



CLASSIQUES  
GARNIER

MASTROIANNI (Michele), « Note sur les études de la tragédie sainte en tant que genre littéraire », *La Tragédie sainte en France (1550-1610). Problématiques d'un genre*, p. 7-32

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06816-7.p.0007](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06816-7.p.0007)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2018. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## NOTE SUR LES ÉTUDES CONCERNANT LA TRAGÉDIE SAINTE EN TANT QUE GENRE LITTÉRAIRE

Entre 1992 et 1996 trois articles fondateurs<sup>1</sup> posaient le problème de définir la « tragédie sainte » en tant que genre littéraire spécifique. Il s'agissait d'un problème que les auteurs de la Renaissance avaient déjà affronté, évaluant le « tragique » des tragédies bibliques sur la base des données de la *Poétique* aristotélicienne. Mais la critique moderne qui, à partir des années 1990 du siècle dernier, s'est occupée à plusieurs reprises du modèle et de la structure tragique dans la littérature française de la Renaissance<sup>2</sup>, non seulement a réexaminé la question de la définition du genre de la tragédie sainte, mais a aussi étudié le problème de l'intertextualité pour un genre qui se situe à un véritable carrefour d'influences<sup>3</sup>. À juste titre Charles Mazouer a souligné :

- 
- 1 Cf. Charles Mazouer, « Les tragédies bibliques sont-elles tragiques ? », *Littératures classiques*, n° 16, 1992, p. 125-140 ; Dario Cecchetti, « La nozione di *tragédie sainte* in Francia tra Rinascimento e Barocco », dans *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI<sup>e</sup> siècle offerts à Louis Terreaux*, textes recueillis et publiés par Jean Balsamo, Paris, Champion, 1994, p. 395-413 ; Olivier Millet, « La tragédie humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le sacré », dans Anne Bouvier Cavoret (dir.), *Le théâtre et le sacré*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 71-94.
  - 2 Cf. *Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento*, a cura di Enea Balmas, Firenze, Olschki (« Studi di Letteratura Francese », XVIII), 1990 ; Charles Mazouer, « Vingt ans de recherches sur le théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle », *Nouvelle Revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, n° 16/2, 1998, p. 301-325, et n° 17/2, 1999, p. 301-318 ; pour un aperçu bibliographique voir aussi *Id.*, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2013<sup>2</sup>, et *Id.*, *Théâtre et christianisme. Études sur l'ancien théâtre français*, Paris, Champion, 2015.
  - 3 Cf. Sabine Lardon, « Le syncrétisme pagano-chrétien dans *Les Juifves* de Robert Garnier : la Bible et Sénèque », dans Sabine Lardon (dir.), *Le syncrétisme pagano-chrétien à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance, Franco-Italica*, n° 25-26, 2004), p. 183-198 ; Michele Mastroianni, « Il genere tragico come luogo del sincretismo rinascimentale. L'*Antigone* di Robert Garnier », *ibid.*, p. 199-232 (maintenant dans *Id.*, *Lungo i sentieri del tragico. La rielaborazione teatrale in Francia dal Rinascimento al Barocco*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2009, p. 59-101).

Quand les dramaturges protestants du xvi<sup>e</sup> siècle se mirent à écrire des tragédies bibliques, trois régimes philosophiques et religieux, au fond, risquaient d'entrer en interférence : leur foi chrétienne, la théologie biblique propre à l'Ancien Testament où ils allaient chercher leurs sujets, la philosophie tragique qu'impliquait forcément la forme littéraire imitée<sup>4</sup>.

Cette réflexion sur les interférences de différentes filières culturelles mène à une considération plus ample des rapports entre Bible et littérature et, plus précisément, du problème de l'intertextualité biblique – considération exprimée en amont par les ouvrages précurseurs de Michel Jeanneret<sup>5</sup> et Terence Cave<sup>6</sup>. Cette considération qui trouve un approfondissement et une mise en ordre dans quelques livres de base publiés à la charnière des deux siècles : d'Anne Mantero<sup>7</sup>, de Michèle Clément<sup>8</sup> et, surtout, de Christian Bourgeois<sup>9</sup>, ce dernier étant une véritable *summa* des questions concernant les liens entre littérature et théologie et l'élaboration d'un langage littéraire redevable au langage spirituel (d'ordre théologique mais en premier lieu biblique), concernant enfin la relation entre « poétique » et « théologique » et les équivalences entre contenus dogmatiques et codes esthétiques. Dans ce cadre de recherches quelques ouvrages collectifs et surtout des colloques consacrés plus spécifiquement au rapport Bible/littérature (ou Bible/culture/société)<sup>10</sup> ont une grande importance. Parallèlement prend corps

4 Cf. Charles Mazouer, « Les tragédies bibliques etc. », cit., p. 125.

5 Cf. Michel Jeanneret, *Poésie et tradition biblique au xvi<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 1969.

6 Cf. Terence Cave, *Devotional Poetry in France*, Cambridge, At the University Press, 1969.

7 Cf. Anne Mantero, *La Muse théologique. Poésie et théologie en France de 1629 à 1680*, Berlin, Dunker & Humblot, 1995. Anne Mantero a aussi organisé un colloque consacré à Chassignet où le rapport Bible/littérature était au centre des considérations (voir *Jean-Baptiste Chassignet*, « Actes du Colloque du Centre Jacques Petit de Besançon : 4-6 mai 1999 », textes réunis par Anne Mantero et présentés par Olivier Millet, Paris, Champion, 2003).

8 Cf. Michèle Clément, *Une poétique de la crise : poètes baroques et mystiques*, Paris, Champion, 1996.

9 Cf. Christian Bourgeois, *Théologies poétiques de l'âge baroque. La Muse chrétienne (1570-1630)*, Paris, Champion, 2006.

10 On peut citer la série « Bible de tous les temps » (voir en particulier Guy Bedouelle et Bernard Roussel (dir.), *Le temps des Réformes et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1989 ; Jean-Robert Armogathe (dir.), *Le Grand Siècle et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1989). Pour ce qui concerne le xvii<sup>e</sup> siècle, il faut rappeler le numéro monographique de la revue *Littératures classiques* (n° 39, 2000), organisé par Gérard Ferreyrolles sur *Littérature et religion*, et le numéro monographique de la revue *xvii<sup>e</sup> siècle* (n° 194, 1997), organisé par Jean-Robert Armogathe et Philippe Sellier sur *La Bible au xvii<sup>e</sup> siècle*. Nous citons aussi

un intérêt tout particulier pour le théâtre, qui, comme nous venons de le rappeler, représente le lieu de rencontre par excellence des influences classiques et chrétiennes. Ainsi qu'Olivier Millet l'a fort bien remarqué,

la tragédie biblique et la tragédie profane se partagent significativement deux domaines nouveaux et distincts de la culture et de la sensibilité, qui coexistent au demeurant dans la culture dramatique humaniste du XVI<sup>e</sup> siècle et peuvent se rencontrer chez le même auteur, comme l'atteste l'œuvre d'un Garnier. La tragédie biblique d'une part se spécialise dans la mise en scène des arguments bibliques les plus facilement adaptables aux doctrines dramatiques hérités d'Aristote et d'Horace, les plus proches aussi des arguments de la tragédie antique. Si ce sont les histoires de l'Ancien Testament qui fournissent ces arguments, c'est aussi parce que nos auteurs renoncent à la représentation – jugée impossible ou intolérable – du drame chrétien du salut illustré dans le Nouveau Testament<sup>11</sup>.

Le colloque sur « la tragédie sainte de la Renaissance à Racine<sup>12</sup> », qui s'est déroulé à Turin et à Vercelli en 1999 à l'occasion du centenaire racinien, a été consacré aux connexions du théâtre avec le sacré, ainsi qu'aux débats sur ces connexions aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, dans le cadre des enquêtes sur les rapports d'intertextualité entre littérature et religion. Ce colloque a été un point d'arrivée du discours concernant l'affirmation d'une *devotional poetry* au XVI<sup>e</sup> siècle et a souligné que la tragédie sainte est le banc d'essai privilégié pour l'étude des liens entre littérature et théologie : en effet, en tant que « tragédie », elle est au centre d'une discussion théorique fondée sur les poétiques anciennes et, en vertu des sujets bibliques et hagiographiques abordés, elle nous offre l'occasion de formuler toute une série de réflexions visant des problèmes multiples, tels que la légitimité du genre, la continuité avec la tradition des mystères, le syncrétisme, enfin, les liens qui se créent avec la réalité contemporaine suivant une lecture « politique » de l'histoire sacrée.

---

deux colloques : *Poésie et Bible de la Renaissance à l'Âge classique (1550-1680)*, « Actes du Colloque de Besançon des 25 et 26 mars 1997 », réunis par Pascale Blum et Anne Mantero, Paris, Champion, 1999, et *Les Paraphrases bibliques aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, « Actes du Colloque de Bordeaux des 22, 23 et 24 septembre 2004 », textes réunis par Véronique Ferrer et Anne Mantero, introduction par Michel Jeanneret, Genève, Droz, 2006.

