

Lire la tragédie protestante française à la Renaissance : trois approches des oeuvres

by

Vivek Ramakrishnan

A thesis

presented to the University Of Waterloo

in fulfilment of the

thesis requirement for the degree of

Doctor of Philosophy

in

French Studies

Waterloo, Ontario, Canada, 2017

© Vivek Ramakrishnan 2017

AUTHOR'S DECLARATION

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners. I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

RÉSUMÉ

Notre thèse, composée d'une introduction, d'un état de la recherche et de deux modules autonomes, porte sur certaines fonctions de la tragédie biblique d'inspiration calviniste à la Renaissance. Bien que le drame protestant s'inscrive plus largement dans l'évolution du théâtre tragique en France au XVI^e siècle, il présente des caractéristiques particulières au niveau de la construction des personnages, du discours et de l'espace. Trois auteurs représentatifs de cette production théâtrale font partie de notre corpus. Théodore de Bèze (1519-1605) publie, en effet, *Abraham sacrifiant* en 1550. Ce drame, basé sur le récit du «sacrifice» d'Isaac par Abraham dans le vingt-deuxième chapitre de la Genèse, offre une fin heureuse, mais il exploite aussi une histoire tragique qui frappait l'imagination des réformés. En deuxième lieu, *Les Tragédies Saintes* de Louis des Masures (1515-1574) mettent en scène trois épisodes dans la vie du personnage biblique de David et visent à encourager les protestants à persévérer malgré les épreuves, en dépit de la tragédie réelle qu'ils vivent. La première pièce de cette trilogie, *David Combattant*, théâtralise l'histoire de David et de Goliath. La deuxième, *David Triomphant*, met en scène le récit biblique où la jalousie suscitant le désir de tuer David l'emporte sur Saül pour forcer le premier à l'exil, tandis que le troisième drame met en évidence la délivrance miraculeuse de David et de ses hommes lorsque Saül et ses combattants les encerclent pour les mettre à mort. Enfin, dernière figure de notre corpus, André de Rivaudeau (1540-1580) est l'auteur d'*Aman, de la perfidie*, pièce biblique représentée en 1561. Cette œuvre suit l'exemple propagandiste de Bèze et de Des Masures, tout en étant l'un des premiers écrits à introduire les théories d'Aristote en France. Rivaudeau est certes beaucoup moins connu que Bèze et Des Masures, mais son *Aman* s'avère une tragédie très originale pour l'époque, parce que, tout en

restant une pièce d'inspiration biblique, elle permet de synthétiser les trois courants du protestantisme, de l'humanisme et de la création théâtrale.

Cette thèse offre donc une nouvelle conceptualisation de certaines tragédies calvinistes en France à la Renaissance, à l'aide surtout des modèles d'analyse du théâtre développés par Anne Ubersfeld dans la trilogie *Lire le théâtre*. Ces théories structurales sont rarement appliquées à l'étude du théâtre dans l'Ancien Régime, mais elles nous paraissent particulièrement intéressantes dans ce cas. Le modèle actantiel permet d'analyser les personnages théâtraux en faisant ressortir les forces qui les animent et les discours qu'ils produisent. Pour ce faire, il fait appel à un type de schéma qui explique la construction d'un texte en utilisant un actant, c'est-à-dire une fonction syntaxique. À la différence de l'actant, le personnage est essentiellement un nom textuel à qui l'auteur associe un discours. Cette structure s'applique bien au drame réformé et à son intertexte biblique, puisqu'il comporte des personnages forts (Abraham, Isaac, David, Esther, Sara) et une dimension pédagogique évidente à laquelle le public réformé était très sensible.

REMERCIEMENTS

D'abord, j'aimerais remercier le professeur Guy Poirier pour sa patience et sa gentillesse. Ses conseils furent très utiles pour la rédaction de ma thèse. Sans son aide inestimable, il aurait été difficile de terminer ma thèse si rapidement. Je voudrais également remercier le professeur François Paré qui a été un véritable ange gardien pour moi. Merci également au professeur Élise Lepage que j'apprécie énormément et dont le soutien continu depuis le début de mon doctorat a été indispensable, et au professeur Louise Frappier dont les propos m'ont inspiré lors de la définition de mon projet de thèse.

Des remerciements doivent aussi être adressés à mes parents, qui m'ont énormément soutenu tout au cours de mon doctorat et notamment lors des moments les plus difficiles. Mes remerciements vont également à Julien Defraeye, pour son amitié et son appui, aux professeurs Catherine Dubeau, Paul Socken et Robert Ryan, et à tous mes amis. Il faut en outre remercier mes amis Jonathan et Ben qui m'ont encouragé tout au cours de mon doctorat à persévérer et qui m'ont toujours rappelé l'importance de mon travail.

Je me permets de remercier Mikalaï Kliashchuk, *Continuing Lecturer* au Département d'études françaises, pour l'aide apportée lors de mes premières années d'enseignement.

Je pense qu'il est nécessaire de remercier cette grande famille départementale dont je fais partie pour son encouragement à tous les moments de la rédaction de cette thèse et pour avoir cru en un étudiant qui souffre d'une grande incapacité.

Enfin, je tiens à remercier tous les membres de mon comité pour l'aide apportée de l'élaboration de mon projet aux corrections finales de ma thèse.

DÉDICACE

À Guy Poirier, à François Paré et à mes parents :

De grands soutiens sans contredit

TABLE DE MATIÈRES

AUTHOR'S DECLARATION	ii
RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS	v
DÉDICACE	vi
TABLE DE MATIÈRES	vii
TABLE DE FIGURES.....	x
Introduction générale	1
Introduction	2
Le cadre dans lequel se situent nos analyses de la tragédie protestante française de la Renaissance	2
La théorie d'Anne Ubersfeld	3
La trilogie de David.....	4
Sara et Esther : des figures bibliques aux personnages des tragédies de Bèze et de Rivaudeau du théâtre protestant de la Renaissance	5
Première section.....	6
Présentation des auteurs étudiés.....	7
Théodore de Bèze (1519-1605)	8
Louis Des Masures (1515-1574)	13
André de Rivaudeau (1540-1580)	17
Recherches sur la tragédie à la Renaissance	21
La tragédie humaniste et son évolution à la Renaissance.....	22
La naissance de la tragédie française.....	22
L'évolution historique de la théorie sur la tragédie à la Renaissance	29
La naissance de la tragédie calviniste.....	41
La fin de la tragédie humaniste.....	49
Les théories d'Anne Ubersfeld sur le théâtre.....	53
Le modèle actantiel au théâtre.....	54
La construction du personnage chez Anne Ubersfeld.....	59
Le personnage comme lexème	59
L'individu-personnage.....	61

Le personnage comme énonciateur d'un discours.....	62
L'espace théâtral chez Anne Ubersfeld.....	64
Le temps théâtral chez Anne Ubersfeld	69
Le discours au théâtre selon Anne Ubersfeld.....	73
Didascalie et dialogue	77
Conclusion	82
Deuxième section : La trilogie de David	86
La trilogie de Louis Des Masures.....	87
Le contexte de la rédaction des <i>Tragédies Saintes</i> de Louis Des Masures	87
La figure de David dans la Bible et dans le protestantisme français de la Renaissance	89
DAVID COMBATTANT	92
David contre Goliath	93
Le dénouement	96
Le discours.....	97
L'espace.....	100
Conclusion.....	103
DAVID TRIOMPHANT.....	103
L'exposition.....	103
L'influence de l'actant Satan.....	104
Complication	105
Le dénouement	106
En conclusion, David et le combat	108
Le Discours de David dans <i>David triomphant</i>	109
L'espace.....	111
DAVID FUGITIF.....	113
« J'iray sous toy, mon Dieu, qui marches le premier »	119
Le dénouement	121
Le discours de Satan	123
L'espace dans <i>David fugitif</i>	125
Conclusion	127
Troisième section: Sara et Esther : des figures bibliques aux personnages	

des tragédies de Bèze et de Rivaudeau	132
LA FIGURE DE SARA	133
La femme protestante et la figure de Sara au XVI ^e siècle	140
Le personnage de Sara dans <i>Abraham sacrifiant</i>	144
Les espaces de Sara dans <i>Abraham sacrifiant</i>	157
Analyse du discours du personnage de Sara dans <i>Abraham sacrifiant</i>	160
LA FIGURE D'ESTHER	167
La figure d'Esther dans la Bible	167
Jeanne d'Albret et Esther	173
L'analyse actantielle d' <i>Aman</i> d'André de Rivaudeau	177
L'espace chez Esther dans <i>Aman</i>	188
Conclusion	192
Bibliographie	200

TABLE DE FIGURES

Figure 1	55
Figure 2	93
Figure 3	94
Figure 4	95
Figure 5	104
Figure 6	105
Figure 7	107
Figure 8	114
Figure 9	115
Figure 10	117
Figure 11	119
Figure 12	121
Figure 13	136
Figure 14	138
Figure 15	145
Figure 16	147
Figure 17	150
Figure 18	152
Figure 19	153
Figure 20	156
Figure 21	179
Figure 22	180
Figure 23	183

Figure 24	184
Figure 25	186
Figure 26	188

Introduction générale

Introduction

Notre thèse de maîtrise « Les mécanismes de la paraphrase chez Théodore de Bèze » soutenue en 2010 nous a permis de mieux comprendre l'importance des paraphrases bibliques pour les auteurs protestants de la Renaissance. C'est d'ailleurs en discutant de ce phénomène avec Louise Frappier, professeure à l'Université d'Ottawa, que nous avons constaté qu'un certain nombre de tragédiens avaient intégré à leurs œuvres des épisodes de l'Ancien Testament.

De plus, les recherches menées depuis par Ruth Stawarz-Luginbühl¹ sur la tragédie huguenote et par Anne Graham² sur le personnage de Sara dans *Abraham sacrifiant* nous ont amené à mieux saisir les enjeux des héros et des héroïnes bibliques du théâtre protestant français du XVI^e siècle, et à développer notre propre lecture des pièces de Louis Des Masures, de Théodore de Bèze et d'André de Rivaudeau en nous inspirant des théories sur le théâtre d'Anne Ubersfeld et en les adaptant à un corpus de la Renaissance.

Notre thèse comporte trois grandes sections : une première offrant un état présent de la critique et une démarche théorique, une seconde proposant une analyse actantielle de la trilogie de Louis Des Masures, et une troisième analysant les personnages féminins de Sara et d'Esther dans *Abraham sacrifiant*, de Théodore de Bèze, et l'héroïne Esther dans la pièce *Aman* d'André de Rivaudeau.

Le cadre dans lequel se situent nos analyses de la tragédie protestante française de la

Renaissance

¹ Ruth Stawarz-Luginbühl, *Un théâtre de l'épreuve*, Genève, Droz, 2012.

² Anne Graham, « Quelques figures de monstres tragiques dans la littérature française des XVI^e et XVII^e siècles », Thèse de doctorat, Queen's University, 2011.

Dans la première section, nous allons étudier les biographies de Théodore de Bèze, auteur d'*Abraham sacrificiant*; de Louis Des Masures, qui a écrit les *Tragédies Saintes* et d'André de Rivaudeau, écrivain qui a publié *Aman* (1566). Nous allons également faire un état de la recherche portant sur la tragédie protestante à la Renaissance et, enfin, nous allons analyser des théories d'Anne Ubersfeld dans la trilogie *Lire le théâtre*, concepts qui seront utilisés pour cette thèse. Cette première section, en élaborant les contextes biographiques, historiques, et théoriques nécessaires pour les analyses de nos pièces, va nous servir de base pour les deux autres sections de notre thèse.

Dans les biographies, nous allons parler de la vie de nos auteurs, de leurs œuvres principales, de leur place dans le protestantisme de l'époque, et du statut critique accordé à leur œuvre au cours des siècles. Nous décrirons par la suite l'état de la recherche : la naissance de la tragédie française, l'évolution historique de la théorie sur la tragédie à la Renaissance, la naissance de la tragédie calviniste, la fin de la tragédie humaniste et, enfin, nous indiquerons notre contribution aux recherches sur la tragédie à la Renaissance. Finalement, nous aborderons les théories d'Anne Ubersfeld qui seront adaptées à l'étude du théâtre de la Renaissance : le modèle actantiel, la construction du personnage, l'espace théâtral, le temps théâtral, le discours au théâtre et, enfin, les didascalies et le dialogue.

La théorie d'Anne Ubersfeld

En réalité, peu de chercheurs ont utilisé l'approche développée par Anne Ubersfeld pour analyser le théâtre de la Renaissance, mais, étant donné que nos pièces sont didactiques par nature et sont des tragédies, cette méthode nous permettra de mieux saisir la nature des forces en présence.

Dans notre étude, nous allons surtout utiliser la théorie du modèle actantiel d'Anne Ubersfeld, sa théorie des métaphores, métonymies et symboles du chapitre sur l'espace, et l'analyse quantitative et qualitative du discours. La dimension qualitative analysant le discours d'un personnage à travers les fonctions de Jakobson adaptées au théâtre par Ubersfeld sera aussi intégrée à notre démarche critique.

La trilogie de David

Il est clair que David est un personnage important dans le théâtre protestant. Non seulement est-il le protagoniste dans la trilogie de David, nom donné aux pièces de Des Masures par Émile Faguet, mais il joue aussi un rôle important dans *Saül le furieux* de Jean de La Taille, pièce qui fait date dans l'histoire de la tragédie à la Renaissance en étant l'une des premières tragédies bibliques à l'antique. Il est aussi l'un des protagonistes de *La Famine* de Jean de La Taille, alors que le pays du jeune roi est l'objet d'une famine envoyée par Dieu à cause des péchés de l'ancien roi Saül. Étant donné le peu de pièces protestantes écrites avant le synode de Figeac en 1579, synode au cours duquel le théâtre protestant a été définitivement condamné, David joue un rôle significatif dans le théâtre protestant de la Renaissance.

Afin de procéder à l'analyse de la figure de David dans les trois pièces de Des Masures, nous allons dans un premier temps revenir aux récits de sa jeunesse, dans l'Ancien Testament, avant de faire l'étude du personnage vu par la Renaissance. Nous allons ensuite analyser l'évolution de son modèle actantiel et celle des autres principaux personnages dans les trois pièces. De cette façon, nous serons en mesure de dégager son rôle dans la trilogie ainsi que de comparer cet actant aux figures bibliques et protestantes. Nous allons également analyser son discours, son espace et sa relation avec le temps pour essayer de mieux approfondir le rôle joué par David à

l'intérieur des pièces. Nous parlerons enfin du symbolisme de David dans le protestantisme français de la Renaissance.

Sara et Esther : des figures bibliques aux personnages des tragédies de Bèze et de Rivaudeau du théâtre protestant de la Renaissance

En considérant les deux personnages féminins de Sara et d'Esther, il faut d'abord constater que Sara n'est certainement pas une protagoniste d'*Abraham sacrifiant* où les rôles principaux sont joués par deux hommes : Abraham et Isaac. De même, Esther a peu de répliques dans *Aman*, de Rivaudeau, bien qu'elle joue un rôle important dans cette pièce. Les personnages principaux féminins étant très rares, dans le théâtre protestant de l'époque, il est d'autant plus essentiel de procéder à une analyse de ces deux actants.

Bien que ces deux actants féminins soient très différents, nous allons aussi les comparer à leur figure biblique et faire ressortir les éléments que l'époque de la Renaissance a pu identifier et faire ressortir chez ces personnages. La figure de Jeanne d'Albret, se superposant à celle d'Esther sera d'ailleurs l'objet de commentaires intéressants quant à la réactivation de modèles vétérotestamentaires de femmes fortes.

Première section

Présentation des auteurs étudiés

Nous allons, dans cette section, présenter les trois auteurs à l'étude dans notre thèse. Nous évoquerons leur vie, leur éducation, leur rôle dans le mouvement protestant, leurs œuvres principales et l'importance critique accordée à leurs ouvrages au cours des siècles. Nous comptons ainsi fournir un contexte utile pour mieux comprendre les analyses qui suivront. Commençons par considérer Théodore de Bèze, vu par plusieurs critiques comme l'auteur de la première tragédie en français.

Théodore de Bèze (1519-1605)

Né en 1519 à Vézelay, petite ville de Bourgogne, Bèze est fortement influencé dès sa jeunesse par l'Antiquité classique. Il devient très tôt le pensionnaire de Melchior Volmar, un précepteur qui connaissait le grec, le latin, l'hébreu et le droit.³ Volmar, ami de Melanchthon et luthérien, amène alors son étudiant à s'intéresser à la Bible et à l'interprétation réformée.⁴ Il est l'un des premiers par qui les idées de la réforme sont apportées en France.⁵ Toutefois, à la suite de l'affaire des placards, Volmar s'enfuit en Allemagne.⁶ Il est important de noter d'ailleurs que, dans la correspondance de Bèze, il se trouve des lettres à Melchior Volmar, ce qui fait croire à une relation de longue durée entre les deux hommes. Elles indiquent ainsi l'importance de Volmar pour Bèze, même plus tard à l'âge adulte. Volmar était sans doute pour lui un père spirituel.⁷

En 1534, Bèze part pour Orléans suivre des études de droit.⁸ Il y rencontre des poètes et consacre dix ans à la poésie latine. En 1548, il publie ses *Poemata* ou ses *Juvenilia* qui constituent un recueil de poèmes exprimant le renouveau de la gloire des textes classiques.

³ Alain Dufour, *Théodore de Bèze : Poète et Théologien*, Genève, Droz, p.12.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ Joseph François Michaud et Louis Gabriel Michaud, « Théodore de Bèze », *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Michaud Frères, 1811, tome quatrième, p.428.

⁶ Dufour, *op.cit*, p. 13.

⁷ Id.

⁸ Id.

Selon Bèze, ces poèmes sont « magnifiquement accueillis »⁹. Il faut donc souligner que Bèze connaissait bien les auteurs de l'Antiquité classique avant sa conversion à la religion réformée. Cette connaissance influencera probablement la rédaction de sa seule tragédie, *Abraham sacrifiant*, œuvre qui fait partie de notre corpus et qui emprunte à la tragédie grecque, *Iphigénie à Aulis*.¹⁰ Bèze est donc reconnu aujourd'hui non seulement comme un théologien important du mouvement calviniste, mais aussi comme un des dramaturges et poètes les plus influents de la Renaissance réformée.

Après avoir survécu à une maladie grave, Bèze se convertit à la religion réformée en 1548. Cette maladie a donc transformé toute son existence. Bèze voulait, avant cet épisode, se convertir au calvinisme, mais il recevait toujours des bénéfices ecclésiastiques de l'Église catholique et ses revenus continuaient d'augmenter. Selon lui, Dieu lui avait donné une maladie grave pour le punir, puis lui avait ensuite pardonné. Bèze s'est alors repenti et s'est exilé à Genève pour se joindre à l'Église réformée, comme il le raconte lui-même :

[...] Alors Dieu vint me chercher par le moyen d'une grave maladie, qui me saisit au point que je ne pensai pas me remettre... Qu'arriva-t-il ? Après d'interminables souffrances du corps et de l'âme, Dieu eut pitié de son serviteur fugitif et me consola de telle sorte que je ne doutai plus de son pardon. Au milieu de mille larmes, je me détestais moi-même, j'implorais son secours, je renouvelais le vœu de le servir ouvertement dans sa vraie Église, bref, je me donnai totalement à lui. Il advint ainsi que l'image de la mort, gravement présentée devant mon âme assoupie et comme ensevelie, éveilla l'aspiration à une vraie vie et que cette maladie fut le début de ma guérison... Dès que je pus quitter le lit, je rompis tous les liens qui jusqu'alors m'avaient enchaîné, réunis tous mes biens et quittai patrie, parents, amis pour suivre Christ et me retirai volontairement à Genève avec ma femme.¹¹

⁹ Alain Dufour, *op.cit.*, p. 19.

¹⁰ Dans Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant : Tragedie Française*, Marguerite Soulié et Jean-Dominique Beaudin (édition critique établie par), Paris, Champion, 2006. Les éditeurs remarquent plusieurs ressemblances textuelles avec cette tragédie grecque. Par exemple, voir p. 79, 83, 85.

¹¹ Théodore de Bèze, cité par Paul F. Geisendorf, *Théodore de Bèze*, Genève, Alexandre Julien, 1967, p.27.

Cette guérison a évidemment consisté, pour notre auteur, en une conversion « spirituelle ». Le mot « guérison » avait donc une double signification : la guérison de maladie physique et celle de la maladie « spirituelle », c'est-à-dire, selon Bèze, le fait d'être catholique.

En passant par Lausanne, Bèze avait aussi rencontré Pierre Viret qui l'avait recommandé pour un poste de précepteur. Il devient ainsi professeur de grec dans cette ville en 1549. En 1550, il écrit la tragédie que nous venons de mentionner. Elle est composée pour les élèves du collège de Lausanne qui l'interprètent pour la fête des Promotions.¹² Cette pièce est considérée par beaucoup de critiques comme la première œuvre tragique écrite en français et servira de modèle pour les tragédies bibliques qui la suivront. Ce drame, basé sur le récit du «sacrifice» d'Isaac par Abraham dans le vingt-deuxième chapitre de la Genèse, a une fin heureuse, mais il exploite aussi une histoire tragique qui frappait l'imagination. Il présente un Abraham qui doute grandement de son Dieu, mais qui, vers la fin, se soumet à lui pour recevoir sa reconnaissance. *Abraham sacrifiant* est censé souligner le triomphe de la foi face à l'incertitude.

Entre 1551 et 1562, à la demande de Calvin, Bèze paraphrase les 101 psaumes que Clément Marot n'avait pas commentés.¹³ Le recueil de tous les psaumes paraphrasés devient le psautier huguenot qui jouera un grand rôle dans la vie protestante jusqu'en 1661. En 1558, le dramaturge et théologien se rend à Strasbourg afin d'y rencontrer les princes allemands pour solliciter leur intervention auprès du roi de France. Les protestants de France sont alors persécutés et Bèze désire les aider.¹⁴

¹² Dufour, *op.cit.*, p. 28.

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ Joseph François Michaud et Louis Gabriel Michaud, *op.cit.*, « Théodore de Bèze », p.430.

Bèze devient ensuite recteur de l'Académie de Genève en 1559 et enseigne alors la théologie aux futurs pasteurs de l'Église réformée.¹⁵ Deux ans plus tard, il assiste d'ailleurs au colloque de Poissy où des pasteurs réformés et des prêtres catholiques sont rassemblés dans le but de poursuivre leur effort de réconciliation. Bèze souhaite un accord, mais ses commentaires sur la Cène suscitent plutôt la rage des catholiques, provoquant ainsi l'échec du colloque.

À la suite du colloque de Poissy, Bèze devient un homme très important pour le mouvement protestant. Ses harangues se révèlent très populaires et des traductions en allemand et en anglais de ses œuvres paraissent dès 1561. Bèze joue alors le rôle de modérateur entre la reine mère, catholique, et les protestants, tout en fonctionnant comme le premier conseiller pour les princes protestants.¹⁶ Il est également invité comme prédicateur. Le 10 décembre 1561, il prêche devant six mille personnes à Popincourt.¹⁷ Ronsard lui-même compose des vers sur les allées et venues de Bèze à Paris.¹⁸

En 1564, après la mort de Calvin, Bèze devient son successeur. Il écrit, pendant cette période, de nombreux ouvrages théologiques et polémiques. Dans *Droit des magistrats* (1573), par exemple, il insiste sur l'idée que c'est la responsabilité des magistrats des différentes villes de protéger l'Église et de la défendre contre ses ennemis.¹⁹ En effet, la plupart de ses œuvres expliquent le bien-fondé de la doctrine réformée et s'efforcent de répondre aux questions théologiques que les conflits soulèvent et aux pressions que l'Église réformée exerce sur lui.

En 1580, Théodore de Bèze publie une histoire de la Réforme en France : il s'agit de l'*Histoire ecclésiastique des Églises réformées*, rédigée à partir de documents que lui avaient

¹⁵ Dufour, *op.cit.*, p. 63.

¹⁶ *Ibid.*, voir p. 83-85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸ Id.

¹⁹ Dufour, *op.cit.*, p. 149.

envoyés les églises réformées de France.²⁰ Il publie aussi les *Chrestiennes méditations* à la même époque; ce sont des poèmes en prose, des réflexions poétiques sur les psaumes de pénitence.

Grâce à l'usage de métaphores, le style de ces vers montre des similitudes avec la poésie hébraïque. Ces textes expriment une imagination macabre, nourrie par des visions de la Saint-Barthélemy. Ils serviront en réalité de modèles pour les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné.²¹ Voici, à titre d'exemple, un extrait de sa méditation sur le premier psaume de David :

Helas, povre miserable, et plus que chetifve creature, qui n'es jamais plus desraisonnable, qu'alors que ta propre raison aveugle te mene, et ta volonté du tout desreiglee te poulse, quel chemin choisiras-tu en ce labyrinthe entrelassé de tant de sentiers, auquel tu nasquis, et par lequel tu as tant erré, vagabonde jusques à présent?²²

Pendant ses dernières années, Bèze reste généralement chez lui où il médite et reçoit des visiteurs. Ses sorties deviennent de plus en plus rares et il meurt en 1605.²³

En somme, Bèze a été, pendant toute sa vie, un humaniste, un poète au service du protestantisme, un professeur, un chef important des églises réformées et un théologien. Son engagement est défini par les deux courants complémentaires, à la Renaissance, l'humanisme et la Réforme. Par la synthèse de ces deux pensées, notamment dans son théâtre, Bèze est devenu rapidement l'un des plus grands poètes réformés et l'un des plus importants théologiens français du XVI^e siècle.

En vue de poursuivre le survol biographique des auteurs choisis pour cette thèse, tournons-nous maintenant vers Louis Des Masures, un poète fortement influencé par Bèze, dont les œuvres font également partie de notre corpus sur la tragédie protestante.

²⁰ *Ibid.*, p. 182-183.

²¹ *Ibid.*, p. 200.

²² Théodore de Bèze, *Chrestiennes Méditations*, Mario Richter (texte établi et introduction par), Genève, Droz, 1964, p. 42.

²³ Dufour, *op.cit*, p. 252-253.

Louis Des Masures (1515-1574)²⁴

C'est en 1550 à Genève que Des Masures rencontre Bèze qui, avec Viret et Calvin, lui enseigne la religion réformée et l'encourage à paraphraser les psaumes. Mais Des Masures ne veut pas assumer un travail aussi onéreux et Bèze décide alors de le faire lui-même. Bèze continuera toutefois d'écrire des lettres à Des Masures dans le but explicite de le pousser à se convertir à la religion réformée.²⁵

Né à Tournai (aujourd'hui en Belgique) vers 1515, Louis Des Masures est le fils d'Adrien Des Masures et de Catherine Marcanda. Nous ne savons malheureusement rien de son enfance. Cependant, il est certain que Des Masures se met assez tôt au service du duc Antoine de Lorraine et, à partir de 1533, de son frère Jean de Lorraine.²⁶ Il pourra ainsi rencontrer les poètes et les humanistes qui évoluaient auprès de François I^{er}. Il côtoie donc pendant ces années certains des meilleurs auteurs français, comme, par exemple, Clément Marot, Jacques Peletier du Mans et François Rabelais. À l'exemple de la majorité d'entre eux, il travaille à la traduction d'œuvres de l'Antiquité. À la demande de Jean de Lorraine, il traduit ainsi les deux premiers livres de l'*Enéide* de Virgile qui paraîtront chez Wechel en 1547. Louis Des Masures était, en effet, considéré comme l'un des meilleurs traducteurs de son époque.²⁷ Il est également le premier à placer côte à côte le texte latin du poème de Virgile et sa traduction en français.

