

ÉCRIRE LA BIBLE EN FRANÇAIS AU MOYEN ÂGE ET À LA RENAISSANCE

sous la direction de
Véronique FERRER et Jean-René VALETTE



© Copyright 2017 by Librairie Droz S.A., 11, rue Massot, Genève.

Ce fichier électronique est un tiré à part. Il ne peut en aucun cas être modifié.

L' (Les) auteur (s) de ce document a/ont l'autorisation d'en diffuser vingt-cinq exemplaires dans le cadre d'une utilisation personnelle ou à destination exclusive des membres (étudiants et chercheurs) de leur institution.

Il n'est pas permis de mettre ce PDF à disposition sur Internet, de le vendre ou de le diffuser sans autorisation écrite de l'éditeur.

Merci de contacter droz@droz.org <http://www.droz.org>

LA TRAGÉDIE SAINTE : GENÈSE ET AVATARS D'UN GENRE LITTÉRAIRE

Au XVI^e siècle, au moment où les auteurs français essaient de faire renaître les genres littéraires antiques, en poésie et en prose, on assiste aussi à un effort pour transposer en langue vulgaire – effort s’inspirant des poétiques anciennes – le genre considéré comme le plus illustre, c’est-à-dire la tragédie¹. Un témoignage de cet effort est représenté à la fois par les nombreuses traductions latines², dont le but est de rendre accessible la lecture du texte original, et par les traductions en langue vernaculaire (qui sont en même temps des réélaborations) se succédant à partir de l’*Electra* de Lazare de Baïf, de 1537 jusqu’au milieu du XVI^e siècle³. La raison principale de ces mises en latin ou en français est due à la difficulté de comprendre le grec des textes tragiques anciens. Difficulté que déjà Erasme signalait surtout à propos des chœurs, dénonçant dans une lettre à William

¹ Cf. Charles Mazouer, *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2013.

² Cf. Marie Delcourt, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, M. Lamertin, 1925 ; René Sturel, « Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 20 (1913), p. 269-296 et p. 637-666 ; Luigi de Nardis, « Traduzioni francesi del teatro greco e latino (sec. XVI e XVII) », dans *Id.*, *Gli occhiali di Scaramuccia*, Palermo, Palumbo, 1993, p. 9-23 ; Michele Mastroianni, « Trois *interpretationes* de l’*Antigone* de Sophocle. Gentien Hervet (1541), Georges Rataller (1550), et Jean Lalemant (1557) », dans *Traditions et réceptions de l’Antiquité, Anabases*, 21 (2015), p. 61-77 ; *Id.*, « Le modèle sénéquien dans la tragédie française de la Renaissance : Roland Brisset traducteur/imitateur », dans *La tragédie à l’époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, éd. Michele Mastroianni, Torino, Rosenberg & Sellier (« Biblioteca di Studi Francesi »), 2015, p. 123-176 ; *Id.*, *Lungo i sentieri del tragico. La Rielaborazione teatrale in Francia, dal Rinascimento al Barocco*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2009.

³ Après 1536 : Anonyme, *Les Suppliantes d’Euripide* (texte entré dans une collection privée non identifiée) ; 1537 : Lazare de Baïf, *Tragedie de Sophoclés intitulee Electra* ; 1542 : Calvy de La Fontaine, *L’Antigone de Sophoclés* ; 1542 environ : Jacques Amyot, *Les Troades* ; 1544 : Guillaume Bochetel, *La tragédie d’Euripide nommee Hecuba* ; 1545-1547 : Jacques Amyot, *Iphigénie en Aulis* ; Thomas Sébillet, *L’Iphigénie d’Euripide* ; datation incertaine : *Hercules hors du sens*, ms. Paris, B.N., Fonds Français 1640 (édition prochaine par Filippo Fassina) ; *Octavie*, ms. Paris, B.N., Fonds Français 1720 (édition prochaine par Elena Aschieri).

Warham où il parlait de sa version latine de l'*Hécube* et de l'*Iphigénie* d'Euripide, l'*obscuritas* des textes qu'il venait de traduire⁴.

En même temps, on assiste à un retour des tragédies latines de Sénèque⁵, dont on diffusait en Europe les premières éditions ; tragédies qui, au bout de quelques décennies, deviendraient le modèle fondamental (sinon unique) du théâtre tragique français.

En 1553, Etienne Jodelle fait jouer sa *Cléopâtre captive*. Il s'agit de la première pièce tragique en français qui se veut construite selon le modèle classique, tout en adoptant un schéma structurel et métrique (la division en cinq actes et l'utilisation de la rime plate) qui survivra dans la tragédie moderne jusqu'au Romantisme. A partir de ce moment, ce genre est définitivement adopté et diffusé dans la littérature française⁶.

A côté de la tragédie classique, naît un genre parallèle. Il s'agit de la tragédie sainte⁷. Tout en empruntant ses sujets à la Bible ou à l'histoire des saints, ce genre

⁴ Ep. n° 188 (éd. Allen) : « Adde nunc chorus nescio quanam affectione adeo obscuros, ut Oedipo quopiam aut Delio sit opus magis quam interprete » (cf. *Euripidis Hecuba et Iphigenia latinae factae Erasmo interprete*, éd. Jan Hendrik Waszink, dans *Desiderii Erasmi Roterodami, Opera Omnia*, I-1, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1969, p. 193-359). Sur ce sujet voir aussi Michele Mastroianni, *Lungo i sentieri del tragico...*, *op. cit.* ; *Id.*, *Le « Antigoni » softoclee del Rinascimento francese*, Firenze, Olschki, 2004 ; Dario Cecchetti, « Thomas Sébillet e la traduzione. I testi proemiali dell'« Iphigénie d'Euripide », dans *Il progetto e la scrittura / Le projet et l'écriture*, éd. Franca Bruera, Antonella Emina, Paola Mossetto, Roma, Bulzoni, 2007, p. 29-55.

⁵ Cf. Florence de Caigny, *Sénèque le tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

⁶ Nous avons un *corpus* presque complet du théâtre français de la Renaissance (on a édité les textes jusqu'à 1589) dans la collection suivante : « Théâtre français de la Renaissance », fondée par Enea Balmas et Michel Dassonville, Paris-Florence, PUF-Olschki, 1986 (en cours de publication).

⁷ Après les réimpressions de deux travaux pionniers (Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Champion, 1929, réimp. Genève, Slatkine, 1977 ; Kosta Loukovitch, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, Droz, 1933 ; réimp. Genève, Slatkine Reprints, 1977), nous citons David Seidmann, *La Bible dans les tragédies religieuses de Garnier et Montchrestien*, Paris, Nizet, 1972 ; Yves Le Hir, *Les drames bibliques de 1541 à 1600. Etudes de langue, de style et de versification*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974 ; Raymond Lebègue, « Théâtre et politique en France au XVI^e siècle », dans *Culture et politique en France à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance*, éd. Franco Simone, Torino, Accademia delle Scienze, 1974, p. 427-437 ; *Id.*, « Du mystère à la tragédie », dans *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. IV : Tradition et originalité dans la création littéraire*, Genève, Slatkine, 1983, p. 103-109 ; J. S. Street, *French sacred drama from Bèze to Corneille : dramatic forms and their purposes in the early modern theatre*, Cambridge, At the University Press, 1983 ; Michel Lioure, *Le Théâtre religieux en France*, Paris, PUF (« Que sais-je ? »), 1983 ; James A. Parente Jr., *Religious drama and the humanist tradition*, Leiden, Brill, 1987 ; Maria Miller, *La Tragédie biblique à l'âge baroque en France entre 1610 et 1650*, thèse de l'Université de Paris III, 1988 (Lille, Atelier National des Thèses, 1989) ; Mireille Herr, *Les Tragédies bibliques au XVIII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988 ; Marguerite Soulié, « La théâtre et la Bible au XVI^e siècle », dans Guy Bedouelle et Bernard Roussel (dir.), *Le temps des Réformes et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1989, p. 635-658 ; *Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento*, « Studi di Letteratura francese », XVIII (1990) ; Charles Mazouer, « Les tragédies bibliques sont-elles tragiques ? », *Littératures classiques*, 16 (1992), p. 125-140 ;

est strictement lié au théâtre grec et latin. En premier lieu pour des raisons formelles. En effet, le prestige extraordinaire dont jouissent les pièces classiques amène, premièrement, les auteurs tragiques du XVI^e siècle à choisir des structures qui évoquent le théâtre ancien, bien que leurs sujets appartiennent à des genres traditionnels, tels que les mystères. Deuxièmement, le rapport qui se crée (entre le théâtre classique et la tragédie biblique) est un rapport d'opposition, qui s'explique par des motifs d'ordre idéologique. En effet, la survivance en pleine Renaissance de l'ancien débat qui remonte aux Pères de l'Église et qui se développe tout au

