Les diableries dans le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban.

Le rire nécessaire : lieu de la rencontre de " l'horizon d'attente " du public et de son fatiste.

Vanessa MARIET-LESNARD

Des premiers drames liturgiques aux grands mystères de la Passion, tous s'accordent à penser que leur visée première fut l'édification du peuple dans la foi chrétienne. Pourtant la multiplication des scènes de diableries dans le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban oblige à nuancer cette perspective. Certes, les mystères sont toujours l'amplification dramatique de la matière biblique, à ceci près que la mesnie infernale n'existe pas dans les Ecritures, hormis quelques mentions.

A cet égard, la Passion de Gréban présente bien des ambivalences dans son fond comme dans sa forme. En effet, notre fatiste est un théologien renommé qui compose son œuvre fidèlement à sa visée pragmatique première : le chemin didactique vers la foi chrétienne par la représentation théâtrale de la passion christique.

Néanmoins, ce dernier innove en offrant une place de choix aux diableries. C'est là que réside l'ambivalence apparente de ce drame ; la diablerie fait rire le public. Elle fait rire de façon consciente puisque Arnoul Gréban écrit un diable grotesque qui ne cesse d'agir vainement contre le plan divin de la Rédemption de l'Humanité. A tel point que ce diable devient essentiel à l'économie dramatique globale de son Mystère.

Cette fonction de la diablerie, à laquelle on assigne de faire rire, agit comme un exutoire à la catharsis ressentie. Cet apparent besoin de rire des spectateurs et l'écriture des diableries y répondant matérialisent visiblement une rencontre : celle de " l'horizon d'attente " du public et de son fatiste, ce dernier devenant par là même homme de théâtre à proprement parler.

Pour pouvoir faire rire les spectateurs, le diable doit être en phase avec eux, c'est à dire appartenir à leur époque. Ainsi, son cadre spatio-temporel et sa représentation seraient contemporains. Ce n'est pas si simple lorsqu'on songe que la chair du Mystère de la Passion est précisément le mythe biblique.

Puisqu'il re-joue le mythe biblique, Gréban réécrit un fait passé qui revit par la représentation. Or, ne pouvant outrepasser cette réalité, il ne fait que raviver la mémoire de ses spectateurs qui reconnaissent là leur mythe " fondateur ". Comme l'écrit Véronique Dominguez : " la passion théâtrale est re-présentation d'événements déjà passés mais qui restent encore valable dans le présent ". Le spectateur est fortement invité à penser sa vie à travers ce prisme qui est tout à la fois ses origines, son présent et qui peut décider de son avenir.

De fait, lorsqu'il assiste aux diableries il ne fait pas que les regarder mais encore, il est amené à les rencontrer dans le temps présent.

Pour réaliser cette rencontre imminente, le fatiste recourt à divers moyens. Par exemple, il utilise un décor qui n'est plus que le lieu connu du public en vue d'une identification plus efficace. On substitue par là l'universalité du lieu des Ecritures par la réalité du lieu propre au " spectateur-apprenant ". C'est un transfert rhétorique couramment utilisé par les prêcheurs à travers les exempla.

Les didascalies internes définissent alors fréquemment le locus des personnages : le lieu prend corps au moment même de l'énonciation. Ainsi reproduit-on les modèles de l'église et de la cité sur le hourdement (car la cité préside à l'élaboration de la représentation tant du point de vue de l'investissement financier et humain que parce que le hourdement est souvent monté sur la place publique
de la ville et doit compter avec sa géographie).

Le cadre spatio-temporel de l'histoire relatée conjugue le temps mythique du cadre biblique et le temps de la représentation dans l'esprit du public. Et, c'est précisément cette conjugaison s'opérant qui rend contemporaine l'action en scène. Notre fatiste l'obtient par une utilisation savamment orchestrée des temps de

conjugaison et de leurs valeurs dans les prologues de son Mystère. Par exemple, Gréban use du futur dans ses prologues d'ouverture (pour l'effet d'annonce qu'il produit):

" or verrez la chose senssible " v. 26

tandis que les prologues finables résument grâce au passé composé :

" or avons monstré […] le trespas de nos premiers peres " v. 1496-1497.