Comme l'explique Marie Molins :

²⁴ Ces pages sont basées sur celles consacrées à la vie de Des Masures dans Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France*, Paris, Champion, 1929. Ce livre semble daté sur le plan des connaissances, mais nous le croyons toujours valide. Il s'agit des pages 328 à 341.

²⁵ M. Chopard, « Louis Des Masures en Lorraine: Une source de l'Histoire des Martyrs de Crespin », dans *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 630.

²⁶ Il y a de nombreux éléments biographiques trouvés dans F.F.J. Lecouvet, *Recherches sur la vie et les travaux d'écrivains appartenant par leur naissance ou leur séjour à l'ancienne province de Tournai-Tournésis*, vol. 1 (1861).

²⁷ *Messenger des sciences historiques de Belgique*, M.M.A. Van Lokeren, Bⁿ de Saint-Genois, P.C. Van Der Meersch et Kervyn de Volkaersbeke (recueil publié par), Gand, L. Hebbelynck, 1858, p. 309-310.

C'est Louis des Masures et son imprimeur Jean de Tournes qui furent les premiers à tenter de confronter aussi scrupuleusement la traduction française avec les vers latins qui sont reportés intégralement dans les marges. Cette première tentative, qui sort des presses en 1560, imite de toute évidence la copie manuscrite.²⁸

En 1547, un individu porte des accusations contre Des Masures auprès d'Henri II et il est forcé de fuir la Lorraine. On le soupçonne d'espionner pour le compte des chefs impériaux. En effet, nièce et complice de Charles Quint, Christine de Danemark règne sur la Lorraine. À cette époque, Des Masures est en réalité un sujet des princes lorrains et non pas du roi de France. Il doit donc partir pour Rome où il restera quatorze mois. Il y rencontrera le cardinal Jean du Bellay à qui il dédiera, le 1^{er} août 1549, sa traduction du troisième livre de l'*Enéide*.

En novembre 1549, après la mort du pape Paul III, Des Masures retrouve Jean de Lorraine lors du conclave. Ce dernier le fait venir en France, mais, à Lyon, la nouvelle de la mort de Claude de Guise cause à son frère une telle angoisse que Jean lui-même meurt à son tour quelques semaines plus tard. Or, Des Masures n'a plus de protecteur et court le risque d'être emprisonné. Il se rend donc à Nancy où règne toujours Christine de Danemark qui le prend à son service et l'anoblit, le 6 juin 1553.

À partir de cette époque, la vie de Des Masures s'améliore et il peut cesser de se déplacer. Il possède une maison à la campagne, un jardin, un troupeau et s'occupe de diverses affaires. Il épouse alors Diane Baudoire en 1553. En 1554, elle met au monde un fils que l'on nommera Claude, mais meurt trois semaines plus tard. L'auteur lui consacrera une épitaphe célèbre²⁹. Des Masures se remariera avec Anne Berman, sans doute avant 1557. Pendant cette

²⁸ Marie Molins «Mises en page: les efforts conjugués des traducteurs et des imprimeurs », *Carmenae*, 3, 2007, p. 4.

²⁹ Voir l'épitaphe de Diane Baudoire, sa femme

Diane, en couche, se sentant
De la rude mort assaillie,
Et déjà du tout lui étant
Là vive parole faillie

période heureuse de sa vie, il fréquente des poètes comme Du Bellay et Ronsard. Le premier le louera d'ailleurs dans la préface de la traduction du quatrième livre de l'*Enéide* et Ronsard lui dédiera, en 1560, l'*Hymne de la Mort*.³⁰

Un événement crucial changera pourtant le reste de la vie de Des Masures et le poussera à se convertir à la Réforme: la répression religieuse qui sévit en 1562 à Saint Nicolas de Port, ville où habite le dramaturge. Il faut savoir que, dès 1558, les réformés de la ville avaient demandé à Des Masures de leur prêcher la parole de Dieu. Or, le vendredi 23 janvier 1562, un protestant de la ville communique à Des Masures que sa femme venait de mettre au monde un enfant. Des Masures conseille alors au mari de se rendre à Metz, ville française habitée par de nombreux protestants, pour organiser le baptême. L'homme désire, cependant, le faire baptiser à Saint-Nicolas par un pasteur. Le lendemain, un juge, conscient de ce qui s'était passé, vient faire enquête et, le dimanche, Christine de Danemark apprendra l'existence des prêches qui y ont eu lieu. Le duc de Lorraine est aussi mis au courant et, pendant la nuit, Jean de Savigny, ancien ami de Des Masures, se rend à Saint-Nicolas avec une troupe de miliciens dans le but d'assassiner Des Masures et les autres huguenots.

Des Masures est heureusement prévenu et peut s'enfuir avec la plupart de ses coreligionnaires. Son fils est épargné, mais un autre homme est pendu. Des Masures doit à nouveau se réfugier à Metz. Il y vit de 1562 à 1567, travaillant dorénavant à répandre la religion réformée. Il publiera la trilogie de David pour la première fois en 1563 et une deuxième fois en

A son mari de main pâlie
Montre un beau fils, produit à l'heure,
Comme voulant dire: « Ne pleure
Avecques l'adieu d'un baiser,
Ce bel enfant qui te demeure,
Sera pour ton deuil apaiser ».

Œuvres poétiques de Louis Des Masures, Lyon, Jan de Tournes, 1557.

³⁰Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France*, Paris, Champion, 1929, p.331.

1566. Raymond Lebègue pense d'ailleurs que ces pièces font référence à l'affaire de Saint-Nicolas. Les *Tragédies Saintes* mettent en scène trois épisodes dans la vie du personnage biblique de David et visent à encourager les protestants à persévérer malgré les épreuves, en dépit de la tragédie réelle qu'ils vivent. La première pièce de cette trilogie, *David Combattant*, théâtralise l'histoire de David et de Goliath. La deuxième tragédie, *David Triomphant*, met en scène le récit biblique où la jalousie amène Saül à vouloir la mort de David. La troisième tragédie raconte comment David parvient à ramener Saül à la raison et à se réconcilier avec lui. Si, dans la première pièce, il s'agit d'une fin heureuse, dans la deuxième tragédie, David se réfugie dans la forêt et s'exile. Dans la troisième, malgré sa réconciliation, le héros ne cesse d'être un fugitif, symbole de l'itinérance éternelle. Alors que le premier drame n'est pas une tragédie à proprement parler, les deux derniers comportent des fins malheureuses et peuvent donc être considérés comme des œuvres tragiques. Selon Ruth Stawarz-Luginbühl, le dramaturge les a toutes écrites aussitôt après la répression.³¹

Des Masures vit en Alsace jusqu'en 1572, près d'une église calviniste importante où il sera pasteur suppléant. En 1572, il quitte cette région et s'installe à Bâle où il prépare une édition de ses poésies latines qui paraîtra en 1574 peu après sa mort. Louis Des Masures a donc été un poète et un traducteur renommé, ami des membres de la Pléiade. Il a également été dans la première partie de sa vie, un catholique dévoué, comme en témoigne son rapport avec Jean de Lorraine. Toutefois, la violence qui s'abattait sur sa ville l'a poussé à se convertir à la religion réformée et à écrire des tragédies qui illustrent et enseignent la doctrine protestante. Il était évidemment un homme qui détestait la violence et dont la vie itinérante démontre la difficulté des auteurs protestants durant cette époque de transition et de répression. Il a dès lors employé

³¹ Ruth Stawarz-Luginbühl, *Un théâtre de l'épreuve*, Genève, Droz, 2012, p.495.

ses dons d'écrivain au service de la religion réformée; pour servir des gens avec lesquels il ressentait évidemment de forts liens.

Le mode de vie itinérante de Des Masures n'était pas nécessairement celui de tous les dramaturges réformés. Autre tragédien important des milieux protestants français, André de Rivaudeau n'a pas connu la même précarité d'existence que Des Masures.³² Il convient maintenant d'examiner ce que nous savons du parcours de l'auteur d'*Aman*, œuvre qui lie Rivaudeau au théâtre classique, notamment à Jean Racine.

André de Rivaudeau (1540-1580)

Dramaturge et poète, Rivaudeau naît vers 1540 dans une famille très éduquée. Son père, Robert Ribaudeau de la Guillotière travaille à la cour où il possède une charge peu importante. Il avait cependant épousé la fille du juriconsulte André Tiraqueau. Il est donc le beau-frère de Michel Tiraqueau, qui avait un cabinet de curiosités et dont le fils admirera la bibliothèque. Rivaudeau lui-même fournit peu de renseignements sur sa vie. Toutefois, nous savons qu'il passe sa jeunesse à la cour où il poursuit des études auprès de l'helléniste et orientaliste Angelo Canini.³³ Plus tard, il est étudiant à l'Université de Poitiers. Il apprend ainsi le grec, le latin et l'hébreu et approfondit sa connaissance des auteurs classiques.³⁴ Pourtant, la mort d'Henri II l'amène à renoncer à toute ambition politique, du fait que cette disparition coupe immédiatement les possibilités d'avancement social de sa famille. À part quelques voyages à Paris, il demeurera ainsi probablement ou bien à Poitiers ou bien dans son manoir de la Groizardière près de Châteauneuf dans le Poitou.

³² Les lignes qui suivent sont principalement basées sur les pages consacrées à Rivaudeau dans le livre déjà cité de Raymond Lebègue (p. 369-379).

³³ Ruth Stawarz-Luginbühl, *op.cit*, p.345.

³⁴ André de Rivaudeau, *Aman*, Keith Cameron (éd. critique avec introduction et notes par), Genève, Droz, 1969, p. 13.

Au lieu de poursuivre une carrière politique, Rivaudeau se consacre plutôt à la littérature. En effet, pendant sa jeunesse, il avait composé des poèmes et des travaux philologiques concernant d'un côté la littérature grecque et de l'autre la Bible. Dès un jeune âge, il se montre intéressé par les travaux des humanistes. Par exemple, ses commentaires sur l'*Electre* de Sophocle sont publiés vers 1559. Il n'a alors que 19 ans. Il est donc clair qu'au cours de ses années universitaires Rivaudeau s'intéresse déjà grandement au théâtre.

Pour accompagner ses lectures de la Bible, Rivaudeau rédige des commentaires sur le Décalogue, sur l'Épître aux Hébreux et sur le Sermon sur la Montagne. Ces gloses montrent l'attention qu'il porte à l'exégèse biblique dès sa jeunesse. Nous savons également qu'avant de composer *Aman*, il écrit des tragédies en latin et en français. Malheureusement, ces manuscrits n'ont jamais été publiés. En 1559, il avait participé à la publication de la *Christiade* d'Albert Babinot, auteur qui lui sert d'ailleurs de mentor, ayant été converti à la religion réformée par Jean Calvin lui-même dès 1534. Cette œuvre contenait plusieurs écrits de Rivaudeau : un sonnet à Henri II, une épître en vers à Babinot lui-même, un poème latin et une longue épître en prose dédiée à Honorat Prévost, son ami et futur vice-amiral de la flotte de La Rochelle pendant les guerres de Religion. En incluant les écrits de Rivaudeau dans sa publication, Babinot a donc également fait la promotion du travail littéraire de son étudiant.

En 1566, Rivaudeau décide de publier ses poésies lyriques et une tragédie biblique, *Aman*, écrite quelques années plus tôt et inspirée par l'histoire d'Esther. *Aman* a d'abord été montée sur scène avant d'être publiée. Ce qui est révélateur de sa dimension politique, c'est que l'ouvrage est dédié à Jeanne d'Albret, chef du parti réformé dans le royaume de Navarre. Rivaudeau y loue sa piété et sa vertu et oppose sa « sainte loi » à celle des Valois. Or, il faut savoir que la reine de Navarre était considérée comme une nouvelle Esther et les protestants

mettaient tous leurs espoirs en elle. *Aman* met en scène le récit biblique de la délivrance miraculeuse du peuple juif, au seuil de l'extermination, sous la gouverne d'Aman, bras droit du roi perse. Cette libération se réalise grâce à l'intervention de la reine Esther, juive mais choisie pour sa beauté, auprès du roi. Il s'agirait donc peut-être ici d'une théâtralisation du désir de Rivaudeau d'être libéré des catholiques au moyen de l'intervention de Jeanne d'Albret. En 1567, Rivaudeau publie chez Marnef à Poitiers une traduction en français de la doctrine d'Épictète. Ce livre contient également une biographie de son auteur. Dans son commentaire accompagnant la version du texte traduit, le dramaturge constate de nombreuses ressemblances entre le stoïcisme d'Épictète et le christianisme.

Les spécialistes de Rivaudeau ne s'entendent pas sur son appartenance au mouvement réformé. Toutefois, il est vraisemblable qu'*Aman* soit une tragédie huguenote, parce qu'à l'époque de sa publication, seuls les réformés publiaient des tragédies bibliques. Il faut ajouter que Rivaudeau est aussi un humaniste. Admirateur d'Érasme et de Budé, il connaît bien l'histoire antique parce qu'il consacre quatre pages de l'« Avant-Parler » d'*Aman* à la personnalité d'Assuere et il cite des historiens grecs et Flavius Josèphe. Dans cette préface, il loue Sénèque et Aristote, tout en critiquant la *Poétique*. Cependant, comme son auteur, il reproche aux auteurs anciens l'utilisation du *deus ex machina* et encore plus qu'Aristote, il insiste sur l'unité du temps.

Rivaudeau s'intéresse aussi aux théories poétiques de son époque. En 1559, il semble blâmer en effet l'ensemble des poètes de la Pléiade qui font montre selon lui d'impudeur et promeuvent les dieux de la mythologie au lieu de faire l'éloge de Dieu. Il critique d'ailleurs leur vanité, leurs flatteries réciproques, leur snobisme et leur emploi d'un vocabulaire rare et obscur. Cependant, petit à petit, il est séduit par les vers de Ronsard. Il apprécie en particulier ses *Hymnes* qui comblent son goût pour la poésie philosophique. En fait, il essaie de composer lui-

même un poème pour Marie Tiraqueau dont la conclusion imite Ronsard.³⁵ Le dramaturge s'intéresse ainsi sérieusement à la poésie en vogue à son époque et valorise la création littéraire.³⁶

Rivaudeau était donc avant tout un homme disposé à la Réforme,³⁷ un humaniste et un écrivain. Ces trois courants l'ont amené à composer *Aman*, œuvre qui fait partie de notre corpus et qui suit la veine didactique de Bèze et de Des Masures, tout en étant l'un des premiers écrits à introduire les théories d'Aristote en France. *Aman* constitue également une œuvre de poésie dans la mesure où les chœurs expriment en un fort lyrisme.³⁸ Rivaudeau est certes beaucoup moins connu que Bèze et Des Masures, mais son *Aman* s'avère une tragédie très originale pour l'époque, parce que, tout en restant une pièce d'inspiration biblique, elle permet de synthétiser les trois courants du protestantisme, de l'humanisme et de la création littéraire.

³⁵ André de Rivaudeau, *Les Œuvres poétiques d'André de Rivaudeau*, Charles Mourain de Sourdeval (édition publiée et annotée par), Paris, Auguste Aubry, 1859, p.207-218.

³⁶ Keith Cameron, *op.cit*, p.14.

³⁷ À noter que Keith Cameron, dans son édition critique, n'est pas sûr si Rivaudeau était vraiment un réformé.

³⁸ Keith Cameron, *op.cit*, p. 37.

Recherches sur la tragédie à la Renaissance

La tragédie humaniste et son évolution à la Renaissance

Les chercheurs qui ont analysé la naissance de la tragédie humaniste et son évolution à l'époque de la Renaissance se sont surtout penchés sur quatre aspects, à savoir ce qui a motivé la naissance de la tragédie française, la naissance elle-même, ce qui a mené à l'apparition de la tragédie calviniste et, enfin, ce qui a déterminé l'évolution de la tragédie biblique. Nous allons commenter, dans la présente section, les découvertes récentes et pertinentes pour notre thèse par rapport à ces quatre thèmes. Pour ce faire, nous analyserons les écrits des chercheurs qui ont travaillé dans ces domaines pour ensuite étudier les convergences et les divergences de leurs travaux.

La naissance de la tragédie française

Lorsque nous considérons les études sur le renouvellement de la tragédie de l'Antiquité, quatre grands axes se dessinent. D'abord, suite à la publication de la traduction française du manuel illustré sur l'architecture de l'Antiquité intitulé *Il Terzo Libro di Sebastiano Serlio Bolognese* par l'architecte italien Serlio (1545)³⁹, les Français eurent accès à une certaine connaissance du cadre de la tragédie, c'est-à-dire des descriptions des édifices antiques et notamment des édifices théâtraux antiques :

Cet accès « visuel » aux constructions de l'Antiquité [...] contribuait à ce vaste mouvement de découverte des édifices des Anciens, et notamment des édifices théâtraux [...] Ainsi portait-on à la connaissance d'un plus grand nombre la tragédie dans son décor, qu'il soit décrit ou représenté.⁴⁰

Cependant, plusieurs chercheurs ont démontré que les collèges ont aussi joué en France un rôle déterminant dans le renouvellement de la tragédie de l'Antiquité. Ceux-ci constituaient

³⁹Sebastian Serlio, *Le Premier livre d'Architecture de Sebastian Serlio, Bolognais, mis en langue françoise par Jehan Martin, secretaire de monseigneur le Reverendissime Cardinal de Lenoncourt*, Paris, Jean Barbé, 1545.

⁴⁰Florence de Caigny, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Garnier, 2011, p. 22.

des endroits de diffusion des rééditions des textes de l'Antiquité, diffusion facilitée par l'imprimerie :

La multiplication des textes théoriques et des rééditions s'inscrit dans le mouvement de redécouverte de l'Antiquité, mais est aussi le résultat d'une stratégie éditoriale, avec l'essor de l'imprimerie et des livres. Rééditer des auteurs de l'Antiquité, c'était s'assurer une certaine diffusion. L'un des endroits de diffusion par excellence de ces livres furent [sic] les collèges qui contribuèrent de façon importante à la renaissance de la tragédie.⁴¹

Par ce processus de dissémination, des idées et des ouvrages anciens ont pu être découverts par les élèves des collèges. Qui plus est, en expliquant les pièces de l'Antiquité ou en les faisant jouer ou traduire par les étudiants (le théâtre scolaire contribuant progressivement à la création et à la diffusion de la tragédie et de la comédie), les professeurs ont fait connaître les tragédies grecques et latines. En réalité, la tragédie latine était surtout plus accessible et a ainsi joué un plus grand rôle:

Ces lieux de formation des élites cultivées portent à la connaissance de leurs élèves textes et théories antiques, et prolongent cette découverte par la pratique du théâtre scolaire. Certes d'une extrême variété, ce dernier va progressivement contribuer à la création et la diffusion des genres nouveaux repris de l'antiquité. Ainsi, au travers des cours comme des exercices proposés, les professeurs font-ils connaître la tragédie grecque, soit en expliquant les pièces, soit en les faisant représenter ou traduire par les élèves. Mais le théâtre latin y joue un plus grand rôle en raison de son accès plus facile [...]»⁴²

La tragédie est ainsi née de la transmission des textes antiques par des humanistes comme George Buchanan, Jean Dorat et Marc-Antoine Muret, tous régents dans des collèges français autour de 1550. Comme ils enseignaient la tragédie à leurs étudiants, ils sont considérés par Raymond Lebègue comme des « parrains » de la tragédie française.⁴³ Florence de Caigny parle aussi de l'expérience de ces étudiants qui interprétaient des tragédies néo-latines écrites par leurs professeurs, comme, par exemple, la tragédie biblique *Jephté* par Buchanan et la traduction en

⁴¹ Florence de Caigny *op.cit*, p.44

⁴² Id.

⁴³ Florence de Caigny, *op.cit*, p.45.

latin de la *Médée* d'Euripide. Cette expérience leur a ainsi montré la façon dont on crée une tragédie moderne en s'inspirant de la tragédie antique :

Vecteurs de diffusion des tragédies antiques, les collèges furent aussi les laboratoires d'expérience d'où naquit la tragédie originale française. Plusieurs régents jouèrent, à ce titre, un rôle déterminant. Trois furent, pour reprendre les propos de Lebègue, les « parrains » de la tragédie française : Buchanan, Muret et Dorat. Les deux premiers, par leurs tragédies néo-latines, montrèrent la voie aux élèves autour d'eux. C'est en effet lorsqu'il enseignait à Bordeaux entre 1539 et 1543 ou 1544 que Buchanan rédigea deux tragédies bibliques pour les jeux scolaires, - dont *Jephté* qui connut un succès très vif en France et à l'étranger- auxquelles s'ajoute sa traduction en latin de la *Médée* d'Euripide en 1543.⁴⁴

Par conséquent, la rédaction de ces tragédies par les humanistes et leurs représentations par les étudiants ont constitué un premier lieu d'apprentissage de la tragédie française.

En abordant les tragédies néo-latines de Buchanan et de Muret, De Caigny précise que ces tragédies, ayant comme modèle le drame antique et étant basées sur l'Antiquité classique ou biblique, annonçaient la tragédie française. Elles ont, en effet, inspiré les élèves à les imiter en produisant des tragédies originales en français :

Ces pièces, quoiqu'en latin, font date : elles ont permis de comprendre « qu'on pouvait composer, sur le modèle des Anciens, des tragédies à sujet historique ou biblique ». Il ne restait plus dès lors qu'à franchir l'étape suivante : passer à une phase plus active et rédiger des tragédies originales françaises. Rien d'étonnant toutefois à la portée de ces pièces quand on considère le cercle restreint que forment ces professeurs et leurs élèves, ces futurs auteurs de tragédies originales.⁴⁵

Ces circonstances ne font cependant pas l'unanimité parmi les historiens. D'autres critiques, comme Charles Mazouer et Christian Biet, décrivent la naissance de la tragédie française d'une autre façon. Pour Mazouer, la tragédie s'est développée à partir des directives de Joachim Du Bellay dans sa *Défense et Illustration de la langue française* de 1549. En parlant du fait que Du Bellay voulait, en empruntant au grec et au latin, améliorer le français pour le mettre

⁴⁴ Id.

⁴⁵ Id.

en lumière, la langue française étant vue comme inférieure à ces deux premières langues par les traducteurs, Mazouer avance l'idée que Du Bellay avait voulu inciter les poètes à illustrer la langue française à partir de tragédies composées à l'image de celles de l'Antiquité, genre idéal pour le faire. Comme Charles Mazouer l'explique : « [...] Du Bellay invite les jeunes écrivains à enrichir et à amplifier la langue par l'imitation des Anciens; en se fondant sur les archétypes de l'Antiquité, ils rétabliront la tragédie "pour l'ornement" de la langue. *Illustration* de notre langue [sic.]. »⁴⁶

Il est donc clair, pour Mazouer, que ce sont ces mots de Joachim Du Bellay qui ont servi de catalyseur pour la rédaction des toute premières tragédies françaises. Dans le deuxième livre et le quatrième chapitre de la *Défense et Illustration*, Du Bellay fournit des instructions à propos de la façon de reprendre les formes de la tragédie et de la comédie de l'Antiquité. Il exhorte les lecteurs à faire de ces deux genres « l'ornement de [leur] langue » en se basant sur les archétypes des Grecs et des Romains :

Quant aux comedies et tragedies, si les roys et les republicues les vouloient restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et les moralités, je seroy' bien d'opinion que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de ta langue, tu sçais ou tu en dois trouver les archetypes.⁴⁷

Pour Charles Mazouer, la tragédie constituait le genre théâtral par excellence de cette nouvelle tendance récupératrice : « La tragédie représente vraiment la part essentielle, brillante et privilégiée du nouveau théâtre de l'époque ». ⁴⁸ En réalité, entre 1550 et 1610, les œuvres tragiques formaient la grande majorité des pièces écrites : « [...] de 1550 à 1610, entre cent et

⁴⁶ Charles Mazouer, *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002, p.196.

⁴⁷ Joachim du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, Louis Terreaux (éd.), Paris, Bordas, 1972 [1549], p. 77.

⁴⁸ Charles Mazouer, *op.cit*, p.195.

cent cinquante tragédies ont été composées, contre une vingtaine de comédies»,⁴⁹ conclut Charles Mazouer.

Cette inégalité, d'après Mazouer, est le résultat de la redécouverte par les humanistes en France et en Europe de ce trésor tragique provenant de l'Antiquité et du désir de l'intégrer à leur propre culture. Pour cette raison, la tragédie adaptée de l'Antiquité est vraiment la découverte théâtrale majeure du XVI^e siècle : « En France, comme dans les autres pays d'Europe occidentale, les humanistes redécouvrent, fascinés, ce joyau de la culture antique qu'est la tragédie et veulent en enrichir leur propre culture. La tragédie adaptée de l'Antiquité est bien l'invention théâtrale du XVI^e siècle ». ⁵⁰

En outre, les poètes dramatiques ont cherché à transformer la langue française en transmettant les idées mises en valeur dans les tragédies de l'Antiquité. Le vers français devait pouvoir véhiculer des concepts et des sentiments tragiques dont on n'avait jamais discuté auparavant. Cette poésie pourrait ainsi se comparer à la poésie latine :

[...] en transportant en français les fables, les pensées et les sentiments des œuvres tragiques anciennes, on obligeait la langue à s'ouvrir à ce qu'elle n'avait jamais connu, à exprimer ce qu'elle n'avait jamais dit et à inventer pour cela un vocabulaire, une phraséologie, un style neufs. Le vers français dut être capable de formuler des situations et des idées tragiques jusqu'alors inouïes, rivalisant par là avec la poésie latine.⁵¹

Selon Mazouer, cette métamorphose de la langue a eu pour résultat l'insertion de nouveaux concepts dans l'imaginaire français.⁵²

Christian Biet, quant à lui, voit cette genèse selon une tout autre optique et cherche à la lier à un mouvement sociopolitique. En commentant l'interdiction du Parlement de Paris de

⁴⁹ Id.

⁵⁰ Id.

⁵¹ Charles Mazouer, *op.cit.*, p.196.

⁵² *Ibid.*, p. 197.

jouer les mystères en 1548, il développe l'hypothèse selon laquelle le personnage du Christ ne pouvait plus apparaître sur la même scène avec des personnages considérés « immoraux » ou « impurs ». Il était donc temps de penser à un nouveau type de théâtre. Comme il l'explique, « ...il est donc maintenant impossible de représenter des pièces qui scandalisent aussi bien les protestants que les catholiques inquiets de voir, sur la même scène les actions du Christ et les mœurs des prostituées et des brigands, il faut inventer autre chose ». ⁵³ Raymond Lebègue avait d'ailleurs commenté cette situation près de soixante-dix ans avant Biet. En effet, l'alternance des scènes religieuses et profanes faisait craindre aux spectateurs que l'on ne se moque de la religion : « [...] dans les mystères, les scènes édifiantes alternent avec des épisodes profanes, bouffons et souvent licencieux, et au XVI^e siècle l'on se mit à craindre que ce mélange ne fit tort à la religion ». ⁵⁴ La condamnation créée par les représentations des mystères est apparue juste avant la deuxième moitié de la Renaissance, alors que les catholiques et les protestants n'acceptaient plus que le personnage du Christ soit montré sur la même scène que des personnages peu recommandables. Ce malaise n'enlève toutefois pas le désir de jouer des pièces en français et il a fait naître un nouveau type de théâtre : la tragédie en français.