Mariangela Miotti, *La definizione di « tragedia »*, dans *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas: I. Moyen âge – XVII^e siècle*, éd. Paolo Carile, Giovanni Dotoli, Anna Maria Raugei, Michel Simonin, Luigia Zilli, Paris, Klincksieck, 1993, p. 489-501 ; Dario Cecchetti, « La nozione di *tragédie sainte* in Francia tra Rinascimento e Barocco », dans *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terraux*, éd. Jean Balsamo, Paris, Champion, 1994, p. 395-413 ; Olivier Millet, « De l'erreux au péché : la culpabilité dans la tragédie humaniste du XVI^e siècle », dans *La culpabilité dans la littérature française*, éd. Eduard Guitton, VIII (1995), p. 57-73 ; *Id.*, « La tragédie humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le sacré », dans *Le Théâtre et le sacré*, éd. Anne Bouvier Cavoret, Paris, Klincksieck, 1996, p. 69-94 ; Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997 ; *Poésie et Bible de la Renaissance à l'Age classique (1550-1680)*, Actes du Colloque de Besançon des 25 et 26 mars 1997, éd. Pascale Blum et Anne Mantero, Paris, Champion, 1999 ; Regina Grazia Lana Zardini, « *L'Abraham sacrificant* di Bèze tra tragedia e commedia », dans *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento*, ed. Elio Mosele, Fasano (Br), Schena, 1999, p. 185-194 ; *Littérature et religion*, éd. Gérard Ferreyrolles, *Littératures classiques*, 39 (2000) ; *Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*, ed. Dario Cecchetti e Daniela Dalla Valle, Firenze, Olschki, 2001 ; Jean-Claude Carron, « *Abraham sacrificant* de Théodore de Bèze. Exil et propagande évangéliques au XVI^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 221-222 (vol. 56, 2004), p. 69-92 ; Charles Mazouer, *Le théâtre français de la Renaissance*, *op. cit.* ; *Id.*, « Théâtre et religion dans la seconde moitié du XVI^e siècle », *French Studies*, 60 (2006), p. 295-304 ; Jean-Pierre Bordier et André Lascombes, *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Actes du XLV^e Colloque International d'Etudes Humanistes, Turnhout, Brepols, 2006 ; Mariangela Miotti, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese da Rivaudeau a Racine*, Fasano (Br), Schena, 2009 ; Dario Cecchetti, « La *tragédie sainte* rinascimentale come *miroir* della storia presente », dans *Religion et littérature à la Renaissance. Mélanges en l'honneur de Franco Giaccone*, éd. François Roudaut, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 621-642 ; *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne*, Atti del XV Convegno Internazionale di Studio : Verona, 16-17 ottobre 2009, ed. Rosanna Gorris Camos, Fasano (Br), Schena, 2012 ; Ruth Stawarz-Luginbül, *Un théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marge des guerres de religion en France (1550-1573)*, Genève, Droz, 2012 ; *Id.*, « Une fois exemplaire ? Abraham, Esther et David à l'épreuve de la tragédie huguenote », *Tangence*, 104 (2014), p. 27-50 ; Louise Frappier et Anne G. Graham (dir.), *L'exemplarité de la scène : théâtre, politique et religion au XVI^e siècle*, *Tangence*, 104 (2014) ; Charles Mazouer, *Théâtre et christianisme. Etudes sur l'ancien théâtre français*, Paris, Champion, 2015 ; *La tragédie sainte en France (1550-1610)*, *Problématiques d'un genre*, éd. Michele Mastroianni, Paris, Classiques Garnier, à paraître. A présent nous avons un *corpus* presque complet des tragédies saintes françaises du XVI^e siècle dans *Théâtre français de la Renaissance (La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX)*, éd. Enea Balmas et Michel Dassonville, Firenze-Paris, Olschki-PUF, 1986-1993 (5 vol.), et dans *Théâtre français de la Renaissance (La tragédie à l'époque d'Henri III)*, éd. Nerina Clerici Balmas, Anna Bettoni, Rosanna Gorris Camos, Mariangela Miotti, Firenze-Paris, Olschki-PUF, 1999-2012 (6 vol.). Les introductions aux différentes pièces nous fournissent une bibliographie mise à jour sur les tragédies saintes ici éditées.

long du Moyen Âge – débat concernant la légitimité d’une littérature inspirée des mythes païens⁸ – pose des problèmes à ces auteurs qui conçoivent la représentation sur la scène comme un moyen d’éduquer le public et de prêcher des vérités morales et religieuses. Il s’agit (en particulier pour les premières tragédies du XVI^e siècle) d’auteurs protestants qui, en vertu de leur formation humaniste, considèrent les modèles classiques comme des modèles normatifs absolus. Cependant, ces mêmes auteurs, étant conditionnés par une situation de confrontation religieuse et par les nécessités de la catéchèse moderne, ressentent aussi l’exigence de choisir des sujets édifiants.

Le premier des auteurs protestants que nous pouvons considérer comme le fondateur du genre de la tragédie sainte est Théodore de Bèze. En 1550, dans la préface *Aux lecteurs* de son *Abraham sacrifiant* (la plus ancienne tragédie sainte française) non seulement il construit une véritable esthétique calviniste du théâtre⁹, mais il entame une discussion au sujet de la tragédie classique et des rapports entre ce modèle et la dramaturgie contemporaine. Analysons brièvement cette préface :

[...] Lisant donc ces histoires saintes avec un merveilleux plaisir et singulier profit, il m’est pris un désir de m’exercer à écrire en vers tels arguments, non seulement pour les mieux considérer et retenir, mais aussi pour louer Dieu en toutes sortes à moi possibles. Car je confesse que de mon naturel j’ai toujours pris plaisir à la poésie, et ne m’en puis encore repentir, mais bien ai-je regret d’avoir employé ce peu de grâce que Dieu m’a donné en cet endroit, en choses desquelles la seule souvenance me fait maintenant rougir. Je me suis donc adonné à telles matières plus saintes, espérant de continuer ci-après même-ment en la translation des Psaumes, que j’ai maintenant en main. Que plutôt à Dieu que tant de bons esprits que je connais en France, en lieu de s’amuser à ces malheureuses inventions ou imitations de fantaisies vaines et déshonnêtes

- ⁸ Cf. Franco Simone, «La *reductio artium ad Sacram Scripturam* quale espressione dell’Umanesimo medievale fino al sec. XII», *Convivium*, 6 (1949), p. 887-927 ; Michele Mastroianni, «Il genere tragico come luogo del sincretismo rinascimentale. L’*Antigone* di Robert Garnier», dans *Lungo i sentieri del tragico...*, *op. cit.*, p. 59-101 ; Sabine Lardon, «Tragédie païenne, tragédie chrétienne : *Les Juifves* et *La Troade* de Robert Garnier», dans *Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*, *op. cit.*, p. 55-77 ; *Id.*, «Le syncrétisme pagano-chrétien dans *Les Juifves* de Robert Garnier : Bible et Sénèque», dans *Le syncrétisme pagano-chrétien à l’époque de l’Humanisme et de la Renaissance*, éd. Sabine Lardon, *Franco-Italica*, 25-26 (2004), p. 183-198 ; Charles Mazouer, «Les mythes antiques dans la tragédie française du XVI^e siècle», dans *L’imaginaire du changement en France au XVI^e siècle*, éd. Claude-Gilbert Dubois, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, p. 131-161 ; *Id.*, «La vision tragique de Robert Garnier dans *Hippolyte*, *La Troade*, *Antigone*», dans *Studi di letteratura francese (XVIII) : Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1990, p. 72-82.
- ⁹ Cf. Olivier Millet, *Calvin et l’esthétique de la parole*, Paris, Champion, 1992 ; *Id.*, «Exégèse évangélique et culture littéraire humaniste : entre Luther et Bèze. L’*Abraham sacrifiant* selon Calvin», *Etudes théologiques et religieuses*, 3 (1994), p. 367-380 ; Anne G. Graham, «Théodore de Bèze et la première *tragédie française* : imitation, innovation et exemplarité», *Tangence*, 104 (2014), p. 51-77 ; Irena Backus (dir.), *Théodore de Bèze (1519-1605)*, Actes du Colloque de Genève, (septembre 2005), Genève, Droz, 2007.