Bien évidemment les valeurs de ces temps de conjugaison ne se comprennent que par rapport au temps de référence qu'est le présent de l'énonciation inhérent à la représentation théâtrale.

De plus, outre ces passages narratifs, c'est au présent que s'expriment les personnages. Il est alors difficile de décider si ce présent a valeur de vérité générale à cause de la matière biblique, ou bien s'il s'agit d'un présent d'énonciation relatif à l'immédiateté de l'expression du texte de théâtre.

D'ailleurs, le sens ne nous aide pas davantage puisque le spectateur assiste à la genèse des rites et sacrements plutôt qu'à leur répétition à l'instar de l'office. Certains témoignages rapportent que lorsque le Christ change l'eau en vin, on en distribue aux spectateurs. Ce faisant, ils participent non seulement pleinement à l'action de la Passion mais encore ils font partie du jeu de celle-ci.

Pour réaliser cette identification, Gréban doit abolir aussi les repères historiques qui pourraient lui nuire : il " médiévalise " alors les Ecritures. Les costumes et objets du rite sont arrachés à leur valeur datée pour acquérir une sorte d'atemporalité : ces objets-référents deviennent les symboles non plus du temps liturgique ou de l'histoire isolément, mais de l'éternité chrétienne. La distance temporelle marquée par les objets et leurs réalités différentes est abolie par les spectateurs : ils savent que l'hostie est le pain de la Cène.

Finalement on pourrait oser dire qu'à ce moment le public chrétien du Mystère de la Passion de Gréban s'aligne sur le même rang que les apôtres et reçoit le Christ de la même façon.

Tout ce terreau spatio-temporel qui fusionne laisse la place au diable sur le hourdement. Le spectateur est tout entier enferré dans le temps de la Passion qui l'inclut dans le déroulement de son histoire mythique laquelle devient sa propre histoire de vie, son existence d'homme et de croyant. Le diable sur le hourdement devient celui qu'il croise au détour de son chemin. Donc, ce chrétien doit pouvoir reconnaître ce diable comme son contemporain. De fait son action maléfique perdure sur la Terre auprès des Hommes.

Gréban reprend alors le procédé de l'inversion carnavalesque pour offrir à son public un diable grotesque parce qu'il se représente comme une espèce de "divin bestourné ". Tous les éléments du carnaval sont mis en œuvre pour obtenir l'effet voulu : paraître ce qu'on n'est pas en réalité. Or, sachant que les acteurs du Mystère de la Passion sont des chrétiens lorsqu'ils endossent le rôle du diable, ils incarnent l'inverse de ce qu'ils ne sont pas intrinsèquement, plus encore que n'importe quel autre acteur.

On sait que le carnaval provoque le rire parodique, celui-ci est pris en charge par " la mesnie Lucifer " chez Arnoul Gréban. Comme lors du carnaval, on assiste avant et pendant la représentation à la " monstre " de cette cohorte diabolique portant costumes et attributs infernaux. En effet, dans cette Passion, le premier contact est bien sûr visuel : il faut que les diables soient immédiatement identifiables. Par ailleurs, le Moyen Age privilégie le sens de la vue pour donner consistance et véracité à toute forme de croyance et de vérité.

Dans cette même perspective, outre l'aspect animalier de ces démons, la gueule d'enfer et sa forme bestiale viennent servir un peu plus cette isotopie. Cette gueule avalant les âmes engendre la thématique de la nourriture de la cuisine, attribuant au Diable la capacité de dévoration si effrayante :

" Commencez, mes petiz deabloz,
grignotez et croquez vos notes

et barbetez comme marmotes
ou vieulz corbeaulx tous affaméz " v. 3826-3829.

Le diable de la Passion est forcément reconnu par le public lorsqu'il se trouve dans son antre et correspond à ses représentations picturales qui se trouvent sur les églises et sont familiers aux médiévaux. On pourrait donc définitivement dire que le diable du hourdement est l'incarnation des images artistiques (et didactiques) proposées aux croyants dans leur vie quotidienne.