En résumé, trois raisons distinctes expliquent donc, selon les chercheurs, la naissance de la tragédie française. Ces raisons sont liées à des changements sociopolitiques et aux pratiques éducatives et littéraires en France. D'abord, les mystères ont été interdits, comme forme de théâtre du Moyen Âge désormais estimée immorale. À la même époque, des représentations du nouveau théâtre latin basé sur le drame antique étaient organisées dans des collèges, représentations qui ont déclenché chez les élèves le désir de créer des tragédies françaises originales basées sur la tragédie antique. Enfin, en 1549, Du Bellay a invité, dans sa *Défense et*

⁵³ Christian Biet, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1997, p.32.

⁵⁴ Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France*, Paris, Champion, 1929, p. 55.

Illustration de la langue française, les poètes de son pays à illustrer leur langue en jouant des tragédies écrites en français, tragédies ayant pour fondement la tragédie classique. Ces hypothèses permettent de comprendre que la France subissait, à tous les niveaux, un changement de paradigme par rapport à la conception en cours du théâtre. On allait désormais privilégier la tragédie. Enfin, Charles Mazouer a démontré que la tragédie constituait le genre théâtral par excellence, genre qui a produit plus de pièces que la comédie en laissant une marque dans l’imaginaire français qui subsiste même aujourd’hui.

Il est important de dire enfin que les tragédies étaient représentées sur scène à la Renaissance : elles étaient jouées et interprétées devant un public. Selon Raymond Lebègue, la pièce de Robert Garnier, *Bradamante*, nous offre un bon exemple dans lequel le personnage de Roger, présent dans les premiers actes, reste inconnu des autres personnages jusqu’au cinquième. Le lecteur du texte sait pourtant qui est ce personnage. Dans le troisième acte de la pièce, Roger, en aparté, révèle toutefois son prénom! Pourquoi clarifier cet élément, si le texte n’était pas destiné à la représentation? Les pièces de la Renaissance semblaient en conséquence écrites pour être jouées⁵⁵ :

Le troisième acte de *Bradamante* contient une indication intéressante. A la première scène, apparaissent Léon, prince de Grèce, et un chevalier dont l’identité ne sera connue des personnages qu’au 5^e acte : c’est Roger. Le lecteur du texte imprimé sait son nom, mais le spectateur risque de partager l’ignorance générale. Pour le renseigner, Garnier place dans la bouche du chevalier cet aparté :

Hélas! pauvre *Roger*, qu’extreme est ton malheur!

⁵⁵ Voir, à ce propos, Louise Frappier, «La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e siècle », *Études françaises*, 36,1, 2000, <https://www.erudit.org/revue/etudfr/2000/v36/n1/036169ar.pdf>. p.29-31.

Encore une fois, si l'auteur ne pensait pas à une représentation, eût-il ainsi rédigé son texte? ⁵⁶

Il s'avère ainsi que les poètes dramatiques de la Renaissance désiraient instruire leur auditoire tout en explorant les ressorts de la mise en scène et du spectacle. Les pièces de la Renaissance étaient sans aucun doute didactiques, et combinaient les règles du théâtre antique que l'on redécouvrait.

L'évolution historique de la théorie sur la tragédie à la Renaissance

La critique qui a étudié l'évolution historique de la théorie du tragique à la Renaissance s'est surtout penchée sur quatre aspects, à savoir la théorie de la tragédie avant la parution de *l'Art poétique français* de Jacques Peletier du Mans en 1555, les idées développées dans cet écrit théorique, les préceptes décrits dans *l'Art de la Tragédie* par Jean de La Taille et, enfin, les préceptes élaborés dans les écrits de Laudun d'Aigaliers. Nous allons commencer, quant à nous, en abordant la première définition de la tragédie élaborée avant *l'Art poétique français* de Peletier du Mans (1555), les raisons qui ont motivé cette définition et la façon dont la lecture des œuvres de l'Antiquité a affecté l'esthétique de la tragédie. Nous allons par la suite montrer que la tragédie était alors considérée comme un genre théâtral véhiculant des règles morales.

Les hommes de lettres à la Renaissance ont défini la tragédie de l'Antiquité en la reliant à un genre théâtral qui existait déjà dans le domaine français et qui s'appelait la moralité, pièce métaphorique ayant des personnages abstraits qui faisaient référence de façon allégorique à diverses notions comme la société, les vices et les vertus, les attributs de l'esprit, etc. Les personnages étaient anonymes et pouvaient faire partie de la Trinité, comme le Père et le Fils :

Celle-ci est « essentiellement une pièce allégorique » et dans la quasi-totalité de ce type de pièces, « une grande partie des personnages sont abstraits ou collectifs : ils

⁵⁶ Raymond Lebègue, *Études sur le théâtre français I*, Paris, A.G. Nizet, 1977, p. 146.

symbolisent une classe de la société, un vice, une vertu, une qualité de l'esprit, parfois les choses les plus inattendues. Quant aux personnages individuels, ils sont généralement anonymes : Le Père, Le Fils... »⁵⁷

C'était donc une forme de théâtre qui faisait la promotion de la morale voire du christianisme. Jean d'Abondance, auteur du *Gouvert d'Humanité*, Guillaume des Autels, auteur des *Dialogues Moraux* et Pierre du Val, auteur de cinq moralités [1533(trois premières), 1540 (deux dernières)] sont trois grands auteurs du genre. Les hommes de lettres pouvaient rapprocher la tragédie antique des moralités parce que ces dernières, dites « historiques » partageaient certaines caractéristiques avec la tragédie latine. Ainsi, elles étaient brèves, elles mettaient en scène des personnages de haut rang, des épisodes sérieux, même violents, et elles avaient une visée didactique pour faire la promotion de la morale en utilisant un ton grave :

Cette théorie longtemps répandue s'explique par les traits communs relevés entre la moralité historique et la tragédie latine : pièce de peu d'étendue, personnages de haute qualité, événements graves, parfois sanglants, un enseignement moral soutenu par un ton sérieux. C'est donc en se référant à ces points communs - et donc à la moralité - que ces auteurs ont cherché à définir le sens du mot.⁵⁸

La moralité a servi en quelque sorte de pont entre le théâtre d'avant 1555 et la tragédie vue à travers les œuvres de l'Antiquité, jusqu'à ce que les ouvrages théoriques antiques soient disponibles. Plusieurs ouvrages circulaient dès le XV^e siècle en Italie dans le but de revaloriser ces œuvres antiques. En France, il faut attendre la première moitié de la Renaissance, alors que trois ouvrages, l'*Art poétique* d'Horace, le *De grammatica* de Diomède et le *De tragoedia et comoedia* de Donat, ont laissé leur marque:

Dans leur souci de réhabiliter la littérature antique, les hommes de lettres rééditent de nombreux textes et notamment des traités théoriques, et ce, dès le XV^e siècle en Italie. En France, dans la première moitié du XVI^e siècle, trois ouvrages se distinguent particulièrement : l'*Art poétique* d'Horace, le *De grammatica* de Diomède, et le *De*

⁵⁷ Florence De Caigny, *op.cit*, p. 24. Elle cite Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France*, Paris, Champion, p.82.

⁵⁸ Florence de Caigny, *op.cit*, p.24-25.

tragoedia et comoedia de Donat, petit traité que l'on reproduisait en tête des éditions de Térence.⁵⁹

Que retiennent les chercheurs de ces ouvrages? Si nous considérons l'*Art poétique* d'Horace⁶⁰, nous constatons qu'il est question d'un traité qui a pour but d'enseigner la manière de devenir un bon poète. Dans ce cadre, Horace se penche également sur les règles du genre de la tragédie en précisant, par exemple, que la langue utilisée doit convenir au personnage, à son humeur, et que les paroles choisies doivent être adaptées à l'âge du personnage; il s'intéresse aux bienséances, et indique qu'il ne faut pas mettre sur scène le grotesque et l'in vraisemblable. Il met également l'accent sur le fait que la tragédie doit avoir cinq actes, que Dieu ne doit pas être un personnage, sauf s'il est vraiment nécessaire pour compléter le sens de la tragédie, et que le chœur ne doit rien dire qui ne fasse progresser l'action. En outre, il souligne le fait que la tragédie doit enseigner la morale, c'est-à-dire la folie des vices et la sagesse des vertus, et qu'elle doit être écrite en respectant un style élevé.

Il faut noter qu'Horace ne faisait pas référence au Dieu du christianisme et n'a pas dit exactement ce que traduit Jacques Peletier du Mans. Selon la traduction française effectuée par François Richard, Horace interdit l'intervention divine sauf dans le cas où le dénouement exigerait un dieu.⁶¹ Peletier du Mans, dans sa traduction, a christianisé le dieu romain et a permis son inclusion plus fréquente dans la tragédie.

En fait, à l'époque, il y avait deux versions du livre d'Horace, la version latine et la traduction en français par Jacques Peletier du Mans intitulée *l'Art poétique* (1545). Ces deux ouvrages menaient en effet à des interprétations différentes qui n'ont pas aidé à structurer la

⁵⁹ *Ibid.*, p.23.

⁶⁰ Traduction en français par Jacques Peletier Du Mans, Paris, Michel de Vascosan, 1545.

⁶¹ Horace, *Œuvres*, François Richard (traduction, introduction et notes par), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6222v/f7.image>, Paris, Garnier, Flammarion, 1967.

définition de la tragédie. Malgré ce flou, on s'entendait pour dire que la tragédie devait enseigner la morale :

Au regard des éléments « distillés » dans les différentes définitions ou réflexions théoriques sur la tragédie, les disparités ou divergences relevées montrent combien la « tragédie » reste à cette époque un mot dont on a une compréhension assez vague. Il paraît difficile de cerner les contours de ce genre, quand coexistent en parallèle les éléments traditionnels issus de la lecture d'Horace et ceux livrés par la traduction qu'en a faite Peletier du Mans. Un point commun ressort toutefois : la portée morale des tragédies.⁶²

Il faut également dire que les manuscrits latins de cet auteur divergeaient sur certains points. Par exemple, pour le chœur, deux mots latins, *actor* et *auctor* désignaient celui à qui attribuer les paroles du chœur. *Actor* pouvait renvoyer à un personnage ou à l'apologète de l'auteur alors que le mot *auctor* pouvait signifier l'auteur de la pièce ou même le protagoniste. Cette diversité de significations poussait les commentateurs de l'époque à la prudence en essayant de trouver une interprétation à un passage :

On avait affaire d'une part à une lecture traditionnelle, *actor*, mais ce terme pouvait être pris au sens d'avocat, et d'autre part à celle proposée par Alde Manuce (*auctor*), le terme pouvant désigner l'auteur de la pièce, mais aussi, [...] le personnage protagoniste ! Bref, un chassé-croisé des significations, qui obligeait les commentateurs de l'époque à beaucoup d'ingéniosité, et à une réflexion attentive sur les enjeux du passage.⁶³

Il est donc évident que ces commentateurs ne comprenaient pas vraiment à qui attribuer la voix du chœur parce qu'il y avait plusieurs interprétations des manuscrits latins utilisés pour saisir cette idée. La tragédie venant d'être redécouverte, on ne savait pas ce qu'elle était exactement à part le fait qu'elle devait enseigner la morale. Il s'agit donc d'une expérience sans définition établie du genre, une tentative de comprendre la tragédie antique un millénaire après sa disparition.

⁶² Florence de Caigny, *op.cit.*, p.29.

⁶³ Olivier Millet, « Voix d'auteur, voix du peuple ? L'identité et le rôle du chœur dans les tragédies françaises de la Renaissance à la lumière des interprétations humanistes de l'Art poétique d'Horace », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 30, 2006, 1-2, p. 86.

Selon Caigny, l'exemple du chœur montre donc la difficulté de transférer les concepts de l'univers horacien dans la pensée française du XVI^e siècle. Il s'avère que les commentateurs de l'époque ne pouvaient qu'essayer d'actualiser la tragédie : ils ne pouvaient pas la refaire. L'actualisation de la tragédie passait en conséquence par des traductions comme celle de Jacques Peletier du Mans (l'*Art Poétique* d'Horace de 1545) et par d'autres traités sur le théâtre.

Louise Frappier fait d'ailleurs remarquer qu'au moins un autre théoricien avait réfléchi à la tragédie avant 1550, date de publication de la première tragédie française, *Abraham sacrificiant* de Théodore de Bèze. En effet, Guillaume Bochetel avait proposé une définition du genre qui faisait la promotion de l'instruction des princes. En montrant aux grands la nature transitoire et instable de leur pouvoir, la tragédie servait selon lui à les encourager à mener une vie vertueuse, la vertu étant éternelle. La tragédie, selon Bochetel, offrait des exemples de bons comportements à adopter en situation de crise à une époque où l'éducation du prince était une préoccupation humaniste :

En révélant aux puissants le caractère éphémère et instable du pouvoir, la tragédie, pour Bochetel, souligne d'autant plus la nécessité de cultiver une vertu qui, par opposition, se caractérise par la constance et l'immuabilité. Elle propose des exemples de comportement moral et politique dans des situations de crise pouvant amener une réflexion sur l'ethos du souverain.⁶⁴

La tragédie instruisait donc paradoxalement le souverain à être une personne inébranlable qui pouvait donc affronter les crises qui s'abattaient sur lui et sur son royaume. Elle se montrait ainsi un outil pédagogique pour le monarque à une époque où les luttes politiques et religieuses étaient monnaie courante.

⁶⁴ Louise Frappier, « L'exemplarité de Jules César dans la tragédie humaniste : Muret, Grévin, Garnier », *Tangence*, n° 104, 2014, p.109.

Considérons une dernière fois Horace et l'impact de sa découverte sur la France des années 1550, à l'époque de la publication de l'*Art Poétique français* de Peletier du Mans. Olivier Millet a bien démontré que la théorie de la tragédie selon Aristote, auteur des tous premiers concepts du tragique, était connue au milieu des années 1550 en France à travers des commentaires italiens de l'*Art Poétique* d'Horace :

[...] nous avons bien affaire à un Aristote lu à travers Horace, voire à un Aristote réduit à Horace. Tel était le constat déjà ancien de la critique au sujet de ce corpus, et notre point de départ érudit. Nous l'avons vérifié à propos de ces commentaires d'Horace dans le détail des préceptes concernant le genre tragique. La doctrine d'Aristote en matière de tragédie pouvait être connue aisément en France au milieu des années 1550, y compris dans son texte grec, que nos humanistes citent volontiers, mais en fonction d'une interprétation d'origine latine qui empêchait d'accéder à la singularité du Stagirite en la matière.⁶⁵

Les tous premiers concepts de la tragédie ont donc été diffusés en France dès les années 1550. Pour Millet, ce sont les théoriciens italiens, comme par exemple Grifoli, qui les ont introduits en France. Il s'avère que les Italiens ont beaucoup influencé ce genre dès ses débuts grâce à l'humanisme. Selon nous, l'on peut ainsi dire, en pensant aux pages précédentes de cette section sur l'évolution historique de la théorie de la tragédie en France à la Renaissance, que la découverte de la tragédie en France était le produit d'une hybridité de réflexions et de points de vue venant de France et d'Italie.

Nous avons aussi vu que, pour Caigny, il n'y avait pas de définition établie de la tragédie bien qu'on s'entende pour dire qu'elle devait enseigner la morale et que, pour Millet, les divergences dans les manuscrits d'Horace avaient en fait mené à des difficultés d'interprétation. Frappier pense, par ailleurs, que les premières définitions de la tragédie indiquaient que c'était un

⁶⁵ Olivier Millet, « *Les premiers traits de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'Art poétique d'Horace (1550-1554)* », *Études françaises* 44, n° 2, 2008, p.30.

genre destiné à persuader les puissants à mener une vie vertueuse.⁶⁶ Enfin, nous avons constaté que, pour Millet, la lecture d'Horace par les commentateurs italiens a permis d'introduire les tous premiers concepts de la tragédie, ceux d'Aristote, en France. Ces faits permettent de comprendre qu'à l'époque de la parution de l'*Art Poétique français* de Peletier du Mans en 1555, les réflexions à propos de la tragédie s'accumulaient sans pourtant permettre d'établir une définition précise. Peletier Du Mans tentera justement de résoudre ce problème.

Nous allons maintenant continuer notre survol des écrits théoriques sur la tragédie de la Renaissance en nous penchant sur l'*Art poétique français* de Peletier du Mans publié en 1555 (très différent de la traduction de l'*Art poétique* d'Horace faite par Peletier du Mans en 1545)⁶⁷ de façon à découvrir la manière dont cet ouvrage important a pu également influencer les premiers concepts de la tragédie française. L'*Art poétique français* de Peletier du Mans a été publié en 1555 et s'avère être un traité devant permettre d'écrire de la poésie, le terme « poésie » comprenant, à l'époque, le théâtre. Pour Françoise Charpentier, cet art poétique consistait justement en une mise en valeur des théories de la tragédie antique. Ces règles sont alors appliquées à la rédaction des tragédies françaises bien que certains auteurs, qui imitent les tragédies grecques, ne leur obéissent pas entièrement:

C'est à lui essentiellement que Peletier emprunte les règles fondamentales qu'il édicte sur la tragédie, Horace auquel il faut joindre les deux références constantes des tragiques français du XVI^e siècle, le *De Arte Grammatica* de Diomède, et le Donat. C'est là que se trouvent les règles qui seront communément appliquées (quoique certains humanistes, proches de leurs modèles grecs, les transgressent) : cinq actes, “ ni plus ni moins”, selon le mot d'Horace; un style élevé; un chœur représentant la pensée de l'auteur et dispensant

⁶⁶ Louise Frappier, *loc.cit.*, p.109.

⁶⁷ Horace, *L'Art poétique*, Jacques Peletier du Mans (traduction en français par), Paris, Michel de Vascosan, 1545.

volontiers maximes et sentences morales. Les sujets doivent être “luctueux” et lamentables, et les personnages de haut rang.⁶⁸

Les règles de la tragédie sont donc déjà en partie codifiées : l’œuvre doit normalement avoir cinq actes, les personnages de haut rang doivent s’exprimer dans un style soutenu, et un chœur doit véhiculer les pensées du dramaturge en émettant des préceptes et des jugements moraux. De plus, les personnages doivent montrer une grande affliction.

Madeleine Lazard voit néanmoins la fortune de l’œuvre de Peletier Du Mans dans une optique différente. Pour ce littéraire, cet art poétique est le premier écrit théorique véhiculant les idées qui avaient été abordées depuis peu d’années à propos de la tragédie.⁶⁹ En plus des œuvres d’Horace, de Donat et de Diomède, l’*Art poétique* s’inspire en effet de la lecture d’écrivains grecs comme Euripide et Sophocle, comme le souligne Peletier lui-même :

Pregne pour patron Euripide e Sofocle Gréz : antre lequez Quintilien lesse an Suspans la Superiorite : feSant ce pendant (comme il et vrei) sofocle plus grave de Stile e plus hautein : mes Euripide plus Santancieus e plus filosofique.⁷⁰

À la différence de Charpentier, Lazard pense que Peletier du Mans instruit les poètes de sa génération à imiter les dramaturges grecs et non pas latins. Évidemment, la distinction entre ces deux écoles n’était pas tout à fait claire dans le traité de Peletier du Mans.

Rappelons finalement que la *Cléopâtre* de Jodelle est louée sans être nommée par Peletier du Mans parce qu’elle honore la langue française. Ce dernier encourage ainsi d’autres dramaturges à s’inspirer de Jodelle pour valoriser cette langue.⁷¹ Ainsi, à cette époque où une

⁶⁸ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, Saint-Étienne, Publications de l’Université Saint-Étienne, 1979, p.12.

⁶⁹ Madeleine Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 95.

⁷⁰ Peletier du Mans, Jacques, *L’art poétique*, Lyon, G.Gazeau, J.Tournes, 1555, p.72-73.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50825j.r=+jacques+peletier+du+Mans%2C+art+poetique.langES>.

⁷¹ Le terme « tragédie humaniste » n’est pas utilisé, Jodelle parle simplement de la tragédie.

première tragédie en français vient d'être jouée, Peletier du Mans invite ses compatriotes à poursuivre leurs travaux d'écriture.

Nous avons déjà expliqué que les théories d'Aristote sur la tragédie étaient connues en France dans les années 1550. En 1561, Jacques Grévin publie pourtant sa tragédie *César*, tragédie à l'antique (inspirée par l'Antiquité païenne et donc non pas une tragédie biblique) et la fait précéder d'un traité sur le théâtre : *Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre*. Dans cet écrit théorique, il parle de la *Poétique* d'Aristote au public français. C'était en réalité la première mention de la *Poétique* en France. Selon Madeleine Lazard, les idées d'Aristote influenceront dorénavant tous les écrits théoriques sur la tragédie. C'est donc, selon cette perspective, Grévin et non les humanistes italiens qui est responsable de la diffusion d'Aristote parmi les théoriciens français :

En 1561, J. Grévin fait précéder sa tragédie et ses deux comédies d'un *Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre*, où se marque pour la première fois la connaissance de la *Poétique* d'Aristote, qui apparaît aussi dans l'*Avant-Parler de la tragédie d'Aman* de Rivaudeau(1566). Elle n'avait pas été imprimée en France, en grec ou en latin, avant 1538. Désormais l'influence d'Aristote, vulgarisé par les Italiens, se fait sentir dans tous les écrits théoriques.⁷²

Lazard fait aussi remarquer que l'intégration de la théorie aristotélicienne aux écrits théoriques sur la tragédie était un processus qui avait commencé chez les humanistes italiens, s'était poursuivi avec l'*Avant-Parler* dans *Aman* d'André de Rivaudeau et a été définitivement mis en pratique par Grévin. L'influence de cet auteur fut déterminante dans la création des tragédies bibliques et humanistes, tragédies ayant pour contenu l'Ancien Testament, mais, imitant, pour la forme, les tragédies gréco-romaines.

⁷² Madeleine Lazard, *op.cit*, p.39.

La dédicace de la tragédie *Saül le furieux*, « *De l'art de la tragédie* », écrite en 1572 par Jean de La Taille est dédiée à la princesse Henriette de Clèves, duchesse de Nevers. Cette préface très importante explique la définition de la tragédie proposée par le dramaturge, définition qui constitue une nouvelle contribution à la théorie de la tragédie au XVI^e siècle. Pour Florence de Caigny, ce traité met l'accent sur le caractère extrême et exemplaire des situations représentées dans la tragédie ayant pour but de susciter des émotions chez le spectateur :

...La Taille insiste sur l'extrémité et l'exemplarité de ces situations qui seules peuvent faire naître des émotions, « veu que la vraye et seule intention d'une tragedie est d'esmouvoir et de poindre merueilleusement les affections d'un chascun ». On note chez lui un souci dans la recherche de l'effet à produire chez le spectateur apparemment plus grand que chez ses prédécesseurs, pour qui instruire semblait être le but communément admis... il n'évoque pas ce point dans son *Art de la tragédie*...⁷³

Pour Louise Frappier, ce traité montre que Fortune, force plus importante que la chute des grands, qui ne peut être maîtrisée à cause de son inconstance, est à l'origine du malheur des royaumes, ce dernier étant le sujet par excellence de la tragédie :

Dans les quelques ouvrages français qui traitent de la tragédie à la Renaissance, une topique apparaît de manière récurrente : la tragédie a fondamentalement pour sujet le malheur des royaumes, causé par les coups aveugles de la Fortune. [...] Pour Jean de La Taille, auteur d'un traité sur *L'art de la tragédie* en 1572, celle-ci « ne traicte [aussi] que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruauitez des Tyrans, et bref, que larmes et miserres extremes ». La Taille attribue ainsi à une force supérieure, incontrôlable par son inconstance, la cause fondamentale des malheurs des Grands.⁷⁴

Pour Frappier, Jean de La Taille montre ainsi que la chute des royaumes est imprévisible puisqu'elle est déterminée par Fortune. Le contenu de la tragédie est donc, selon ce traité, forcément impossible à prédire : on ne sait pas quand le pouvoir des Grands va s'écrouler. Il s'ensuit que, pour La Taille, et, en continuant l'analyse de Frappier, les Grands doivent se

⁷³ Florence de Caigny, *op.cit.*, p.153.

⁷⁴ Louise Frappier, « Sénèque revisité : la topique de la Fortune dans les tragédies de Robert Garnier », *La littérature tragique du XVI^e siècle en France, Études françaises*, 44,2, 2008, p.69-70.

soumettre au fait qu'ils ne peuvent connaître ou anticiper leur destin. Là réside peut-être pour La Taille l'instruction à donner aux princes par la représentation d'une œuvre tragique.

Pour Françoise Charpentier, cette dédicace, référence clé pour la tragédie de la Renaissance et du XVII^e siècle, présente aux Français, non pas pour la première fois évidemment, les idées d'Aristote sur la tragédie, c'est-à-dire les tout premiers concepts à propos de ce genre, et ce qui constitue l'essence même de ce théâtre : l'état de l'action, du personnage, le rapport entre le texte théâtral et les spectateurs, et la nécessité de présenter sur scène la terreur et la pitié. Ce sont les deux émotions fortes les plus capables de créer une communauté dramatique entre la tragédie et les spectateurs :

La Taille, avec un instinct dramatique infaillible, met l'accent sur ce qui fait l'essence même de la tragédie : le statut de l'action, le statut du personnage, la relation du texte de théâtre avec son public, et la nécessité de faire jouer dans le texte théâtral les deux passions fortes les plus propres à créer une 'communauté dramatique' entre la pièce et le public : la terreur et la pitié.⁷⁵

De l'avis de Christian Biet, en revanche, ce traité dévoile une théorie de la tragédie biblique qui s'applique aussi à la tragédie humaniste, c'est-à-dire à une tragédie qui respecte le modèle antique. La tragédie biblique est, de plus, un commentaire sur le contexte sociohistorique de l'époque; c'est ce qu'il entend, à notre avis, lorsqu'il qualifie la tragédie de La Taille de « moderne » : « À la croisée des chemins entre Sénèque, Aristote et la nécessité de s'exprimer sur l'histoire présente et sur des objectifs religieux, La Taille fait en sorte que la tragédie biblique soit une tragédie 'moderne' »⁷⁶. En conceptualisant la tragédie biblique, La Taille actualise ainsi la tragédie antique dans le but de commenter l'histoire de son temps. Il amalgame la tragédie de l'Antiquité, le texte de la Bible et un commentaire sur le temps présent.

⁷⁵ Françoise Charpentier, *op.cit.*, p.13.

⁷⁶ Christian Biet, *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 1997, p.36.