(si l'on veut juger la vérité), regardassent plutôt à magnifier la bonté de ce grand Dieu, duquel ils ont reçu tant de grâces, qu'à flatter leurs idoles, c'est-à-dire leurs seigneurs ou leurs dames, qu'ils entretiennent en leurs vices par leurs fictions et flatteries. A la vérité il leur serait mieux séant de chanter un cantique à Dieu que de pétrarquiser un sonnet et faire l'amoureux transi, digne d'avoir un chaperon à sonnettes, ou de contrefaire ces fureurs poétiques à l'antique pour distiller la gloire de ce monde et immortaliser celui-ci ou celle-là : choses qui font confesser au lecteur que les auteurs d'icelles n'ont pas seulement monté en leur mont de Parnasse, mais sont parvenus jusqu'au cercle de la lune. Les autres (du nombre desquels j'ai été à mon très grand regret) aiguisent un épigramme tranchant à deux côtés ou piquant par le bout, les autres s'amuse à tout renverser plutôt qu'à tourner, autres, cuidant enrichir notre langue, l'accoutrent à la grecque et à la romaine. Mais quoi ? dira quelqu'un, j'attendais une tragédie et tu nous donnes une satire. Je confesse que pensant à telles frénésies je me suis moi-même transporté, toutefois je n'entends avoir médité des bons esprits, mais bien voudrais-je leur avoir découvert si au clair de l'injure qu'ils font à Dieu et le tort qu'ils font à eux-mêmes, qu'il leur prît envie de me surmonter en la description de tels arguments dont je leur envoie l'essai, comme je sais qu'il leur sera bien aisé si le moindre d'eux s'y veut employer. Or, pour venir à l'argument que je traite, il tient de la tragédie et de la comédie, et pour cela ai-je séparé le prologue et divisé le tout en pauses à la façon des actes des comédies, sans toutefois m'y assujettir. Et pour qu'il tient plus de l'une que de l'autre, j'ai mieux aimé l'appeler tragédie. Quant à la manière de procéder, j'ai changé quelques petites circonstances de l'histoire pour m'approprier au théâtre. Au reste, j'ai poursuivi le principal au plus près du texte que j'ai pu, suivant les conjectures qui m'ont semblé les plus convenables à la matière et aux personnages. Et combien que les affections soient des plus grandes, toutefois je n'ai voulu user de termes ni de manières de parler trop éloignées du commun, encore que je sache telle avoir été la façon des Grecs et des Latins, principalement en leurs Chorus (ainsi qu'ils les nomment). Mais tant s'en faut qu'en cela je les veuille imiter, que tout au contraire je ne trouve rien de plus malséant que ces translations tant forcées et mots tirés de si loin, qu'ils ne peuvent jamais arriver à point. Témoin Aristophane qui, tant de fois et à bon droit, en a repris les poètes de son temps. Même j'ai fait un cantique hors le chorus et n'ai usé de strophes, antistrophes, épirrèmes, parecbases, ni autres tels mots qui ne servent que d'épouvanter les simples gens, puisque l'usage de telles choses est aboli et n'est de soi tant recommandable qu'on se doive tourmenter à le remettre sus [...] ¹⁰.

Ainsi que nous venons de le dire, dans le passage de la préface susdite il y a la reprise de l'ancien débat sur la valeur de la poésie, par l'emploi d'un *topos* traditionnel : l'expression du remords que doit éprouver le chrétien passionné des lettres profanes et de la poésie païenne. Bèze relance ici un motif courant du débat qui a comme source l'épître où saint Jérôme manifeste tout son malaise pour s'être

¹⁰ Théodore de Bèze, *Aux Lecteurs*, dans *Théâtre Français de la Renaissance. La tragédie à l'époque d'Henri III et de Charles IX (1550-1561)*, texte édité et présenté par Patrizia De Capitani, Florence-Paris, Olschki-PUF, 1986, vol. 1, p. 1-54, ici p. 17-19.

adonné aux lettres profanes¹¹. En particulier, le théologien genevois se livre à une polémique contre les auteurs qui au lieu «de chanter un cantique à Dieu» préfèrent «pétrarquiser un sonnet» ou, pire encore, «contrefaire ces fureurs poétiques à l'antique, pour distiller la gloire de ce monde». De toute évidence, par la référence aux *fureurs à l'antique*, Bèze songe surtout à la tragédie classique.

Mais, tout en blâmant les imitateurs des auteurs païens, Bèze, qui au début du passage cité souligne son désir d'aborder en vers des arguments tirés des livres bibliques, identifie sa composition (qui traite de l'histoire d'Abraham) avec le genre tragique. En effet, l'*Abraham* n'est pas une simple reprise des mystères médiévaux, ainsi que Mario Richter l'a souligné le premier¹², mais c'est «l'invention originale d'un nouveau genre théâtral et populaire grâce à l'utilisation d'éléments classiques remarquablement sélectionnés, mûris au cours d'une pratique humaniste longue et fervente»¹³. Le fait que Bèze se pose le problème du rapport entre son texte et la tragédie ancienne est démontré par les considérations que sa préface introduit à propos des traductions contemporaines, définies comme *tant forcées*, et par la revendication d'avoir refusé «tels mots qui ne servent que d'épouvanter les simples gens».

Par ailleurs, tout en employant le terme *tragédie* pour sa pièce, Bèze est bien au courant des poétiques classiques, qui définissent la tragédie, car il hésite entre l'emploi de mot *tragédie* ou *comédie* («pour venir à l'argument que je traite, il tient de la tragédie et de la comédie [...]. Et pource qu'il tient plus de l'une que de l'autre, j'ai mieux aimé l'appeler tragédie») à cause du dénouement heureux de l'histoire d'Abraham. Il est clair que Bèze pose ici les préambules d'une discussion sur l'essence et la définition de la tragédie sainte, qui va se poursuivre les décennies suivantes.

Etant donné que, à partir de ce moment, les auteurs du XVI^e siècle emploient le terme *tragédie* (avec une indéniable référence au genre classique) même pour les pièces théâtrales d'argument chrétien, ils essaieront de justifier leur emploi par rapport aux définitions des poétiques anciennes, premièrement par rapport à la définition aristotélicienne¹⁴. Il s'agit du chapitre 13 de la *Poétique*, où Aristote

¹¹ Cf. Hieronimus, *Epist.*, XXII (*Ad Eustochium*), 30.

¹² Cf. Mario Richter, «La poétique de Théodore de Bèze et les *Chrestiennes Méditations*», dans *Id.*, *Jean de Sponde et la langue poétique des protestants*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 77-125. Sur le rapport avec les mystères, voir Charles Mazouer, «Abraham du *Mistère du Vieil Testament* à l'*Abraham sacrifiant* de Bèze», dans *R.H.R.*, XXIII, 44 (juin 1997), p. 55-64. Sur l'*Abraham sacrifiant* voir encore Jean-Claude Carron, «*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze. Exil et propagande évangélique au XVI^e siècle», *Revue d'histoire du théâtre*, 221-222 (2004), p. 69-92; Ruth Stawartz-Luginbül, «L'*Abraham sacrifiant*, tragédie française ou comment mettre en scène l'épreuve de la foi?», dans Irena Backus (dir.), *Théodore de Bèze (1519-1605). Actes du colloque de Genève*, Genève, Droz, 2007, p. 401-4015; Anne G. Graham, «Théodore de Bèze et la première *Tragédie française*: imitation, innovation et exemplarité», *Tangence*, 104 (2014), p. 51-77.

¹³ Mario Richter, *op. cit.*, p. 97.

¹⁴ Aristote, *Poétique*, 13.

souligne que l'essence de la tragédie consiste dans le changement de fortune, dans le traitement de faits qui suscitent la crainte et la pitié et dans le choix d'un protagoniste « qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise ».