Toutefois cela paraît être insuffisant car nous ne pouvons oublier que lorsque le Diable lui-même ou l'un de ses émissaires doit descendre sur Terre pour intervenir dans les affaires humaines, ils doivent pouvoir prendre toute forme, surtout la forme humaine. C'est d'ailleurs ce qui fait que l'humanité ne puisse le reconnaître lorsque la foi fait défaut. De fait, le diable du hourdement est encore plus contemporain du public lorsqu'il agit auprès de lui car il a l'aspect et les attitudes de n'importe quel humain. Rappelons-nous que ces rôles sont endossés par les concitoyens des spectateurs : les diables prennent alors le visage d'un voisin ou d'un cousin. Comment mieux procurer la sensation de présence imminente de cette force infernale dans le public? Il n'y pas meilleur procédé d'identification.

Enfin, on sait fort bien que pendant la " monstre " ou la représentation, les diables descendent du plateau pour se coltiner aux spectateurs. Très souvent, ils interviennent physiquement pour faire taire un public trop agité par des coups de bâtons ou encore peuvent se permettre de spolier le public tandis que ce
dernier est trop pris par le jeu qui se déroule sous ses yeux focalisés. Il est alors avéré que les diables de la Passion sont parfaitement contemporains du public puisque, en plus de leur matérialisation visuelle, ils peuvent toucher au sens littéral chacun des spectateurs, lui parler et…le tenter.

Il paraît évident que les diables et démons sont parfaitement ancrés dans la réalité grâce aux procédés de fusion des cadres spatio-temporels mythique et de la représentation. Il n'en reste pas moins qu'on puisse s'interroger quant à la très forte présence de ces diables et de leurs diableries dans le Mystère de la Passion d'Arnoul

Gréban qui se présente comme une amplification dramatique des Ecritures au cœur desquelles les mentions diaboliques restent très diffuses et floues.

En réalité ces diableries sont un élément essentiel de l'économie dramatique globale de l'œuvre même si elles ont longtemps été dépréciées. Ainsi, Louis Petit de Julleville considérait ces diableries comme " un accident non un élément intégrant du poème " et, Emile Roy ne les appréciait qu'en tant qu' "interminables conseils de démons ".

A contrario Pierre Champion, et nous avec, estimons que " c'est Satan qui mène l'action et qui cherche sa vengeance : c'est lui le tentateur ". Finalement, c'est la conjugaison des deux chemins de péripéties diabolique d'une part, et divine d'autre part qui fait la cohésion de l'économie dramatique globale. Ce qui fait agir le diable est le désespoir d'avoir été évincé du plan divin. C'est ce désespoir qui conduit à ce qu'il ne puisse s'empêcher d'administrer la création divine alors même qu'il ne cesse de vouloir la détruire puisqu'il n'y est pas intégré.

Ainsi, l'unification du drame autour des diableries se réalise de plusieurs façons et pour plusieurs raisons.

Elles servent le drame en tant qu'elles apportent des indices supplémentaires sur le déroulement de la Passion. Par exemple, lors de l'épisode du Procès de Paradis, il n'y a aucune mention de libération exprimée par les Justes ; cet effet d'annonce est pris en charge par Lucifer lui-même :

Lucifer

[…]. Mais je doubte
ung point : qu'ame ne les delivre
ou qui que soit confort leur livre
pour nostre puissance deffaire. v. 3868-3871

Satan ne parvient pas à croire Lucifer mais va tout de même l'envoyer en mission sur Terre afin de tuer celui qui pourrait libérer les Enfers, donc lui faire perdre

les âmes des Justes. C'est ici que débute toute la dynamique, l'objet qui va faire agir les diables contre le plan divin, en tout cas c'est ce qu'ils pensent.

Mais au lieu de contrer le cheminement vers la Rédemption, ils courent à leur propre perte. Néanmoins, quand ils le comprennent, il est trop tard. Les diables vont tenter de contrarier leur plan premier en essayant de sauver Jésus. De là, chacune des diableries est l'occasion de conciliabules entre les diables afin, en fonction des nouvelles apportées par Satan, de prendre des décisions d'actions contre le plan de Dieu. C'est ainsi qu'ils dirigeront l'accord entre Judas et les autorités juives et provoqueront l'enchaînement de la Passion, la mort et la descente aux Enfers du Christ.