Si, pour Frappier, *De l'art de la tragédie* met en relief l'importance de Fortune, la cause du sujet par excellence de la tragédie est le malheur des royaumes⁷⁷, pour Charpentier, *De l'art de la tragédie* présente en France les concepts fondamentaux de la tragédie et offre une définition qui influencera le développement du genre. Biet pense plutôt que La Taille actualise la tragédie antique pour commenter l'histoire de son époque. Finalement, Caigny soutient que la théorie du théâtre tragique réside dans son emphase sur un spectacle qui suscite des émotions chez les spectateurs. Ces constatations permettent de dire qu'à l'époque, la théorie de la tragédie a évolué de façon à la conceptualiser comme un genre qui met en lumière le rôle primordial de Fortune comme la cause de la chute des royaumes, son sujet par excellence. Cette théorie a permis de créer comme un genre qui utilise la tragédie biblique pour créer une tragédie à l'instar de celle de l'Antiquité qui bouleverse le spectateur et l'instruit sur son temps. Cette évolution a mené à une définition par excellence du genre tragique.

Considérons maintenant les conceptions de la tragédie décrites dans l'*Art poétique* de Pierre Laudun d'Aigaliers (1597). Ce traité développe une théorie détaillée et très claire de la tragédie. Un livre complet porte sur la tragédie et deux chapitres abordent les origines du genre. L'auteur y parle également de la forme et de la nature de la tragédie, de la différence entre la tragédie et la comédie, des actes de la tragédie, des chœurs, des vers et de l'unité du temps. Aigaliers rappelle la tendance, vers la fin de la Renaissance, à privilégier une mise en scène dynamique qui insiste sur la cruauté. Madeleine Lazard,⁷⁸ mais surtout Florence de Caigny constatent par ailleurs la même chose, l'accumulation des crimes devient alors une caractéristique de la tragédie. Même les délits les plus sordides, comme le viol, doivent, selon Aigaliers, être mis en scène et s'additionner les uns aux autres : « L'accumulation des crimes et

⁷⁷ Louise Frappier, *loc.cit*, p.69-70.

⁷⁸ Madeleine Lazard, *op.cit*, p.39.

délits cités ainsi que la mention du viol, qui pourrait paraître choquante, reflètent bien davantage la tendance de la fin du siècle... ».⁷⁹ La tragédie, à la fin du XVI^e siècle, est donc censée choquer le spectateur, voire le dégoûter. C'est dans ce sens qu'elle possède un caractère spectaculaire.

La naissance de la tragédie calviniste

Les différentes étapes de la naissance du genre tragique éclaircies, nous pouvons nous demander quelle est selon les chercheurs la spécificité de la tradition du théâtre calviniste à cette époque. Au cours de cette première étape de l'évolution de la tragédie protestante, les œuvres sont écrites pour illustrer la théologie de Calvin, édifier les réformés et leur donner courage face aux persécutions. *Abraham sacrifiant* (1550) de Théodore de Bèze, *La trilogie de David* (1566), de Louis Des Masures, et *Josias* (1566) de Philone (il s'agit d'un pseudonyme, l'auteur n'étant pas connu) sont des exemples évidents. Ces auteurs ont utilisé l'histoire d'Israël comme reflet de l'époque dans laquelle ils vivaient. Ainsi, ces pièces comportaient une dimension sociopolitique. De plus, les tragédies calvinistes illustraient « à leur manière »⁸⁰ *l'Institution de la religion chrétienne* de Jean Calvin afin de mettre en scène une théologie providentielle, c'est-à-dire le concept d'un Dieu qui guide les héros israélites vers une fin heureuse. C'était évidemment une mise en scène en contradiction directe avec la tragédie antique; bien que ces tragédies bibliques aient été nommées « tragédies » à la Renaissance, elles n'étaient pas tragiques à proprement parler.⁸¹ Ruth Stawarz-Luginbühl avance qu'il s'agit simplement d'un genre populaire pour lequel les protestants optaient afin de refléter la tragédie réelle que constituait leur épreuve en France.⁸² La tragédie était donc simplement un genre destiné à véhiculer l'identité réformée à l'époque de la seconde moitié du XVI^e siècle.

⁷⁹ Florence de Caigny, *op.cit.*, p.153.

⁸⁰ Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 215.

⁸¹ *Ibid.*, p.213-216.

⁸² Voir Ruth Stawarz-Luginbühl, *Un théâtre de l'épreuve*, Genève, Droz, 2012, p. 16.

Selon David Seidmann, en créant le concept de la tragédie biblique, les protestants désiraient réaliser certains objectifs précis. D'abord, ils visaient à ridiculiser la foi catholique. Ensuite, ils voulaient édifier leurs coreligionnaires et, enfin, ils cherchaient à évangéliser les fidèles catholiques :

À l'aide du drame biblique les protestants voulaient atteindre trois buts :

- 1) Attaquer efficacement l'adversaire catholique. Dans son *Abraham Sacrifiant* Bèze fait apparaître Satan en habit de moine et lui fait dire :
O froc, o froc, tant de maux tu feras!
Et tant d'abus en plein jour couvriras.
- 2) Instruire. Le théâtre religieux devait servir surtout à enseigner les préceptes de la morale et à propager la foi. Dans la préface à sa trilogie de David, Des Masures dit que le théâtre doit « instruire et non plaisanter ». Bèze dans la préface d'*Abraham Sacrifiant* écrit qu'il a fait cette pièce afin de louer Dieu par « toutes voies à moi possibles ».
- 3) Enfin, convertir [...] ⁸³

On voit donc que le principe motivant la création de ces tragédies était celui de la conversion. Par leurs oeuvres, les protestants, en cette période de répression, voulaient ainsi attirer le plus de convertis possibles pour vaincre les catholiques. Sinon, pourquoi attaquer l'adversaire catholique, pourquoi enseigner la foi et convertir les autres? N'est-ce pas dans le but de créer une France protestante? De toute évidence, ces pièces possédaient une fonction didactique incontournable et les spectateurs étaient ainsi poussés à se convertir à la religion réformée. Il s'avère évident, par rapport aux pièces de notre corpus, que l'idée d'évangéliser le spectateur était primordiale ou centrale. Ces tragédies constituaient ainsi des exemples du moyen de convertir les autres par la représentation de scènes exemplaires. En faisant jouer leurs œuvres, nos dramaturges essayaient d'appliquer une nouvelle forme d'évangélisation.

⁸³ David Seidmann, *La Bible dans les tragédies religieuses de Garnier et de Montchrestien*, Paris, A.G. Nizet, 1971, p. 10-11.

Pour Christian Biet, les tragédies protestantes visaient à transmettre une leçon morale à propos des événements politico-religieux de l'époque. Ces tragédies étaient clairement influencées par celles de Sénèque. L'enseignement moral se limitait à rappeler certains dictons répandus dans la culture, ce qui ressemblait au concept de la tragédie tel qu'il était compris par ces théoriciens :

De nombreuses tragédies sont composées dans les années 1553-1563 et plus de douze sont jouées. Leurs sujets sont généralement pris dans les pièces italiennes et latines, parfois dans l'histoire antique, ce sont les pièces humanistes; et quelquefois encore dans la Bible, pour les pièces protestantes désireuses de transmettre un enseignement moral sur les événements politico-religieux du temps. L'influence de Sénèque y est nette [...] Jusqu'ici en effet, la leçon morale se bornait à rappeler quelques maximes de sens commun, conformément à l'idée que se font de la tragédie les théoriciens de la Renaissance.⁸⁴

D'autre part, pour Charles Mazouer, il est clair que les protestants essayaient de mettre en lumière leur situation à travers les récits de l'Ancien Testament, histoires qui servaient de représentation et de code qu'il fallait déchiffrer pour comprendre leur expérience par rapport à la situation politique de l'époque. Comme cet historien le dit, les «... personnages et épisodes bibliques leur sont... un chiffre à l'aide duquel ils parlent de la situation présente dans le contexte politique du temps [...]».⁸⁵ Mazouer ajoute que les protestants ont décidé d'écrire des tragédies bibliques parce que les histoires de l'Ancien Testament leur fournissaient des contextes qui étaient en conformité avec leur vision d'eux-mêmes : elles montraient le peuple de Dieu qui souffrait et qui persévérerait pour enfin surmonter l'épreuve. Nous pouvons penser ici au personnage d'Abraham. Cette figure avait déjà fait l'objet de pièces chez les catholiques⁸⁶; Bèze va cependant renouveler le thème dans *Abraham sacrificiant*. Il montrera aux protestants qui

⁸⁴ Christian Biet, *op.cit*, p.33-34.

⁸⁵ Charles Mazouer, *op.cit*, p.214.

⁸⁶ Raymond Lebègue, *op.cit*, p.300-301.

vivaient l'épreuve de l'exil la façon de la vaincre justement comme l'exilé Abraham avait surmonté l'adversité la plus difficile.⁸⁷

Pour Mazouer, la tragédie protestante constituait une façon de propager la théologie calviniste afin de consoler le peuple réformé, voire de lui inspirer confiance face à son «ennemi » catholique. Des Masures, par exemple, a composé des pièces qui mettaient en scène de manière très précise la théologie calviniste dans le but d'amener les réformés à se révolter contre les catholiques : « Des Masures et ses coreligionnaires écrivaient des pièces rigoureusement confessionnelles, à l'intention des calvinistes persécutés qu'il s'agissait d'édifier et de reconforter, sinon de galvaniser »⁸⁸. Ruth Stawarz-Luginbühl concourt et affirme que les réformés ont choisi la tragédie pour refléter leur situation en France et montrer l'épreuve que constituait leur existence. Elle met l'accent sur le fait que ces *tragédies* reflétaient la souffrance et la persécution que vivaient les réformés. Pour elle, « [i]l y a, à la veille des guerres de religion en France, un bref moment "tragique". Des auteurs huguenots choisissent alors d'investir dans un genre dramatique par ailleurs en plein essor et de lui imprimer un cachet particulier, à l'effigie des tribulations et des espérances qui sont les leurs en ces années de persécutions ouvertes ou latentes. »⁸⁹ Ainsi, pour cette critique, les poètes huguenots ont choisi un genre littéraire qui se développait rapidement pour dramatiser leur situation, pour mettre en spectacle leur souffrance.

Ruth Stawarz-Luginbühl explique en outre que Bèze et ses successeurs, en choisissant la tragédie, optaient pour la tradition de la tragédie biblique néo-latine telle qu'elle était essentiellement mise en pratique par des auteurs allemands dès avant 1550, et aussi parce que le

⁸⁷ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant, Tragedie Française*, Marguerite Soulié et Jean- Dominique Beaudin (éd. critique établie par), Paris, Champion, 2006, p. 9-10.

⁸⁸ Charles Mazouer, *op.cit*, p. 214.

⁸⁹ Ruth Stawarz-Luginbühl, *op.cit*, p. 16.

trajet descendant du héros tragique se conformait au principe qui prouve que la prospérité matérielle et spirituelle va être obligatoirement suivie par une épreuve :

Lorsque Bèze et ses successeurs optent pour la dénomination tragique, ils le font donc à la fois en s'inscrivant dans une tradition humaniste déjà constituée, celle de la tragédie biblique néo-latine telle qu'elle est pour l'essentiel pratiquée par des auteurs germaniques dès avant le milieu du siècle, et parce que la trajectoire descendante du héros tragique est en parfaite conformité avec le principe probatoire, qui fait obligatoirement succéder à la prospérité matérielle et spirituelle une adversité synonyme d'angoisse et de déréliction.⁹⁰

Dans cet extrait, nous voyons que la chute tragique est centrale dans l'étude des pièces de notre corpus. Abraham commence par être le fidèle béni par Dieu et bientôt est commandé à sacrifier son fils, signe de son ultime bénédiction. David, dans *David Triomphant*, va être honoré lors d'une fête au sujet de sa victoire sur Goliath et, à la fin de la pièce, se voit contraint à l'exil, chassé par le roi et faisant face à la mort. Enfin, Aman, commence par être le bras droit du roi perse, mais finit par être condamné à mort. Nos pièces constituent donc des illustrations de la chute tragique adoptée par les poètes dramatiques de la Renaissance.

Les tragédies calvinistes tiraient leurs intrigues exclusivement de l'Ancien Testament et non du Nouveau. L'on pourrait se demander pourquoi un tel choix. D'abord, seuls les récits des livres « historiques » de l'Ancien Testament pouvaient correspondre aux premiers critères qui définissaient la tragédie. De plus, les protestants ne voulant pas mettre Dieu sur scène, le Nouveau Testament a été exclu pour éviter d'avoir à imaginer la représentation de Jésus. Comme le commente Raymond Lebègue, les protestants et les catholiques ne voulaient pas voir des laïcs jouer des personnages saints : «... n'était-ce pas un sacrilège qu'ils figurassent les personnages les plus sacrés et célébrent sur la scène le simulacre de la messe? »⁹¹. Enfin, Olivier Millet note que les protestants désiraient une mise en scène authentique du sacré, ce

⁹⁰ Ibid., p.597.

⁹¹ Raymond Lebègue, *op.cit*, p.53.

qu'ils ne pouvaient pas faire avec le Nouveau Testament sans faire allusion au culte des reliques et aux légendes :

[...] seul l'Ancien Testament, et plus précisément les livres « historiques » de la Bible hébraïque, proposent des personnages et des situations pouvant correspondre aux premiers critères qui définissent la tragédie [...] Dans tous les cas, la représentation de Dieu que l'Ancien comme le Nouveau Testaments pouvaient suggérer est exclue [...] toute représentation [des épisodes évangéliques] exige [...] des compléments... indispensables à une mise en scène [...] la mise en œuvre de ces compléments était exclue chez les protestants, au moins pour le Nouveau Testament, pour deux raisons : les mises en garde contre la « superstition » du culte des reliques [...] et la condamnation des légendes [...] ⁹²

Les chercheurs précisent également la langue des tragédies bibliques. En réalité, les tragédiens s'efforcent de suivre la Bible, mais leurs tentatives sont souvent entravées par l'influence du grec et avant tout du latin à la Renaissance. Le langage de leurs tragédies est en conséquence fortement marqué par ces deux langues anciennes. En outre, selon David Seidmann, l'influence du latin a pour résultat une langue tragique qui diffère, la plupart du temps, significativement de la langue biblique (on parle ici de l'hébreu biblique) :

1) Pour ce qui est de la source, les poètes dramatiques s'efforcent de la [la Bible] suivre, mais cet effort est souvent contrecarré par l'influence grecque et surtout latine, dont ils sont imprégnés.

2) Cette influence latine a pour conséquence que la langue dans ces drames est, à de très rares exceptions près, loin de ressembler à la langue biblique ⁹³

Évidemment, les tragédiens ne pouvaient guère se limiter à la langue biblique parce que le latin était la langue littéraire dominante à la Renaissance. Il est intéressant toutefois de remarquer que les poètes bibliques avaient en effet essayé de suivre la Bible. À la différence d'un Du Bellay ou d'un Ronsard, ils n'avaient pas peur de s'éloigner de la période gréco-romaine antique. Dans la tragédie biblique, à notre avis, on avait plutôt affaire à la jonction de

⁹² Olivier Millet, « La tragédie humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le sacré » dans A. Bouvier-Cavoret (éd.), *Le théâtre et le sacré*, Paris, Klincksieck, 1996, p.78-80.

⁹³ David Seidmann, *op.cit*, p. 16.

deux périodes historiques, celle de l'Antiquité hébraïque et celle de l'Antiquité gréco-romaine. Cette dernière était toutefois beaucoup plus importante en ce qui concerne la langue que la première.

Ces faits permettent ainsi de comprendre que, dans ces années de persécutions, le théâtre protestant se révélait la voix du peuple réformé, une manière d'imposer sa présence à la France, et ce à partir de l'un des textes qui servait de base à ses croyances, l'Ancien Testament. La langue utilisée était pourtant grandement influencée par le latin. Les auteurs essayaient de dire qu'eux, protestants ayant mis leur espoir dans la Bible, voulaient être reconnus et entendus par leur société. Ils disaient, en même temps, que la prospérité matérielle et spirituelle de leur ennemi catholique allait être suivie par une période d'adversité. Ils réclamaient ainsi leur place dans la société à laquelle ils appartenaient en imitant la tragédie antique, mais sans la copier.

Lorsque les chercheurs, comme Mazouer ou Stawarz-Luginbühl, considèrent l'évolution de la tragédie biblique à la Renaissance, trois constatations leur permettent de la retracer étape par étape. D'abord, ils constatent que les objectifs de la tragédie protestante changent. Par exemple, au lieu de dramatiser l'expérience des huguenots, comme l'a fait Louis Des Masures dans sa *Trilogie de David* (1566), l'objectif à partir des années 1560 vise plutôt la création de drames sur le modèle des tragédies classiques, tout en continuant de se baser sur des histoires bibliques. Cet objectif prime alors sur la dissémination des idées calvinistes. Jean de La Taille, l'auteur de la pièce *Saül le furieux* (1572), pièce qui emprunte les idées d'Aristote sur la tragédie et dont le titre reflète celui de la pièce latine *Hercule furens*, devient l'exemple d'un tel phénomène. Des catholiques ont également pratiqué ce type de tragédie, comme François de Chantelouve qui a écrit sa *Tragédie du Pharaon* (1576). L'accent est mis sur l'illustration de la tragédie à l'antique plutôt que des croyances religieuses qui apparaissent dans un second temps :

[...] dès les années 1560, la tragédie biblique va prendre un autre chemin... ce ne sont plus des protestants militants qui utilisent le théâtre pour servir la cause de leur Église; ce sont avant tout des dramaturges qui veulent illustrer le nouveau genre de la tragédie à l'antique et qui le font à partir de la matière biblique, sans que leurs convictions religieuses apparaissent forcément.⁹⁴

Ce nouveau genre (du moins pour les réformés) a pourtant rapidement disparu suite à trois synodes protestants et, enfin, a pratiquement été éliminé après le synode de Figeac de 1579. La tragédie protestante n'a donc existé que pendant une vingtaine d'années à cause de ces trois attaques successives des synodes. Ces synodes ont condamné toutes les formes possibles des arts du spectacle, ont interdit la rédaction des pièces de théâtre et ont insisté sur l'idée que la Bible ne doit pas être utilisée pour le théâtre :

L'explication communément avancée pour rendre compte de cette disparition rapide s'en tient pour l'essentiel aux décisions des trois synodes qui s'en sont pris au théâtre : alors que celui de Poitiers (10 mars 1560) enjoint de façon générale aux consistoires de « défendre soigneusement toutes Danses, Mommeries, tours de Gibecerie et Comedies », ceux de Nîmes (6 mai 1572) et de Figeac (2 août 1579) apportent une précision qui, en écho à Jacques Grévin, s'en prend cette fois-ci à l'activité poétique elle-même et spécifiquement au théâtre biblique :

Les Livres de la Bible, soit Canoniques ou Apocryphes, ne seront point employés en Comédies ou Tragédies par aucune representation des Histoires Tragiques, ou des autres choses qu'ils contiennent. (Synode de Figeac, 1579)⁹⁵

Toutefois, les tragédies bibliques n'ont pas cessé d'exister. Les catholiques écrivaient aussi des tragédies inspirées de la Bible. Les tragédies sont devenues encore plus populaires sous Henri IV, alors qu'elles faisaient contre-pied aux tragédies inspirées par des thèmes de l'Antiquité : « Le règne d'Henri IV va se montrer très propice aux tragédies bibliques, dont le regain est particulièrement net entre 1598 et 1610. Réaction contre les tragédies mythologiques, païennes, et recherche de sujets plus aptes à contenter les chrétiens [...] ». ⁹⁶ La valorisation du christianisme a donc mené à un retour aux tragédies bibliques écrites seulement par des

⁹⁴ Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 216.

⁹⁵ Ruth Stawarz-Luginbühl, *op.cit.*, p. 603.

⁹⁶ Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 219-220.

catholiques, à part peut-être Montchrestien dont on n'est pas sûr de la religion, à la fin de la Renaissance.

En somme, deux phases du développement de la tragédie biblique à la Renaissance peuvent être identifiées. L'influence des tragédies antiques a été hors de tout doute primordiale, dans un premier temps, mais ce théâtre a été condamné par les synodes réformés. Enfin, un renouveau de la tragédie biblique par des dramaturges catholiques s'est produit au début du XVII^e siècle de façon à contenter le public qui voulait voir des pièces chrétiennes. Dans la troisième partie de cet état présent, nous discuterons de la fin de la tragédie humaniste.

La fin de la tragédie humaniste

Christian Biet commente aussi cette évolution finale de la tragédie. Pour lui, à la fin de la Renaissance, on ne parlait de ce genre que pour caractériser la tragédie irrégulière. Elle était entièrement gouvernée par la violence et l'action sans respect pour les unités et la vraisemblance, des concepts peu fixes à l'époque. Les lieux et les actes ont commencé à se multiplier pour montrer des suicides, des meurtres, des combats et d'autres cruautés mises en scène et non plus narré dans de simples récits. Il s'agit de l'apparition du spectacle en France:

Mais pour l'instant, on ne parle de tragédie à la mode que pour qualifier la tragédie irrégulière, toute entière dirigée vers le spectacle de la violence et de l'action, sans qu'il ne soit nécessaire de respecter les unités et les bienséances, dogmes encore trop fragiles. Les lieux et les actes se multiplient (trois, quatre, cinq ou sept actes), et l'on vient assister avec gourmandise aux suicides, meurtres, combats et autres cruautés représentés sur la scène (et non plus narrés dans de simples récits comme auparavant). [...]C'est le triomphe du spectacle en France [...] »⁹⁷

La théorie de la tragédie a donc évolué tout au cours du seizième siècle. Selon Christian Biet, après un flou, l'on établit la norme de cinq actes et de trois unités. Les sujets abordés sont par ailleurs de plus en plus politiques. On utilise comme sources Sénèque, la Bible, Sophocle,

⁹⁷ Christian Biet, *op.cit*, p.39.

Euripide, les historiens latins et plus rarement l'actualité. Cependant, avec la diffusion des idées d'Aristote sur la tragédie, une tension apparaît entre ceux qui désirent respecter la norme et ceux qui croient fermement qu'une intrigue excessivement simple ne limite pas la liberté de créer :

L'art tragique n'a donc cessé d'évoluer durant le XVI^e siècle. Après un flou normatif, la tradition se fixe aux classiques cinq actes, revendique les trois unités sans toujours les respecter et traite de sujets de plus en plus politiques. Ses sources sont Sénèque, la Bible, puis Sophocle, Euripide, les historiens latins et plus rarement l'histoire contemporaine; mais, à mesure que la théorie aristotélicienne se répand, une tension apparaît entre ceux qui souhaitent respecter les règles et imiter le corpus antique, et plus particulièrement grec, et ceux qui refusent qu'un excès de simplicité dans les intrigues ne vienne endiguer la liberté de créer.⁹⁸

Toujours selon Christian Biet, cette distinction a mené à la tragi-comédie, un genre qui inspirera les nouveaux auteurs dans leur quête d'un héros qui se focaliserait entièrement sur la poursuite de soi, devant son sort et des obstacles de toute espèce, genre comprenant des événements incessants : « La tragi-comédie, avec ses aventures incessantes, influencera les nouveaux auteurs tragiques dans leur recherche d'un héros tout entier dirigé vers la quête de soi, face au destin et aux obstacles de toutes sortes.[...] »⁹⁹. *Bradamante* (1582) de Robert Garnier, et *Le Cid* de Corneille sont des exemples de tragi-comédies bien connus.

De l'avis de Christian Biet, le bannissement de la tragédie de la cour par Catherine de Médicis, le fait que la tragédie se déplace en province et est considérée trop politique, le goût croissant du public pour les tragi-comédies, la tragédie irrégulière et la pastorale ont fait disparaître la tragédie humaniste. La noblesse, pourtant, avait soif du spectacle et les dramaturges se sont adaptés, s'éloignant d'un genre peut-être devenu trop sobre dans ses moyens :

[...] le bannissement de la tragédie hors de la cour par Catherine de Médicis, [...], le fait que la tragédie se réfugie en province et passe pour un genre trop politique et,

⁹⁸ Ibid., p.38.

⁹⁹ Ibid., p.39.

parallèlement, le développement du goût d'un nouveau public pour les tragi-comédies, les tragédies irrégulières et la pastorale, mettent en danger les efforts de la tragédie humaniste. La cour et la noblesse veulent maintenant des machines, de la pompe et du spectacle, il faut donc s'adapter.¹⁰⁰

En somme, on pourrait tracer cette évolution de la tragédie en France à la Renaissance en remarquant qu'elle était d'abord associée à un type de moralité. C'est d'ailleurs à l'époque de l'interdiction des mystères que l'on a commencé à faire la promotion de la tragédie antique. On accumulait pourtant des réflexions sur la tragédie sans établir une définition claire. Peletier du Mans marque par ailleurs le point de départ de l'évolution de la tragédie écrite en français. La tragédie calviniste est associée à ce nouveau genre dès 1550 en se révélant être la voix du peuple réformé. Les auteurs pouvaient dorénavant réclamer leur place dans la société à laquelle ils appartenaient. C'est l'Ancien Testament qui a servi de palimpseste au renouveau. La tragédie protestante a donc évolué vers un modèle qui s'est imposé au début des années 1570. La dédicace de *Saül le furieux* qui constituait en même temps une formulation théorique de la tragédie, à savoir *De l'Art de la tragédie*, de Jean de La Taille, a ainsi marqué une étape importante dans l'évolution. La Taille y parle d'utiliser la tragédie biblique pour créer une tragédie dans le moule de la tragédie antique qui bouleverse le spectateur et l'instruit sur son temps. La tragédie montrait aussi, selon lui, le rôle de Fortune comme cause du sujet primordial de ce premier : le malheur des Grands. *Saül* (1572) et *La Famine* (1573) de La Taille constituent des pièces illustrant ces idées. Ensuite, le théâtre protestant a été définitivement condamné en 1579 et ce sont les catholiques qui ont commencé à écrire des tragédies inspirées de la Bible. En effet, une renaissance de la tragédie biblique a eu lieu sous le règne d'Henri IV dans le but de valoriser le christianisme.

¹⁰⁰ Ibid., p. 38-39.

D'autres tendances irrégulières ont également commencé à apparaître vers la fin de la Renaissance. Ce type de tragédie était entièrement régi par la violence et l'action sans respecter les règles d'unité et de vraisemblance, des idées encore peu respectées à l'époque. Les lieux et les actes se sont multipliés pour représenter des suicides, des meurtres, des combats et d'autres cruautés sur scène.¹⁰¹

Notre thèse ne portera que sur la tragédie biblique d'inspiration calviniste et contribuera à la connaissance de ce type d'écrits très circonscrits en élaborant une meilleure compréhension des pièces qui font partie de notre corpus : *Les Tragédies Saintes* de Louis Des Masures, *Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze et *Aman* d'André de Rivaudeau. Nous pensons pouvoir offrir une nouvelle conceptualisation de certaines tragédies calvinistes en France à la Renaissance, à l'aide surtout des modèles d'analyse du théâtre développés par Anne Ubersfeld. Ces théories structurales seront ainsi appliquées à l'étude du théâtre dans l'Ancien Régime.