Il faut dire pourtant que les héros bibliques des tragédies saintes ne peuvent presque jamais répondre à ces exigences. Déjà Jean de La Taille, dans son traité *De l'Art de la Tragédie*, qui accompagne ses deux pièces bibliques, *Saül le furieux* et *La famine, ou les Gabeonites* (1572 et 1573), reprochait à ses prédécesseurs, Bèze et Louis Des Masures, d'avoir attribué la qualification de héros tragique à Abraham et à David, dont les vicissitudes sont couronnées par un dénouement heureux :

Voilà pourquoi tous sujets n'étant tels seront toujours froids et indignes du nom de tragédie, comme celui du sacrifice d'Abraham, où cette feinte de faire sacrifier Isaac, par laquelle Dieu éprouve Abraham, n'apporte rien de malheur à la fin ; et d'un autre où Goliath, ennemi d'Israël et de notre religion, est tué par David son haineux, laquelle chose tant s'en faut qu'elle nous cause quelque compassion, que ce sera plutôt un aise et contentement qu'elle nous baillera¹⁵.

Toutefois, même si les héros bibliques des tragédies saintes ne peuvent pas répondre aux exigences de la tragédie, telles qu'elles ont été énoncées par Aristote, il faut dire que des exceptions existent. Par exemple, Jean de La Taille¹⁶ considère Saül (« le plus misérable prince qui porta jamais couronne »¹⁷) comme un héros tragique. En effet Saül, tout en étant élu par Dieu, commet des fautes (orgueil démesuré et désobéissance) qui causent son malheur¹⁸.

Or, si dans certains cas nous assistons à la tentative de constituer un art poétique qui reprenne en quelque sorte le modèle de la *Poétique* aristotélicienne (ce qui arrive dans *l'Art de la Tragédie* de Jean de La Taille, qui essaie une confrontation avec Aristote au sujet du nouveau genre de la tragédie sainte), nous devons parallèlement reconnaître la naissance et le développement d'une poétique originale.

Lisons l'épilogue de *l'Abraham sacrifiant* :

¹⁵ Jean de La Taille, *De l'Art de la Tragédie*, dans *Théâtre français de la Renaissance. La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1568-1573)*, texte édité et présenté par Laura Kreyder, Florence-Paris, Olschki-PUF, 1992, vol. 4, p. 205-213, ici p. 207.

¹⁶ Sur Jean de La Taille, voir au moins Andreas Werner, *Jean de La Taille und sein « Saül le furieux »*, Leipzig, Deichert, 1908 ; Kathleen M. Hale – C. N. Smith, « The Early Editions of the Tragedies of Jean de La Taille », *Kentucky Romance Quaterly*, 1 (XX, 1973), p. 75-88 ; Ruth Stawarz-Luginbühl, « Entre la guerre, la peste et la famine. La question de l'identité religieuse de Jean de La Taille », dans *BHR*, 1 (LXXV, 2013), p. 25-45. Voir aussi le chapitre V et la riche bibliographie de l'important livre de Ruth-Stawarz-Luginbühl, *Un théâtre de l'épreuve etc., op. cit.*, p. 221-280.

¹⁷ *Ibid.*, p. 205.

¹⁸ Charles Mazouer (« Les tragédies bibliques sont-elles tragiques ? », art. cit.) a abordé le problème des différences de la culpabilité dans la Bible et dans la tragédie grecque. Cf. aussi Olivier Millet, « De l'erreur au péché... », art. cit., p. 57-73.

Or voyez-vous de foi la grand' puissance,
Et le loyer de vraie obéissance.
Parquoi, messieurs, et mesdames aussi,
Je vous supplie, quand sortirez d'ici,
Que de vos cœurs ne sorte la mémoire
De cette digne et véritable histoire.

Ce ne sont point de farces mensongères,
Ce ne sont pas quelques fables légères,
Mais c'est un fait, un fait très véritable
D'un serf de Dieu, de Dieu très redoutable.
Parquoi seigneurs, dames, maîtres, maîtresses,
Pauvres, puissants, joyeux, pleins de détresses,
Grands et petits, en ce tant bel exemple,
Chacun de vous se mire et se contemple.

Tels sont pour vrai les miroirs où l'on voit
Le beau, le laid, le bossu et le droit.
Car qui de Dieu tâche accomplir sans feinte,
Comme Abraham, la parole très sainte,
Qui, nonobstant toutes raisons contraires,
Remet en Dieu et soi, et ses affaires,
Il en aura pour certain une issue
Meilleure encor' qu'il ne l'aura conçue.
Viennent les vents, viennent tempêtes fortes,
Viennent tourments et morts de toutes sortes ;
Tourment les cieux, toute la terre tremble,
Tout l'univers renverse tout ensemble,
Le cœur fidèle est fondé tellement
Que renverser ne peut aucunement.
Mais au rebours, tout homme qui s'arrête
Au jugement et conseil de sa tête,
L'homme qui croit tout ce qu'il imagine,
Il est certain que tant plus il chemine,
Du vrai chemin tant plus est écarté.
Un petit vent l'a soudain emporté,
Et qui plus est, sa nature perverse
En peu de temps soi-même renverse.

O toi, grand Dieu, qui nous a fait connaître
Les grands abus esquels nous voyons être
Le pauvre monde, hélas, tant perverti,
Fais qu'un chacun de nous soit averti,
En son endroit, de tourner en usage
La vive foi de ce saint personnage.

Voilà, messieurs, l'heureuse récompense,
Que Dieu vous doit pour votre bon silence. (v. 973-1016)¹⁹

¹⁹ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, dans *Théâtre français de la Renaissance. La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1550-1561)*, éd. cit., p. 53-54.

Il s'agit d'un texte fort intéressant, car, tout en insistant sur les notions de *fait véritable*, *exemple*, *miroir*, il fournit de nouveaux critères pour une discussion théorique concernant le genre de la tragédie sainte. Bèze déclare en premier lieu qu'il existe une opposition entre les *fabulae* païennes (les mythes anciens) et les histoires de la Bible. A propos des mythes, il récupère le concept de mensonge, qu'on retrouve, des Pères jusqu'à la Renaissance, dans toute polémique sur la poésie classique. Dans le débat sur la valeur de la poésie profane, ce concept revêt une signification éminemment morale, que le texte de Bèze garde. Néanmoins, on introduit ici une notion qui va être reprise à l'époque baroque, et tout le long du XVII^e siècle, dans le sillage des ouvrages théoriques du Tasse au sujet du poème épique religieux : la notion de *véritable* comparée à celle de *vraisemblable*²⁰. Ces idées sont au centre de la réflexion sur la tragédie sainte en tant que genre jusqu'à la fin du XVI^e siècle.

Nous citons encore un texte qui montre la tentative d'organiser un discours cohérent sur ce sujet. Il s'agit de l'*Epître au Seigneur Philippe le Brun*, servant d'avant-propos aux *Tragédies Saintes* (*David combattant*, *David triomphant*, *David fugitif*) de Louis Des Masures (1562-63, publiées en 1566). Parmi les passages les plus significatifs nous pouvons retenir les observations qui suivent :

Cette sainte parole (à cause que ne puis
Me repentir encor' de l'étude où me suis
Quelquefois adonné, et qu'encor ne m'amuse
Ou la lyre latine ou la française muse)
M'a donné argument pour en nombres divers
Ecrire et t'adresser quelques tragiques vers,
Afin qu'en écrivant je laisse au moins les feintes
Pour ma plume régler sur les histoires saintes.
A cela m'a semblé convenable David
De qui Dieu tellement le courage ravit
Qu'en toute affection dure, étrange et moleste
Ce serviteur de Dieu, sur la bonté céleste
S'appuyant fermement, y a eu son recours,
Et il a de son Dieu éprouvé le secours,
Comme le Tout-Puissant toujours de près assiste
A quiconque de cœur à l'invoquer persiste.
[...]
De Dieu, et des siens en son nom, les victoires
Me font écrire en vers ces tragiques histoires
Qui serviront aussi pour instruire et former
A craindre le Seigneur et de vertu s'armer
[...]

²⁰ Pour ce qui concerne la France, voir Gabriella Bosco, *Tra mito e storia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, surtout p. 17-45 (voir aussi la riche bibliographie) ; Alain Génétiot, *Le Classicisme*, Paris, PUF, 2005, surtout p. 435-450. Cf. aussi Lionello Sozzi, « L'influence en France des épopées italiennes et le débat sur le merveilleux », dans *Mélanges offerts à Georges Couton*, éd. Jean Jasse, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 61-73.