11 Cf. Olivier Millet, *op. cit.*, p. 92-93.

12 Cf. *Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*, « Atti del Convegno Internazionale di Torino e Vercelli : 14-16 ottobre 1999 », a cura di Dario Cecchetti e Daniela Dalla Valle, Firenze, Olschki, 2001.

Dans ce sillage les recherches qui caractérisent de plus en plus les aspects spécifiques du genre de la tragédie sainte se sont multipliées. Il est en premier lieu possible de citer les travaux visant à déterminer le versant idéologique sur lequel se situent les tragédies saintes au XVI<sup>e</sup> siècle.

En 2006 ont été publiés les Actes d'un important colloque dans lequel on posait le problème de la représentation de la divinité dans le théâtre européen de la Renaissance (français et espagnol en particulier, mais aussi italien, anglais et allemand)<sup>13</sup>. Dans la conférence inaugurale François Bœspflug<sup>14</sup> rappelait que dans le théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle (qui pourtant essaie de faire renaître cette tragédie ancienne où les dieux étaient représentés) disparaît « la présentation de [Dieu le Père] par un rôle effectivement tenu par un acteur ». En effet,

la tragédie humaniste ne voudra pas non plus d'un rôle de Dieu, même là où l'intrigue suppose à tous moments les effets de la justice de Dieu, comme c'est le cas dans *Saiil le furieux* de Jean de La Taille (publiée en 1572). Et si la divinité est onniprésente dans la tragédie biblique à l'antique, c'est comme instance ultime de référence : elle n'y apparaît pas comme rôle rendu visible par un acteur jouant Dieu<sup>15</sup>.

Sans doute, cette disparition, causée par la condamnation et la suppression du genre théâtral des mystères, est aussi liée à un changement de sensibilité (et de théologie) chrétienne. Surtout, pour ce qui concerne le domaine en langue française, on ressent l'influence de la spiritualité calviniste. Par exemple, Théodore de Bèze dans son *Abraham sacrificiant* (1550), allant dans le sens de la théologie de Calvin, supprime l'apparition de Dieu telle qu'elle était prévue dans *Le Mistère du Viel Testament*. Nombre des études de ces Actes sont donc consacrées à la problématique d'un Dieu présent/absent : dans le théâtre de Marguerite de Navarre<sup>16</sup>, dans l'*Abraham sacrificiant*<sup>17</sup>, dans les pièces de Jean de La

13 Cf. *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, « Actes du XLV<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes : 1-6 juillet 2002 », édités par Jean-Pierre Bordier et André Lascombes, Turnhout, Brepols, 2006.

14 Cf. François Bœspflug, « Dieu en images, Dieu en rôles. Positions théoriques et faits d'histoire », dans *Dieu et les dieux etc.*, cit., p. 11-35.

15 *Ibid.*, p. 31.

16 Cf. Olivier Millet, « Surnaturel et divinité dans le théâtre "profane" de Marguerite de Navarre », dans *Dieu et les dieux etc.*, cit., p. 271-284.

17 Cf. Richard Hillman, « Dieu et les dieux dans l'*Abraham sacrificiant* de Théodore de Bèze et sa traduction anglaise par Arthur Golding », dans *Dieu et les dieux etc.*, cit., p. 225-234.

Taille<sup>18</sup> et de Robert Garnier<sup>19</sup>. En particulier, Charles Mazouer<sup>20</sup> – à partir de la considération que « la tragédie biblique de la Renaissance s’est complu à méditer sur cet étrange et terrible mystère de la colère de Dieu<sup>21</sup> » – par une analyse ponctuelle des passages des tragédies saintes entre 1550 et 1610 où se manifeste la thématique de la vengeance ou de la colère de Dieu réfléchit « sur la portée théologique de ce thème, qui est à la fois un thème tragique et un thème religieux, au demeurant coloré de nettes nuances confessionnelles<sup>22</sup> ». De cette réflexion ressort en outre très clairement que « la manifestation de la colère risque fort de faire ressurgir l’image du dieu méchant et de faire basculer le drame biblique dans le tragique ; comme si, à la faveur de la forme tragique reprise des Anciens, leur pensée tragique s’était glissée dans les pièces bibliques, introduisant une théologie fort peu compatible avec celle de l’ancien Israël<sup>23</sup> ». Dans cette superposition d’une double image de la divinité – celle du Dieu de la Bible et celle des dieux des tragédies grecques et latines – nous reconnaissons une ambiguïté théologique : en effet souvent, dans les tragédies saintes, on repère d’une part une oscillation entre le refus de cette fatalité et de ces dieux méchants qui régissent la *fabula* tragique des grecs et, en même temps, la représentation d’une transcendance mauvaise contre laquelle les protagonistes se révoltent, suivant un schéma expressif qui est celui des modèles gréco-latins. Par ailleurs, nous pouvons remarquer un effort à réinterpréter l’idée de fatalité sur la base de catégories théologiques chrétiennes : effort qui va aboutir, au XVII<sup>e</sup> siècle, à la réinterprétation du destin tragique par un remodelage de la théologie biblique du Salut<sup>24</sup>. D’autre part, dans un mouvement inverse, nous

18 Cf. Emmanuel Buron, « L’art de la tragédie » humaniste comme refus de la « théologie ». *Saül le furieux* de Jean de La Taille », dans *Dieu et les dieux etc.*, cit., p. 409-435.

19 Cf. Jean-Raymond Fanlo, « Figures de la divinité dans le théâtre tragique de Robert Garnier », dans *Dieu et les dieux etc.*, cit., p. 353-370.

20 Cf. Charles Mazouer, « La colère de Dieu dans les tragédies bibliques de la Renaissance », dans *Dieu et les dieux etc.*, cit., p. 393-407.

21 *Ibid.*, p. 406.

22 *Ibid.*, p. 394.

23 *Ibid.*, p. 403.

24 Cf. Dario Cecchetti, « Teologia della salvezza e tragico sacro. Intorno a *Esther* », dans *Il tragico e il sacro etc.*, cit., p. 289-312. Voir aussi Éléonore Zimmermann, *La liberté et le destin dans le théâtre de Jean Racine*, Saratoga (Calif.), Anma Libri, 1982 (réimpression anastatique : Genève, Slatkine, 1999).

pouvons relever la tentative (plus ou moins consciente) de renouer en même temps avec la théologie chrétienne et la mythologie païenne. C'est le cas de la relecture de la théologie du sacrifice christique à la lumière des rituels sacrificatoires de l'Antiquité, qu'on trouve reflétés dans le « tragique » classique de la Renaissance<sup>25</sup>.

Nous pouvons citer, parmi les travaux qui ont abordé le problème de la tragédie sainte dans une perspective idéologique visant à éclaircir les rapports entre genre tragique et choix confessionnel, un ouvrage désormais incontournable. Ruth Stawarz-Luginbühl dans sa thèse sur les tragédies saintes entre 1550 et 1573<sup>26</sup> – qui appartiennent toutes au milieu protestant – a pratiqué une opération herméneutique sur les pièces en question. En particulier, elle souligne que

les questions [sur le malheur et la souffrance dans la vie de l'individu ou de la collectivité] reçoivent, dans le cadre d'une vision théocentrique et providentielle du monde, une réponse presque invariable : la tentation ou l'épreuve. L'homme est affligé non pas pour son mal mais pour son bien ; autrement dit le mal est pour lui l'occasion de montrer ce qu'il y a de bien en lui, de prouver aux dieux, qui sont responsables de sa situation et qui le regardent, sa capacité à surmonter d'une manière ou d'une autre ce qui est susceptible de le détruire<sup>27</sup>.

Il s'agit ici d'une grille de lecture qui met en évidence les réflexions que les auteurs réformés consacrent à la problématique du mal, se servant du genre littéraire de la tragédie sainte et dessinant une perspective plus générale de théologie de l'histoire, dans le sillage de l'exégèse et de la théologie calvinienne ainsi que de la liturgie réformée. On étudie la structure de chaque pièce objet de cette recherche et, surtout, elle essaie d'expliquer « comment les pièces analysées s'inscrivent dans l'évolution formelle de la tragédie renaissante, quelles voies elles empruntent pour couler des sujets bibliques dans le moule d'un genre classique et quelles

25 Cf. Pierre-Louis Vaillancourt, « Théologie du sacrifice dans la tragédie de la Renaissance », dans *Les arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, textes édités et présentés par Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvic, Paris, Champion, 2001, p. 15-33.