Les théories d'Anne Ubersfeld sur le théâtre

Le modèle actantiel au théâtre

Dans le deuxième chapitre du premier tome de la trilogie *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld développe des méthodes pour interpréter une pièce. Dans les pages qui suivent, nous expliquerons ainsi la théorie du modèle actantiel au théâtre. Ce modèle nous aidera en réalité à analyser les pièces et les personnages de notre corpus dans les sections de notre thèse sur la trilogie de David et sur les personnages féminins. Nous allons donc commencer par définir les actants et nous allons par la suite en examiner la typologie. Nous allons enfin terminer en soulignant les objectifs de l'analyse actantielle.

Le modèle actantiel permet d'analyser les personnages d'une pièce de théâtre en faisant ressortir les forces qui animent chacun des actants. Ce modèle utilise, pour ce faire, un type de schéma où une force ou un être, le destinataire, conduit un sujet à chercher un objet dans l'intérêt ou à l'intention du destinataire. Le sujet qui poursuit une quête a également des adjuvants et des opposants. Un actant n'est donc pas un personnage parce qu'il est une fonction syntaxique alors que le personnage est essentiellement un nom textuel à qui l'auteur associe un discours. Six catégories constituent ainsi ce qu'Anne Ubersfeld appelle les actants : « [...] nous trouvons une force (ou un être D1); conduit par son action, le sujet S recherche un objet O dans l'intérêt ou à l'intention d'un être D2 (concret ou abstrait); dans cette recherche, le sujet a des alliés A et des opposants Op. Tout récit peut se réduire à ce schéma de base [...] »¹⁰². Ces termes s'organisent de la manière suivante dans ce qu'on appelle le schéma actantiel :

¹⁰² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p.50-51.

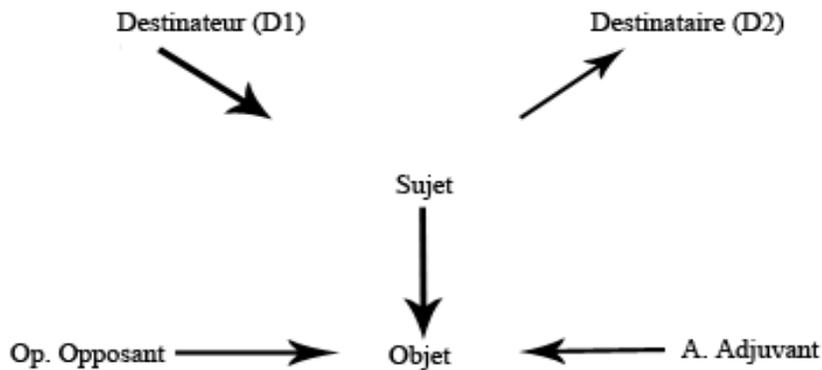


Figure 1

Nous allons maintenant considérer les trois couples d'actants du modèle. Nous commencerons ainsi par le couple adjuvant-opposant. Son fonctionnement est en réalité difficile à cerner parce que, comme celui de tous les actants, il est par essence mobile. L'adjuvant peut ainsi à certains moments devenir opposant, ou même être à la fois adjuvant et opposant:

Le fonctionnement du couple adjuvant-opposant est loin d'être simple : comme celui de tous les actants, en particulier dans le texte dramatique, il est essentiellement *mobile*, l'adjuvant pouvant à certaines étapes du processus devenir soudain opposant; par un éclatement de son fonctionnement, l'adjuvant peut aussi être en même temps opposant [...]¹⁰³

Il n'y a pas donc de rôle fixe pour l'adjuvant ni même pour l'opposant : tout dépend de la construction du texte dramatique. Cependant, quand l'opposant devient adjuvant, il est rarement question d'une modification interne des motivations du personnage. Le passage d'une fonction à l'autre (adjuvant à opposant ou opposant à adjuvant) d'un actant dépend en fait du couple primordial sujet-objet, de la nature intrinsèque de l'action :

¹⁰³ Anne Ubersfeld, *op.cit.*, p.53

Ce qui est remarquable, et qui éclaire les rapports de la fable et du modèle actantiel, c'est qu'il s'agit rarement de la conversion d'un opposant qui deviendrait adjuvant par une démarche psychologique, une modification des mobiles du personnage-actant; la mutation de fonction dépend de la complexité inhérente à l'action même, c'est-à-dire au couple fondamental sujet-objet.¹⁰⁴

Les rôles de l'adjuvant et de l'opposant sont intimement liés aux modifications des rapports et des forces entre le sujet et l'objet. La quête indiquée par ces deux actants est donc déterminante pour le schéma actantiel. Le couple sujet-objet est aussi dépendant d'un autre couple d'actants : le couple destinateur-destinataire. Nous allons maintenant nous pencher sur leur relation.

Ce couple comporte vraisemblablement le rapport le plus ambigu. Sa définition est ainsi la plus difficile à comprendre. Le plus souvent, nous avons affaire à des mobiles qui déterminent l'action du sujet. Pour cette raison, le destinateur détermine le pourquoi du drame, le sens idéologique du texte :

C'est probablement le couple le plus ambigu, celui dont les déterminations sont les plus difficiles à saisir [...] le plus souvent, il s'agit de "motivations" qui déterminent l'action du sujet [...] c'est la place *destinateur* qui porte avec elle la signification idéologique du texte dramatique.¹⁰⁵

On voit donc que, pour comprendre la cause de la quête du sujet, il faut ainsi comprendre le rôle du destinateur. C'est lui qui permet en effet une explication de la pièce, une interprétation du drame. Par exemple, dans une histoire d'amour, Éros serait le destinateur. Il devient ainsi de plus en plus clair que tous les actants du modèle sont interdépendants les uns des autres dans une relation. Ubersfeld les considère effectivement comme faisant partie d'une phrase, comme étant une syntaxe.¹⁰⁶ Quant au destinataire, son rapport au sujet, la place de telle ou telle instance de la collectivité ou du groupe comme destinataire décide du sens de la pièce en ce qui concerne un

¹⁰⁴ Id.

¹⁰⁵ Anne Ubersfeld, *op.cit*, p.54-55.

¹⁰⁶ *Ibid*, p.49.

individu. Par exemple, si Roméo est le destinataire, on pourrait parler du sens de la pièce par rapport à lui. Par contre, un destinataire vide implique ce qu' Anne Ubersfeld appelle « le désespoir idéologique » parce que l'action n'est destinée à personne :

Quant au *destinataire* D2, son identification (ou non) au sujet, la présence, dans la case *destinataire* de telle ou telle hypostase de la collectivité ou du groupe, permettent de décider du sens individualiste du drame [...] En revanche, l'*absence de destinataire* connote le vide, le désespoir idéologique [...] l'action ne se faisant à l'intention et dans l'intérêt de *personne*.¹⁰⁷

On voit donc que c'est le destinataire qui décide vraiment du but de la pièce : le destinateur permet de définir la source de la configuration des forces et le destinataire souligne les conséquences de cette configuration. Le destinataire signifie donc le *telos* ou la fin ultime du drame. Mais que dire du couple principal de la pièce, l'axe sujet-objet, celui de la quête ? Nous allons maintenant nous focaliser sur leur rapport.

Selon Anne Ubersfeld, l'axe de tout récit théâtral est celui qui relie le sujet à l'objet de son désir: « Le couple de base de tout récit dramatique est celui qui unit le sujet à l'objet de son désir ou de son vouloir par une flèche qui indique le sens de la quête. »¹⁰⁸ Il est donc clair que le sémiologue doit travailler à partir de ce couple pour construire le schéma actantiel entier d'une pièce de théâtre. De plus, l'action centrale sera déterminée par cette paire, celle qui décide du déroulement de la pièce.

Cependant, toujours selon Anne Ubersfeld, le choix du sujet doit obéir à certaines règles. L'actant sujet est défini par l'action et par son rapport avec l'objet. Pour être très précis : le sujet n'est jamais autonome dans un texte, mais il forme un couple avec l'objet. Le sujet, dans un texte littéraire, se construit autour du désir positif pour l'objet, tout en considérant les problèmes

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.57.

¹⁰⁸ Id.

auxquels il fait face, entraîne le déroulement du texte entier. Par exemple, Hamlet doit surmonter ses propres doutes dans sa quête de la justice pour son père :

La détermination du sujet ne peut se faire que par rapport à l'action, et dans sa corrélation avec un objet. A proprement parler, il n'y a pas de sujet autonome dans un texte, mais un *axe sujet-objet*. Nous dirons alors qu'est sujet dans un texte littéraire ce ou celui autour du *désir* de qui l'action, c'est-à-dire le modèle actantiel, s'organise, celui que l'on peut prendre pour sujet de la phrase actantielle, celui dont la positivité du désir, avec les obstacles qu'elle rencontre, entraîne le mouvement de tout le texte.¹⁰⁹

Nous voyons alors que le choix du sujet dépend totalement de son désir positif. À proprement parler, le sujet ne peut donc jamais désirer, par exemple, la mort de l'objet, mais le désir doit être positif. Par exemple, l'objet d'Hamlet n'est pas la mort de son oncle, mais plutôt la justice pour son père.

Nous avons d'abord défini, dans cette section, les fondements de la phrase actantielle et, dans un deuxième temps, nous avons discuté en détail des trois couples d'actants qui forment le modèle actantiel. Il s'avère que le schéma actantiel est très complexe et nuancé. On ne peut se contenter d'interprétations trop simples, car il faut tenir compte de la structure du drame en question et de tous ses fondements. En effet, nous pourrions dire que c'est là que se dessine le but de l'analyse actantielle : permettre une multiplicité de points de vue sur la pièce, faire entendre la polyphonie de la pièce en question. Nous pouvons ainsi voir la raison pour laquelle, toujours selon Anne Ubersfeld, « L'analyse actantielle démontre le polycentrisme du théâtre. Donc, au départ, il n'y a pas dans le texte de théâtre une voix privilégiée : le théâtre est par nature décentré, conflictuel, à la limite contestataire. »¹¹⁰ Le modèle actantiel permet ainsi d'ouvrir le sens à donner aux pièces de théâtre.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.58.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.79.

La construction du personnage chez Anne Ubersfeld

Dans le troisième chapitre du premier tome de son livre *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld élabore une théorie pour analyser le personnage théâtral. Elle se penche notamment sur une méthode développée à partir du modèle actantiel, sur les ensembles paradigmatiques et sur l'analyse du discours du personnage. Dans cette section, nous allons commencer par expliquer les trois modes d'approche du personnage. Nous allons par la suite revenir au modèle actantiel, et élaborer les trois procédures considérées par notre théoricienne pour analyser le personnage.

Pour Anne Ubersfeld, le personnage est construit et non pas révélé. Cela veut dire, pour l'auteur, que le personnage est en réalité le produit d'une analyse sémiotique et non pas un concept qui précède la lecture du texte et dont il faut découvrir l'essence. Trois éléments nous guideront dans notre analyse : le discours du personnage, son rôle dans les systèmes actantiel, actoriel et textuel, et sa place dans l'ensemble sémiotique qui prélude à l'interprétation par l'acteur.¹¹¹

Le personnage comme lexème

Selon Anne Ubersfeld, dans une phrase actantielle, le personnage peut être considéré comme un lexème dans une phrase. Le personnage peut ainsi occuper la même position actantielle qu'un autre ou une position différente dans une phrase différente. La détermination de ces rôles syntaxiques permet de cerner le profil actantiel du personnage:

Si le personnage peut être assimilé à un *lexème*, il est pris dans une structure syntaxique et, en tant que tel, il apparaît avec sa fonction « grammaticale » [...]. Le personnage peut donc ou bien occuper la même case actantielle qu'un autre [...], ou bien il occupe une case différente dans un modèle actantiel différent [...].

¹¹¹ *Ibid.*, p.95.

On voit comment la détermination de ces diverses fonctions syntaxiques permet de préciser le profil actantiel du personnage. »¹¹²

Par exemple, Hamlet pourrait être le sujet dans un modèle actantiel où la justice est l'objet, alors que le fantôme de son père est le destinataire et le destinataire, et que son oncle et sa mère sont des opposants. Le modèle actantiel aide effectivement à analyser les personnages d'une pièce de théâtre en faisant ressortir des forces qui animent chacun des actants. Le modèle actantiel permet ainsi de caractériser le rôle actantiel du personnage. Cependant, le personnage n'est pas un actant, n'est pas un élément d'une structure syntaxique. Il est, selon Ubersfeld, un assemblage complexe de traits ou caractéristiques groupés sous l'unité d'un nom.¹¹³

Selon Anne Ubersfeld, les verbes utilisés par les personnages permettent de déterminer ce que le sujet désire, c'est-à-dire son objet; c'est la première étape. Ensuite, il faut analyser les phases de l'intrigue dans la pièce pour trouver l'acte essentiel. Nous pouvons ainsi identifier les actants qui occupent les positions de destinataire, de sujet et d'objet. A partir de la paire sujet-objet et des définitions des actants proposées plus haut, nous pouvons trouver les adjuvants, les opposants et le destinataire afin de constituer la phrase actantielle de base.

Afin de déterminer le sujet du modèle actantiel, il faut, dans un premier temps, mettre chaque personnage dans la position du sujet afin de faire ressortir les différents schémas dont l'apparition simultanée montre le lieu du conflit. Il faut, par la suite, nous débarrasser des modèles qui ne fonctionnent pas. Enfin, nous analysons la place de chaque personnage dans les différents schémas juxtaposés simultanément ou successivement :

¹¹² *Ibid.*, p.97-98

¹¹³ *Ibid.*, p.94-95.

Une analyse assez sommaire du discours dont le personnage est le sujet de l'énonciation, et du discours dont il est sujet de l'énoncé [...] permet, par superposition des verbes, de déterminer avec une précision suffisante l'objet du *désir* ou du *vouloir* du personnage. Une analyse sommaire des étapes de l'action dramatique [...] permet de déterminer l'action principale et d'écrire la *phrase* de base, formulation du (de l'un des) modèle actanciel. [...] La démarche suivante marque l'essai de chaque personnage en tant que sujet d'un modèle actanciel, afin de déterminer les modèles dont l'existence simultanée indique le lieu du conflit, et aussi d'éliminer les modèles non satisfaisants. Après quoi, il reste à examiner comment tel personnage trouve sa place simultanément ou successivement dans les différentes cases du modèle.¹¹⁴

On voit donc que ce processus détermine les rapports entre personnages et leurs liens avec l'action principale. Il s'avère ainsi que cette procédure constitue une manière systématique d'analyser les rôles des personnages dans une pièce pour en construire une interprétation.

L'individu-personnage

Selon Anne Ubersfeld, un deuxième axe pour analyser un personnage est celui qui le détermine comme un ensemble de traits distinctifs. Nous parlons en réalité de celui qui le construit comme un acteur, « [...] c'est-à-dire des personnages doués d'un certain nombre de traits distinctifs communs »¹¹⁵ :

Le second axe de fonctionnement du personnage est celui qui en fait un paquet de déterminations sémiotiques (différentielles) [...] celles qui en font [...] un *acteur*, avec un certain nombre de caractéristiques qu'il partage partiellement ou totalement avec d'autres personnages du même texte ou d'autres textes¹¹⁶

Des personnages avec le même nom qui partagent un certain nombre de traits communs, comme les chœurs dans une tragédie biblique, sont un exemple de ce phénomène. Ces personnages seront alors considérés comme un seul actant, à moins qu'un rôle différent ne soit attribué à l'un d'eux.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.107

¹¹⁵ *Ibid.*, p.83.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.101.

Une deuxième façon, d'après Anne Ubersfeld, pour construire le personnage repose sur les ensembles paradigmatiques. La détermination des ensembles paradigmatiques auxquels appartient le personnage en rapport avec et/ou par contraste avec d'autres personnages ou éléments du texte constitue ainsi une stratégie indispensable : « Une procédure féconde, indispensable, est celle de la détermination des paradigmes, ou plus exactement des ensembles paradigmatiques auxquels appartient le personnage (en relation et/ou en opposition avec d'autres personnages ou d'autres éléments du texte théâtral). »¹¹⁷ Par exemple, dans la pièce *Hamlet*, on pourrait parler des traits distinctifs d'Hamlet : il est un fils qui veut venger la mort de son père, il a vu le fantôme de son père et il est prince.

En faisant l'inventaire de ces ensembles, nous analysons en réalité le personnage à deux niveaux différents : d'abord, comme référent et, deuxièmement, comme symbole. En même temps, l'inventaire permet de faire un tableau des traits distinctifs du personnage par rapport aux autres pour le caractériser en tant qu'ensemble sémiotique, système de signes littéraires.¹¹⁸

Le personnage comme énonciateur d'un discours

Enfin, le personnage peut être considéré comme l'énonciateur d'un discours. De l'avis d'Anne Ubersfeld, ce discours peut ainsi être analysé linguistiquement comme étendue de paroles ou d'un point de vue sémiologique comme message:

Le personnage est *ce qui énonce un discours* [...], discours qui est une étendue de paroles réglée, et qui peut donc être étudié, [...] *a*) d'un point de vue linguistique, en tant qu' étendue de parole, *b*) d'un point de vue sémiologique, comme système de signes, en relation avec d'autres systèmes de signes.[..] Mais il est [...] surtout, un message avec un émetteur-personnage, et un récepteur (interlocuteur et public), en relation avec les autres fonctions de tout message, en particulier un contexte et un code. »¹¹⁹

¹¹⁷ Id.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.107-108.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.106.

Selon Anne Ubersfeld, une stratégie pour analyser un personnage à travers son discours consiste effectivement à compter le nombre de lignes qu'il va dire et le nombre de répliques. Il faut aussi analyser ses répliques de façon quantitative et qualitative : «L'étendue quantitative (nombre de lignes) et qualitative (nombre et nature des répliques) a toujours été, pour des raisons diverses et souvent économiques, le souci des comédiens...»¹²⁰ Cependant, dans certains cas, le nombre de répliques ne correspond pas à l'importance du personnage.

Il est aussi possible de caractériser le personnage par une analyse linguistique de son discours. Grâce à cette analyse, nous découvrons un message répondant aux six fonctions de la communication de Jakobson¹²¹. Dans certaines situations, nous trouvons une « 'langue' à part »¹²² dont le personnage se sert : le discours qu'il prononce a des caractéristiques linguistiques qui le différencie de façon très évidente des autres personnages. Par exemple, un personnage peut parler la langue d'une classe sociale beaucoup plus élevée que la sienne. Ce discours fonctionne ainsi comme une langue étrangère qui donne au personnage qui la parle un statut d'«étranger».¹²³ Nous pouvons aussi nous rendre compte de l'existence d'un style particulier du discours¹²⁴, c'est-à-dire un discours composé de couches textuelles hétérogènes qui entrent en rapport les unes avec les autres.¹²⁵ En effet, le discours d'un personnage se compose d'un discours subjectif et des discours cités appartenant à la société. Il y a donc, dans le discours d'un personnage, un discours subjectif et des discours « objectifs ». Selon Anne Ubersfeld, le message est toujours en rapport avec le texte de la pièce et celui des autres interlocuteurs, et voici les aspects dont on doit tenir compte dans notre analyse :

¹²⁰ *Ibid.*, p.109.

¹²¹ *Ibid.*, p.200-203.

¹²² *Ibid.*, p.203

¹²³ *Id.*

¹²⁴ *Ibid.*, p.204-209.

¹²⁵ *Ibid.*, p.209.

- a) Un message où l'on peut repérer le travail des six fonctions de la communication ;
- b) dans certains cas, un idiolecte du personnage, au sens précis de ce mot, c'est-à-dire des particularités linguistiques : langue d'une classe [...], langue d'une province (patois) ;
- c) dans la plupart des cas, ce qu'on repère [...] c'est un discours *avec ses déterminations propres*, un 'style' [...]
- d) dans tous les cas, le message n'est pas isolé, mais en rapport avec l'ensemble du texte, et avec ses interlocuteurs (dialogue). »¹²⁶

Nous avons maintenant vu les trois types d'analyse qui construisent le personnage théâtral : d'abord, la procédure actantielle, dans un deuxième temps, les ensembles paradigmatiques, et, dans un troisième temps, le personnage comme énonciateur d'un discours. Il s'avère qu'il y a donc de multiples façons d'étudier le personnage, plusieurs constructions possibles. En effet, le personnage est un concept créé pour expliquer une pièce théâtral (pièce qui a, comme nous l'avons vu, en étudiant le modèle actantiel, une multiplicité d'interprétations), un outil dans l'analyse d'une tragédie.

L'espace théâtral chez Anne Ubersfeld

Dans le premier tome de la trilogie *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld propose des stratégies pour examiner l'espace dans une pièce de théâtre. Dans les pages qui suivent, nous allons ainsi nous pencher sur des analyses textuelles suggérées par notre théoricienne dans son chapitre qui étudie l'espace. Nous aborderons, dans ces pages, le point de départ textuel. Plus précisément, nous allons considérer le rapport entre le texte, l'espace et la société du spectateur, le code des objets dans le texte, trois listes pour décrire l'espace textuel, les espaces en opposition, la métaphore et la métonymie.

Des trois modes d'approche (le point de départ textuel, le point de départ scénique et le point de départ public) qu'Anne Ubersfeld élabore pour analyser l'espace, elle préfère le point de

¹²⁶ *Ibid.*, p.110.

départ textuel parce que, dans une œuvre classique, elle vise spécifiquement à étudier le texte de théâtre. En utilisant ce mode d'approche, nous serons ainsi amenés à voir la façon dont l'espace de théâtre est créé à partir ou à l'aide du texte théâtral : « [À] un *point de départ textuel* [...] nous nous attacherons de préférence, puisque notre objet d'étude est précisément le texte théâtral; nous verrons donc d'abord comment l'espace théâtral se construit à *partir* ou à *l'aide* du texte théâtral [...] »¹²⁷ On voit donc que le but d'Ubersfeld, en utilisant cette approche, est d'approfondir la compréhension du texte d'une pièce pour examiner l'espace qui y est présent et qui fait référence aux caractéristiques de la société du spectateur. Prenons l'exemple d'une analyse sémiotique de l'espace scénique qui, par un système d'oppositions, refléterait l'univers sociopolitique dans lequel vit le spectateur.

En effet, selon Anne Ubersfeld, tout un travail relie les catégories majeures de l'espace de la scène aux facteurs par lesquels le spectateur considère l'espace social. Ceci est encore plus compliqué parce que le metteur en scène doit spatialiser son propre espace social et celui de son auditoire plutôt que celui du temps et de l'histoire dans lesquels le texte a été rédigé :

Tout un travail rattache les grandes catégories de l'espace scénique aux catégories selon lesquelles le spectateur perçoit l'espace social. Inutile de dire que les choses se compliquent du fait que le metteur en scène se voit contraint de spatialiser *non tant l'espace social du temps ou de l'histoire dans lesquels le texte a été écrit, que son propre espace social et celui de ses spectateurs*. Le texte là encore fonctionne comme élément médiat.¹²⁸

Il en ressort que l'espace textuel est donc un amalgame de l'espace social du temps ou de l'histoire dans lequel le texte a été écrit, l'espace social du metteur en scène et celui de ses spectateurs. L'espace du texte ne pourrait être ainsi en aucune façon séparé de la société du metteur en scène et du spectateur. En regardant la mise en scène d'une pièce et sa mise en scène

¹²⁷ *Ibid.*, p.124.

¹²⁸ *Ibid.*, p.126.

de l'espace textuel, nous avons donc affaire à une interrogation sur les fondements de la société du metteur en scène et du spectateur, questionnement destiné à l'auditoire pour le faire réfléchir à la nature de sa société pour, dans un deuxième temps, se rendre compte de la leçon du drame. L'espace textuel est, de cette manière, en indiquant l'espace scénique, le vecteur par lequel le spectateur perçoit l'enseignement donné par la représentation d'une pièce.

L'espace textuel peut également contribuer au symbolisme de la pièce dont il fait partie. Hormis la spatialité dénotée par les didascalies et le dialogue (spatialité intentionnellement mentionnée), un champ lexical peut être développé à partir des objets présents dans la pièce. Comme Anne Ubersfeld le dit : « Outre la spatialité inscrite dans les didascalies et le dialogue (spatialité expressément dénotée), la spatialité peut être inscrite dans le *code des objets*, par exemple, d'une manière imprévue. »¹²⁹ Un exemple de ce phénomène est très facile à montrer : on pourrait, par exemple, trouver des mots « la *bouche*, le *cœur*, les *mains*, les *yeux*, les *larmes* »¹³⁰ qui se rattachent au corps humain. Ubersfeld commente ce champ lexical du corps dans le premier acte de la pièce *Andromaque* de Jean Racine. Cette dissection de la spatialité indiquée dans le code des objets montre, pour Ubersfeld, une problématique du corps éclaté.¹³¹ Nous voyons ainsi la façon dont un champ lexical des objets (ou on pourrait même imaginer de certains types d'espaces) peut fournir une interprétation du drame, comme, par exemple, une interprétation du premier acte d'*Andromaque* comme un commentaire sur le corps dans la société du XVII^e siècle en France. Ainsi, cette méthode très simple pourrait mener à des conceptualisations sophistiquées de la tragédie.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 128.

¹³⁰ *Id.*

¹³¹ *Id.*

On pourrait également créer trois listes : une liste pour l'ensemble du lexique de l'espace, une liste pour toutes les déterminations locales, c'est-à-dire une liste d'absolument tous les compléments de lieu, et une liste des objets. Ces trois listes peuvent, toujours selon Anne Ubersfeld, être vues comme des données de base qui permettent la création des paradigmes de l'espace dans la pièce en question :

Ces trois listes [l'ensemble du lexique de l'espace, toutes les déterminations locales, et les objets : tout ce qui pourrait être à la rigueur figurable] peuvent être considérées comme des matériaux bruts permettant la construction d'un ou de plusieurs paradigmes de l'espace dans le texte considéré¹³²

Par exemple, on pourrait parler du paradigme *bord-rivage* dans *Phèdre* de Jean Racine¹³³. Il s'ensuit que cette analyse des mots peut mener à un concept de la configuration de l'espace dans la pièce en question : une conceptualisation de tout l'espace textuel à partir des paradigmes de l'espace qui le déterminent.

De plus, la structure de la description des événements d'une pièce peut être lue comme la présence ou la non-présence dans un espace particulier par les personnages principaux : « Toute la syntaxe narrative peut être comprise comme l'investissement ou le désinvestissement d'un certain espace par le ou les personnages principaux. »¹³⁴ Par exemple, on pourrait parler des espaces occupés par deux ennemis en guerre. En effet, il s'agit, selon Anne Ubersfeld, de l'examen des conflits entre espaces, analyse permettant une meilleure compréhension des personnages principaux dans la pièce à travers les oppositions indiquées par leurs présences. Il en ressort que toute la pièce pourrait être comprise à travers les conflits des espaces présents dans le texte parce que ces conflits permettent d'opposer les personnages les uns aux autres afin de pouvoir avancer une interprétation de la pièce autour des conflits entre personnages.

¹³² *Ibid.*, p.129

¹³³ *Id.*

¹³⁴ *Ibid.*, p.130.