Or David (si à nul peuvent ces carmes plaire)
 En fait preuve apparente et en est l'exemplaire.
 Aussi l'ai-je voulu ici représenter
 Pour servir à instruire et non pour plaisanter,
 Ni de Dieu le mystère et la sainte parole
 Détourner par abus à chose vaine et folle
 Comme pour quelquefois les yeux rendre contents
 Sont les publiques jeux produits à passe-temps.
 Non, non. Que du vrai Dieu la parole tant sainte
 Jamais prise ne soit qu'en révérence et crainte !
 Et je prie en ce lieu quiconque par loisir
 Lire ou représenter ces vers aura désir,
 Qu'il s'efforce à purger l'affection malsaine
 Pour n'estimer la chose ainsi légère et vaine
 [...]

Ces personnages donc, pour les connaître mieux,
 Ai-je voulu ici représenter aux yeux
 Des bénins spectateurs. Mais l'action présente
 J'ai cependant rendue entièrement exempte
 Des mensonges forgés et de termes nouveaux
 Qui plaisent volontiers aux humides cerveaux
 Des délicates gens, voulant qu'on s'étudie
 De rendre au naturel l'antique Tragédie.

Moi, qui de leur complaire en cela n'ai souci
 Pour l'histoire sacrée amplifier ainsi
 De mots, d'inventions, de fables mensongères,
 J'ai volontiers quitté ces façons étrangères
 Aux profanes auteurs auxquels honneur exquis
 Est, par bien inventer, feindre et mentir acquis.
 Et à la vérité simple, innocente et pure
 (Pour envers le Seigneur ne faire offense dure)
 Me suis assujetti. Car qui invente et ment
 N'acquiert en cet endroit déshonneur seulement
 Ains, au scandale ouvert de maint fidèle, attente
 Encontre Dieu commettre impiété patente. (63-78, 89-92, 117-130, 167-186)²¹

Encore une fois, la réflexion de Des Masures s'inscrit dans le débat concernant la légitimité, pour un chrétien, de s'adonner aux lettres, en particulier à la poésie. En effet, Des Masures aussi affirme qu'il ne s'est pas encore totalement libéré de sa formation humaniste, bien que « la lyre latine ou la française muse » (c'est-à-dire la littérature classique et la poésie profane pétrarquaisante) ne l'attire plus désormais. C'est pour concilier son ancienne formation avec la leçon de Calvin et de

²¹ Louis des Masures, *Épître au Seigneur Philippe le Brun*, dans *Théâtre français de la Renaissance. La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1561-1566)*, texte établi et présenté par Michel Dassonville, Florence-Paris, Olschki-PUF, 1989, vol. 2, p. 239-246, ici p. 241, 241-242, 242-243, 244.

Bèze que Des Masures décide de composer « quelques tragiques vers » s'inspirant de l'histoire sainte. Toutefois, il souligne la finalité didactique que cette production littéraire doit nécessairement poursuivre : « ces tragiques histoires / [...] serviront aussi pour instruire et former / à craindre le Seigneur et de vertu s'armer », histoires qui devront « servir à instruire et non pour plaisanter ».

Surtout Des Masures insiste sur un aspect qu'il considère essentiel pour le but pédagogique qu'il attribue à sa production tragique : le respect de la vérité. Par ailleurs, la différence foncière entre les fables de la mythologie païenne et les histoires de la Bible s'identifie avec la différence entre *mensonge* et *vérité*. Il s'agit d'un problème central de la rhétorique humaniste.

D'un côté, on insiste sur l'exigence morale de respecter la vérité : il s'agit d'une règle que doit suivre celui qui compose n'importe quelle œuvre littéraire. Il faut d'autant plus respecter cette règle lorsqu'on traite de sujets tirés de l'histoire sainte : *inventer* et *mentir* dans ce domaine signifie *commettre impiété*. D'un autre côté, les auteurs humanistes (« les humides cervaux des délicates gens ») ressentent l'exigence de reproduire fidèlement (*rendre au naturel*) les genres anciens, ce qui s'impose pour la tragédie aussi, même lorsqu'elle s'inspire de l'histoire sainte, qu'on ne doit absolument pas « amplifier de mots, d'inventions, de fables mensongères ». La conclusion qui en dérive est donc la nette distinction entre histoire profane et histoire sacrée :

Par quoi si point ne sont agréables mes carmes
 Aux esprits désireux des passions et larmes
 Que peuvent exprimer les autres écrivains
 Traitant sujets pour eux et profanes et vains,
 Je les laisse admirer d'iceux la libre course
 Qui déguise l'histoire et la vérité, pource
 Que leur loi le permet. Assez ce me sera
 Quand équitablement la cause on jugera,
 Mettant la différence (aux bons juges notoire)
 Entre les saints écrits et la profane histoire.
 Seulement ai voulu (laissant la marche à part
 Du brodequin tragique, et des termes le fard)
 Retenir pour enseigne aux passants rencontrée
 Le nom de Tragédie et l'écrire à l'entrée. (v. 197-210)²²

Le nom donc de tragédie va être retenu pour les *tragédies saintes*, à cause du prestige dont ce genre – dans le sillage d'une poétique soi-disant aristotélicienne – jouit au-dessus de tous les autres, mais on laissera de côté le *fard* d'une écriture tragique imitant les anciens, sans s'adonner à une « libre course, / qui déguise l'histoire et la vérité, pource / que leur loi le permet ».

Nous venons de citer les considérations de Théodore de Bèze dans l'épître *Aux lecteurs* et dans l'*Epilogue* de l'*Abraham sacrifiant*, de Louis Des Masures dans

²² *Ibid.*, p. 245.

l'épître dédicatoire de ses tragédies saintes, de Jean de La Taille dans son *Art de la Tragédie*. Mais on retrouve encore des idées semblables dans l'*Avant-Parler* de l'*Aman* de Rivaudeau (édité en 1566)²³, concernant le débat sur la valeur de la poésie dans une perspective chrétienne. Il faut tout de même reconnaître dans ce texte une insistance plus marquée sur l'importance de la tradition ancienne. Rivaudeau manifeste une attention explicite pour les aspects techniques du genre tragique et pour les notions aristotéliennes au sujet de l'unité, et il développe aussi un discours sur le fait que les *saintes lettres* exercent une persuasion plus efficace lorsqu'elles sont présentées dans une forme classique²⁴.

Ces deux concepts de fond – la supériorité de la *vérité* biblique par rapport aux *fabulae* païennes et la nécessité d'imiter les modèles classiques – seront encore proposés au seuil du XVII^e siècle, lorsque Vauquelin de La Fresnaye, dans son *Art poétique* (publié en 1605, mais composé au moins deux décennies avant), écrit :

Hé ! quel plaisir seroit-ce à cette heure de voir
Nos Poètes Chrestiens les façons recevoir
Du Tragique ancien ? Et voir à nos misteres
Les Payens asservis sous les loix salutaires
De nos Saints et Martyrs ? et du vieux Testament
Voir une Tragedie extraite proprement²⁵.

La tragédie sainte donc – héritière, du reste, des *Mystères* – est construite, en tant que nouveau genre, sur le modèle de la tragédie classique, dont la théorisation est contenue dans les poétiques anciennes (d'Aristote et d'Horace).

Toutefois, à la différence des tragédies grecques et latines, qui retiennent leurs sujets de la mythologie sans aucune référence aux événements historiques (si l'on excepte la *fabula praetexta* romaine, dont nous avons un seul exemplaire, l'*Octavia* pseudo-sénéquienne), la tragédie sainte instaure des liens avec l'histoire. En fait, la tragédie sainte considère la Bible dont elle s'inspire comme un miroir des événements contemporains. De toute évidence entre ici en jeu une tradition précise, liée à l'exégèse biblique ; il s'agit de la lecture figurale de l'histoire vétéro-testamentaire, considérée comme préfiguration de l'histoire future (*forma futuri*²⁶). Par ailleurs, d'après une conception désormais établie au Moyen Age, même sur le plan théologique, le temps de l'Ancien Testament est considéré comme *tempus figurarum*²⁷.

²³ André de Rivaudeau, *Avant-Parler d'André de Rivaudeau à Monsieur de La Noue, chanoine de Bretagne*, dans *Théâtre français de la Renaissance. La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1566-1567)*, texte édité et présenté par Régine Reynolds Cornell, Florence-Paris, Olschki-PUF, 1990, vol. 3, p. 18-23.

²⁴ Cf. Dario Cecchetti, «La nozione di *tragédie sainte*...», art. cit. p. 403-406.