26 Cf. Ruth Stawarz-Luginbühl, *Un théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marges des guerres de religion en France (1550-1573)*, Genève, Droz, 2012. Voir aussi Ead., « Une fois exemplaire ? Abraham, Esther et David à l'épreuve de la tragédie huguenote », dans Louise Frappier et Anne G. Graham (dir.), *L'exemplarité de la scène : théâtre, politique et religion au XVI<sup>e</sup> siècle*, Tanguence, 104, 2014, p. 27-50.

27 *Ibid.*, p. 51.

sont enfin les grandes matrices textuelles dans lesquelles a pris corps la problématique de l'épreuve<sup>28</sup> ». Si le moule sénèque, pris tantôt comme modèle tantôt comme terme de contraste, est la référence qui relie la tragédie sainte à la tragédie ancienne, nous reconnaissons sous le *pattern* classique une dramaturgie qui est l'expression d'une idéologie centrée sur le vieux thème de l'épreuve du juste. Ruth Stawarz-Luginbühl essaie de mettre en évidence ce thème (ressenti, dans la perspective de Calvin et Bèze, comme l'expression d'une véritable tentation spirituelle), thème qu'elle voit traité dans les tragédies saintes du milieu réformé « sous une antinomie théorique, de caractère à la fois théologique et esthétique ». En effet elle distingue deux différents schémas tragiques : « un pôle *édifiant* qui se définit par la volonté de représenter un personnage qui adhère à la certitude du salut sans éprouver la douleur générée par le scandale que constitue l'absence de Dieu au milieu de l'adversité ; un pôle *réaliste*, celui du personnage qui, précisément parce qu'il est destitué de tout secours visible de Dieu, finit par sombrer dans le désespoir<sup>29</sup> ». Même si dans ses conclusions elle s'interroge brièvement sur la postérité du théâtre religieux réformé, son ouvrage très riche s'arrête avant qu'on puisse parler d'une tragédie sainte catholique, dont il existe plusieurs exemples entre 1576 et 1610, par des pièces qui sont loin par ailleurs de la cohérence idéologique et esthétique qui caractérise les tragédies saintes protestantes des années 1550 et 1560.

Un tableau de la tragédie biblique entre 1550 et 1625, qui se veut exhaustif, nous est offert dans une thèse encore inédite<sup>30</sup> de Corinne Meyniel. Bien que cette chercheuse ait conscience d'étudier un théâtre à sujet religieux dans une période de réformes et de conflits confessionnels (en excluant les pièces hagiographiques, qui sont toutes des œuvres d'inspiration catholique et ne traitent pas des motifs appartenant aux deux confessions), son propos n'est pas une enquête idéologique, mais

28 *Ibid.*, p. 591.

29 *Ibid.*, p. 140-142.

30 Cf. Corinne Meyniel, *De la Cène à la scène. La tragédie biblique en France pendant les guerres de religions (1550-1625)*, thèse (qu'on peut consulter sur Internet) soutenue en 2010 à l'Université de Paris Ouest sous la direction de Christian Biet, dont on attend la publication aux Classiques Garnier. Des thèses qui ne sont pas consacrées uniquement à la tragédie sainte réservent à ce genre une attention particulière ; nous signalons au moins deux thèses non publiées : Paul Scott, *The Martyr-figure in French Theatre (1596-1675)*, University of Durham, 2001 ; Louise Frappier, *La topique du sacré et des passions dans la tragédie française du XVI<sup>e</sup> siècle*, Université de Montréal, 2003.

plutôt l'étude de « la manière dont s'opère la transformation des genres théâtraux dits *religieux* au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup> ». Tout en réfléchissant sur le processus de passage du mystère à la tragédie, Corinne Meyniel se propose

de montrer à l'aide de quelques critères significatifs comment ce théâtre biblique s'est lentement affranchi de l'esthétique médiévale pour inventer de nouvelles formes. De même qu'elle souhaite montrer la pérennité de certains effets des mystères, elle veut observer également la lente émergence d'un canon tragique avant l'érection des règles aristotéliennes en *doxa* incontournable. Elle s'attache à révéler la diversité adoptée au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, en considérant les particularités dramaturgiques, non comme des tâtonnements maladroits, mais comme des expérimentations menées en période de crise, que celle-ci soit religieuse ou politique<sup>32</sup>.

Il s'agit donc en premier lieu – quoique l'apport de la spiritualité catholique traditionnelle et de la pensée protestante ainsi que le rôle de la guerre civile et un mouvement progressif vers la sensibilité baroque soient mis en évidence – d'une réflexion sur « l'histoire des formes scéniques et du jeu dramatique » et sur « la réalité des pratiques théâtrales ».

Une nouvelle direction de recherche dans l'étude du genre théâtral dont il est question a été ouverte par Christian Biet et continuée par deux équipes<sup>33</sup> coordonnées par ce dernier et par Marie-Madeleine Fragonard qui ont focalisé leur attention sur une typologie particulière de tragédie sainte, la tragédie de martyr<sup>34</sup>. Il s'agit d'histoires de martyrs tirées de l'Ancien Testament (par exemple les tragédies inspirées des Livres des Maccabées) ainsi que d'histoires de saints martyrs des premiers siècles chrétiens, mais

31 Corinne Meyniel, *op. cit.*, p. 7 (on se réfère au texte consultable sur Internet).

32 Cf. *ibid.*, p. 20.

33 Cf. *infra*, p. 74, note 2.

34 Cf. Christian Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Laffont, 2006 ; Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2009 ; *Corps sanglants, souffrants et macabres (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, sous la direction de Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. Il s'agit d'un projet de grande envergure visant à un travail définitionnel, historique et théorique qui a trouvé son couronnement dans un colloque international parisien, dont les résultats sont publiés dans la revue *Littératures Classiques* (n° 73, automne 2010) : Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> s.)*. Dans la même revue un numéro consacré à l'acte sanglant sur scène aborde, dans une perspective théorique, le problème de la représentation de la violence dans la tragédie en général : voir François Lecercle, Laurence Marie et Zoé Schweitzer (dir.), *Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.)*, *Littératures classiques*, n° 67, automne 2009.

aussi de martyrs protestants et catholiques de la Réforme et Contre-Réforme, en particulier des guerres de religion. L'étude des tragédies de martyr, conçues comme témoignages d'une réalité à la fois historique et religieuse (liturgique) mais aussi « politique », nous offre des perspectives intéressantes sur la polyvalence d'une *fabula* sainte par laquelle se manifeste la manière dont une société traite son passé et construit l'image subjective qu'elle se fait d'elle-même ainsi que la manière dont elle ressent une historicité qui varie<sup>35</sup>. Pour ce qui concerne le XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle,

la Contre-Réforme, plus encore que la Réforme, a mis en place une forme redoutable de représentation du témoin de Dieu. Puisque le martyr, au moment de sa peine, n'est victime que pour quelques-uns (d'autres témoins qui adhèrent à la croyance et qui rapporteront le fait en endossant le statut de « témoin de Dieu » avec plus ou moins d'ostentation ou de dissimulation), son statut communément admis de victime ayant témoigné pour Dieu, ne dépend que de la reconnaissance de ceux qui adhèrent à la nouvelle croyance. [...] Nous avons affaire à une sorte d'ancien régime d'historicité présente (qui est le régime du récit rétrospectif, de la tragédie et plus particulièrement de la tragédie de propagande), puisque le point de vue déterminant la qualification du témoin comme martyr chrétien brouille nécessairement les régimes d'historicité au nom d'une permanence transcendante, d'un jugement postulant un futur nécessairement triomphant et légitime, enfin, si la cause divine portée par le témoin s'est établie dans la loi, d'une rétrospection mémorielle et rituelle qui requalifie le passé au nom d'un *agôn* qu'il faut, sans cesse, rappeler. [...] Pour les huguenots, le martyr est, depuis l'avènement du Protestantisme et les toutes premières répressions, non une acceptation d'un culte des saints, mais une actualisation de l'ancienne rupture entre l'ancienne et la nouvelle Église. C'est aussi une actualisation en actes, autrement dit une représentation de la souffrance du corps comme récit de souffrance portant témoignage et donnant une lisibilité à cette rupture<sup>36</sup>.

Les formes d'hyper-représentation qu'on impose à la tragédie sainte conçue comme tragédie de martyr expriment « la concurrence entre les manifestations banalisées de la vie civique et la violence théâtrale représentée » de façon que « la notion de martyr pour la foi peut être immédiatement transcrite dans l'actualité la plus brûlante, par le récit comme par la tragédie<sup>37</sup> ». En outre, dans la perspective ouverte par

35 Cf. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Tragédies et récits de martyres etc.*, cit., p. 66 n. 1.

36 *Ibid.*, p. 68-71.