Ce travail sur le discours dont nous parlons peut aussi mener à une analyse des grandes figures de la rhétorique : d'abord, la métaphore, et, dans un deuxième temps, la métonymie. En effet, selon Anne Ubersfeld, tout le travail de la représentation d'une pièce se concentre sur la recherche des équivalences spatiales de ces deux figures : « Tout le travail de la mise en scène consiste à trouver les équivalents spatiaux des grandes figures de rhétorique, et d'abord de la métaphore et de la métonymie. »¹³⁵ On pourrait parler, par exemple, de l'eau avec laquelle Lady Macbeth se lave pour enlever sa culpabilité comme d'une métaphore de la purification morale qui lui échappe à cause de la violence de son mari. Il s'ensuit que ce travail sur l'espace constitue un travail sur les symboles. Nous pouvons ainsi voir la recherche des équivalents spatiaux de ces deux figures comme une tentative de construire, encore une fois, une interprétation de la pièce à l'aide de symboles, à l'aide d'objets concrets, qui donnent un sens à la pièce.

Dans ces pages, nous avons considéré le point de départ textuel élaboré par Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre I*. D'abord, nous nous sommes penchés sur l'espace comme un amalgame des espaces sociaux. Dans un deuxième temps, nous avons abordé le champ lexical des objets comme moyen de donner une interprétation à une pièce. Troisièmement, nous avons souligné l'importance des paradigmes textuels, et nous avons parlé des conflits des espaces. Nous avons conclu cette section en mettant en lumière le rôle de la métaphore et de la métonymie des espaces comme moyen de conceptualiser une tragédie. En combinant ces approches différentes, nous pouvons ainsi élaborer une interprétation multidimensionnelle d'une pièce et parvenir à une lecture nuancée et variée.

¹³⁵ *Ibid.*, p.131

Le temps théâtral chez Anne Ubersfeld

Anne Ubersfeld aborde, dans son ouvrage *Lire le théâtre*, l'analyse du temps. Dans les pages qui suivent, nous allons ainsi considérer certaines méthodes qu'elle propose pour disséquer le temps théâtral. Nous allons, dans un premier temps, aborder les trois moments d'une pièce. Nous allons par la suite considérer les actes et les tableaux. Nous examinerons, dans un troisième temps, les micro-séquences et leur fonction.

Anne Ubersfeld découpe la pièce de théâtre en trois moments: le commencement, l'intrigue et la fin. Cette méthode peut être considérée comme une opération abstraite, mise en pratique par une analyse du contenu des trois situations : il faut en réalité faire l'inventaire de la situation du commencement, puis celle de la fin avant d'examiner les parties de l'intrigue entre les deux :

« Un premier mode de découpage du texte est celui [...] qui distingue trois moments dans le continu du texte :

- 1) Une situation de départ [...],
- 2) le texte-action,
- 3) une situation d'arrivée.

Ce mode d'analyse est une pure opération abstraite, effectuée à l'aide d'une analyse de *contenu* ; elle suppose un inventaire de départ, un inventaire d'arrivée et, entre les deux, une série de médiations plus ou moins enchaînées. Cette opération abstraite n'est pas sans importance pour déterminer non tant ce qui s'est passé que *ce qui a été dit*. »¹³⁶

On voit donc que ces trois étapes de la pièce pourraient effectivement déterminer les grandes articulations de l'action, la façon dont l'action procède, et le sens de l'action et de la pièce. De plus, elle fait surgir des questions à propos de l'évolution de l'intrigue pour arriver à une deuxième interprétation du texte.

¹³⁶ *Ibid.*, p.168.

Si nous divisons la pièce en actes, nous constaterions peut-être autre chose. D'après Anne Ubersfeld, l'acte implique depuis le théâtre classique l'unité de lieu et de temps et, avant tout, l'élaboration d'éléments présents à partir du commencement. Ces données de départ feront partie de chaque acte, chaque fois d'une nouvelle manière, comme si on lançait de nouveau les dés. La suite logique de l'action ne sera pas brisée par l'espace temporel entre les actes, et, avant tout, cet intervalle ne sera pas pris en compte :

L'*acte* suppose l'unité, au moins relative, de lieu et de temps, et surtout le développement de données toutes présentes dès le début [...] ; d'acte en acte elles se répartiront autrement comme les cartes dans les jeux successifs. Quel que soit l'intervalle temporel entre les actes, il ne fera pas intervenir de rupture dans l'enchaînement logique, et surtout, il ne sera pas pris en compte, comptabilisé.¹³⁷

Il s'ensuit que la division en actes suppose une fluidité de l'action alors que l'intrigue s'enchaîne d'un acte à l'autre. L'analyse en actes considère ainsi la pièce comme étant composée d'unités textuelles qui, dès le début, doivent mener à une situation finale. Cet examen théâtral ne se prêtera donc pas à une pièce avec des ruptures entre les moments de la pièce. Pour ce type de pièce, on parlera des tableaux.

À la différence des actes, selon Anne Ubersfeld, la composition dramatique en tableaux suggère des pauses temporelles non pas vides, mais remplies parce que le temps, les lieux et les êtres ont changé. De cette façon, le tableau montre cette transformation en utilisant des différences qui peuvent être constatées par rapport au tableau précédent. En effet, le tableau constitue la représentation d'une situation complexe et originale dans son indépendance (relative) :

Au contraire, la *dramaturgie en tableaux* suppose des *pauses temporelles* dont la nature est d'avoir été non pas vides, mais pleines : le temps a marché, les lieux, les êtres ont changé, et le tableau suivant figure ce changement par des différences visibles avec le

¹³⁷ *Ibid.*, p.169.

précédent. Le tableau est la figuration d'une situation complexe et nouvelle dans son autonomie (relative).¹³⁸

Nous constatons donc, avec Ubersfeld, que l'analyse d'une pièce en tableaux présuppose qu'il s'agit d'une pièce qui force le spectateur à réfléchir au moyen de ces pauses.¹³⁹ La dramaturgie en tableaux est, selon Ubersfeld, un travail sur le discontinu¹⁴⁰ et montre ainsi la nature changeante d'une pièce au cours de sa représentation. Le chercheur qui analyse une pièce à partir de tableaux est ainsi forcé à se rendre compte de toutes les situations originales représentées par chaque tableau pour pouvoir proposer une vue d'ensemble. De cette manière, l'analyse d'une pièce en tableaux fait la promotion de la variété entre les scènes pour pouvoir élaborer une interprétation multidimensionnelle du drame. Les pièces que nous allons étudier sont, à notre avis, composées de tableaux. Nous pensons ceci parce que nous avons constaté la présence de grands changements dans la pièce *Abraham sacrificiant* après la première pause.

Une quatrième méthode pour analyser le temps d'une pièce consiste, selon Anne Ubersfeld, à découper une scène en « micro-séquences. » C'est une méthode qui travaille sur des données concrètes. On peut définir une micro-séquence, grosso modo, comme l'intervalle de temps théâtral (dans le texte ou dans la mise en scène) où il arrive « quelque chose qui peut être isolé », par exemple, une action, une relation déterminée entre personnages ou une idée :

Mais le travail concret du temps se fait à l'aide du découpage en micro-séquences [...] On peut la définir, très grossièrement, comme la fraction de temps théâtral (textuel ou représenté), au cours de laquelle se passe *quelque chose qui peut être isolé*. Mais quoi ? Une action, un rapport déterminé entre personnages, une "idée".¹⁴¹

Dans ce type d'analyse, on isole, de plus, un « noyau. » Pour Anne Ubersfeld, le noyau a rapport à une fonction conative : il peut toujours être représenté par un impératif. Cette fonction

¹³⁸ *Ibid.*, p.169-170

¹³⁹ *Ibid.*, p.170.

¹⁴⁰ Id.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.174.

conative est déterminante au théâtre, fonction par laquelle chaque personnage essaie de pousser un autre personnage à faire quelque chose :

Formulons au sujet de ce noyau une hypothèse : il est lié à une fonction *conative*; il peut toujours être figuré textuellement par un *impératif* [...] C'est la fonction conative qui est décisive au théâtre, où chaque protagoniste essaie de *faire faire quelque chose à un autre* (pour satisfaire son propre désir) [...] ¹⁴²

En découpant une scène en micro-séquences et en repérant les impératifs à l'intérieur de ces micro-séquences, on identifie ainsi le noyau. C'est en réalité la répétition du noyau autour de laquelle s'articule tout le texte ¹⁴³. Par exemple, d'abord on choisit une scène d'une pièce. Puis, on découpe la scène en micro-séquences et on repère les impératifs à l'intérieur de chaque micro-séquence. Ubersfeld développe en fait l'idée que nous serions capables d'identifier un impératif qui se répète de micro-séquence en micro-séquence et qui, par sa fonction conative, structure le sens de toute la scène. Cet impératif est le noyau.

Dans ces pages, nous avons d'abord parlé des trois moments de la pièce et la façon dont leur analyse permet une interprétation et une organisation de l'action. Nous avons, dans un deuxième temps, discuté des actes : une méthode pour analyser une pièce qui suit un développement logique et continu. Troisièmement, nous nous sommes penchés sur les tableaux qui traduisent une réalité textuelle discontinue, fragmentée et qui mène le spectateur à réfléchir sur les changements qui ont lieu dans la pièce. Enfin, nous avons analysé les micro-séquences et les micro-séquences-noyaux; il s'agit d'une manière d'élaborer une interprétation d'une pièce à l'aide d'un examen de la fonction conative.

Anne Ubersfeld aborde, après l'étude de l'espace et du temps, celle du discours théâtral. Il s'agit d'un chapitre très important, pour notre étude, car notre objet est le texte qui nous a été

¹⁴² *Ibid.*, p.176.

¹⁴³ *Ibid.*, p.183.

transmis par l'histoire, alors que nous n'aurons que bien peu de détails sur la façon dont les tragédies bibliques étaient représentées à l'époque de la Renaissance.

Le discours au théâtre selon Anne Ubersfeld

Nous allons nous pencher, dans les présentes pages, sur le discours du personnage selon les six fonctions de communication du message de Jakobson adaptées au théâtre par Ubersfeld. Nous allons ainsi commencer en expliquant la fonction référentielle. Nous allons par la suite passer à la fonction conative, puis aborder la fonction émotive. Nous allons continuer en examinant la fonction poétique. Nous allons terminer en considérant la fonction phatique.

Une première méthode, selon Anne Ubersfeld, pour analyser le discours d'un personnage consiste à faire la liste des renseignements trouvés dans son discours sur lui-même et sur les autres personnages.¹⁴⁴ Par exemple, si l'on prend le protagoniste Hamlet, nous pourrions créer la liste de ses caractéristiques et de celles des autres personnages.

En effet, pour Anne Ubersfeld, par le dialogue, le spectateur et les autres personnages reconstituent l'histoire, la politique et la religion. Il est instrument de connaissance pour les autres personnages et pour le public. Plus encore, son essence réside dans la façon dont il montre comment une parole est dite dans son contexte :

Le discours du personnage renseigne sur la politique, la religion, la philosophie : il est outil de *connaissance* pour les autres personnages [...] comme pour le public. Plus encore peut-être, et c'est une part essentielle de sa fonction référentielle, il montre comment se dit une parole, *dans son rapport avec une situation* [...]¹⁴⁵

Dans les pièces du corpus, il y aura aussi des prologues qui présentent la pièce afin de nous fournir son contexte. On pourrait, de plus, donner l'exemple des paraphrases bibliques

¹⁴⁴ « La fonction *référentielle* : au niveau du contenu, il est possible de faire l'inventaire de ce que le personnage nous apprend sur les autres et sur lui-même. » *Ibid.*, p.200.

¹⁴⁵ Id.

dans *Les Tragédies Saintes* de Louis Des Masures. Ces paraphrases, tout en transmettant le récit théâtral, adoptent une certaine forme littéraire pour communiquer le contexte biblique. Dans l'analyse selon la fonction référentielle, nous touchons ainsi à une méthode pour interpréter non seulement un personnage, mais tout le texte. Nous pourrions d'ailleurs croire que le discours du personnage nous renseigne sur les savoirs présents dans le texte afin de nous fournir une poétique du discours du texte.

La fonction conative, d'après Anne Ubersfeld, révèle le pouvoir qu'un personnage exerce sur un autre par sa capacité de persuader : « la fonction *conative* : la parole du personnage est action ou peut l'être parce qu'elle détermine à l'action (et/ou à un autre discours) les autres protagonistes. »¹⁴⁶

L'étude de cette fonction, pour Anne Ubersfeld, se concentre en réalité sur le mode des verbes et, aussi, l'ensemble de l'aspect rhétorique du discours : le raisonnement, l'art oratoire et toutes les particularités du discours comme acte :

L'étude de la fonction conative a pour terrain non seulement le mode des verbes, ce qui est évident, mais l'ensemble du fonctionnement *rhétorique* du discours, le travail de l'argumentation, qui fait du personnage un orateur : ordre, persuasion, etc., toutes les modalités du discours comme acte ressortissent à la fonction conative [...]¹⁴⁷

Il s'avère donc que l'étude de la fonction conative se penche sur les actes de parole. Le sémiologue veut en fait comprendre comment les paroles d'un personnage sont des actes. En effet, au théâtre, la parole constitue un signe du pouvoir et de la présence d'un personnage.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.200-201.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.201.

À la différence de la fonction conative, la fonction expressive, selon Anne Ubersfeld, fonction reliée à l'émetteur dont elle traduit les émotions, est focalisée sur le spectateur dans le but de provoquer chez lui des émotions qui lui sont étrangères :

La fonction *émotive* ou *expressive*, qui est en principe liée à l'émetteur dont elle a pour tâche de traduire les émotions, est au théâtre orientée vers le récepteur-spectateur, avec pour mission d'imiter, pour les *induire* chez lui, des émotions dont à la limite il sait bien que personne les éprouve.¹⁴⁸

On voit donc que le personnage doit faire éprouver ses émotions au spectateur. En analysant le discours du personnage, nous pourrions ainsi voir la façon dont le personnage communique ses émotions au spectateur pour le convaincre de l'importance de ce qu'il ressent. Afin de nous pencher sur une autre fonction du message, nous allons discuter de la fonction poétique.

La fonction poétique explique les règles auxquelles obéit un discours. De l'avis d'Anne Ubersfeld, dans certaines situations rares, nous pouvons en réalité comprendre non seulement un style qui appartient à un discours du personnage, mais une poétique particulière : ainsi quand nous considérons Shakespeare, on pourrait analyser dans *King Lear* une organisation propre au discours du Fou ou même de Lear. Il serait même possible –bien que difficile- de chercher les éléments composant cette structure:

Dans certains cas, rares à la vérité, on peut saisir, non pas seulement un "style" propre au personnage, mais véritablement une poétique propre : ainsi pour Shakespeare, il est possible d'analyser dans *Le Roi Lear* une poétique propre à la couche discursive du discours du Fou ou même du discours de Lear (à partir du moment où dans la lande il se dit "fou".) Il ne serait pas impossible-quoique difficile- de rechercher dans ces cas les éléments poétiques propres au discours du personnage : autrement dit de rechercher une organisation interne propre à ce discours.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Id.

¹⁴⁹ Id.

On pourrait ainsi donner l'exemple des chœurs dans le théâtre grec ou dans la tragédie biblique : un groupe de personnages ayant un idiolecte. On voit donc la façon dont le discours peut servir à particulariser certains personnages pour les mettre en valeur, pour mieux expliciter leur signification au sein de la pièce.

Quant à la fonction phatique, la fonction qui établit le contact, selon Anne Ubersfeld, il est extrêmement éclairant et important de noter les indications textuelles qui montrent le rapport du contact à l'autre (personnage ou spectateur) : « Il est extrêmement intéressant et important de repérer les déterminations textuelles qui indiquent le rapport phatique à l'autre (interlocuteur ou spectateur). »¹⁵⁰ On voit donc que l'analyse selon cette fonction pourrait révéler les positions discursives des personnages (par exemple, par l'emploi du « tu » ou du « vous ») ainsi que des rapports entre comédiens et spectateurs. Elle pourrait ainsi nous montrer la hiérarchie des personnages soulignée par le texte et les raisons pour lesquelles ils agissent d'une certaine manière face à tel ou tel autre personnage.

Paradoxalement, pour Anne Ubersfeld, l'indice le plus précis du rôle phatique du discours du personnage est l'anéantissement de tout contenu référentiel ou conatif : dès le moment où le discours ne dit rien, sa nature fondamentale est phatique. Il exprime ainsi la communication dans son état le plus pur :

Par une sorte de paradoxe, le signe le plus clair du fonctionnement phatique du discours du personnage est la "néantisation" de tout contenu référentiel ou conatif : à partir du moment où le discours apparaît discours *de rien*, c'est que sa fonction essentielle est phatique; il dit *la communication*.¹⁵¹

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.202.

¹⁵¹ Id.

On voit donc que l'absence de contenu du discours sert à montrer le contact entre deux personnages. On pourrait, par exemple, imaginer un personnage dire à un autre : «m'entends-tu? »; l'acte de communication prime alors sur le contenu.

Dans ces pages, nous avons ainsi considéré cinq des six fonctions du message de Jakobson adapté au théâtre par Anne Ubersfeld (elle ne parle pas de la fonction métalinguistique). Nous avons de cette manière montré la façon dont la fonction référentielle nous transmet une interprétation de la pièce. Nous nous sommes également penchés sur la façon dont la fonction conative nous indique les rapports de pouvoir entre personnages. Nous avons, dans un troisième temps, analysé la façon dont la fonction émotive nous renseigne sur les émotions que le personnage communique au spectateur pour le convaincre de l'importance de ce qu'il éprouve. Nous avons ensuite considéré la manière dont la fonction poétique structure de façon unique le discours de certains personnages et, enfin, nous avons examiné les moyens par lesquels la fonction phatique détermine la communication entre les personnages. Ces fonctions sont ainsi absolument fondamentales à l'analyse du discours du théâtre où la parole nous fournit un message.

Nous allons terminer cette section sur les théories théâtrales d'Anne Ubersfeld en considérant sa conceptualisation de la didascalie et du dialogue d'une pièce développée dans les premiers et troisième tomes de *Lire le théâtre*. Ce sont les deux composantes de tout texte théâtral. Nous allons ainsi les définir et mettre en valeur leur importance pour l'étude du théâtre.

Didascalie et dialogue

Pour terminer cette section sur les théories théâtrales d'Anne Ubersfeld, nous examinerons la didascalie et le dialogue. Ce sont les deux composantes de tout texte théâtral. Définir la didascalie permet d'expliquer la différence entre la didascalie externe et la didascalie

interne. Il faut dire qu'il n'y a pas beaucoup de didascalies externes dans nos pièces, mais puisqu'elles peuvent être importantes, nous pensons qu'il faudra les étudier. Nous allons par la suite analyser le dialogue en nous penchant sur le mode d'échange au théâtre afin de parler du monologue, du dialogue à deux voix et du polylogue.

Selon Anne Ubersfeld, même dans les situations où elles sont peu présentes, il y a toujours des didascalies dans le texte parce qu'elles incluent le nom des personnages, et ce, et dans la liste au début de la pièce et dans le dialogue. Elles comportent aussi les désignations des lieux. De cette manière, elles expliquent qui parle et où il parle. En effet, les didascalies déterminent la situation de la communication, les conditions dans lesquels la parole peut être produite :

Même là où elles apparaissent inexistantes, la place textuelle des didascalies n'est jamais nulle, puisqu'elles comprennent le *nom des personnages*, non seulement dans la liste initiale, mais à l'intérieur du dialogue, et les *indications de lieu* ; elles répondent aux deux questions *qui* et *où*. Ce que désignent les didascalies, c'est le contexte de communication ; elles déterminent donc une *pragmatique*, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole [...]¹⁵²

Nous voyons ainsi que les didascalies fonctionnent comme le cadre dans lequel se situe la parole théâtrale. Elle limite donc la parole à certains contextes. De cette façon, les didascalies nous expliquent le dialogue, à l'instar d'une mise en scène qui fournit le contexte pour expliquer les échanges des comédiens. En délimitant ainsi le contexte des échanges, la didascalie constitue effectivement le *background* nécessaire pour comprendre le dialogue théâtral.

Il y a en effet deux types de didascalie : la didascalie qui est externe au dialogue (la didascalie externe) et la didascalie qui fait partie du dialogue en tant que paroles. Par exemple, dans *David Combattant*, avant que David coupe la tête à Goliath, il y a la didascalie externe :

¹⁵² *Ibid.*, p.17.

« Cependant David lui tire son espee, et lui en coupe la teste »¹⁵³. Dans les paroles suivantes de David, il dit : « A toy, Seigneur, qui ton peuple visites [...] A toy, qui as le Philistin veincu, »¹⁵⁴

Le mot « seigneur » sert donc de didascalie interne parce qu’il explique à qui David parle, c’est-à-dire il explique le contexte de la communication. Nous allons maintenant nous tourner vers le dialogue.

En considérant le mode d’échange, nous pouvons parler de trois types de dialogues esquissés par Ubersfeld : le monologue, le dialogue à deux voix et le polylogue. Nous allons d’abord examiner le monologue. Selon Anne Ubersfeld, les monologues et soliloques sont forcément et, plus encore, doublement des dialogues parce qu’ils supposent un spectateur muet et parce qu’ils comprennent de façon inévitable une organisation interne et, la « présence » du personnage en question dans le monologue ou dans le soliloque du locuteur :

Les non-dialogues-monologues et soliloques- sont naturellement et même doublement dialogiques : d’abord parce qu’ils supposent, du fait qu’ils sont théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur ; dialogues, ensuite, parce qu’ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l’intérieur du discours attribué à tel locuteur, d’un énonciateur “autre”.¹⁵⁵

En ce qui concerne le monologue, pour Anne Ubersfeld, le spectateur est l’individu « universel »-réel ou proposé- devant qui la voix intime est appelée à parler : « Dans le cas du monologue, le spectateur est l’instance universelle –réelle ou postulée- devant laquelle est conviée à s’expliquer la voix de la conscience individuelle. »¹⁵⁶ De cette manière, on peut parler du monologue comme l’effusion des sentiments individuels du personnage dans le but, peut-être, d’induire des sentiments chez le spectateur. Le monologue pourrait être ainsi analysé par la fonction émotive.

¹⁵³ Louis Des Masures, *Tragédies Saintes*, Charles Comte (éd. critique par), Paris, Droz, 1932, p.88.

¹⁵⁴ Id.

¹⁵⁵ Anne Ubersfeld, *op.cit.*, p.21.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.22.

Lorsque nous considérons le dialogue à deux voix, de l'avis d'Anne Ubersfeld, son paradoxe réside dans le fait qu'il se produit toujours devant un témoin. Ce témoin pourrait être considéré comme détaché, mais présent et, aussi, comme « le chœur de la cité » de la tragédie grecque. De cette manière, en considérant le dialogue entre deux locuteurs, on devrait parler du trilogue : « Le paradoxe du dialogue à deux locuteurs au théâtre est qu'il est toujours parlé devant témoin, devant ce *il* impassible mais présent qui est aussi comme le chœur de la cité. Le dialogue de théâtre est toujours un "trilogue" »¹⁵⁷. Il en ressort que ce type de dialogue est censé offrir un message au spectateur, une interprétation, pour ainsi dire, de la scène. Par exemple, on pourrait imaginer une dispute où les deux locuteurs se mettent en colère et essaient de s'entretuer, c'est-à-dire une scène où les paroles montrent une grande violence. Une telle partie de la pièce pourrait ainsi servir à résoudre la tension entre les deux personnages, par exemple, si l'un meurt. Les paroles de cette scène vont évidemment transmettre un message à propos de celui qui vient de mourir et la raison pour laquelle il est mort. Par exemple, quand Macduff tue Macbeth, un message pourrait être évidemment que la justice a été accomplie parce que ce tyran est mort.

Avant de nous pencher sur le polylogue, soulignons que, selon Anne Ubersfeld, ce type d'échange existe depuis l'Antiquité. Le dialogue du protagoniste avec le chœur devient un rapport « complexe » lorsqu'il y a un personnage de plus. Dès les tragédies d'Eschyle, le dialogue entre deux locuteurs s'avère en effet un triangle à cause de la présence du chœur. On a donc affaire à un polylogue, et, si nous avons trois personnages et le chœur, il s'agit d'une pluralité encore plus grande :

Le polylogue existe depuis le début du théâtre. Il suffit d'un personnage de plus et le dialogue d'un protagoniste avec le chœur se transforme en relation complexe ; dès la tragédie d'Eschyle, le dialogue de deux personnages est du fait du chœur une relation

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.26.

triangulaire, et le polylogue se constitue ; trois personnages à quoi s'ajoute le chœur, et nous avons une multiplicité.¹⁵⁸

On pourrait ainsi penser le polylogue comme la forme d'échange la plus complexe du théâtre et nous avons aussi un exemple de cette forme dans la pièce *Abraham sacrifiant*. Nous pouvons maintenant constater que, puisque nos pièces comprennent ces trois formes d'échange, cette étude va nous aider à examiner la structure du dialogue dans nos pièces pour mieux expliciter son importance.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.35-36.

Conclusion

Théodore de Bèze, Louis Des Masures et André de Rivaudeau ont en commun des vies marquées par la persécution et par la conversion à une religion nouvelle. Tous les trois nourris de l'Antiquité à la grande époque de l'humanisme, ils ont fréquenté les milieux intellectuels de la Réforme de l'époque, mais également, du moins dans le cas de Louis des Masures et d'André de Rivaudeau, les savants de la cour de France et les poètes de la Pléiade. Ces trois auteurs lisaient les langues anciennes et ont écrit des pièces de théâtre, mais ont également été les auteurs de bien d'autres ouvrages : poésie, récit historique, traduction d'ouvrages de l'Antiquité, etc.

C'est pourtant la production théâtrale de Bèze, de Des Masures et de Rivaudeau, longtemps négligée, qui nous a semblé des plus intéressantes à analyser, notamment parce qu'elle constituait à l'époque une première tentative pour les partisans et les sympathisants de la Réforme d'explorer un rapport nouveau (et éphémère, puisque les calvinistes eux-mêmes s'éloigneront du théâtre) à la religion, à la culture et au spectacle.

Lorsque l'on considère la naissance de la tragédie humaniste et son évolution à la Renaissance, il ne faut évidemment pas oublier le rôle important des collèges qui servaient de laboratoires, plaquant l'écriture de la tragédie moderne sur les œuvres de l'Antiquité. C'était également l'époque des grands combats d'affirmation de la langue « nationale », en France, avec la publication de *La Défense et illustration de la langue française* de Du Bellay. Ce virage quant à la perception du français est déterminant pour le monde du spectacle, alors que l'on pouvait désormais superposer la langue du sacré (dans le cas qui nous occupe les épisodes de l'Ancien Testament), celle du monde savant (des théologiens et des humanistes) et celle des spectateurs (et même, à l'époque, des gens qui ne savaient pas lire ou écrire). Le théâtre de la tragédie protestante se voulait donc polyphonique, mais également accessible à toutes et à tous.

La dimension pédagogique et didactique du théâtre protestant est ce qui nous a le plus frappé dans la lecture des œuvres que nous allons analyser dans les deuxième et troisième sections de notre thèse. Dans un premier temps, la moralité telle qu'on la connaissait au Moyen Âge avait laissé une profonde empreinte sur la tragédie, et de nombreux traités la transformaient déjà en un genre codifié : la tragédie devait compter cinq actes, mettait en scène des personnages de haut rang qui s'exprimaient dans un style soutenu et qui faisaient preuve d'affliction, et comprenait un chœur dont nous étudierons certains aspects importants. De plus, on découvrait, notamment avec la publication, en 1572, du *Saül le furieux* de Jean de La Taille, une lecture allégorique et politique à la tragédie. Si la tragédie de la Renaissance n'était pas aussi policée que celle du Grand Siècle, elle se voulait bien plus militante et sincère dans son étude des passions.