²⁵ Jean Vauquelin de La Fresnaye, *Art poétique*, III, v. 881-886, édition critique par Georges Pélissier, Paris, 1885 (réimp. Genève, 1970), p. 172.

²⁶ Cf. Rom, 5, 14. Cf. aussi I Cor., 10, 11 : «Haec autem omnia in figura contingebant illis».

²⁷ Cf. S. Thomae Aquinatis, *Super epistolas S. Pauli lectura*, ed. Raffaele Cai, Taurini-Romae, Marietti, 1953 (ed. VIII revisa), vol. I, p. 333.

Or, le mécanisme d'actualisation de l'histoire sacrée, souligné par les auteurs de tragédies saintes, est redevable à cette conception. Il faut tout de même rappeler que le procédé d'actualisation ne concerne pas seulement les pièces sacrées. L'histoire ancienne aussi – en particulier romaine (*Cornelie*, *César*, *Porcie*, *Marc-Antoine*, *Cléopâtre*, etc.) – est considérée comme un « miroir » de l'histoire contemporaine²⁸. Par exemple, Robert Garnier, dans la dédicace de sa *Cornelie* souligne que la narration de la fin de la république romaine est « à [son] regret trop propre aux malheurs de [son] siècle »²⁹.

En outre, nous pouvons encore trouver des références à la situation de la deuxième moitié du XVI^e siècle, ressentie comme un moment éminemment tragique. Il suffit de citer l'affirmation d'Agrippa d'Aubigné qui conclut une longue réflexion sur l'histoire de ces décennies : « ce siècle n'est rien qu'une histoire tragique »³⁰. Et le tragique de cette époque est étroitement lié au phénomène des guerres de religion qui sont vécues et lues comme une véritable calamité biblique, l'exemple de l'histoire humaine étant dominée par le péché. L'épître dédicatoire de l'*Aman* de Pierre Matthieu (1589) explicite fort bien le rapport instauré entre l'histoire ancienne (biblique et profane) et l'histoire moderne :

AUX NOBLES ET ILLUSTRES CONSULS ET ECHEVINS DE LA VILLE DE LYON
Messieurs, si tout ce qui se voit de bien accompli entre les actions humaines semble avoir beaucoup plus de grâce quand il paraît autorisé du privilège du temps, et qu'il se dit être fait à propos, qui dira que cette Tragédie composée en un siècle tragique, soit à tort dédiée à ceux qui sans masque et dissimulation se représentent avec tant d'autres sur le théâtre de France, pour faire voir la prodigieuse tragédie du schisme, du discord, de la déloyauté, de l'hérésie, quatre monstres cruels, qui ensanglantent la scène tant élevée de cette jadis tant florissante monarchie ? Je vous dédie donc cette histoire tragique, l'argument de laquelle je n'ai emprunté des fables des Grecs, des orgueilleuses antiquités des Romains, mais de la vérité des archives de l'Écriture Sainte, pour vous faire voir la malheureuse fin d'un Prince qui d'un pernicieux conseil charma jadis l'entendement d'un roi païen, et disposait de son autorité selon la passion de son traître et ambitieux esprit, conjurant d'extirper l'union du peuple de Dieu, le massacrer, le proscrire et l'accabler de mille maux, pour seul manier à sa volonté et selon les ressorts de son ambition la monarchie des Mèdes et des Perses, mais ce qu'il machinait sur les innocents tomba sur sa tête et celles des partisans, endurent le supplice qu'il avait préparé pour ses ennemis. Ainsi sous le favorable crédit d'Esther, les Juifs sont retirés du danger où il les voulait

²⁸ Cf. Dario Cecchetti, « La tragédie sainte rinascimentale ecc... », art. cit., p. 621-642 ; Michele Mastroianni, « Il tragediografo come autore "politico" nel Rinascimento francese », dans *El autor en el Siglo de Oro. Su estatutus intelectual y social*, Coloquio internacional e 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.

²⁹ Robert Garnier, *Cornelie*, dans *id.*, *Porcie-Cornelie*, éd. Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 146.

³⁰ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, « Princes », v. 206, éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, Champion, 2006, p. 352.

précipiter. Et par là se montre à l'œil comme les reines doivent apaiser les courroux des rois sur l'oppression de leurs sujets, et qu'iceux ne doivent tant céder à leur affection, que la grâce qu'il portent à leurs mignons soit au préjudice de ceux qui, par leurs valeurs, méritent d'être favorisés et honorés de la libéralité d'un prince, la bien vaillance duquel est de bien peu de durée si elle n'a le mérite et la sincérité de la conscience pour fondement, et toujours on a vu que ceux qui en ont abusé n'ont eu autre récompense qu'une infamie et repentir, de quoi pourrait donner sans reproche, vrai et assuré témoignage, Herméas tant bien venu vers le roi Antiochus, un Aelius Sejanus vers Tibère, un Cléandre vers le fils de Marc Aurèle, Commodus : un Plantianus vers Sévère, un Tangarbardir vers le grand Sultan Solyman, les deux Hugues de Spenser vers le roi Edouard second d'Angleterre, Pierre de Gaverston vers Edouard un autre, et le sieur de Marignan vers Philippe le Bel, et Jean de Montagu vers Charles sixième. Tous ces mignons n'eurent enfin autre grâce de leur roi que ou la roue ou le gibet, ou quelque autre capital supplice, par leur insolence, méconnaissance et ambition. Sur le sujet de ce tragique changement j'ai discoursu à la manière des Grecs en se second poème d'Esther, tout ce que le temps m'a permis pour, le vous offrant comme j'ai fait le premier à monseigneur le duc de Nemours, vous assurer de mon devoir et de l'obligation que j'ai à prier Dieu pour vous maintenir longuement et heureusement en Paix et Union³¹.

Cette épître nous offre une réflexion systématique sur le rapport entre la réalité de l'histoire et sa représentation théâtrale, à partir de la théorisation de l'histoire en tant que « théâtre », théorisation qui, de Boaistuau (*Le Théâtre du Monde*, 1558) jusqu'à Calderón (*El gran teatro del mundo*, entre 1635 et 1645) devient un véritable *topos* de la littérature européenne³² : *topos* qu'on retrouve dans maint traités ascético-moraux, dans la prédication, dans les romans et, surtout, dans la dramaturgie. La reproduction de la vie politique de l'époque en tant que scène ensanglantée, la définition du XVI^e siècle comme siècle tragique, et l'emploi de la métaphore théâtrale pour décrire les grandes calamités religieuses, politiques et sociales, accomplissent ce procédé d'identification entre *fabula* tragique et actualité historique³³.

En effet, l'affrontement entre catholiques et protestants explique pourquoi la tragédie sainte bien plus que la tragédie profane a été considérée comme un instrument privilégié pour créer un discours engagé dans la direction de la propagande

³¹ Pierre Matthieu, *Aux nobles et illustres consuls et échevins de la ville de Lyon*, dans *Théâtre français de la Renaissance. La tragédie à l'époque d'Henri III (1586-1589)*, Florence-Paris, texte édité et présenté par Régine Reynolds-Cornell, Olschki-PUF, 2009, p. 253-254.

³² Cf. Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, ed. Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 158-164 (éd. orig. : *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948) ; Mario Costanzo, *Il « gran teatro del mondo » : schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo*, Milano, Scheiwiller, 1964 ; Emilio Orozco Díaz, *Teatro e teatralità del Barocco. Saggio di introduzione al tema*, Como-Pavia, Ibis, 1995, p. 145-150 (éd. orig. : *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969).

³³ Cf. Michele Mastroianni, « Il tragediografo come autore "politico"... », art. cit., p. 275-281.

religieuse. Dans cette perspective apologétique, les auteurs protestants – les premiers qui ont traité ce nouveau genre dramatique – ont identifié la communauté des réformés avec l'Israël ancien persécuté par ses ennemis.