37 Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, « Représentation, hyper-représentation et performances des violences politiques et religieuses (mi-XVI<sup>e</sup> / mi-XVII<sup>e</sup> siècle) : théâtre,

Christian Biet on découvre, en passant de la tragédie sanglante non religieuse aux tragédies saintes ou de propagande religieuse, « un univers dans lequel la souffrance du martyr a *a priori* un sens ; car dans ces tragédies, les martyrs, qui subissent une humiliation terrible, sont d'excellents héros à même d'engager les spectateurs aussi bien à la terreur, à la pitié, qu'à l'admiration, à la colère, à l'indignation qu'à l'action politique, militaire, religieuse, elle-même violente<sup>38</sup> ».

Par ailleurs, poursuivant dans une direction similaire, on a insisté sur la dimension « politique » des tragédies saintes<sup>39</sup>. En effet, dans les dernières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, on peut repérer dans ces tragédies une dimension qui va au-delà de l'identification pure et simple du peuple d'Israël avec la communauté des réformés ou avec l'église persécutée. Surtout après la Saint-Barthélemy on identifie certains épisodes ou personnages bibliques avec des situations politiques précises du royaume des derniers Valois, en particuliers de la cour d'Henri III. Avec l'avènement de la Ligue – dans les pièces de théâtre ainsi que dans les pamphlets – les rapprochements entre histoire sacrée et histoire contemporaine se multiplient. Ce n'est pas un hasard si l'on a pu mettre en évidence un double mouvement – de la tragédie sainte à la tragédie profane et, d'autre part, de la tragédie de sujet contemporain et de contenu carrément politique à la tragédie de sujet biblique – qu'on retrouve dans les deux dernières décennies du siècle. Nous signalons un seul exemple, qui par ailleurs a retenu l'attention de la critique récente. Il s'agit de celui des tragédies de Pierre Matthieu<sup>40</sup>. Car, si d'une part les tragédies de

---

littérature et arts plastiques », dans *Le théâtre, la violence etc.*, cit., p. 5-15, ici p. 7-8 et 9.

38 Christian Biet, « La souffrance scénique du martyr au début du XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Corps sanglants, souffrants etc.*, cit., p. 243-256, ici p. 244.

39 Cf. Michele Mastroianni, « Il tragediografo come autore "politico" nel Rinascimento francese », dans *El autor en el Siglo de Oro. Su estatuto intelectual y social*, « Coloquio internacional y interdisciplinar, Vercelli (1-4 dicembre 2010) », Actas publicadas por Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, en colaboración con Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, p. 275-289 ; Dario Cecchetti, « La tragédie sainte rinascimentale come *miroir* della storia presente », dans *Religion et littérature à la Renaissance. Mélanges en l'honneur de Franco Giacone*, contributions réunies par François Roudaut, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 621-642. Voir aussi *Rappresentare la storia. Letteratura e attualità nella Francia e nell'Europa del XVI secolo*, « Atti del Convegno Internazionale di Perugia (29-30 maggio 2014) », a cura di Mariangela Miotti, Passignano (Pg), Aguaplano, 2017.

40 Cf. Jean-Claude Ternaux, « *Le poulpe affamé* : envie et politique dans *Aman* et *La Guisiade* de Pierre Matthieu », dans *Le Théâtre de l'Envie (1315-1640)*, textes réunis par Jean-Pierre Bordier et Jean-Frédéric Chevalier, Metz, Université Paul Verlaine (Centre de Recherche

Matthieu d'inspiration mythologique ou biblique dénoncent un passage de la *fabula* ancienne à l'actualité, d'autre part la *Guisiade* évoque un mouvement contraire de l'actualité au mythe ainsi qu'à la reprise de situations propres de l'Ancien Testament. En effet, cette tragédie est en partie conçue comme une actualisation de quelques motifs de l'*Aman*, surtout pour ce qui concerne la description de l'assassinat du duc de Guise, dans un cadre caractérisé en même temps au niveau religieux par l'affrontement avec les réformés et au niveau politique par la condition de la cour en proie aux mignons.

Parallèlement à ces études sur le genre de la tragédie sainte des recherches ont été consacrées au traitement dramaturgique de personnages tragiques particuliers ou de catégories spécifiques de personnages. Faisons quelques exemples. Les nombreuses tragédies inspirées du Livre d'Esther – de l'*Aman* de Rivaudeau jusqu'à l'*Esther* de Racine – ont fait l'objet d'une ample monographie<sup>41</sup>. Un recueil d'essais qui se propose de repérer dans la littérature et dans les arts de la Renaissance les représentations (et les interprétations) de la figure de David, en tant que personnage relevant du profane ainsi que du sacré, réserve un espace considérable à la production théâtrale<sup>42</sup>. De même, un colloque international sur les

---

« Écritures », 2010, p. 247-260 ; Michele Mastroianni, « La théâtralisation de l'histoire contemporaine dans la tragédie française de la Renaissance. La *Guisiade* de Pierre Matthieu », dans Concetta Cavallini et Philippe Desan (dir.), *Le texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 173-189 ; *Id.*, « La tragédie "Valois" entre France et Angleterre : la mise en scène de l'assassinat politique », dans *Mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, édités par Véronique Ferrer, Olivier Millet, Alexandre Tarrête (sous presse). Voir aussi Louis Lobbes, « L'exécution des Guises, prétexte à tragédie », dans *Le mécénat et l'influence des Guises*, études réunies par Yvonne Bellenger, Paris, Champion, 1997 ; Olivier Millet, « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », dans *Complots et coups d'États sur la scène de théâtre (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, textes édités par François-Xavier Cuhe, *Vives Lettres*, n° 4, 1998, p. 7-44 ; Charlotte Bouteille-Meister, « Les cadavres fantasmés des Guise : le corps sanglant du Balafre et de son frère dans les stratégies de représentation des assassinats de Blois », dans *Corps sanglants, souffrants etc.*, cit., p. 285-302, en particulier p. 293-297 ; *L'exemplarité de la scène*, cit.

41 Cf. Mariangela Miotti, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese da Rivaudeau a Racine*, Fasano (Br), Schena, 2009. Voir aussi Michele Mastroianni, « L'Esther française : da figura a personaggio », dans *Il tragico e il sacro etc.*, cit., p. 175-226 (maintenant dans *Id.*, *Lungo i sentieri del tragico*, cit., p. 317-385) ; Louis Lobbes, « Aman, figure odieuse de l'Autre », *Travaux de littérature*, XVII, 2004, p. 47-58.

42 Cf. *Les figures de David à la Renaissance*, édité par Élise Boillet, Sonia Cavicchioli, Paul-Alexis Mellet, Genève, Droz, 2014. Sur ce sujet voir aussi Claude-Gilbert Dubois, « David, poète et prince : sa représentation dans la dramaturgie de la seconde moitié du

femmes de la Bible<sup>43</sup> a abordé le rôle du personnage féminin dans la littérature de la Renaissance, en particulier dans le théâtre. Bien qu'on ne traite pas le sujet dans une perspective *gender*, on considère la Bible comme un « réservoir de femmes » fortes, qui nous offre une typologie privilégiée de la *fabula* dramatique.

Nous venons de rappeler comment des personnages de l'histoire contemporaine – des chefs de parti, fortement impliqués dans les conflits confessionnels, tels que les frères Guise – sont représentés en martyrs de la foi, transformant de cette façon la tragédie politique en tragédie sainte. Or, il y a un personnage historique, celui de la reine d'Écosse, Marie Stuart, qui deviendra un véritable mythe de la littérature européenne<sup>44</sup>. Nous pouvons situer dans le cadre des recherches sur la tragédie sainte l'étude des procédés qui ont abouti à la transformation de l'image de cette reine en icône de martyre catholique, icône qui trouve sa première expression théâtrale dans la pièce de Montchrestien *L'Escossoise / La Reine d'Escosse* (1601 et 1604), dans une perspective hagiographique propre de la Contre-Réforme<sup>45</sup>. Il s'agit en effet d'une typologie particulière, car la sacralisation du personnage politique est liée, dans ce cas, non seulement à la mort considérée comme un martyre subi pour la foi, mais aussi au problème du régicide conçu comme une violation de la sacralité de la couronne : problème, qui a été l'objet, à l'époque de l'exécution de Marie Stuart (1587) et de l'assassinat d'Henri III (1589), de débats alimentés par les pamphlets des soi-disant monarchomaques, dont certaines tragédies « saintes » ont été influencées.

Loin de vouloir offrir une bibliographie exhaustive concernant la tragédie sainte en tant que genre, nous avons tout simplement essayé, en dressant un bilan sommaire et concis, de mettre en évidence les grandes lignes d'interprétation qu'ont établi les recherches dans ce domaine, dans

---

xvi<sup>e</sup> siècle », dans *Cité des hommes, cité de Dieu. Travaux sur la littérature de la Renaissance en l'honneur de Daniel Ménager*, édité par Jean Céard, Genève, Droz, 2003, p. 153-167.

43 Cf. *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*, a cura di Rosanna Gorris Camos, Fasano (Br), Schena, 2012.

44 Cf. *Due storie inglesi, due miti europei. Maria Stuarda e il Conte di Essex sulle scene teatrali*, a cura di Daniela Dalla Valle e Monica Pavesio, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.

