu’il n’en suive scandale ou tumulte” (Petit de Julleville, 1880, p. 425; Runnalls, 2001, p. 138).

joués à Paris, actualisait l'histoire de Babel à travers la farce, en introduisant des hommes communs de l'époque, comme les ouvriers qui avaient participé collectivement aux chantiers des cathédrales et qui étaient alors appelés à monter sur les planches pour ces représentations théâtrales destinées à la ville entière³⁷.

*

À la fin du Moyen Âge, l'histoire de la tour de Babel n'est pas conçue comme un épisode isolé, mais elle est prise dans les mailles d'un réseau d'événements bibliques – la Chute, la rédemption, le déluge et la Pentecôte – qui déterminent son interprétation. Elle s'inscrit dans l'immense drame du salut de l'homme qui commence par le péché d'Adam et Ève, se conclut par le sacrifice du Christ et présente comme épilogue la descente du Saint-Esprit sur les Apôtres. Cette lecture théologique globale, guidée par des dispositifs allégoriques qui font le procès des fautes humaines, apparaît de manière plus manifeste lorsqu'on compare l'adaptation médiévale à des adaptations postérieures. L'histoire de la tour de Babel a aussi fait l'objet de deux pièces de théâtre du *siglo de oro*: *La Torre de Babilonia* de Pedro Calderón de la Barca et *La Soberbia de Nembrot* ou *El primero rey del mundo* d'Antonio Enríquez Gómez³⁸. Au lieu d'englober l'épisode dans une somme théâtrale, les deux pièces baroques l'ont isolé, en lui donnant une autonomie dramatique³⁹. N'étant plus soumises à la même organisation didactique et théologique de la matière, elles se recentrent sur l'individu, Nemrod, et en représentent les passions et les conflits jusqu'à sa chute tragique.

Imprégnée de théologie, l'adaptation dramatique qu'offre le *Mystère du Vieil Testament* vise tout d'abord à être compréhensible par le peuple, en transposant le sublime dans le quotidien et en représentant d'une façon vivante et familière les histoires de la Bible. Mais la véritable originalité dans le système des personnages est constituée par les ouvriers qui bavardent, rigolent et s'enivrent comme dans une tranche de vie des XV^e-XVI^e siècles. Quant à la *Torre de Babilonia*, les constructeurs ne sont que des comparses à peine visibles: ils sont des esclaves ("esclavos"), des prisonniers ("cautivos") et des sauvages ("salvajes") qui entrent en scène avec des houes ("azadas"), des pelles ("espuertas") et des seaux ("cubos")⁴⁰.

³⁷ On sait que les mystères de la fin du Moyen Âge faisaient appel à des comédiens non professionnels: les ouvriers pouvaient être interprétés par des personnes de la même profession ou de la même condition sociale, avec un effacement troublant des frontières entre la vie et le théâtre.

³⁸ On peut constater que la représentation de l'histoire de la tour de Babel demeure rare au théâtre même après le Moyen Âge. Nous citons l'*auto sacramental* de Pedro Calderón de la Barca d'après l'édition de V. Nider (2011). Cette œuvre est probablement antérieure à 1637. *La Soberbia de Nembrot* date au plus tard de 1635. Antonio Enríquez Gómez est également l'auteur d'un volume intitulé *La Torre de Babilonia* (Rouen, 1647) qui mêle prose et poésie.

³⁹ La construction de la tour fait l'objet de la troisième (dernière) partie de la pièce d'Antonio Enríquez Gómez, centrée sur la figure tyrannique de Nemrod. Dans la pièce de Calderón de la Barca, l'histoire de Babel occupe la seconde partie, alors que la première s'ouvre après le déluge, à la sortie de l'arche de Noé.

⁴⁰ Après le vers 1277, on lit la didascalie: "*Bajan todos y toman instrumentos, unos azadas, otros espuertas y cubos; llegan adonde ha de ser la torre, hacen como que cavan unos y otros traen materiales y la*

et mentionnent les matériaux (l'eau, les pierres, le plâtre et la chaux) qu'ils sont censés apporter⁴¹. *La Soberbia de Nembrot* ne fait que rapporter de manière indirecte et vague l'avancement de la construction de la tour, qui ne manque pas de s'effondrer avec fracas. Lorsque la joyeuse compagnie des travailleurs médiévaux s'efface, le chantier devient alors secondaire.

Le réalisme quotidien du *Mystère du Vieil Testament* est accompagné de situations comiques: le sublime et le grotesque se côtoient dans la sensibilité religieuse médiévale et dans le didactisme d'une représentation sacrée qui, comme les sermons, veut captiver l'attention des fidèles. Les deux pièces du XVII^e siècle évitent la trivialité et les effets burlesques: la *confusio linguarum* ne donne plus lieu à l'invention de langues et elle n'est montrée que de manière indirecte, notamment dans les tirades de Nemrod. La farce devient plus difficilement compatible avec le traitement d'un sujet religieux. À travers la construction de la tour de Babel, cet étonnant monument théâtral méconnu qu'est le *Mystère du Vieil Testament* fait revivre l'esprit des fêtes médiévales et l'ambiance des chantiers des cathédrales, là où les langues et les cultures se rencontraient.