A ce propos, Ruth Stawarz-Luginbühl, dans une thèse désormais indispensable pour ces recherches, considère le corpus des tragédies saintes huguenotes, composées entre 1550 et 1573, comme un ensemble cohérent et unitaire qui développe une réflexion d'ordre théologique sur les avatars de l'histoire en se livrant à une interrogation cruciale sur la signification de la souffrance du croyant, interrogation qui devient l'élément « tragique » par excellence :

Guerre, peste, famine, projets d'extermination fomentés par des princes ou des conseillers machiavéliques, telles sont les catastrophes qui menacent de réduire à néant les espoirs placés en un Dieu qui pourtant, de par le passé, n'a cessé de donner des gages de sa bienveillance et de sa fidélité. Comment se fait-il dès lors qu'au lieu de succomber à la peur abyssale de l'abandon, le protagoniste-élu réussisse, le plus souvent, à relever la face en direction de l'Absent et donc à surmonter paradoxalement l'épreuve spirituelle qui consiste à se croire irrémédiablement puni, abandonné ou déchu ?³⁴

Par ailleurs, c'est justement ce point de vue qui nous invite à analyser la question capitale des rapports entre l'esthétique humaniste et l'action dramatique des tragédies saintes qui ont comme cœur idéologique l'intervention de Dieu dans une histoire humaine conçue en tant qu'histoire de salut.

Non seulement les protestants mais aussi les catholiques vont employer la tragédie sainte comme un instrument de polémique pendant les guerres de religion³⁵. Par exemple, l'un des auteurs les plus importants de tragédies saintes, le catholique Matthieu, choisit comme argument tragique l'histoire d'Esther : ses pièces (*Esther*, *Vasthi*, *Aman*) – ce qui était déjà arrivé par le traitement du même sujet dans la tragédie *Aman* du protestant Rivaudeau – se prêtent à une lecture actualisante qui renverse les termes du récit, étant donné que les Hébreux persécutés ne sont plus ici une préfiguration de la communauté protestante, mais plutôt des catholiques menacés par les protestants. Matthieu prend d'ailleurs position pour les ligueurs.

Il faut souligner tout de même que dans la phase historique suivant la Saint-Barthélemy, lorsque le problème de la succession au trône va se poser, à cause de l'extinction des derniers Valois et que, par conséquent, l'on peut prévoir l'avène-

³⁴ Ruth Stawarz-Luginbühl, *Un théâtre de l'épreuve...*, éd. cit., p. 17.

³⁵ Pour des études concernant le cadre politique et théologique de l'époque, voir au moins Denis Crouzet, *Dieu en ses royaumes. Une histoire des guerres de religion*, Lonrai, Champ Vallon, 2015 ; *Id.*, *La genèse de la Réforme française (vers 1520-vers 1562)*, Paris, Editions Belin, 2008 ; *Id.*, *La nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994 ; Olivier Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991 ; *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, XXIX Convegno Internazionale (Roma, 6-9 ottobre 2005), ed. Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre D'Orfeo Editrice, 2006.

ment d'un roi protestant, le futur Henri IV, religion et politique se trouvent étroitement mêlées dans la construction de pièces qui continuent la tradition de la tragédie sainte. C'est pour cette raison que Matthieu dans ses tragédies bibliques traite de problèmes politiques : dans la *Vasthi*, par exemple, il s'agit du problème des femmes au pouvoir, avec des références incontestables à des personnages tels que Catherine de Médicis, Marie Stuart, Elizabeth d'Angleterre ; dans l'*Aman*, il s'agit plutôt du problème du roi tyrannique et des mignons³⁶.

Par contre, une tragédie politique, telle que la *Guisiade* de Matthieu, qui raconte le meurtre du duc de Guise et de son frère par l'ordre d'Henri III, est construite comme une pièce hagiographique, une tragédie sainte dans laquelle les défenseurs du catholicisme sont vus, dans une perspective ligueuse, comme des martyrs chrétiens³⁷.

La tragédie sainte, donc, a toujours un but qui va au-delà de la création littéraire et de l'érudition pure et simple, à la différence de la tragédie profane, dont l'enjeu consiste pour l'essentiel en une tentative de reconstitution des modèles classiques. Qu'il s'agisse de polémique ou d'apologie religieuse, ou même d'une prise de position politique, la tragédie sainte nous offre (bien plus que la tragédie profane) des personnages symboles : on a par ailleurs souligné³⁸ que la dimension « figurale » des personnages des tragédies d'inspiration biblique se manifeste surtout quand les protagonistes de ces pièces sont considérés comme des *figurae* déjà dans la tradition ecclésiale sinon dans la tradition scripturaire elle-même. C'est le cas d'Abraham, c'est le cas d'Esther. Déjà dans la Bible, le personnage d'Esther a un rôle symbolique, et son histoire revêt le caractère d'*exemplum* de l'intervention de Dieu dans son œuvre de salut envers les hommes. La sacralisation des personnages dans la version grecque des Septante favorise, à l'époque chrétienne, la lecture figurale d'Esther en *typos* de l'Eglise ou de Marie intercédant auprès de

³⁶ Cf. Dario Cecchetti, « La tragédie sainte rinascimentale come *miroir* della storia presente », art. cit.

³⁷ Cf. Christian Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, 2006 ; *Id.*, « Pour une mise en scène de l'excès violent. Les théâtres de la catastrophe », *Questions de communications*, 12 (2007/2), p. 19-40 ; Christian Biet, Charlotte Bouteille, Sybille Chevallier, Romain Jobez, « L'écriture du crime dans le théâtre de la cruauté et les récits sanglants français de la fin du XVI^e siècle au début du XVII^e siècle », *Littératures Classiques*, 67 (2009), p. 231-245 ; Christian Biet, « La souffrance scénique du martyr au début du XVII^e siècle », dans *Corps sanglants, souffrants et macabres (XVI^e-XVII^e siècle)*, éd. Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 243-264 ; Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e-XVII^e siècle)*, *Littératures Classiques*, 73 (2010) ; *Id.*, *Tragédies et récits de martyrs en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2012 ; Paola Pacifici, « Chairs mortifiées. Connaissance anatomique et esthétique de la souffrance dans la représentation des martyrs au XVI^e et au XVII^e siècle », dans *Corps sanglants, souffrants...*, *op. cit.*, p. 19-30 ; Charlotte Bouteille-Meister, « Les cadavres fantasmés des Guise : les corps sanglants du Balafre et de son frère dans les stratégies de représentation des assassinats de Blois », *ibid.*, p. 285-302.

³⁸ Cf. Michele Mastroianni, « L'*Esther* française : da *figura* a *personaggio* », dans *Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*, *op. cit.*, p. 175-226 ; Mariangela Miotti, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese...*, *op. cit.*

Dieu. La description même d'Assuère dans la rédaction grecque, construit une icône de la royauté sinon de la transcendance.

Tout en limitant notre attention à la reprise, dans la tragédie sainte de la Renaissance, de l'histoire d'Esther, nous retrouvons les protagonistes de la *fabula* réduits à de véritables stéréotypes : Assuère, le monarque oriental, seigneur absolu et tyran, irresponsable et imprévisible dans ses décisions et caprices ; Aman, le méchant, ennemi des bons et des justes ; Mardochée, le patriote et l'homme de foi ; Esther, enfin, la femme forte et sensible, humble et fragile, prête à l'obéissance et au sacrifice. Néanmoins, on peut constater une évolution – qu'on pourrait définir comme une évolution du type au personnage – dans la liste de tragédies saintes qui se succèdent tout au long du XVI^e siècle, évolution suivant un processus exemplaire de la tragédie sainte à la tragédie religieuse baroque. Dans ce processus on assiste progressivement à la transformation des personnages-type en actants dramatiques qui annulent peu à peu le niveau symbolique tragique.

La filière des tragédies consacrées à l'histoire biblique d'Esther se prête de façon privilégiée à l'étude de ce développement dramatique, étant donné le grand nombre de ces pièces parues entre 1556 (Roillet) et 1689 (Racine)³⁹. On a déjà étudié, dans l'ensemble de ces textes, les transformations du personnage d'Esther⁴⁰ : maintenant, à titre d'exemple, nous nous bornons à considérer ce personnage seulement dans deux pièces : l'*Aman* de Rivaudeau (1566), la première mise en scène en langue française du *Livre d'Esther*, selon le modèle de la tragédie classique, et l'*Aman ou la Vanité* de Montchrestien (1601 et 1604) qui marque le passage à la tragédie religieuse baroque.