C'est pourquoi on peut oser dire que les actions traîtresses des diables servent en définitive l'intrigue principale qu'est la mise en place des souffrances christiques. Certes, ils apparaissent d'abord comme des opposants à Jésus, mais on peut aussi les considérer comme des adjuvants à l'intrigue principale impulsée par Dieu.

Un autre lien existe entre les scènes diaboliques et la trame dramatique globale de la pièce de Gréban : celles-ci donnent vie à l'Enfer. Elles matérialisent ce lieu, les diables construisent ce lieu par leurs actes et leurs paroles. Ils sont une représentation de l'Autre Monde, de l'Au-delà, pensant lui aussi et travaillant à la perte des hommes. Cette perspective sert l'édification dans la foi chrétienne par l'issue eschatologique et démontre que l'Humanité doit se méfier de l'enfer comme une entité pensante, réfléchie et agissante.

Certes le diable agit ou plutôt réagit mais dans une histoire dont le spectateur connaît l'issue. Or, cette issue est fatalement un échec pour le diable: la Passion se réalisera et les Ecritures se dérouleront jusqu'au bout, rouvrant la voie du Paradis. Déjà, avant même qu'il n'entre en scène, le diable est le grand
perdant du drame qu'il soit biblique ou ici, théâtral.

Comprenant le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban comme un grand ensemble théâtral, on sait que les actes diaboliques sont de toute évidence voués à l'échec, car peu d'entre eux sont de réelles victoires, tout juste des réactions au projet divin et ses réalisations.

Nous constatons que Lucifer ne sait jamais rien, il ne fait que constater les actes voulus par Dieu. Par exemple, il apprend par une rumeur que Jésus est né, ou encore lorsque la Sainte Famille s'enfuit en Egypte il ignore où elle se trouve. De fait, la plupart de ses actions sont concrétisées avec un temps de retard. Tout cela sous entend que Lucifer en sait même moins que le spectateur qui est un simple chrétien. On comprend alors que le public trouve encore davantage le diable tout fait grotesque : il est contraint d'attendre que les événements se passent, il assiste passivement à la réalisation des Ecritures. Quand Lucifer comprend que le Sauveur est né, il envoie Satan se renseigner sur la Terre, or lorsque Satan revient pour confirmer, il avoue n'avoir fait qu'écouter aux portes. C'est tout bonnement ridicule pour un être issu des instances supérieures.

Finalement, on comprend parfaitement que les actions diaboliques soient tout simplement grotesques et c'est ce qui fait rire les spectateurs. C'est tout à fait probant au point d'acmé qu'est la Descente aux Enfers.Après cet épisode de libération, il semble que tout pouvoir infernal soit totalement anéanti tant du point de vue de l'histoire de l'Humanité qui a maintenant le choix d'une autre voie eschatologique que du point de vue dramatique puisque le combat est perdu pour le diable.

Le sentiment qui prévaut au niveau des spectateurs est bel et bien le rire et non pas la peur du devenir dans l'Au-delà.

L'amusement et le comique éloignent immanquablement le spectateur de toute catharsis. D'ailleurs, face au diable, le spectateur ne peut pas s'identifier puisqu'il est chrétien. De plus, il n'est plus question de souffrances christiques lors des diableries.

En effet, les diableries sont situées dans le Mystère de la Passion de Gréban à des endroits stratégiques.

Lucifer :

Ha, Sathan, Dieu te puist maudire !
Quant est de mes ditz et mes chans,

Ilz sont maleureux et meschans ;
Ma noblesse et ma grant beaulté
Est tournee en difformité ;
Mon chant en lamentacion,
Mon ris en desolacion,
Ma lumiere en tenebre umbraige,
Ma gloire en destreteuse raige,
Ma joye en incurable dueil.
Ne demeure que mon orgueil
Qui ne s'est mué ni changié
En moy depuis qu'il fut forgié
Lassus au pardurable empire,
Sinon que tousjours il empire
Sans soy diminuer en rien. V. 3709-3723.

Dans ce monologue de lamentation, Lucifer n'est même pas pathétique. S'il se plaint de son changement d'état, celui-ci n'est du qu'à son orgueil, il est irréversible et n'est que de son propre fait.