45 Cf. Michele Mastroianni, « Tragedia storica e tragédie sainte. La Reine d'Escosse di Montchrestien », dans *Due storie inglesi etc.*, cit., p. 9-43. On étudie aussi le procédé inverse, de la reine martyre de la foi à la reine amante infortunée : voir Dario Cecchetti, « Dalla tragédie sainte alla tragedia degli infortunati amans : la Marie Stuard, Reyne d'Escosse di Charles Regnault », *ibid.*, p. 79-125.

le but de tirer au clair les limites où les présentes contributions se situent. En effet on se propose ici de reprendre et définir ces lignes, tout en essayant d'éclaircir quelques problèmes soulevés dans le cadre de la naissance et de la diffusion du genre tragique entre Renaissance et Baroque.

Dans une première partie (*Définition de la tragédie sainte*) on offre des réflexions sur l'essence et les caractères distinctifs de ce genre. L'un des éléments constitutifs du tragique ancien est la question sur l'attitude de l'homme qui se trouve en face de l'inéluctable de la culpabilité, de la souffrance et de la mort. Les auteurs grecs et latins y répondaient en réfléchissant, dans leurs tragédies, sur les thèmes de la révolte et du consentement – thèmes exprimant aussi la conduite à suivre devant le malheur. Or, cette réflexion va être reprise par la tragédie sainte à la lumière d'une lecture de la Bible ainsi que de la théologie chrétienne, étant donné que la révolte et le consentement constituent tous les deux un lieu théologique où se retrouvent le croyant juif comme le croyant chrétien<sup>46</sup>. Il s'agit en effet d'un motif central de la théologie de l'histoire, qui vise la notion même de Providence, ainsi que de la conception du rapport entre l'homme et Dieu, fondé justement sur une attitude de consentement et acceptation et de refus de la révolte, conception tout à fait étrangère à la vision tragique classique. Si l'on analyse les typologies de la révolte dans le théâtre ancien et dans la tragédie sainte, il est possible de trouver des analogies entre la notion classique de *hybris* et celle de révolte incarnée dans des personnages des pièces bibliques (comme Aman) qui représentent la révolte des « étrangers » contre le Dieu d'Israël. Néanmoins, l'histoire d'Israël étant l'histoire d'une fidélité et d'une infidélité – c'est-à-dire l'histoire de la révolte et du repentir du peuple élu, qui sans cesse se rebelle contre la Loi et sans cesse, réprimandé par les prophètes, se reconvertit à Dieu –, nous sommes en présence d'une révolte qui, tout en étant tentation et péché, s'ouvre à la réconciliation. Dans les sujets des tragédies bibliques s'entrecroisent, donc, des personnages qui campent dans la révolte (tels qu'Aman, Holopherne, Achab, Jézabel), des personnages révoltés mais ensuite réconciliés (tels que David) et des personnages irréconciliés (tels que Saül). Le chemin de la réconciliation aboutit au consentement, suivant un procédé en vertu duquel le malheur devient compréhensible et la souffrance admissible. L'analogie par rapport à la thématique ancienne disparaît ou, pour

46 Cf. *infra* la contribution de Charles Mazouer.

mieux dire, est renversée dans cette dialectique révolte/consentement qui voit – dans une perspective de théologie biblico-chrétienne tout à fait différente de la conception tragique gréco-latine – le stade de la révolte dépassé dans l'acceptation de toute souffrance.

Dans cette première partie, dans la continuité des études qui ont posé la question de la définition du genre à partir d'une réflexion théorique développée par les auteurs mêmes de la Renaissance<sup>47</sup>, on a également pu reconstituer les critères définitoires de la tragédie sainte, par l'analyse des paratextes (préfaces et épîtres liminaires) des tragédies saintes les plus anciennes (de Bèze, de Des Masures, de Rivaudeau, de La Taille). On a ainsi évoqué l'influence de l'esthétique calviniste qui infléchit la forme de la tragédie humaniste par rapport aux modèles antiques, on a mis en évidence la volonté de refuser les sujets « profanes et vains », on a souligné en même temps la dialectique chrétienne du sacré et du profane dans le but de concilier sujet (argument biblique) et forme (tragédie classique)<sup>48</sup>. La lecture des paratextes montre deux approches différentes des problèmes de la tragédie sainte – surtout du problème de l'emploi, en fonction d'un sujet biblique et chrétien, du nom de « tragédie », nom évocateur d'un genre considéré comme le genre classique par excellence – étant donné que ces paratextes tantôt déclarent l'impossibilité de créer une tragédie « sainte » tantôt imposent à la *fabula* biblique l'imitation des formes et des règles anciennes. Selon ces deux approches, il s'agit de créer un genre qui, malgré la structure nouvelle (imitée de l'antique), denonce en quelque sorte la persistance des mystères médiévaux où il s'agit bien de créer un genre qui malgré le sujet « saint » serait l'héritier de la tragédie classique. En effet, d'une certaine manière, la « matière sainte » entre en contradiction avec le genre tragique antique, dont on ne retrouve pas les éléments considérés comme caractérisants par les arts poétiques classiques. Même le langage diffère du *stylus illustris* propre à la tragédie. « Combien que les affections soyent des plus grandes », nous lisons dans l'épître préfacielle de l'*Abraham* de Bèze<sup>49</sup>, « toutesfois

47 Cf. Dario Cecchetti, « La nozione di *tragédie sainte* ecc. », cit. ; Jean-Dominique Beaudin, « Observations sur les épîtres liminaires de quelques tragédies françaises du XVI<sup>e</sup> siècle », dans Léon Nadjo et Elisabeth Gavaille (dir.), *L'épistolaire antique et ses prolongements européens*, *Epistulae Antiquae*, III, 2002, p. 425-439.

48 Cf. *infra* la contribution de Sabine Lardon.

49 Cf. Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*. *Tragedie Française*, éd. critique par Marguerite Soulié et Jean-Dominique Beaudin, Paris, Champion, 2006, p. 35.

je n'ay voulu user de termes ny de manieres de parler trop eslongnées du commun, encores que je scache telle avoir esté la facon des Grecs et des Latins ». Du reste Des Masures, qui dans l'épître dédicatoire de ses *Tragedies saintes* souligne l'écart entre son projet dramaturgique et son titre, insiste (ainsi que son coreligionnaire Bèze) sur la nécessité d'assurer la parfaite cohérence de la parole « tragique » avec la parole « divine » par l'intermédiaire du texte biblique. De plus, en opposant la parole des tragédies profanes à la parole de la Bible comme on oppose vérité et feinte, il parvient presque à illustrer une conception de la tragédie sainte qu'on pourrait définir oxymorique. D'un autre côté, les paratextes de Rivaudeau et de La Taille prennent le contre-pied des positions de Bèze et Des Masures. Pour Rivaudeau et La Taille on peut fort bien concilier sujet (argument biblique) et forme (tragédie classique), ce qui peut être lu dans l'*Avant-parler* de l'*Aman* de Rivaudeau (« je me suis rengé le plus reservement et estroictement que j'ay peu en escrivant ceste Tragedie à l'art et au modelle des Anciens Græcz<sup>50</sup> »). Par ailleurs Rivaudeau se vante d'avoir écrit une tragédie d'« argument saint » qui peut contenter « ceux qui aiment les saintes lettres, et ne sont ennemis des Muses<sup>51</sup> », de toute évidence visant un public d'humanistes. Jean de La Taille, essayant lui aussi de concilier genre tragique et sujet biblique, compose en préface de *Saiil le Furieux* un véritable art poétique (il intitule *De l'Art de la Tragedie* l'épître dédicatoire), qui impose à la tragédie sainte le respect de la manière antique, comme l'indique déjà le sous-titre de la pièce : *Tragedie prise de la Bible, Faicte selon l'art et à la mode des vieux Autheurs Tragiques*. Néanmoins dans les deux cas – écart délibéré par rapport à la forme et aux règles du genre tragique antique ou bien tentative de reproduire la « vérité » des histoires saintes par l'imitation du modèle classique – la concordance parfaite du sujet biblique et de la forme tragique s'avère impossible, bien que la superposition de « saint » et de « classique » opère dans la direction de la naissance d'une tragédie moderne.

Après le foisonnement des recherches que nous venons de mentionner sur la spécificité de la tragédie de martyr, un essai de notre recueil fait le point sur cette filière d'études<sup>52</sup>, tout en considérant la fin du XVI<sup>e</sup> siècle

50 Cf. André de Rivaudeau, *Aman. Tragédie sainte*, éd. critique avec introduction et notes par Keith Cameron, Genève-Paris, Droz-Minard, 1969, p. 57.

51 *Ibid.*, p. 58.