Dans la pièce de Rivaudeau, Esther n'apparaît sur la scène qu'à deux moments – dans l'acte II (v. 735-936) et dans l'acte V (v. 1819-1922). On lui confie seulement un petit nombre de répliques, mais on parle beaucoup d'elle. En particulier, une longue tirade de la *Troupe des filles d'Esther* (v. 1387-1488) paraphrase le texte biblique en racontant les noces d'Esther et les vicissitudes de Mardochée précédant l'édit contre les Hébreux. La tirade se conclut par un chant choral, encore une fois de la *Troupe*, qui exalte la puissance d'Esther, dans une perspective de considération morale sur l'incompatibilité entre *grandeur* et *heur* :

³⁹ 1556 : Claude Roillet, *Aman* (tragédie en latin) ; 1566 : André de Rivaudeau, *Aman* (représentée entre 1559 et 1560) ; [avant 1570 : Antoine Le Devin, *Esther* (tragédie non retrouvée)] ; 1585 : Pierre Matthieu, *Esther* ; 1589 : Pierre Matthieu, *Vasthi* (réélaboration de la première partie d'*Esther*) ; 1589 : Pierre Matthieu, *Aman* (réélaboration de la deuxième partie d'*Esther*) ; 1601 : Antoine de Montchrestien, *Aman ou la Vanité* (première rédaction) ; 1604 : Antoine de Montchrestien, *Aman* (deuxième rédaction) ; 1612-1614 (?) : Pierre Mainfray (?), sous le pseudonyme de Sr. Iapien Marfriere, *La Belle Hester* ; 1622 : Anonyme, *Tragedie nouvelle de la perfidie d'Aman [...]* *Le tout tiré et extrait de l'Ancien Testament du livre d'Ester. Avec une farce plaisante et recreative...* ; 1644 : Pierre du Ryer, *Esther* ; [1654 (?) : Félicien Du Saint-Esprit, *Tragedie d'Esther, de Mardochee et de l'ambitieux Aman, courtisan du roi Assuerus* (tragédie non retrouvée)] ; 1689 : Jean Racine, *Esther*.

⁴⁰ Cf. Michele Mastroianni, « L'*Esther* française... », art. cit., et Mariangela Miotti, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese...*, *op. cit.*

Esther, notre maîtresse,
 D'une bannie gent,
 Est la plus grand' Princesse
 Qui commende au Levant.
 Toutefois sa grandeur
 Ne lui croît point son heur. (v. 1505-1510)

Le Chœur avait évoqué Esther dès l'acte I, en établissant un rapport entre elle et les femmes qui avaient sauvé Israël :

Ouvre l'oreille
 Et nous réveille
 Seigneur, encore
 Une Débore
 Pour détourner les maux Agagiens.
 Fais cette grâce à la sainte emperière [...]. (v. 559-564)

Pour ainsi dire, Esther est un personnage sacré (*sainte emperière*), *figura* de salut ainsi que Débora et toutes les femmes de l'Ancien Testament qui allaient assumer dans la tradition le caractère de préfiguration de l'intervention providentielle de Dieu pour l'Eglise. Dans cette perspective, chez Rivaudeau, ce personnage est étroitement lié à une réflexion sur la misère d'Israël et, par contre, sur les interventions de la Providence. C'est le thème sur lequel est construit le discours d'Esther qui, tout en développant une véritable théologie de l'histoire, insiste sur ces deux caractères fondamentaux : la foi et l'espérance, deux vertus théologiques dont Esther est *figura*.

Par ailleurs, l'absence d'une recherche d'effets psychologiques, et surtout, chez Rivaudeau, l'absence d'un véritable développement dramatique et d'une structure théâtrale moderne, est très évidente, car, même dans ce cas, si le dialogue n'a pas la fonction de caractérisation psychologique, il joue par contre un rôle purement structurel. En outre, Esther est toujours décrite de l'extérieur par les paroles des autres personnages et de la *Troupe* : même lorsqu'elle parle, ses mots donnent lieu tout simplement à des enjeux rhétoriques ou didactiques qui ne se chargent pas d'une valeur psychologique.

C'est plutôt dans le personnage d'Assuère que nous retrouvons des éléments qui anticipent des développements ultérieurs de la tragédie sainte, dans la direction de la tragédie baroque, surtout à cause de la description de l'amour que le roi éprouve pour Esther. En effet, Assuère est représenté comme étant doué de *gentil cœur* (v. 649) et de *gentille âme* (v. 653), du fait d'être enclin à l'amour. On pourrait même parler d'une certaine sensualité dans la pièce de Rivaudeau, sensualité à laquelle renvoie une série de références à la beauté physique d'Esther et à l'échange de regards entre les deux amoureux :

Yeux parfaitement beaux qui, comme astres des cieux,
 Transportent, s'il vous plaît, le grand Roy Assuère
 Et transpercent son cœur et sa poitrine entière.
 [...]

 Les moyens par lesquels Assuère est gagnable
 Sont largement en vous, par sur toutes aimable. (v. 874-876 et 879-880)

Chez Montchrestien, on ne parle pas d'Esther avant son apparition sur la scène et le personnage, en général, est dessiné par ses propres répliques ou bien par les dialogues qui la concernent. Son caractère le plus significatif ne serait que la « piété », la compassion, un caractère évoqué par des connotations psychologiques bien poussées dans l'*Aman* de Rivaudeau. Néanmoins, c'est le thème amoureux qui va être développé. Ce thème est lié, comme dans la pièce de Rivaudeau, à celui de la *visio* de la personne aimée, et il est assujéti à un traitement qui va bien au-delà de la transposition – par le langage de la Pléiade – du *topos* biblique de la *mulier fortis* contraignant l'homme puissant sous le joug de l'amour. La première réplique d'Assuère, en présence d'Esther, envisage l'espace d'une action théâtrale qui produit un glissement du cadre de la tragédie sainte à celui de la pastorale et de la tragicomédie baroque :

Quel Paradis d'amour est à mes yeux ouvert,
 Où s'égare ma veuë, où mon esprit se perd ?
 Est-ce ma belle Esther que j'aperçoy paroistre ?
 A voir ce port gentil je la pense connoistre.
 Voyez comme elle fait couler ses graves pas ;
 Junon mesme au marcher ne l'égaleroit pas. (a. IV, sc. 1)⁴¹

La représentation du *Paradis d'amour* nous offre une image spatiale qui souligne la dimension sentimentale et sensuelle où l'épisode est encadré. Le thème de la *visio* et celui du regard sont introduits par le lexique traditionnel des poètes d'amour, classiques et pétrarquistes, mais aussi par une accentuation de métaphores baroques⁴² :

Hé qu'as-tu mon Esther, ma douce et chere vie,
 Pourquoi m'as-tu si tost cette clarté ravie,
 Qui seule à mon esprit peut apporter le jour ?

⁴¹ Nous citons de l'édition suivante : *Les tragédies de Montchrestien*, nouvelle édition d'après l'édition de 1604, avec notice et commentaire par Louis Petit de Julleville, Paris, Plon, 1891.

⁴² Cf. Gisèle Mathieu-Castellani, *Eros baroque. Anthologie thématique de la poésie amoureuse*, Paris, Nizet, 1979 ; *Id.*, *Mythe de l'éros baroque*, Paris, PUF, 1981 ; Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1981 ; Michele Mastroianni, *Le rôle de la « visio » dans la rencontre des amants. Un topos traditionnel à l'heure de la Renaissance*, dans *Les retrouvailles des époux dans la littérature et les arts. Quelques exemples de l'Antiquité à nos jours*, éd. Silvia D'Amico et Maryline Maigrion, Chambéry, Laboratoire LLS, Etudes transfrontalières et internationales (« Coll. Ecriture et représentation », n° 27), p. 107-119.

Pourquoi vous cachez-vous, ô beaux Soleils d'amour,
 Qui d'un contraire effort engendrés dans mon âme,
 Tantost des froids glaçons et tantôt de la flame.

[...]

Tu ressembles, Esther, à la fleur aggravée
 Par un cruel orage, alors que le Soleil
 Ravive sa vigueur par les rais de son œil.
 Belle ame à qui je dois les plaisirs de ma vie,
 Di sans plus differer dequoy te prend envie.

*

Même si l'on s'en tient à ces remarques essentielles, il apparaît évident que le genre de la tragédie sainte évolue au fil du XVI^e siècle. Né d'une contamination entre la tradition des Mystères et celle des tragédies classiques, ce genre va progressivement revêtir – ainsi que nous l'avons souligné – une configuration originale qui trouvera sa pleine réalisation au XVII^e siècle dans la grande filière tragique qui produira des chefs-d'œuvre tels que *Polyeucte* et *Théodore* de Corneille, *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou, *Esther* et *Athalie* de Racine.

Michele MASTROIANNI
 Università del Piemonte Orientale