Evidemment, on comprend que cette lamentation diabolique ne suscite aucune catharsis, même plus, elle fait sourire car elle est grotesque. Elle servirait alors davantage à amoindrir le pathétique qui s'était accru lors des scènes précédentes. En effet, la décision de l'Incarnation vient d'être prise, or le spectateur chrétien comprend que cela engendrera la Passion christique car il connaît les Saintes Ecritures, contrairement au diable.

Toute la gestion cathartique est construite sur le même modèle. D'abord un épisode très pathétique et souvent servi par un registre lyrique particulièrement exacerbé dans de grandes lamentations : la Passion du Père ou bien les lamentations mariales par exemple. Ces épisodes créent une situation cathartique dont la puissance s'accroît jusqu'à un point d'acmé qui coïncide fréquemment avec un nœud dramatique. Ainsi, alors que la compassion du public chrétien est au maximum de son intensité, notre fatiste enchaîne avec une scène diabolique qui désamorce cet état d'affect par le rire.

Cette construction dramatique est le fait de Gréban. Ceci est très probant lors de la Tierce Journée de notre Passion.

Le Christ vient de mourir sur la croix et les émotions sont si fortes que la Vierge s'évanouit au pied du calvaire. On imagine bien ce que les spectateurs à ce moment ressentent. Une profonde tristesse les envahit, mélangée à la compassion pour la mère de Jésus et à la haine des juifs et du diable (amalgamés à cet instant). Tous ces sentiments se voient entretenus par le chœur des anges, qui à leur tour, se lamentent :

Urïel :

Jhérusalem belle,
Cyté solempnelle,
Quel mal as-tu fait ?
Serpente cruelle,
Poignant et mortelle,
Recongnois ton fait.
Combien as meffait,
Qui as huy deffait
Ton Crist, ton sauveur !
Pleure ton meffait
Vil et contrefait,
Congnoy ton erreur. v. 26035-26046

Il semble n'y avoir alors aucune issue possible pour que tout cela prenne une tournure moins tragique. La situation courre à l'inéluctable de manière fatale puisque même Dieu se lamente par l'intermédiaire des anges. Pourtant, Marie apporte un peu d'espoir puisqu'elle rappelle que son Fils ressuscitera au troisième jour (v. 26071-26080). L'espoir d'un retour salvateur n'est pas efficace ici. En effet, cet un leitmotiv qui est souvent entendu à l'office mais qui ne peut suffire à désamorcer la situation dramatique qui s'est nouée jusqu'à présent. D'ailleurs, Marie utilise un futur imprécis, "reviendra de mort a vie " (v. 26078), qui en dehors de la datation " au tiers jour " (v. 26077) revêt davantage les atours de l'hypothèse que ceux de la certitude.

De fait, tant que le spectateur ne peut pas voir (au sens fort du terme) la défaite des forces du mal, ce sont toujours elles qui ont vaincu à la fois dans le drame mais aussi dans le public.

C'est pourquoi, sans aucune transition, pas même une césure actantielle, Gréban donne la parole aux diables. Cette diablerie matérialise la venue proche et certaine du Christ libérateur des enfers puisque ces habitants renforcent leur défense et le disent en utilisant le présent de l'indicatif :

> Sathan
> Lucifer, oez que j'exprime :
> Forbastir noz portes convient.
> Voicy l'ame Jhésus qui vient
> Pour nous despoiller cent contre ung. v. 26083-26086

L'agitation désespérée des diables qui constitue toute la fin de la scène brise l'essor de la catharsis mise en place précédemment et offre toute la place au rire. C'est une défense quasi militaire qu'on prépare de façon effrénée dans l'antre infernale qui aurait pu poursuivre d'angoisser le public, mais celui-ci sait que la guerre sera remportée par Jésus, donc cette frénésie est grotesque malgré les gestes soutenant la parole. Ainsi, dès l'instant que Cerbère est sûr de son travail et s'en galvanise, le Christ réduit à néant ces efforts vains dont l'orgueil inutile saute aux yeux du spectateur.

> Cerberus
>
> Or laissez hardiement venir.
> Se tout le dyable ne l'emporte,
> Il ne rompera pas la porte :
> Il y a deffense beau tas.
> L'esperit de Jhesus
> Attollite portas
> Principes vestras et elevamini porte eternales, etc. v. 26109+ didascalie.