52 Cf. *infra* la contribution de Christian Biet.

et le début du XVII<sup>e</sup> comme un moment d'expérimentation exceptionnelle pour ce qui concerne l'élaboration d'un théâtre nouveau qui marque le passage de la tragédie humaniste à la tragédie baroque, suivant un processus qui conduit du mystère médiéval au théâtre moderne. En effet la tragédie sainte, dans sa version de tragédie de martyr, voudrait incarner la forme classique, représentant d'un côté une réalité de catastrophe – celle des guerres de religion et de la crise des valeurs qui caractérise le tournant entre les deux siècles – empruntant de l'autre au mystère médiéval ses grands principes dramaturgiques, épurés à des fins esthétiques mais aussi à des fins pastorales. Par ailleurs il s'agit d'une dramaturgie dont le trait le plus caractéristique « semble être la contamination du champ biblique par des thèmes nouveaux comme le désir amoureux et la jeunesse dévoyée, l'apparition de ces motifs servant bien souvent à faire de la tragédie biblique un témoignage sur un monde plus désespéré que confiant ». En outre, dans la tragédie biblique de l'entre-deux-siècles, le choix de l'Ancien Testament comme référence majeure offre un réservoir d'*exempla* pour lire religieusement l'histoire contemporaine, mais aussi pour représenter la cruauté et la violence de cette histoire. Le passage de la tragédie biblique à la tragédie inspirée des vies des saints martyrs accentue cette tendance à une mise en place d'émotions violentes et de tableaux sanglants, qui correspond à la réalité terrible des guerres de religions, dont le public a été témoin ou a une mémoire récente, mais qui peut aussi correspondre au modèle sénèque (donc à un modèle classique) et au goût baroque. C'est la raison pour laquelle le débat théorique – voir l'*Art Poétique* de Laudun d'Aigaliers (1598) – insiste sur la possibilité matérielle d'une mise en scène de l'horreur. D'autre part, le fait d'offrir aux spectateurs une exposition visuelle, exacerbée d'actes de violence, produit un choc qui exalte les sentiments « politiques » de ceux qui interprètent, par l'intermédiaire du théâtre, les événements dont ils ont une expérience directe et « renvoie à une réflexion sur les liens problématiques que peuvent entretenir la religion et la politique ». En outre la tragédie sainte (tragédie de martyr), tout en étant redevable à la tradition des mystères dans le cadre d'une recherche de structure classicisante, en raison de sa nature hagiographique subit l'influence des techniques propres à la prédication et aux pratiques de formation intérieure, pratiques empruntées aux *Exercices* ignaciens dont la diffusion avait laissé une empreinte profonde sur la spiritualité de l'époque. La

tragédie sainte, en effet, apparaît comme un *Stationendrama*, puisque la succession des événements dramatiques est conçue comme un enchaînement de stations qui font progresser le spectateur dans le chemin de l'édification morale et religieuse. Ce système tragique dérivé – malgré la référence au genre classique par excellence de la tragédie – des mystères aussi bien que des textes de spiritualité de la Contre-réforme (*Exercices*), en vertu d'une complémentarité, s'élabore dans une nouvelle esthétique posant les fondements d'un théâtre vraiment moderne, qui « joue un rôle à l'intérieur d'une entreprise de refondation du social par-delà de la mort et les massacres, par-delà aussi les difficultés à réaliser la foi ».

Dans l'étude de la tragédie sainte, un point de vue qui a été favorisé par les recherches sur les enjeux politiques sous-jacents au genre est sans doute celui de la collocation sociale des pièces à l'intérieur des différents partis et centres de pouvoir. C'est le cas de l'essai présenté ici<sup>53</sup>, qui pose le problème du patronage féminin des tragédies saintes à partir de la constatation que plusieurs dédicaces de tragédies françaises (en particulier de tragédies saintes) de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle sont adressées à dames de la cour. Il y a, bien sûr, un aspect politique. De la part des catholiques (qui eux aussi abordent la tragédie sainte, à partir des années soixante-dix) apparaît évidente l'ambition de récupérer un genre illustré par les protestants, en s'appuyant sur la protection de la cour et en particulier des dames. Mais il ne s'agit pas uniquement de considérations d'ordre politique. Par exemple, un auteur protestant, Jean de La Taille, adresse son *Saül le Furieux* et son discours *De l'Art de la Tragedie* non pas à une dame protestante mais à une princesse catholique, précisant par cette dédicace un choix culturel, qui soustrait le genre de la tragédie sainte au domaine purement polémique, pour en faire un genre dont la dignité littéraire a droit de cité dans le milieu de la cour, indépendamment de l'alignement confessionnel. Par ailleurs, même si les dédicaces en question témoignent de toute évidence des situations de patronage et de clientélisme, il ne s'agit pas d'un problème de commandes : « il s'agit ici d'une question littéraire de réception. Ce lien de patronage détermine en effet un mode de lecture, à travers l'analogie qui tend à se préciser durant toute la période, entre le sujet de la pièce et la dédicataire ». Le rapport instauré avec une typologie définie de dédicataires exerce une influence profonde sur l'une des filières de la

53 Cf. *infra* la contribution de Jean Balsamo.

tragédie sainte, celle qu'on pourrait dénommer « tragédie au féminin » célébrant une héroïne biblique<sup>54</sup> : c'est la raison pour laquelle les pièces inspirées de l'histoire d'Esther se multiplient entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup>. En effet, c'est peut-être le goût féminin, non seulement, mais aussi les formes féminines de dévotion, qui ont favorisé l'acceptation de la tragédie sainte, en tant que genre littéraire qui répond aux règles de la rhétorique ainsi que de la bienséance.

Dans une deuxième partie (*Problèmes de langage*) on analyse quelques questions concernant le langage caractéristique du genre « tragédie sainte ». Il s'agit en premier lieu d'un problème qui se rapporte à la tragédie en général, *profane* ou *sainte*, qui se veut héritière de la tragédie classique, c'est-à-dire le problème de la relation avec les modèles anciens. Les théoriciens de la « tragédie sainte », La Taille en particulier, sont convaincus que même cette forme de tragique « sacré » doit éviter une théologisation du langage qui transforme le texte dramatique en un véhicule de messages moraux redevables à la spiritualité chrétienne, et par conséquent ils affirment la volonté de ramener le texte théâtral – même celui d'inspiration religieuse – aux schémas linguistiques et idéologiques, de forme et de contenus, propres aux tragédies grecques et latines. En réalité à côté de ce processus de *reductio* de la tragédie sainte à la tragédie ancienne, tout au long de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle nous assistons au processus inverse de *reductio* de la tragédie d'imitation classique à la tragédie sainte<sup>56</sup>. En effet la sensibilité chrétienne se manifeste même dans certaines tragédies inspirées de la mythologie païenne, de la même façon que dans la plupart des pièces bibliques « la forme littéraire de la tragédie a du mal à se débarrasser tout à fait de la pensée tragique qu'elle doit à ses origines antiques<sup>57</sup> ». Par ailleurs, au XVI<sup>e</sup> siècle, même dans les remaniements des pièces anciennes, présentés comme des traductions, la volonté de fidélité au texte original n'exclut pas la présence de glissements de sens dans la direction de la christianisation, au niveau avant tout du lexique, puisque des mots-clé

54 Cf. *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne*, cit.

55 Cf. Mariangela Miotti, *Il personaggio di Ester etc.*, cit.

56 Cf. *infra* la contribution de Dario Cecchetti.

57 Cf. Charles Mazouer, « La théologie de Garnier dans *Hippolyte* et *Les Juifves* : du destin à la Providence », dans *Lectures de Robert Garnier : « Hippolyte », « Les Juifves »*, textes réunis par Emmanuel Buron, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 113-125, ici p. 121.