C'est donc par ce même phénomène que la tragédie calviniste a pris son essor et s'est révélée la voix du peuple réformé. Elle permettait alors de dramatiser la situation des calvinistes en France à l'instar d'un miroir reflétant leur condition de minorité religieuse, tout en véhiculant des leçons morales sur la situation politique et le rôle des Grands. Plusieurs thématiques étaient alors élaborées : satire de la foi catholique (Bèze revêt Satan d'un habit de moine), réflexion sur le destin et la prédestination, lutte contre la persécution, accompagnement dans l'inquiétude du fidèle, etc. Chose certaine, la tragédie calviniste du XVI^e siècle était mouvement, dénonciation et action. Ce refus de l'immobilisme et la recherche perpétuelle du salut au risque des pires persécutions nous ont conduit à considérer l'utilisation d'une théorie d'analyse à la mesure de la dynamique de ces premières œuvres tragiques. Les théories d'Anne Ubersfeld dont nous avons résumé les principes, dans cette première section, vont ainsi nous permettre de saisir les enjeux importants et cachés des pièces de notre corpus.

Plusieurs éléments des théories d'Anne Ubersfeld permettront l'élaboration de nos analyses. Pensons dans un premier temps aux deux actants Dieu et Satan qui s'immiscent dans nos pièces. Les femmes et les hommes de l'Ancien Testament se retrouvent alors mêlés à ce drame titanesque de la lutte du mal contre le bien, ou encore au doute de la foi. De plus, les outils que nous donne Anne Ubersfeld pour étudier la portée didactique et pragmatique des pièces nous aideront à mieux saisir l'enseignement de tragédies bâties en utilisant le matériau de la Bible et l'esthétique des tragédies antiques. Finalement, les commentaires sur le temps et l'espace vont nous permettre de mieux saisir les signes de l'errance et de l'identité tourmentée.

Dans les sections deux et trois de notre thèse, nous analyserons une trilogie mettant en vedette le personnage de David et les personnages féminins de Sara et d'Esther. Les caractéristiques de ces actants bibliques seront par ailleurs associées aux postures parfois héroïques que ces personnages adopteront à la Renaissance. Ces attributs premiers nous conduiront alors à une étude des cinq pièces de notre corpus en utilisant les théories d'Anne Ubersfeld, et cela dans le respect des sources et du contexte historique. Nous espérons ainsi renouveler notre compréhension du contexte, des forces actantielles s'affrontant dans les pièces et de la dimension didactique des tragédies calvinistes.

Deuxième section : La trilogie de David

La trilogie de Louis Des Masures

Le premier groupe de tragédies que nous allons étudier grâce aux théories d'Anne Ubersfeld est une trilogie d'un même auteur, Louis Des Masures. Nous avons vu dans la première section de notre thèse que Des Masures fut très influencé par Théodore de Bèze même s'il était plus âgé que ce dernier. Poussé à l'itinérance dans une France en proie aux répressions religieuses, Des Masures a été fortement impressionné par la persécution contre les calvinistes et notamment par les événements de Saint Nicolas du Port en 1562. Les critiques modernes voient souvent dans la trilogie de Des Masures une œuvre pédagogique visant à redonner courage aux protestants subissant des sévices et des retournements de fortune. Tout comme Bèze avec Abraham, c'est dans l'Ancien Testament et grâce à un personnage bien connu, David, que Des Masures cherche son inspiration.

De façon à mieux approfondir notre compréhension des trois pièces *David combattant*, *David triomphant* et *David fugitif*, nous allons d'abord étudier le contexte de l'écriture de cette trilogie. Puis, par la suite, nous aborderons le symbolisme du personnage du jeune David, dans l'Ancien Testament, et sa place dans le protestantisme français de la Renaissance. Nous terminerons ensuite cette deuxième section de notre thèse en effectuant une analyse actantielle des trois pièces.

Le contexte de la rédaction des *Tragédies Saintes* de Louis Des Masures

Pour bien comprendre le contexte de la rédaction de la trilogie de Des Masures, nous allons dans un premier temps examiner les liens de l'auteur avec Théodore de Bèze. Nous pourrons alors mieux comprendre de quelle façon la répression religieuse poussa le tragédien à se convertir au protestantisme.

Des Masures fait la connaissance de Bèze à Genève en 1550. Avec Viret et Calvin, l'auteur d'*Abraham sacrificiant* explique le calvinisme à Des Masures. Du même coup, il lui demande également de paraphraser les psaumes bibliques. Des Masures ne désire pas se charger d'une tâche aussi ardue et ne se convertit pas immédiatement au protestantisme. Cette hésitation donne naissance à une correspondance entre Bèze et Des Masures à propos de la conversion à la Réforme.¹⁵⁹

Il faudra attendre une dizaine d'années et un épisode marquant de l'histoire de la Réforme pour que Des Masures abjure sa foi catholique. Installé à Saint-Nicolas-de-Port, Des Masures répond favorablement aux requêtes des réformés de la région lui demandant de les éclairer à propos de certains passages bibliques. Mais, en 1562, la répression religieuse touche cette petite ville de Lorraine où habite le tragédien. Le vendredi 23 janvier 1562, un réformé de la ville de Saint-Nicolas-de-Port confie à Des Masures qu'il aimerait faire baptiser son nouveau-né. Pour plus de sûreté, Des Masures lui conseille de plutôt se rendre à Metz, ville où résidaient de nombreux protestants. L'enfant est pourtant baptisé à Saint-Nicolas-de-Port et un magistrat prévient alors le duc de Lorraine. Une expédition punitive est alors préparée : à la nuit tombée, Jean de Savigny entre dans St-Nicolas afin d'assassiner Des Masures et ses compagnons huguenots.

Des Masures trouve alors refuge à Metz où il publie la première édition de la trilogie de David en 1563 et la deuxième en 1566. Selon le critique Raymond Lebègue, ces pièces font donc bien allusion à l'affaire de Saint-Nicolas, et Ruth Stawarz-Luginbühl, plus récemment, confirme

¹⁵⁹ M. Chopard, « Louis Des Masures en Lorraine: Une source de l'Histoire des Martyrs de Crespin », dans *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V-L. Saulnier*, P.-G. Castex (préface DE), Genève, Droz, 1984, p. 630.

que Des Masures les a toutes écrites après la répression.¹⁶⁰ Nous pourrions à ce point-ci nous demander pourquoi Des Masures a choisi la figure de David afin de personnifier le malheur des protestants. Deux pistes vont nous aider à mieux comprendre ce choix. Nous allons donc examiner le symbolisme du jeune David dans la Bible et les images associées à David par les protestants.

La figure de David dans la Bible et dans le protestantisme français de la Renaissance

Deux épisodes de l’Ancien Testament rappellent les étapes importantes de la vie du jeune David. David est le plus jeune fils de Jessé et n’est qu’un berger. Le prophète Samuel, qui désignait les rois d’Israël, demande à Jessé, après avoir vu ses fils plus âgés, de rencontrer le cadet. Lorsque David se présente devant Samuel, c’est la reconnaissance et Dieu demande à Samuel de l’oindre. David sera donc le prochain roi, et l’esprit de Dieu descend sur lui :

Il demanda à Jessé : ‘ En est-ce fini avec tes garçons ? ‘, et celui-ci répondit : ‘ Il reste encore le plus jeune, il est à garder le troupeau.’ Alors Samuel dit à Jessé : ‘ Envoie-le chercher, car nous ne nous mettrons pas à table avant qu’il ne soit venu ici.’

Jessé l’envoya chercher : il était roux, avec un beau regard et une belle tournure. Et Yahvé dit : ‘ Va, donne-lui l’onction : c’est lui!’

Samuel prit la corne d’huile et l’oignit au milieu de ses frères. L’esprit de Yahvé fondit sur David à partir de ce jour-là et dans la suite. Quant à Samuel, il se mit en route et partit pour Rama.¹⁶¹

David fait bientôt preuve de grand courage et montre ainsi sa valeur au peuple d’Israël. Lors de la guerre des Philistins contre Israël, David tue le géant Goliath. Or, Goliath était celui qui défiait Israël et son Dieu. L’affrontement est périlleux et inégal. Nous connaissons tous la façon dont David sut combattre et abattre le géant avec une pierre alors qu’il n’avait vraisemblablement aucune chance de le vaincre :

¹⁶⁰ Ruth Stawarz-Luginbühl, *Un théâtre de l’épreuve*, Genève, Droz, 2012, p.495.

¹⁶¹ 1Samuel 16 :11-13, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les éditions du Cerf, 1973.

Dès que le Philistin s'avança et marcha au-devant de David, celui-ci sortit des lignes et courut à la rencontre du Philistin.

Il mit la main dans son sac et en prit une pierre qu'il tira avec la fronde. Il atteignit le Philistin au front; la pierre s'enfonça dans son front et il tomba face contre terre.

Ainsi David triompha du Philistin avec la fronde et la pierre : il abattit le Philistin et le fit mourir; [...]¹⁶²

Cette victoire et cette reconnaissance de l'héroïsme de David n'est cependant pas la dernière étape de sa vie. Il devra par la suite s'affirmer devant le roi Saül afin d'accomplir la parole de Dieu.

Si l'on fait maintenant un bond au XVI^e siècle, nous constatons que Jean Calvin vit dans la figure de David un véritable modèle. C'est en fait par la lecture des psaumes que Calvin a compris les épreuves que David a dû traverser, et qu'il a pu s'identifier à cette figure de l'Ancien Testament :

[...] mais aussi à ce que j'eusse plus grande ouverture à comprendre l'intention de chacun de ceux qui ont composé les Pseaumes. Et pource qu'entre tous ceux-là David est le principal, ce qui m'a beaucoup servy pour entendre plus à plein les complaints qu'il fait des afflictions que l'Eglise a à soutenir au dedans de soy, et par ceux mesmes qui se disent en estre membres, c'est que j'ay souffert les mesmes choses ou semblables des ennemis domestiques de l'Eglise.¹⁶³

Bien évidemment, Jean Calvin sait qu'il n'est pas David, mais il admire sa foi, sa patience, son zèle et son intégrité, et David est un modèle de vertu pour le théologien. Calvin voit également en David un exemple (il parle de miroir) pour les différentes étapes de sa vie, du commencement de sa vocation à la poursuite de sa charge comme pasteur de Genève :

¹⁶² 1 Samuel 17 :48-50, *op.cit.*

¹⁶³ Jean Calvin, *Commentaires de Jehan Calvin sur le livre des Pseaumes*, Paris, C.H. Meyrueis et compagnie, 1859, tome premier, p.vij.

Car combien que j'ensuyve David de bien loing, et qu'il s'en fale beaucoup que je soye à accomparer à luy : ou pour mieux dire, combien qu'en aspirant lentement et avec grande difficulté à tant de vertus qui ont este excellentes en luy, je me sente encores entaché des vices contraires, toutesfois si j'ay quelques choses de commun avec luy, je suis content de les considérer et faire quelque comparaison de l'un à l'autre. Ainsi doncques, j'à soit qu'en lisant les tesmoignages de sa foy, patience, ardeur, zèle, et intégrité, je me soye souventesfois mis à gémir et soupirer que je n'en approchoye que de bien loing, toutesfois c'a esté une chose qui m'a beaucoup servy, de contempler en luy, comme en un miroir, tant les commencemens de ma vocation ; que le discours et la continuation de ma charge : à ce que je recognusse plus asseurément que tout ce qu'a souffert et soustenu ce Roy et Prophète tant excellent, m'estoit proposé de Dieu pour exemple afin de l'imiter.¹⁶⁴

David, exemple de vertu mais également modèle moral pour la nation de Dieu, devient ainsi pour Calvin une valeur sûre malgré les épreuves et les contestations venant même parfois de l'intérieur de l'Église. Symbole de force et de résilience, de vertu et de foi, il n'y a qu'un pas pour voir dans ce personnage vétéro-testamentaire ayant traversé difficultés et remises en question le prototype même du leader protestant.

Nous allons maintenant procéder à l'analyse, dans les prochaines pages, des trois pièces de la trilogie en utilisant la théorie d'Anne Ubersfeld. L'étude des forces actantielles en présence dans les trois pièces impliquant un même personnage nous permettra de voir comment le modèle protestant de la figure biblique parvient, malgré des situations difficiles, à garder sa foi en Dieu. Il s'agit dans les trois pièces d'un David jeune, au début de sa « vocation », pourrait-on croire, alors que son pouvoir n'est pas encore affirmé. Il devra ainsi affronter les ennemis de sa patrie, mais également Saül et Satan, des actants qui ont sur lui un pouvoir encore plus grand. Brisé par l'injustice et les faux témoignages, persécuté, David croira tout perdre ; nous verrons cependant que Dieu n'oubliera pas le jeune homme qu'il avait fait oindre par Samuel.

¹⁶⁴ *Ibid.*

DAVID COMBATTANT

La pièce *David combattant* se déroule à l'époque de l'Ancien Testament et met en scène le jeune David, berger à la campagne et chantant des cantiques à Dieu. Il est reconnaissant à Dieu pour sa bonté envers lui et désire le glorifier : « Il faut, mon père, il nous convient sans cesse / Le seul pouvoir, la clemence et largesse / De nostre Dieu chanter à haute voix. »¹⁶⁵. Ce cadre pastoral, comme le souligne Louise Frappier, est le degré zéro, en quelque sorte, de la tragédie, et le seul espace où le héros puisse vivre en paix : « [...] la tragédie humaniste propose une vision socio-politique du monde où la puissance est source de péril, où l'on ne peut trouver que dans une vie modeste et champêtre le repos de l'âme. »¹⁶⁶

Pourtant, au même moment, les Israélites participent à une bataille où ils font face à Goliath, un géant Philistin qui défie Israël et son Dieu. Goliath désire ainsi vaincre le peuple de Dieu et transformer les sujets de Saül en esclaves : « [...] vous serez nos esclaves: / Vous viendrez obéir à nous, qui libres sommes, / Et à jamais serez nos servans et nos hommes. »¹⁶⁷ Derrière ce personnage de Goliath, se cache un actant qui sera présent tout au cours de la trilogie, Satan. Satan précise d'ailleurs lui-même qu'il incite Goliath, poussé par la colère, à défier Israël : « Or j'y vay besongner, cependant que la rage / Qui tient mon Goliath, eschauffe son courage. »¹⁶⁸ Nous pourrions dessiner un premier schéma actantiel avec le sujet Goliath qui désire prendre possession d'Israël. C'est évidemment Satan qui le pousse à ainsi combattre, dans

¹⁶⁵ Louis Des Masures, *Tragédies Saintes*, Charles Comte (éd. critique publiée par), Paris, Droz, 1932, *David combattant*, p.20.

¹⁶⁶ Louise Frappier, «La topique du sacré et des passions dans la tragédie française de la Renaissance du XVI^e siècle», Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2003, p.71.

¹⁶⁷ Louis Des Masures, *op.cit*, *David combattant*, p.25.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.24.

le but de donner la victoire aux Philistins. L'adjuvant est Satan, bien entendu, mais aussi la grandeur de Goliath. Les opposants sont le pays d'Israël et Dieu.

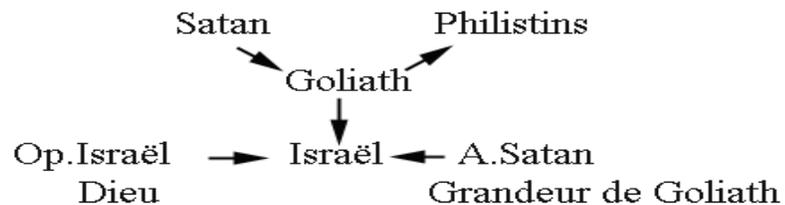


Figure 2

Dans ce modèle, Satan pousse Goliath à vaincre Israël. Goliath, à son tour, désire que les Philistins puissent prendre possession du pays de Dieu. Dans cette quête, Israël et Dieu s'opposent à Goliath alors que Satan est celui qui l'inspire et qui l'aide à atteindre ses objectifs.

David contre Goliath

Le jeune berger David est précipité dans l'action et sa tranquillité est interrompue lorsqu'il va au camp donner de la nourriture à ses frères. Il y entend Goliath mépriser Dieu¹⁶⁹ et désire spontanément affronter le géant: « Je l'abattrais par terre. »¹⁷⁰. Cette volonté est la conséquence de la puissance divine qui inspire David : « Je sais quelle est du Seigneur la vertu. »¹⁷¹. David ne se dérobe pas à son devoir afin d'assurer la victoire d'Israël, même s'il est vraisemblablement beaucoup plus petit et faible que le géant. Il s'agit d'une quête négative, bien entendu, mais comme elle est très clairement exprimée, dans la pièce, elle se justifie fort bien dans le cadre du schéma actantiel d'Anne Ubersfeld. Dans cette quête, Goliath et Satan essaient

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.65.

¹⁷⁰ *Ibid.*, *David combattant*, p.72.

¹⁷¹ *Ibid.*, *David combattant*, p.70.

de vaincre David une dernière fois alors qu'Israël met tous ses espoirs en lui. On voit ainsi que la victoire de David sur Goliath est accomplie par l'inspiration divine. Dieu est également un adjuvant d'Israël dans ce schéma actantiel. La résolution de ce modèle bloque ainsi à la fois la menace que représente Goliath et les tentatives de Satan de prendre la place de Dieu :

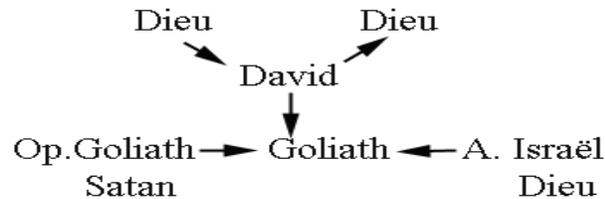


Figure 3

Dans ce combat inégal d'un géant et d'un jeune berger, c'est pourtant David qui sera le vainqueur. Il lance ainsi au géant une pierre avec sa fronde et le fait tomber. Ensuite, il lui coupe la tête¹⁷². En voyant ceci, la Troupepe d'Israël proclame : « La victoire est du ciel. Dieu tonne de là haut [...] »¹⁷³. La verticalité de Dieu a donc remplacé la verticalité de Goliath et le géant a été abattu par la petitesse apparente de David. L'actant Dieu est donc parvenu à bloquer le schéma actantiel de Goliath.

Précisons par ailleurs que Dieu n'apparaît pourtant pas à titre de personnage, dans les tragédies humanistes, même s'il demeure omniprésent. Comme le précise Marie-Madeleine Fragonard : « la personne physique d'un acteur représentant Dieu disparaît de la scène entre

¹⁷² *Ibid*, *David combattant*, p.88.

¹⁷³ *Ibid*, *David combattant*, p.89.

1550 et 1600 ». ¹⁷⁴ Satan, lui, est bien présent sur scène et travaille à vaincre David. Il contemple d'ailleurs son nouvel ennemi en soupesant ses faiblesses : « Le plus jeune garçon des enfans d'Isai, / De mes filez eschappe, à mes assauts resiste, / Et d'un cœur obstiné à craindre Dieu persiste. / Si sera-il des miens, ou les tours cauts et fins / Que faire ay entrepris, pour atteindre à mes fins, / Les embusches, les laqs, les cauteles subtiles / Que je luy vay dresser, me seront inutiles. » ¹⁷⁵ Satan est poussé par son désir d'être le meilleur et nous pourrions illustrer son schéma et sa quête ainsi :

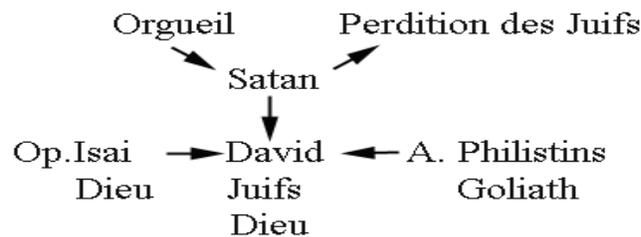


Figure 4

Dans ce modèle, l'orgueil du diable, c'est-à-dire son désir d'être le meilleur, le pousse à vouloir vaincre David, les juifs et Dieu. Dans cette quête, Isai, ¹⁷⁶ père de David, et Dieu s'opposent à Satan. Dans les autres pièces de la trilogie, Satan utilisera une variété de personnages et de circonstances afin d'établir sa domination sur David. Ce dernier devient le

¹⁷⁴ Marie-Madeleine Fragonard, « *La mémoire de Dieu* », *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Jean-Pierre Bordier et André Lascombes (dirs.), Tours, Brepols, 2006, p.371. Et F. Boesplug d'ajouter « La tragédie humaniste ne voudra pas non plus d'un rôle de Dieu, même là où l'intrigue suppose à tout moment les effets de la justice de Dieu, comme c'est le cas dans *Saül le furieux* de Jean de La Taille [...]. Et si la divinité est omniprésente 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. » François Boesplug, « Dieux en images. Dieux en rôles. Positions théoriques et faits d'histoire », *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Jean-Pierre Bordier et André Lascombes (dirs.), Tours, Brepols, 2006, p.31.

¹⁷⁵ Louis Des Masures, *op.cit*, *David combattant*, p.24.

¹⁷⁶ Il s'agit bien de Jessé, père de David, selon la traduction moderne de la Bible.

point focal des forces négatives (Satan) et positives (Dieu). Tourmenté ainsi par les deux grandes forces, David devra savoir maintenir sa foi.

Le dénouement

À la fin de la pièce, alors que le schéma actantiel de David est confirmé, le jeune berger donne tout le crédit de sa victoire à Dieu, à celui que l'on pourrait appeler l'actant théophanique, pour sa victoire¹⁷⁷ : « A toy Seigneur, qui ton peuple visites, / Soit à toy seul, ô Dieu des exercites, / A toy, qui es mon glaive et mon escu, / A toy, qui as le Philistin veincu [...] »¹⁷⁸. David et l'actant Dieu sont également reconnus par la troupe et la demie-troupe¹⁷⁹.

David glorifie donc toujours Dieu, mais ce petit berger est maintenant transformé en héros. Le petit David, par la volonté de Dieu, était donc destiné à la grandeur. Paradoxalement, le petit a été élevé et le grand a été écrasé. Dieu a triomphé, et le dénouement permet de rassurer le spectateur : « L'esthétique de ce théâtre est ainsi à l'opposé de celle d'Aristote et de la tragédie humaniste : elle ne vise pas à susciter la crainte et la pitié chez le spectateur, mais, au contraire, à le conforter dans sa certitude que le bien triomphera le mal. »¹⁸⁰

Seul David, inspiré par l'actant théophanique, réussit son programme narratif. Goliath, l'instrument du diable, meurt, et Satan disparaît. La paix et le règne de Dieu sont ainsi rétablis, alors que les ennemis sont châtiés. Pour Damon Di Mauro, *David combattant* illustre aussi l'abaissement de l'orgueil humain :

David combattant signale [...] la chute de l'orgueil humain. Des Masures le dit d'ailleurs en toutes lettres. Dans son épître liminaire, il invite son public à voir dans le 'Géant abatu / Comme l'orgueil succombe à la simple vertu' (*Ep*, v. 131-132). C'est que l'Eternel lui-même – 'Qui abbat la hauteesse, et renverse les forts' (*Ep*, v. 135) - est à l'oeuvre pour

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.88.

¹⁷⁸ *Id.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.90.

¹⁸⁰ Louise Frappier, *op.cit.*, Université de Montréal, 2003, p.149.

punir les méchants. Pour que le message ne passe pas inaperçu, Des Masures insiste de nouveau dans son avis Au Lecteur sur 'cest exemple saint d'un berger humble et bas, / Abattant la hauteur qui mesure n'a pas' (L, v. 9-10). Dans *David combattant*, ce même enseignement se déploie sans subtilité aucune, depuis le prologue (DC, v. 24-25) jusqu'à l'épilogue (DC, v. 1827-1828)¹⁸¹

L'interprétation de cette pièce nous amène alors à nous interroger sur la nature véritable de Goliath, qui se pense supérieur à Dieu et ne le craint pas¹⁸². David se veut l'instrument de Dieu, mais il fait preuve, dans son combat, d'humilité face au tout-puissant. Nous pourrions aussi nous demander pourquoi l'actant Dieu utilise le personnage de David afin de sauver son peuple. L'on pourrait ainsi croire que Dieu devait sauver les Israélites afin de montrer sa puissance aux nations païennes. L'actant Dieu se révèle de cette manière celui qui assure la protection de son peuple dans le monde, même si ce dernier ne montre pas une confiance aveugle en lui. L'actant théophanique agit pour racheter son peuple afin de lui donner la première place parmi les nations. Il faut également dire que la figure de Satan peut prendre divers visages dans le monde de la Bible, mais également dans le monde du XVI^e siècle imaginé par les protestants. Toujours à l'affût de la faiblesse des fidèles, il n'hésite pas à utiliser les ennemis des croyants, souvent plus puissants qu'eux, pour les affliger. *David combattant*, c'est en quelque sorte la lutte perpétuelle entre Satan et les hommes de bonne volonté.

Le discours

Si l'actant théophanique ne prend pas la parole, dans la pièce, le personnage de David se veut celui dont le discours pourrait être le plus révélateur de la pensée du croyant. De plus, les répliques de David, comme nous allons le voir, utilisent les deux fonctions conative et phatique de façon convaincante.

¹⁸¹ Damon Di Mauro, « L'unité religieuse des Tragédies Saintes de Louis Des Masures », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, 64, 2, 2002, p.276.

¹⁸² Louis Des Masures, *op.cit*, *David combattant*, p.66.

L'étendue du discours du personnage de David est révélatrice de son importance dans la pièce car, comme le précise Anne Ubersfeld, « L'étendue quantitative (nombre de lignes) et qualitative (nombre et nature de répliques) a toujours été, pour des raisons diverses et souvent économiques, le souci des comédiens [...] »¹⁸³ Le personnage de David a 65 répliques et 467 lignes dans la pièce qui compte 1858 vers. Le discours de David s'étend à environ 25% du discours de la pièce. Il y joue donc un rôle considérable, rôle tout à fait en accord avec sa place comme protagoniste. De plus, comme David s'adresse à plusieurs personnages de la pièce, et même au géant Goliath qui terrorise tout le monde, il devient en quelque sorte le pivot discursif de cette tragédie.¹⁸⁴

Anne Ubersfeld précise bien l'importance du discours, au théâtre, qui détermine le personnage : « C'est à l'intérieur du discours au théâtre... qu'il nous sera possible de préciser ...comment le personnage est déterminé par son discours. »¹⁸⁵ Si nous considérons la fonction phatique du discours de David, elle nous permet de repérer les « [...] déterminations textuelles qui indiquent le rapport phatique à l'autre (interlocuteur ou spectateur). »¹⁸⁶ Ainsi, comme nous

¹⁸³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p.109.