Références bibliographiques

- Auerbach, E. (1969 [1946]). *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (trad. fr. C. Heim). Paris: Gallimard.
- Bakhtine, M. (1970 [1965]). *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (trad. fr. A. Robel). Paris: Gallimard.
- Blaquart, J.-L. (2012). La Tour de Babel: le renversement d'une construction théologique. In Jean-Marc Vercruyse (Dir.), *La Tour de Babel* (pp. 109-123). Arras: Artois Presses Université.
- Bordier, J.-P. (1998). *Le Jeu de la passion: le message chrétien et le théâtre français (XIII^e-XVI^e s.)*. Paris: Champion.
- Castellani, M.-M. (2012). Tour de puissance et tour d'orgueil, imaginaire de la tour de Babel dans la littérature médiévale. In Jean-Marc Vercruyse (dir.), *La Tour de Babel* (pp. 77-92). Arras: Artois Presses Université.
- Charpentier, H. (1990). Le rire et le comique dans le *Mistère du Vieil Testament*. In T. Bouché et H. Charpentier (dir.), *Le rire au Moyen Âge: dans la littérature et dans les arts* (pp. 75-104). Talence: Presses universitaires de Bordeaux.
- Cohen, G. (1951 [1906]). *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*. Paris: Champion.
- Crist, L. S. (1978). La chute de l'homme sur la scène dans la France du XII^e au XV^e siècle. *Romania*, 99, 207-219.
- Dauphiné, J. (1996). Le mythe de Babel, *Babel*, 1. URL: <http://journals.openedition.org/babel/3088>.
- Deremble, J.-P. (2012). Les images médiévales de la tour de Babel, principes de lecture visuelle, entre valeurs positives et négatives. In J.-M. Vercruyse (Dir.), *La Tour de Babel* (pp. 93-108). Arras: Artois Presses Université.
- Fritz, J.-M. (1992). *Le Discours du fou au Moyen Âge: XII^e-XIII^e siècles*. Paris: PUF.
- Heers, J. (1983). *Fêtes des fous et Carnavals*. Paris: Fayard.
- Hüe, D. (2004). La sibylle au théâtre. In M. Bouquet et F. Morzadec (Dir.), *La sibylle: parole et représentation* (pp. 177-195). Rennes: Presses universitaires de Rennes.

torre empieza a subir".

⁴¹ "Traigan piedra. / Aquí hay piedra. / Traigan cal. / Aquí hay cal" (vv. 1306-1307); "Agua. / Piedra. / Yeso. / Cal." (v. 1334).

- Junod, S. (2008). L'excès autour de 1550: crépuscule du mystère et aube de la tragédie. *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, 43-44, 127-137.
- Knight, A. (Éd.). (2001-2011). *Les mystères de la Procession de Lille*. Genève: Droz.
- Lalou, É. (2012). Le théâtre médiéval, le tragique et le comique: réflexions sur la définition des genres. In M. Torres et A. Ferry, *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Publications numériques du CÉRÉdi, 7. URL: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?le-theatre-medieval-le-tragique-et.html>.
- Lazar, M. (1969). Dramatisation de la matière biblique dans le *Mystère du Viel Testament* (Joseph et ses frères). In *Mélanges offerts à Rita Lejeune* (t. II, pp. 1433-1451). Gembloux: Duculot.
- Martin-Jacquemier, M. (2006). *L'Âge d'or du mythe de Babel, 1480-1600: de la conscience de l'altérité à la naissance de la modernité*. Paris: Eurédit.
- Mazouer, Ch. (1985). Dieu, Justice et Miséricorde dans le *Mistère du Viel Testament*. *Le Moyen Âge*, 91(1), 53-73.
- Mazouer, Ch. (1997). Abraham du *Mistère du Viel Testament* à l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze. *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 44, 55-64.
- Mazouer, Ch. (1998). *Le Théâtre français du Moyen Âge*. Paris: Sedes.
- Mazouer, Ch. (2015). *Théâtre et christianisme: études sur l'ancien théâtre français*. Paris: Champion.
- Nider, V. (Éd.). (2011 [2008]). Pedro Calderón de la Barca, *La Torre de Babilonia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (éd. électronique à partir de l'édition de V. Nider, Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Reichenberger. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-torre-de-babilonia/>)
- Parizet, S. (Dir.). (2010). *Babel: ordre ou chaos? Nouveaux enjeux du mythe dans les œuvres de la Modernité littéraire*. Grenoble: UGA Éditions.
- Petit de Julleville, L. (1880). *Les Mystères*. Paris: Hachette.
- Picot, É. (Éd.). (1902-1912). *Recueil général des sotties*. Paris: F. Didot.
- Ramello, L. (2013). Il nodo gordiano di Babele: ossessione o utopia globale? In C. Trincherio (Dir.), *Ritorno a Babele. Esercizi di globalizzazione* (pp. 15-38). Torino: Neos Edizioni.
- Rothschild, J. de (Éd.). (1878-1891). *Le Mistère du Viel Testament*. Paris: F. Didot.
- Rothschild, J. de. (1878-1879). Origines du théâtre en France: le *Mistère du Viel Testament*. *La revue politique et littéraire*, 2e s., 15, 515-519.
- Runnalls, G. A. (1995). La compilation du *Mistère du Viel Testament*: le *Mystère de Daniel et Susanne*. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 57, 345-367.
- Runnalls, G. A. (2001). Les mystères à Paris et en Île-de-France à la fin du Moyen Âge: l'apport de six actes notariés. *Romania*, 119, 113-169.
- Runnalls, G. A. (1998). *Études sur les mystères. Un recueil de 22 études sur les mystères français, suivi d'un répertoire du théâtre religieux français du Moyen Âge et d'une bibliographie*. Paris: Champion.
- Runnalls, G. A. (1999). *Les mystères français imprimés: une étude sur les rapports entre le théâtre religieux et l'imprimerie à la fin du Moyen Âge français*. Paris: Champion.
- Simon, E. (Dir.). (1991). *The Theatre of Medieval Europe: new research in early drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strubel, A. (2003). *Le Théâtre au Moyen Âge: naissance d'une littérature dramatique*. Rosny: Bréal.
- Ughetto, A. (Dir.). (1994). *Éloge de Babel*. SUD, Cahiers trimestriels, hors série.
- Zumthor, P. (1997). *Babel ou l'inachèvement*. Paris: Seuil.