de la langue classique grecque et latine son traduit par des termes qui appartiennent au vocabulaire théologique chrétien (par exemple, *charité, piété, forfait, mondanité, abuz, vanité, biens eternalz, biens de basse terre*, etc.). La transposition en français de la notion de ἀμαρτία par le terme *péché* fait glisser le discours tragique dans les domaines de la théologie biblico-chrétienne, car le thème de la faute, foncier du tragique ancien, est traité selon une sensibilité nouvelle qui implique deux niveaux de la théologie morale, celui concernant la culpabilité de l'individu (le péché personnel) et celui concernant l'homme en tant que co-responsable de la corruption de la nature humaine (le péché originel). Dans le théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle, *profane* et *sacré*, évidente est la superposition de sources différentes, telles que la *Poétique* d'Aristote et les tragédies grecques, les tragédies latines de Sénèque et la tradition biblique et chrétienne. On a adopté la catégorie « syncrétisme » pour définir l'oscillation de registres expressifs. En effet dans la tragédie de la Renaissance deux théologies et deux anthropologies se côtoient. Nous en avons un exemple dans les tragédies d'inspiration classique de Garnier (qu'il s'agisse du mythe ou de l'histoire ancienne), qui manifestent une ambigüité de fond, lorsque l'auteur aborde les thèmes de la culpabilité et de la responsabilité humaine, et aussi lorsqu'il dessine le rapport de l'homme avec une entité transcendante. Malgré la fidélité à la *fabula* ancienne, les glissements de sens, au niveau du lexique, modifient la signification de l'histoire racontée dans la direction de l'*exemplum* moral ou de l'hagiographie chrétienne. Ce qui est sûrement dû à la survivance d'une tradition médiévale, celle de la « moralité », malgré la condamnation de ce genre théâtral considéré comme abstrait, selon la prise de position de Jean de La Taille dans son *Art de la Tragédie*. Nous pouvons, par exemple, reconnaître cette persistance de la tradition des « moralités » dans l'*Antigone* de Garnier, dont le sous-titre *ou La Pieté*, évoquant la *pietas* de la protagoniste – et identifiant la protagoniste elle-même avec cette vertu – accomplit une opération en même temps sémantique et de caractérisation de genre littéraire. Par ailleurs, l'emploi du terme *piété* suggère que cette oscillation entre tragédie profane et tragédie sainte est tout d'abord un fait sémantique confirmé par des glissements de sens continuels au niveau lexical aussi bien qu'au niveau conceptuel. Dans les pièces de Garnier inspirées du mythe païen, c'est la *fabula* dans son ensemble qui est réinterprétée dans un sens chrétien. C'est le cas d'*Hippolyte*, où l'histoire racontée

selon les schémas du « mystère » hagiographique, est transformée en une histoire édifiante dans le but d'offrir « un modèle de sainteté en la figure du juste et chaste Hippolyte, malheureux sur terre, mais promis à la béatitude éternelle<sup>58</sup> ». De toute évidence, non seulement la tragédie sainte se structure comme une tragédie classique, mais aussi la tragédie classique peut devenir une tragédie sainte.

Du reste, l'importance que Garnier lui-même attribue au langage tragique apparaît clairement si l'on étudie les corrections apportées par l'auteur dans la deuxième édition de ses pièces, en particulier de la seule tragédie sainte proprement dite, *Les Juifves*<sup>59</sup>. Il s'agit de corrections de diverses natures : certaines ont trait à la cohérence grammaticale, d'autres tiennent à l'élocution, d'autres enfin concernent le genre théâtral (par rapport à la situation dramatique) ou encore la signification religieuse de la tragédie. Mais ce sont surtout les corrections introduisant dans *Les Juifves* des modifications de portée religieuse qui nous suggèrent des perspectives intéressantes pour ce qui concerne la construction d'une langue biblico-chrétienne en fonction du genre « tragédie sainte ». En effet, même si les corrections apportées ont presque toujours un aspect esthétique et sont liées aux exigences de la rhétorique dramatique, Garnier corrige le plus souvent pour renforcer le sens biblique de la pièce et, surtout, il semble considérer la poétique sous-jacente aux tragédies saintes comme une poétique de la simplicité.

Dans l'ancienne tragédie grecque – genre littéraire strictement lié aux célébrations du culte païen – la prière occupe une partie de relief dans l'ensemble de l'action dramatique et constitue un des lieux privilégiés où chaque pièce adapte son discours spirituel à l'actualité politique, religieuse et littéraire, trois niveaux qu'on retrouve dans la tragédie sainte réformée du XVI<sup>e</sup> siècle, où les enjeux, ainsi que l'étude des rapports entre prière et tragédie sainte<sup>60</sup> présentée ici le montre fort bien, visent à atteindre ces trois buts : « pragmatisme dévotionnel (comment doit prier un réformé), militantisme confessionnel (défendre et protéger l'identité du huguenot), illustration de la langue française (comment doit écrire un protestant) ». En effet, « si les dramaturges

58 Cf. Jean-Dominique Beaudin, « Introduction », dans Robert Garnier, *Théâtre complet. Tome II : Hippolyte*, éd. critique établie, présentée et annotée par Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 11-49, ici p. 39.

59 Cf. *infra* la contribution de Jean-Dominique Beaudin.

60 Cf. *infra* la contribution de Véronique Ferrer.

protestants assument dans le discours de la prière la fonction pastorale dont est investi tout auteur réformé, qu'il soit pasteur ou non, ils n'en exploitent pas moins les ressorts lyriques et dramatiques de la langue des Psaumes ». Ainsi qu'on pouvait déjà le constater en partie, quoique dans des perspectives différentes, dans le théâtre classique (modèle obligé même pour la tragédie sainte), le chœur avait la mission d'inciter à la prière et d'en donner le sens par temps d'affliction. C'est dans les sections chorales – celles qui assument un rôle presque liturgique – que l'écho des Psaumes résonne davantage et que la langue subit une transformation dans la direction de la spiritualité réformée, cette spiritualité de l'épreuve et du martyr étant fondée sur une herméneutique du texte biblique qui prêche « la dynamique salutaire de l'affliction, la justification par la foi, la remémoration intérieure des promesses divines ». La présence des Psaumes est incontestable, mais, plus en général, chez les auteurs protestants se pose le problème de la création d'une langue biblique en mesure de caractériser le discours propre de la tragédie sainte. Nous retrouvons ici une démarche parallèle à celle qui régit la littérature profane dans un effort d'« illustration » et enrichissement de la langue française par le biais de l'imitation des langues antiques. De même que les auteurs profanes, qui visent le latin et le grec, les auteurs réformés – premièrement dans les traductions de la Bible, deuxièmement dans une production littéraire d'inspiration religieuse – inventent un idiome original, nourri d'hébraïsmes textuels, mais aussi se rapportant à l'imaginaire de l'Écriture sainte. Toutefois, cette opération subit une évolution profonde de Rivaudeau à Montchrestien. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle la langue hébraïsante et le modèle structural biblique ne trouvent plus la faveur des poètes protestants, qui préfèrent à la Bible, comme référence, les poètes modernes d'inspiration bibliques – tels que Du Bartas, Desportes, Bertaut – dont ils reprennent le style simple et fluide et dont ils exaltent le goût. Il suffit, d'ailleurs, de comparer les deux éditions de l'*Aman* de Montchrestien (1601 et 1604) pour se rendre compte que ce processus de transformation du langage de la tragédie sainte dans une direction « littéraire » continue par la « volonté évidente de simplifier l'intrigue et d'adoucir la langue en lui retirant les termes ou les tournures à forte connotation biblique, ceux que le poète emprunte aux traductions de la Bible de Genève ou du Psautier huguenot ». En tout cas, cette typologie de la tragédie sainte en tant que prière, qui

influence sans doute profondément le niveau émotionnel de l'action tragique, témoigne d'une recherche linguistique qui s'inspire de la Bible ainsi que de la littérature profane, se faisant l'écho, « à travers ses prières, d'une actualité littéraire, d'un style d'époque qu'elle entend illustrer à sa manière ».

Les pièces d'inspiration biblique d'Antoine de Montchrestien – *David* et *Aman* – se prêtent aussi à d'autres considérations sur le langage adopté dans le traitement de personnages qu'on retrouvait déjà dans les tragédies saintes de Louis Des Masures, André de Rivaudeau et Pierre Matthieu<sup>61</sup>. En effet dans ses sources bibliques – et à l'intérieur de ces histoires – Montchrestien choisit des épisodes qui nous mènent loin du discours édifiant propre aux tragédies saintes, qui, selon Matthieu, ne doivent contenir « rien qui puisse offenser [nos] oreilles ennemies des lascives fables, ni rougir le pur lys de [notre] pudicité ». Pour ce qui concerne *David*, Montchrestien raconte l'histoire de l'adultère avec Bethsabée, tandis que dans *Aman* il insiste sur les jeux galants entre Assuérus et Esther : dans les deux tragédies une section est consacrée à la louange de la beauté d'un personnage féminin et aux conséquences de son charme. L'étude du langage, donc, met en évidence des aspects qui peuvent paraître même contradictoires par rapport à la tradition expressive de la tragédie sainte. Car, malgré le but édifiant que Montchrestien, comme tout auteur qui traite ce genre, se propose, nous voyons sur scène « des personnages s'adonnant à des épanchements pétrarquisants sur le mal d'amour, ainsi qu'à des descriptions de la beauté et de la nudité féminine relevant de l'hypotypose et à des duettos emmiellés », d'une façon que « la *gravitas* tragique est délaissée en faveur de l'élégie et de l'expression galante du sentiment amoureux ». Au niveau du langage en résultent des tournures nettement redevables au modèle pétrarquiste, en outre on perçoit un rabaissement du registre linguistique. Cette superposition de deux registres – néo-pétrarquiste et comique – a comme résultat de créer une langue originale qui récupère, au-delà du réalisme biblique, des filières expressives très anciennes, par exemple celle de la maladie d'amour : filière par ailleurs renouvelée, car « la caractérisation de l'amour de David comme maladie ne constitue pas simplement la reprise d'un motif littéraire, bien au contraire elle est porteuse d'une fonction précise, c'est-à-dire la condamnation d'une forme d'amour considérée comme

61 Cf. *infra* la contribution de Maurizio Busca.

dégradante ». En effet, ce langage peut à juste titre avoir droit de cité dans le genre « tragédie sainte » à cause de la valeur morale acquise par la fusion de métaphores profanes et métaphores religieuses, telles que, dans ce cas, la double image de la maladie-amour et de la maladie-péché. Par ailleurs, cette analyse ponctuelle des textes de Montchrestien, soulignant la pluralité des sources expressives, nous révèle – en plus des influences littéraires (néo-pétrarquisme) et bibliques – une présence, celle d’Ovide, qu’on a commencé à investiguer ces dernières années, présence à qui on doit, pour ainsi dire, une « profanisation » du langage de la tragédie sainte.