On peut considérer que la joie du public éclate en même temps que les portes des enfers car la Libération des Pères est l'allégorie qui prend en charge toute la Rédemption de l'Humanité. Chaque spectateur se réjouit au même titre que les Justes d'être libérés par le Christ. Cette incursion signe également la défaite claire et voyante du diable, attaqué jusque chez lui alors qu'il est sensé être le maître des lieux. D'ailleurs, on continue de se réjouir après la Libération des âmes puisque Gréban nous offre la verbalisation de la déconfiture diabolique à travers les lamentations des diables. Bien entendu, notre fatiste ne peut pas laisser le public dans un éclat de rire donc, très souvent, il fait succéder à ces scènes de joie, un épisode qui appelle à la médiation. Dans ce cas précis, il s'agit de l'épisode de la guérison de Longin qui, une fois encore, prouve que choisir le Christ permet de choisir le bon chemin.

Il est évident que la construction dramatique qui s'organise en mouvements d'" oscillations pendulaires " répétées est voulue par Gréban. Même si c'est une volonté guidée par l'orientation théologique, il n'en reste pas moins qu'elle l'est surtout et davantage par un vrai choix dramatique de gestion de la réception du public. Ainsi, on peut envisager ce que l'on vient de lire sans la scène de diablerie : cela aurait la même visée didactique théologique, le rire en moins. Toutefois, si ce rire amplifie et accentue la réception du public car elle fait appel à tout ce qu'il a de plus humain, on comprend que si le spectateur n'avait pas été empreint d'une grande foi et donc, d'une intense identification, le message chrétien aurait été noyé dans un immense éclat de rire.

L'autre exemple flagrant de cette volonté de Gréban se situe précisément dans la Passion christique. Celle-ci n'est que succession de scènes de tortures orchestrées par les bourreaux difficilement supportables pour le public chrétien. Ce déchaînement de violence à l'encontre du Sauveur est insupportable car elle est accentuée par le processus d'identification très intense. Arnoul Gréban ne peut pas se passer de ces scènes car elles sont la justification de l'Incarnation ou alors il déformerait ce qu'il veut à tout prix respecter : les Ecritures. L'alternative se trouve dans la mise en scène du pendant comique de ces actes : les "torchons "de Satan.

En effet, Satan est le premier à subir les affres de la torture chaque fois qu'il revient de mission de la terre, il est battu par les autres sur les ordres de Lucifer. Le spectateur sait que Satan ne mérite pas ces souffrances mais elles le font rire car, au

contraire de celles de Jésus, elles sont gratuites. C'est seulement à cette occasion que les spectateurs peuvent se joindre aux bourreaux pour se moquer de Satan. Donc, chaque coup porté au Christ est à un coup à venir pour Satan. Sans parler, bien sûr de la "esticulatio " diabolique qui vient rajouter au ridicule de ces bastonnades (dont la farce sera d'ailleurs friande). D'ailleurs, Véronique Dominguez écrit, pour conclure, " qu'en invitant [le public] successivement à rire puis à contrôler son hilarité, le supplice guide le
rapport du public à la scène ".

Le fatiste décide par l'écriture de ce qui se passe sur le hourdement et le spectateur attend de voir cette représentation : l'un et l'autre se rencontrent alors.

La notion " d'horizon d'attente " est une notion développée par H.R Jauss. Même si, en ce qui nous concerne, il n'y a pas suffisamment de témoignages directs et propres au Mystère de la Passion de Gréban pour pouvoir établir une analyse très précise de sa réception ; il n'en reste pas moins que nous pouvons tout de même observer quelques tendances. Ce, par le biais d'un regard plus global sur l'évolution des mentalités au point d'être capable de pouvoir la comparer à l'évolution du genre.

Dans l'esprit de ce que développe Jauss, nous considérons que plus qu'un événement artistique pur, la littérature est un moyen de communication entre son auteur et son public. Comme l'écrit Jelle Koopmans : " le théâtre est non seulement un discours théologique mais encore une traduction des obsessions".