Resumo

Este artigo analisa a adaptação da história da Torre de Babel no *Mystère du Viel Testament*, um caso único no teatro medieval. Esta longa peça, de cerca de 50.000 versos, é provavelmente uma obra coletiva e anônima que foi compilada durante o século XV mas impressa e encenada na sua totalidade apenas no início do século XVI. Abrange toda a cronologia do Antigo Testamento, situando os episódios bíblicos na perspectiva da redenção. Igualmente, o artigo estuda a estrutura da sequência da Torre de Babel e as suas relações com outros mistérios do final da Idade Média. Assim, discute o tratamento da figura maligna de Nimrod e dos construtores da torre. Aprofunda também a dimensão cômica e a utilização de línguas inventadas nesta sequência.

Por fim, esta adaptação da história da Torre de Babel é comparada com duas obras teatrais do Século de Ouro espanhol: *La Torre de Babilonia* de Pedro Calderón de la Barca e *La Soberbia de Nembrot* de Antonio Enríquez Gómez.

Abstract

This paper analyzes the adaptation of the story of the Tower of Babel in the *Mystère du Vieil Testament*, a unique case in medieval theatre. This long play of about 50,000 verses is probably a collective and anonymous work that was put together during the 15th century and was printed and performed in its entirety at the beginning of the 16th century. It covers the chronology of the Old Testament, placing the biblical episodes in the perspective of the redemption. The paper studies the structure of the Tower of Babel sequence and its links with other mysteries of the late Middle Ages. It discusses the treatment of the character of Nimrod as well as the tower's builders. It also examines the comic dimension and the use of invented languages in this sequence. This adaptation of the story of the Tower of Babel is lastly compared to two theatrical works of the Spanish Golden Age: *La Torre de Babilonia* by Pedro Calderón de la Barca and *La Soberbia de Nembrot* by Antonio Enríquez Gómez.

Résumé

Cet article analyse l'adaptation de l'histoire de la tour de Babel dans le *Mystère du Vieil Testament*, cas unique dans le théâtre du Moyen Âge. Cette longue pièce de théâtre, de 50 000 vers environ, est vraisemblablement une œuvre collective et anonyme qui s'est constituée au cours du XV^e siècle et a été imprimée et jouée intégralement au début du XVI^e siècle. Elle couvre toute la chronologie de l'Ancien Testament, en inscrivant les épisodes bibliques dans la perspective de la rédemption. L'article étudie le fonctionnement de la séquence de la tour de Babel et ses liens avec d'autres mystères de la fin du Moyen Âge. Il aborde le traitement du personnage diabolique de Nemrod ainsi que des constructeurs de la tour. Il approfondit également la dimension comique et l'emploi de langues inventées dans cette séquence. Cette transposition de l'histoire de la tour de Babel est enfin comparée à deux œuvres théâtrales du *siglo de oro* espagnol: *La Torre de Babilonia* de Pedro Calderón de la Barca et *La Soberbia de Nembrot* d'Antonio Enríquez Gómez.