Une troisième partie (*Réflexions sur les textes*) nous offre des analyses où les textes sont en premier lieu mis en rapport avec leur contexte historique. On peut considérer exemplaire la lecture de *Aman, ou La Vanité* de Montchrestien, pièce inspirée d’un récit biblique déjà exploité, à partir de l’*Aman* de Rivaudeau, pour évoquer la persécution des fidèles de la véritable Église et les massacres perpétrés pendant les guerres de religion<sup>62</sup>. À l’orée de la paix sanctionnée par l’Édit de Nantes, Montchrestien reprend le sujet biblique traité par Rivaudeau et réfléchit sur la condition des fidèles protestants, éprouvés, tiraillés entre confiance et découragement. Dans *Aman* il se propose de faire « comprendre de quelle manière la crise centrale traversée par Mardochée ainsi que la construction globale de la pièce, marquée par certains déséquilibres révélateurs, reflètent les tensions morales qui déchirent alors la communauté protestante, tiraillée entre l’espoir d’un règlement juste et durable du conflit civil et une défiance pour ainsi dire atavique envers la parole du roi ». L’enjeu de la tragédie de Montchrestien est une « réflexion sur un changement de modèle de nature théologique et spirituelle : la communauté huguenote peut-elle, à la condition d’une paix viable et juste, sortir du paradigme calvinien du peuple élu persécuté et fugitif, continuellement mis à l’épreuve ? ». Si l’on compare, donc, les essais ici présentés de Véronique Ferrer, Maurizio Busca et Ruth Stawarz-Luginbühl, on s’aperçoit que la même pièce qui a offert l’occasion pour une série de considérations sur la pluralité des langages propres au genre « tragédie sainte » – le langage de la prière ainsi que le langage profane du néo-pétrarquisme – peut s’inscrire également dans

62 Cf. *infra* la contribution de Ruth Stawarz-Luginbühl. Pour le rapport entre le genre « tragédie sainte » et les guerres de religion voir aussi la contribution de Franco Giaccone.

le cadre théologico-spirituel où se situaient les tragédies protestantes dans la première décennie des guerres de religion, dans lesquelles la notion d'épreuve de la foi jouait un rôle central.

De même, une analyse ponctuelle des deux tragédies de La Taille (*Saül le furieux* et *La Famine*)<sup>63</sup>, qui hérite des résultats les plus récents de la critique, nous permet de dresser un tableau exhaustif des composantes des textes analysés, en fournissant en même temps une grille de lecture valable pour l'approche de l'ensemble des tragédies saintes de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Il s'agit, avant tout, des modèles. Les pièces de La Taille, comme presque toute œuvre littéraire de la Renaissance, sont une somme de sources différentes, une « marqueterie d'emprunts ». Si d'une part la *fabula* appartient au grand récit vétérotestamentaire (avec un mélange, par ailleurs, du deuxième livre de *Samuel* et du septième livre des *Antiquités des Juifs* traduites par François Bourgoing), d'autre part on peut aussi y déceler des éléments qui dérivent des « mystères », mais, surtout, le public lettré de la Renaissance pouvait y reconnaître, entre les lignes de l'histoire biblique, des motifs classiques. En effet, ces pièces sont un exemple de « l'aboutissement d'un processus plus ample de transfert culturel et d'intégration du legs antique à la tradition chrétienne rénovée et dissociée dans ses deux branches rivales, Réforme protestante et Contre-Réforme catholique ». C'est surtout Sénèque – omniprésent dans toute la production tragique du XVI<sup>e</sup> siècle – qui apparaît en filigrane : *Saül furieux* et *Hercule furieux* sont très semblables. Laissant de côté le discours moral biblique, La Taille a recours aux lieux communs de la Fortune qui élève et abaisse, en multipliant les formules sentencieuses. Saül, roi maudit, atteint à la gloire tragique, puisqu'il est, comme les héros de la tragédie grecque, entaché d'*hybris*. Certainement modernes sont les allusions à la Saint-Barthélemy, qui sont une remontrance pressante contre une royauté glissant de la monarchie à la tyrannie. Ces allusions sont marquées par une conception sombre et pessimiste de l'histoire, où l'on reconnaît l'influence de la prédication calvinienne et l'exégèse protestante de l'histoire de Saül. Une conception pessimiste qui trouve son expression dans toute une série de détails horrifiants caractérisant une tragédie de la faim et du massacre (jusqu'au cannibalisme). Toutefois, dans la superposition de la vision tragique sénéquienne et du pessimisme calvinien, une véritable théologie biblico-chrétienne ne réussit pas à s'imposer.

63 Cf. *infra* la contribution de Frank Lestringant.

La lecture contrastive du *Baptistes sive Calunnia* de George Buchanan et du *Baptiste* de Roland Brisset<sup>64</sup> – c'est-à-dire d'une tragédie sainte humaniste en latin et de sa traduction (ou plutôt imitation) faite par un spécialiste de l'*interpretatio* de tragédies de Sénèque – met en évidence une approche différente, de la part de l'*interpres*, du personnage de Jean-Baptiste qui, « source de débats théologiques, offre l'opportunité d'acclimater au genre tragique renaissant une tragédie sainte tout en portant sur la pratique du pouvoir royal un regard critique qui satisfait à l'utilité que Brisset souhaite conférer à sa pièce ». En effet, si dans la pièce de Buchanan, qui est par ailleurs une tragédie de collègue, Jean-Baptiste peut se lire comme la figure d'un prêcheur protestant remettant en cause les autorités politiques et religieuses qui s'opposent à la Réforme, dans la traduction/imitation française, tout en gardant la lecture *figuralis* du personnage biblique, Brisset déplace l'attention sur la cours des derniers Valois, développe (souvent par des simples glissements de sens) une critique de l'entourage vicieux du roi et, condamnant la tyrannie, prône un pouvoir royal borné par les lois de Dieu, conformément à la conception française de la monarchie de droit divin. Encore une fois c'est la réflexion sur la « parole » des auteurs tragiques qui nous permet de déceler le phénomène d'actualisation du texte – dans ce cas d'une tragédie biblique dont les mêmes sujets peuvent être soumis à une multiplicité d'interprétations.

L'analyse de textes peu étudiés nous permet d'enrichir le répertoire thématique des tragédies saintes : c'est ainsi que la lecture de *Sichem ravisseur* de François Perrin (1589)<sup>65</sup>, qui raconte le viol de Dina, fille de Jacob, et le terrible massacre vengeur qui s'ensuit (*cf. Genèse, XXXIV*), au-delà des références aux combats ligueurs contre Henri III, aborde le thème de la violence, tout en posant des questions éthiques, politiques et religieuses qui soulèvent des doutes sur la sainteté de la violence en scène. La lecture de *Joseph le chaste*, une « comédie sainte » de Nicolas de Montreux (1601)<sup>66</sup>, relevant le caractère multiforme de cette pièce, l'inscrit dans le cadre de la variété baroque et montre qu'elle a comme but l'enseignement de l'histoire sacrée ainsi que le trouble et le divertissement du spectateur. La lecture de *Philanire* de Claude Roillet (version

64 *Cf. infra* la contribution de Florence de Caigny.

65 *Cf. infra* la contribution d'Alessandra Preda.

66 *Cf. infra* la contribution de Daniela Mauri.

néo-latine 1556, version française 1563)<sup>67</sup>, tragédie d'argument profane inspirée des contes de la Renaissance italienne (de Bandello et Giraldi Cinthio), montre comment une pièce non sacrée peut être considérée comme une tragédie sainte.

Les problèmes soulevés et traités profitent donc d'un foisonnement extraordinaire d'études dans le domaine des recherches sur la tragédie sainte. Les résultats obtenus marquent en même temps un point d'arrivée et un point de départ, suggérant quelques pistes de travail selon les perspectives et les méthodes ici adoptées.

Michele MASTROIANNI  
Università del Piemonte Orientale

---

<sup>67</sup> Cf. *infra* la contribution de Zoé Schweitzer.