C'est sans doute pour cette raison que nous trouvons chez Arnoul Gréban les dites diableries grotesques qu'on ne trouve que peu ou prou dans les mystères de la Passion précédents. Il paraît évident que si notre auteur offre cette place qu'on leur attribuée dans nos remarques ainsi que leurs rôles, c'est qu'il répond quelque peu à cet " horizon d'attente ". D'ailleurs, selon Aaron Gourevitch, "l'auditoire attendait de l'auteur qu'il émaillât sa narration de plaisanteries et d'épisodes comiques ". A " l'automne du Moyen Age ", le diable ridiculisé et grotesque est courant pour apaiser ses angoisses liées à la mort et au mal. Gréban avec ses diableries ne fait qu'écho à ce qui l'entoure en terme de traditions populaires. Forcés de constater que vers la fin du Moyen Age, les auteurs (bien qu'étant clercs) des mystères de la Passion ont modulé leurs discours

théologiques et nuancer leur positionnement afin de rester en phase avec leur public. De fait, pas d'édification possible s'il n'y a plus de canal de communication ; et il n'y a plus de canal de communication si le public ne veut plus ou ne peut plus entendre le mystère qui leur serait devenu parfaitement étranger. Gréban doit donc écouter son époque vivre et lui offrir l'écho de ce qu'il entend afin de faire de son message théologique une partie intégrante de cet écho.

" L'automne du Moyen Age " veut exorciser ses peurs par le rire ? Qu'à cela ne tienne. Arnoul Gréban écrit des diableries grotesques pour son Mystère de la Passion et continue de faire la part belle au projet divin.

Finalement, la volonté de répondre à " l'horizon d'attente " de son public pour favoriser la réception de sa Passion donc améliorer sa fonction édificatrice: tout cela paraît être efficace et surtout idyllique. Cet enchaînement va dériver jusqu'à ce que le mystère semble devenir la propriété du public seulement.

C'est ainsi que Raymond Lebègue, en étudiant les diableries dans une perspective sociologique et/ou psychologique est amené à penser que c'est la multiplication de celles-ci qui fait que le " but profane " empiète peu à peu sur leur " but religieux ".

C'est aussi la conviction de C. Auber qui va jusqu'à conclure qu'à vouloir trop répondre à cet " horizon d'attente " à travers l'écriture des mystères, " nous pourrions alors considérer le drame liturgique comme émanant de l'Eglise à destination du Peuple, et le mystère comme la réponse, à quelques siècles d'intervalle, de ce même peuple ".

Il suffit d'observer les manifestations annexes à la représentation du mystère qu'est par exemple la " monstre " pour se rendre compte de cette appropriation de ce genre par le public.

Néanmoins, ce qui se joue sur le hourdement n'en reste pas moins le fait du fatiste Gréban même s'il écrit dans le sens de ce que désire ou attend son public. Ainsi, il n'est plus simplement un versificateur et un théologien zélé mais aussi un véritable

homme de théâtre, c'est-à-dire qu'il fait le texte, sous entend la mise en scène, les décors et engendre un enseignement.

De prime abord, le Mystère de la Passion de Gréban respecte bien la visée édificatrice voulue par le genre et par le fatiste. A cette amplification des Ecritures viennent se greffer de nombreuses et nouvelles diableries dont on pourrait penser que le rôle effrayant permet au chrétien apeuré de se tourner vers Dieu et de prendre conscience de l'existence d'une issue eschatologique possible pour eux.

Parfaitement intégrées, et même nécessaires, à l'économie dramatique globale de la Passion, les diableries permettent également au fatiste de guider la réception de son public chrétien en jouant alternativement avec ses émotions.

Mais, ces diableries amusent plus qu'elles n'angoissent : elles s'offrent à être exutoire de la catharsis. La " mesnie infernale " fait rire car elle est grotesque sous ses traits animaliers et carnavalesques contemporains du public; elle est aussi grotesque de vouloir contrecarrer en vain le plan divin.

On peut admettre que le hourdement et la représentation qu'il porte soient le lieu de la rencontre entre " l'horizon d'attente " du public et son fatiste ; mais encore que Gréban rencontre son public au moment même de l'écriture puisqu'il endosse entièrement les fonctions d'homme de théâtre.