¹⁸⁴ En considérant le rapport entre la nature de ses répliques et les personnages auxquels il parle, nous avons construit le tableau suivant (réplique brève= moins de 5 lignes, réplique moyenne= entre 5 et 8 lignes, longue réplique= plus de 8 lignes) :

Personnage	Brève	Moyenne	Longue
Isai	3	3	
Marchant	2	1	
Eliab	5	1	
Samma	4		
Abinadab	3		
Troupe	3	1	
Demie-Troupe	4		
Jonathan	2	1	
Saul	8	3	1
Abner	2	1	
Goliath	1		1

¹⁸⁵ Anne Ubersfeld, *op.cit*, p.110.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.202.

le démontrons dans la liste suivante qui illustre la fonction phatique, David est très conscient des hiérarchies et les respecte de façon précise, mais il n'hésite pas à s'adresser à ses ennemis, à ses égaux, aux guerriers de la troupe, et même au roi:

1. Vers 1669, p.86 « ô malheureux » à Goliath, celui qui représente les Philistins
2. Vers 164, p.19 « mon pere » à Isai, Vers 1199, p.164 « mes freres », les membres de la famille
3. Vers 1245, p.66 « mes amis » au Troupe, des soldats
4. Vers 1750, p.88 « Sire », Vers 1544, p.81 « Seigneur » à Abner, le chef de l'armée
5. Vers 1522, p.80 « Roy », Vers 1334, p.71 « Sire » à Saul, le roi.

La fonction conative est aussi importante, car elle pousse à l'action les autres personnages, ou même, métaphoriquement, les spectateurs : « la fonction *conative* : la parole du personnage est action ou peut l'être parce qu'elle détermine à l'action (et/ou à un autre discours) les autres protagonistes [...] »¹⁸⁷ David incite ainsi son père à glorifier Dieu et à garder son troupeau. Il convainc Saül de lui permettre d'aller à la bataille sans armure et il persuade Goliath, par son discours, d'être le premier à frapper. La fonction conative de David illustre donc une progression vers la victoire sur Goliath. C'est ainsi, par la fonction conative, que David parvient à tout mettre en place pour réaliser son programme narratif; il est un homme persuasif, inspiré par Dieu. Comme le chœur le récite vers la fin de la pièce : « Bien revienne victorieux, / Au nom du Seigneur glorieux, / David, qui vient de sa conquête, / Du Philistin portant la

¹⁸⁷ Louis Des Masures, *op.cit*, *David combattant*, p.200-201.

teste. »¹⁸⁸ La parole de David permet à Dieu de convaincre le roi d'affronter Goliath, d'haranguer les ennemis d'Israël, de tromper le géant et Satan. Le personnage de David n'est donc pas qu'un simple berger, et les fonctions de la parole contribuent à la force du personnage qui rétablit le règne de Dieu et libère les Israélites de Satan.

L'espace

L'espace est un autre élément de la théorie d'Anne Ubersfeld qui nous permet de mieux comprendre le rôle des actants et des forces actantiels d'une pièce. En d'autres mots, l'endroit d'où vient le discours, au théâtre, participe au sens de la pièce. Dans le cas de *David combattant*, nous allons considérer certaines qualités de l'espace (fermeture et ouverture; espace théâtral et espace réel) et les objets théâtraux.

Il est intéressant de remarquer que David, berger ordinaire, quitte son espace pastoral, havre de paix, pour pénétrer dans l'espace clos du champ de bataille. Grâce à sa victoire, il ouvre alors cet espace clos et reprend, au nom du peuple d'Israël, possession de la terre promise. Comme le dit l'épilogue : « Seigneurs, les Philistins courent plus que le pas : / Ils ont peur d'Israel, ils ne reviendront pas. »¹⁸⁹ Anne Ubersfeld rappelle d'ailleurs l'importance de l'investissement de l'espace par la parole et la narration : « Toute la syntaxe narrative peut être comprise comme l'investissement ou le désinvestissement d'un certain espace par le ou les personnages principaux. »¹⁹⁰ Et, en effet, on dit de David qu'il monte sur Goliath pour le tuer¹⁹¹ et la didascalie externe précise même: « David tire son coup. Goliath tombe avec la pierre au front. David court, et se met sur lui. »¹⁹² Cet acte démontre la prise de possession de l'espace

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.90.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.93.

¹⁹⁰ Anne Ubersfeld, *op.cit*, p.130.

¹⁹¹ Louis Des Masures, *op.cit*, p.87.

¹⁹² Id.

symbolique des Philistins par les Juifs. David, en décapitant le géant, libère ainsi l'espace, et ramène la paix et la liberté.

Ruth Stawarz-Luginbühl considère David comme un personnage parfait, sans défaut, qui a instauré la paix. Pour elle, il est : « le protagoniste lumineux, confiant et pour ainsi dire sans faille tel qu'il s'impose effectivement dans les trois pièces. »¹⁹³. En fait, David ne peut rétablir l'harmonie que par le meurtre de l'adversaire. Il est donc un personnage, qui, tout en apportant la paix, symbolise aussi la brutalité : c'est lui, après tout, qui a coupé la tête de Goliath. Pour nous, David n'est pas parfait, mais s'avère un personnage ambivalent influencé par l'espace (le champ de bataille) dans lequel il évolue.

Les chœurs ont aussi un rôle important dans cette pièce. Selon Anne Ubersfeld, il y a, sur scène, des regardés et des regardants qui ont été « mis ensemble » parce que l'action de certains a lieu dans un endroit qui est destiné au « regard » et à « l'écoute » des autres : « L'essentiel est que, dans le moment théâtral, il y ait des regardants et des regardés. [...] Mais ce pour quoi ils ont été mis ensemble, c'est que certains agissent en un certain lieu qui est pour les autres le lieu du regard et de l'écoute. »¹⁹⁴ Il se peut que les chœurs dans *David combattant* se trouvaient à l'époque sur scène et regardaient les personnages principaux. Cet aspect du théâtre dans le théâtre montrait aux spectateurs que l'action qui se jouait devant eux n'était que spectacle, que tout ce qu'ils voyaient n'était pas la réalité. Pourtant, selon Claude-Gilbert Dubois, David était considéré comme une figure historique au XVI^e siècle et les détails de son histoire étaient considérés authentiques¹⁹⁵. L'on pourrait donc croire que différents espaces, liés au théâtre et à la réalité, interféraient lors d'une représentation. D'une part, en regardant les chœurs regarder les

¹⁹³ Ruth Stawarz-Luginbühl, *op.cit.*, p.493.

¹⁹⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, p.49.

¹⁹⁵ Claude-Gilbert Dubois, « David et Saül : L'onction et le droit dans la tragédie biblique française (1563-1601) », *Revue de Théologie et de Philosophie*, 133, 2001, p.402.

personnages, les spectateurs pensaient qu'ils étaient au théâtre ; d'autre part, ils croyaient que l'histoire présentée devant eux était vraie, comme ayant fait partie de la réalité. Cette métamorphose de l'espace par le chœur soulignant une dimension réelle et sacrée devait certainement participer à ce que l'on appelle aujourd'hui le réalisme. Réalisme qui s'oppose ici à la vraisemblance, car le chœur propulse l'action de la pièce dans deux directions qui se complètent : vers le réel et vers le sacré.

Considérons finalement les petites pierres de David et la hache de Goliath, les objets de la guerre. Pour Anne Ubersfeld, un objet au théâtre est le signe d'une chose dans le monde : « Dans la mesure où il vaut pour quelque chose qui est dans le monde, l'objet théâtral peut être tenu pour un signe. »¹⁹⁶ Or, les petites pierres de David sont avant la bataille un signe de faiblesse, de fragilité face au géant : « Je n'ay qu'un rochet simple : il tient la hache au poing, / [...] Il semble le lion, moy la brebis seulette. »¹⁹⁷ Anne Ubersfeld précise que toute l'activité de la représentation d'une pièce « consiste » à chercher les substituts « spatiaux » des « figures » majeures du discours. D'abord la métaphore et puis la métonymie : « Tout le travail de la mise en scène consiste à trouver les équivalents spatiaux des grandes figures de rhétorique, et d'abord de la métaphore et de la métonymie. »¹⁹⁸ On voit ainsi que dans une mise en scène pour cette pièce, la pierre pourrait passer pour un objet rappelant la vulnérabilité. Bien que la pierre soit un instrument de violence, cette pièce s'avère également un commentaire sur la façon dont la fragilité peut être utilisée pour triompher sur la force des hommes, symbolisée par la hache. Un autre clivage pourrait aussi être imaginé, celui opposant la pierre, source de vie selon la volonté

¹⁹⁶ Anne Ubersfeld, *op.cit*, p.110.

¹⁹⁷ Louis Des Masures, *op.cit*, *David combattant*, p.85.

¹⁹⁸ Anne Ubersfeld, *op.cit*, p.131.

de Dieu¹⁹⁹, et la hache, instrument de violence. Il n'est pas alors surprenant que le symbole complexe de la pierre renverse l'orgueil humain symbolisé par la hache.

Conclusion

David, inspiré et soutenu par l'actant théophanique, humilie l'arrogant Goliath et désarçonne Satan. Avec l'aide de l'actant théophanique, David renverse l'homme qui se croit le plus fort et qui outrepassé son statut. L'acte d'héroïsme de David est aussi appuyé, dans cette pièce, par son discours. Les fonctions conatives et phatiques confirment le rôle central d'un David s'imposant comme le nouvel envoyé de Dieu. Si David parvient ainsi à bien marquer le sens de sa victoire sur les forces sataniques, c'est aussi par une entrée dans l'espace du combat et la maîtrise de l'art (et des objets) de la guerre qu'il s'impose au nom du Dieu d'Israël. En présumant que cette première pièce, qui n'est finalement pas une tragédie, vise à redonner espoir aux protestants persécutés, l'on peut comprendre qu'en plus de garder sa confiance en Dieu, le plus petit des fidèles trouvera dans des gestes finalement bien réels (le combat, même avec des moyens rudimentaires, et la parole) le moyen de combattre Satan.

DAVID TRIOMPHANT

L'exposition

Dans cette pièce, le personnage de David aborde une autre étape de sa vie. David est maintenant le personnage victorieux qui va être honoré lors d'une fête. C'est Saül qui le veut ainsi lorsqu'il dit à David : « Mais toi, David, prend soins / D'eslever haut ton cimenterre au poing, / Et bien monstres la Philistine teste, / Dont Israël fait aujourd'hui la feste. / Sur toi le

¹⁹⁹ Psaume 114 :7,8, *op.cit.* «Tremble, terre, devant la face du Maître, / devant la face du Dieu de Jacob, / qui change le rocher en étang / et le caillou en source.»

peuple a les yeux, et s'esbat / A te donner la gloire du combat. »²⁰⁰ David, par humilité, se contente quant à lui de louer Dieu pour sa victoire et de s'abaisser devant lui : « A Dieu, qui est d'un tel bien le donneur. / A Dieu sans plus, non à l'effort humain, / A lui, qui m'a rendu forte la main, / A Dieu, qui seul puissant et merveilleux / A mort en terre abattu l'orgueilleux, / Soit tout le prix de la victoire en somme, / Et non à moy, caduc et mortel homme. »²⁰¹ Ce geste vertueux et ce rejet de l'héroïsme pourraient se traduire par le désir de David de se plier à la volonté de Dieu. Ses adjuvants, au début de la pièce, pourraient être définis comme étant tout le peuple d'Israël et même Saül, mais l'on verra que, très rapidement, des opposants cherchent à manipuler Saül afin que ce dernier s'oppose au jeune homme choisi par Dieu :

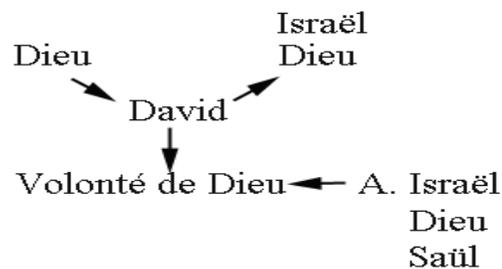


Figure 5

L'influence de l'actant Satan

L'actant Satan apparaît aussi dans cette pièce et s'attaque une fois de plus à David. Cette fois-ci, il utilise les forces en présence, et surtout l'ivresse de la victoire, pour faire sortir David de sa réserve et de son comportement vertueux. Il cherche une façon d'utiliser l'énergie de son schéma actantiel pour le détourner de Dieu : « Il faut poursuivre : et faire tant / Que David, nouveau combattant, / Par moy et les miens combattu, / Perde l'espoir et la vertu / Qui le soutient, et sa constance / Plus ne me face resistance. »²⁰². Satan se montre ainsi l'actant

²⁰⁰ Louis Des Masures, *op.cit*, *David triomphant*, p.110.

²⁰¹ *Ibid.*, p.111.

²⁰² *Ibid.*, p.130.

déterminant de cette pièce parce que c'est lui qui incitera bientôt Saül à vouloir tuer David. Afin de contrôler le roi d'Israël, il va ainsi susciter en son cœur la jalousie et l'envie :

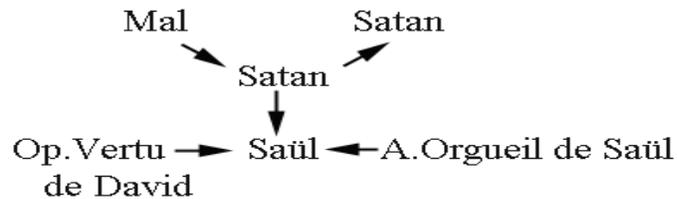


Figure 6

Complication

Lors de la fête organisée afin de célébrer la victoire des Israélites, David montre la tête de Goliath en la soulevant pour symboliser la victoire sur les Philistins. La tête de Goliath, rabaissée, est maintenant symbole de victoire et de pouvoir. Sa signification dans cette pièce a donc été inversée grâce à l'action de David, mais cette inversion laisse aussi entendre que David est désormais l'actant le plus puissant. Il n'est donc pas si surprenant que ce soit à ce point de la cérémonie que le roi change sa perception de David. David, aux yeux du souverain, prend symboliquement la place de Goliath, la victoire de David pouvant maintenant annoncer la défaite de Saül.

La pièce nous laisse pourtant croire que David ne souhaite qu'honorer Dieu lors de cette fête : « Seigneur, la teste fiere au bout du glaive jointe, / A ton peuple aujourd'hui soit evident spectacle, / Pour de ton grand pouvoir tesmoigner le miracle. / Que ce fait merveilleux tout Israel excite / A te donner honneur, pour avoir l'exercite / Des rudes Philistins plat en terre abattu, / Et à cognoistre ici l'effort de ta vertu. »²⁰³. Pourtant, les sentiments qui animent Saül sont bien différents et la méfiance qu'il éprouve désormais pour David s'accroît lorsque les

²⁰³ *Ibid.*, p.158.

chœurs (les troupes) présentent David comme un meilleur combattant que le souverain d'Israël. Saul devient jaloux au point de vouloir tuer le jeune homme : «...Je le mettrai à mort : / Et mourra par ma main celui qu'on fait si fort. / Puis qu'on vienne chanter, qu'on vienne faire feste / De ses faits glorieux, de sa brave conquête. »²⁰⁴ Emmanuel Buron souligne que, comme Saül le montre ici, la tragédie « humaniste » tend à rendre explicites les émotions de ses personnages par leurs paroles : « [...] la tragédie humaniste a tendance à expliciter en paroles les sentiments de ses personnages. »²⁰⁵ Saül réagit donc par la parole au discours apologétique du chœur en détournant son sens et en l'amplifiant. On passe alors de la jalousie à une véritable rage qui ne peut qu'être associée à l'ensorcellement satanique : « Il faut que d'envieuse rage / Doeg sur David j'accourage, / Et que Saul de plus en plus / Craigne estre de son regne exclus. »²⁰⁶

Le dénouement

Satan, qui est parvenu à manipuler l'orgueil et les craintes de Saül, pousse le roi à mettre fin aux jours de David.²⁰⁷ David, qui ne veut pas combattre Saül, n'a plus qu'une option, la fuite. Il se réfugie donc dans la forêt et s'exile. Sans vouloir faire de liens trop rapides avec la situation des réformés français, il semble donc bien que la situation de David, en exil, rappelle à chacun qu'il vaut mieux quitter sa patrie lorsque les princes mal intentionnés cherchent à vous éliminer.

Satan ne s'arrête pas là et suit David en exil, cherchant cette fois-ci à s'immiscer dans l'amitié entre David et Jonathan. Satan s'inquiète de ce lien entre les deux actants, car l'amitié des hommes vertueux est un autre danger pour l'agent du mal : « Mais encores voici de son Dieu

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 163.

²⁰⁵ Emmanuel Buron, « L' 'art de la tragédie' humaniste comme refus de la 'théologie'. *Saül le furieux* de Jean de La Taille » dans Jean-Pierre Bordier, André Lascombes (dirs.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Brepols, 2006, p.421.

²⁰⁶ Louis Des Masures, *op.cit.*, p.144.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.165.

la main forte / Qui le meine en ce lieu, où lui et Jonathan / Se doivent rencontrer, en despit de Satan. / Tant faire je n'ay peu que ce qui est promis / Entre eux, de s'y trouver, comme loyaux amis, / A son effect ne vienne. Or il me faut tascher / Le bien de leur conseil forclorre et empescher. »²⁰⁸ Même si Satan désire que David soit isolé, perde espoir et abandonne la vertu, le jeune homme montre son assurance et s'adresse ainsi à Dieu : « Tu es mon fort, tu es mon assurance. / Assuré suis qu'en la vive esperance / Qui seule en toy au combat me valut, / En toy encore auray joye et salut. / Or je m'en vay, sans rien craindre au contraire, / Sous ton support, en ce bois me retraire. »²⁰⁹ Contrairement à l'affrontement que souhaite provoquer Satan, David accepte ainsi sa situation parce qu'il pense que Dieu va le soutenir. Le schéma triomphant, à la fin de la pièce, nous rappelle ainsi que David cherche avant tout la vertu en se conformant à la volonté de Dieu.

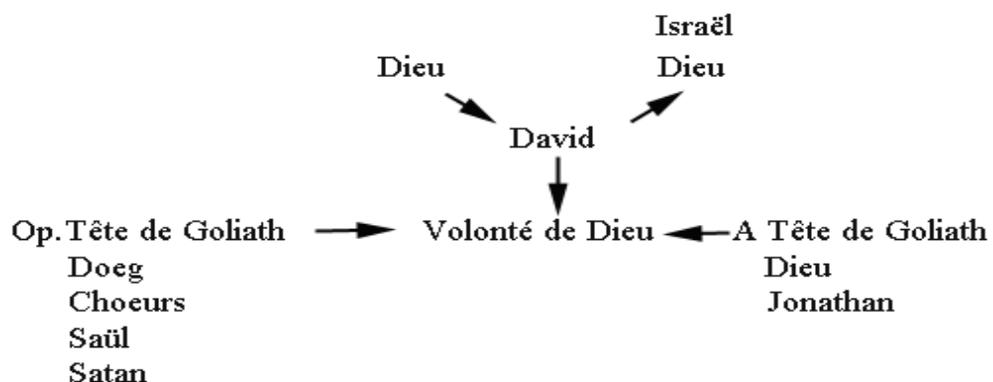


Figure 7

²⁰⁸ *Ibid.*, p.174.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.178.

En conclusion, David et le combat

Si David réalise en partie ce dernier schéma actantiel, il ne peut le mener à bien que dans un autre espace, celui de l'exil. David se montre ainsi l'actant condamné parce qu'il a été à l'écoute de Dieu. Charles Mazouer soulève un point important à propos de cette pièce qui pourrait nous amener à nuancer notre interprétation. En effet, il constate que nous ne devrions pas oublier la théâtralité de nos tragédies bibliques. La rage de ce Dieu « invisible » est élaborée par des paroles. Elle se voit dans les « malheurs » qui tombent sur les personnages, dans la « progression » de la tragédie et dans la mise en scène : « N'oublions pas que nous sommes au théâtre ! La colère du Dieu invisible y est évoquée, annoncée, commentée, déplorée, repoussée par des mots ; comme elle se manifeste dans les malheurs qui frappent les personnages, elle s'inscrit à la fois dans la progression du drame et dans le spectacle proposé sur la scène. »²¹⁰ La fuite et l'exil de David pourraient alors s'inscrire dans les desseins insondables de Dieu, ou prendre la forme de l'action de Satan et de la jalousie de Saül.

Selon Damon Di Mauro, la pièce *David triomphant* pourrait aussi être interprétée comme une condamnation de la concupiscence et de l'envie provoquée par le regard : « À travers les thèmes abordés ainsi que la suite même de l'action, on voit poindre une protestation solennelle contre la 'concupiscentia oculorum' »²¹¹. La vue de la tête de Goliath soulevée par le vainqueur a ainsi séduit les chœurs qui n'hésitèrent pas à faire l'éloge de David. Contrairement à ce que le spectateur aurait pu s'attendre, le regard porté sur cet objet dégradé et métamorphosé a transformé le triomphe en chute. Il a aussi entraîné David dans une série d'épreuves dont l'exil n'est pas la moindre. Vainqueur des Philistins, ayant servi son royaume et son Dieu, David aurait

²¹⁰ Charles Mazouer, « La colère de Dieu dans les tragédies bibliques » dans Jean-Pierre Bordier, André Lascombes (dirs.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Brepols, 2006, p.399.

²¹¹ Damon Di Mauro, "L'unité religieuse des Tragédies Saintes de Louis Des Masures", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 64,2, 2002, p.278.

aussi pu se révolter et affronter Saül et du coup confronter Dieu. Satan l'enjoint d'ailleurs à le faire au vers 1058 : « (Satan) Quand ainsi bravement équipé tu te vois, / N'es-tu pas assez fort pour faire à Dieu la guerre ? »²¹² L'impuissance de Satan à susciter la révolte et la rage, chez David, est une véritable leçon de vertu et même de stoïcisme pour les spectateurs. Le seigneur du mal en viendra même à une certaine résignation, à la fin de la pièce, en se désespérant de ne pouvoir jamais séduire ces « hommes de Dieu ». Ce seront d'ailleurs ses dernières répliques avant la conclusion de la pièce : « (Satan) Mais plus à l'affliger encores je m'efforce, / Plus forte je rencontre et vaillante sa force. / Tel est le naturel de ces hommes de Dieu, / Que plus on les tormente, et tant plus en tout lieu / Est ferme leur constance : et d'eux, au dur encombre / La vertu va croissant, et s'augmente leur nombre. »²¹³

Louise Frappier nous rappelle également que *David triomphant* répond à une caractéristique des tragédies de la Renaissance qui insistent souvent sur l'inconstance de la fortune des grands personnages.²¹⁴ Les Grands, selon les théories politiques de l'époque, étaient d'ailleurs plus sujets à ces turbulences et à ces infortunes que les gens du commun. Il n'est donc pas surprenant que l'on rappelle aux nobles de l'époque que les enjeux superficiels liés au pouvoir et aux apparences pouvaient cacher des circonstances bien plus terribles et dangereuses pour les royaumes.

Le Discours de David dans *David triomphant*

Ayant analysé les programmes narratifs des principaux personnages de la pièce *David triomphant*, nous allons maintenant considérer le discours du personnage principal de cette œuvre. Commençons par examiner quantitativement le discours du personnage de David comme

²¹² Louis Des Masures, *op.cit.*, p.139.

²¹³ *Ibid.*, p.173.

²¹⁴ Louise Frappier, «L'exemplarité de Jules César dans la tragédie humaniste : Muret, Grevin, Garnier. », *Tangence*, 104, 2014, p.107.

étendue de paroles. David récite ainsi 273 vers dans une pièce de 2030 vers, et Des Masures lui a attribué cinq répliques longues, trois répliques moyennes et vingt répliques brèves. Étant donné la présence d'un grand nombre de personnages dans cette pièce (dix-neuf en tout), il s'avère que ces données montrent le rôle important que joue David. Pourtant, bien qu'il occupe une partie significative de l'espace du discours, David est concurrencé par Satan. Satan, comme nous l'avons vu, est probablement le personnage le plus dynamique de la pièce, puisqu'il tente à la fois de pousser Saül à châtier David et de convaincre David d'abandonner Dieu. L'actant reçoit d'ailleurs sa bonne part de présence sur scène et dans le discours, car il prend la parole pendant près de 297 vers. Le troisième actant qui occupe le discours, de façon quantitative, est le roi Saül qui prononce 64 vers.

On voit donc que la dimension quantitative est révélatrice des forces importantes qui agissent dans cette pièce. Si l'on combine par exemple les voix de Satan et de Saül, on dépasse largement la présence de la voix de David. Ce dernier est donc véritablement harcelé, d'un point de vue discursif, par les principaux actants de la pièce, alors que Dieu, ne l'oublions pas, reste silencieux. Cette hypothèse est confirmée à la fin de la pièce, alors que Satan n'hésite pas à dévoiler la faillite de son œuvre maléfique : « Tel est le naturel de ces hommes de Dieu, / Que plus on les tormente, et tant plus en tout lieu / Est ferme leur constance : et d'eux, au dur encombre / La vertu va croissant, et s'augmente leur nombre ».²¹⁵ Ce harcèlement a d'ailleurs quelque chose de tragique, car si Satan se veut l'artisan impitoyable de la perte de David et de son Dieu, la moindre défaillance annihilera tous les efforts du héros, le précipitant dans le piège du malin. Satan, voyant Jonathan rejoindre David, espère d'ailleurs toujours enfin abattre l'actant David, et mettre fin au parcours héroïque et inspiré du protagoniste : « Tant d'autres ont bien eu

²¹⁵ Louis Des Masures, *David triomphant*, op.cit., p. 173.

commencement en bien, / Qui s'en sont destournez : et n'a servi de rien / Ce qui estoit en eux en leur meilleure vie. / Ainsi sera par moy l'esperance ravie / (Si j'en ay le pouvoir) qui ce David conforte ». ²¹⁶

Afin de mieux comprendre comment cette tragédie occupe l'espace symbolique du royaume d'Israël, nous allons maintenant nous pencher sur l'espace et les objets symboliques présents dans la pièce. Si la puissance et l'omniprésence des actants Satan et Saül conduisent vraisemblablement le héros vers sa fin, peut-être que d'autres signes de cette pièce permettront de comprendre le message symbolique de cette tragédie où la parole du mal semble s'être infiltrée au cœur même des lieux de pouvoir d'Israël.

L'espace

La question de l'espace est particulièrement importante parce que la façon dont le personnage de David occupe les lieux, dans cette pièce, permet de mieux comprendre la méfiance à l'égard de la cour et de la superficialité que l'on n'hésitait pas de dénoncer à la Renaissance.

Lorsque David arrive à la cour du roi Saül, après sa victoire, il s'étonne de voir les marques d'une opulence synonyme d'orgueil et de vanité : «Ce qu'arresté je suis en ceste cour du Roy, / Où tant je voy de gens, de chevaux, de charroy, / D'orgueil, de vanité, [...] » ²¹⁷ On voit donc que, pour David, la cour entre en contraste avec la campagne où il vivait avec son père dans la crainte de Dieu. Le contraste s'élabore par ailleurs selon différentes dichotomies. S'opposent ainsi cour et campagne, chaos et solitude, illusion et religion, orgueil et humilité. De plus, ces

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p.137.

lieux s'inscrivent selon des temporalités bien différentes, la cour reflétant le présent et le temps court, alors que la campagne rappelle l'éternité et le temps long de Dieu.

David semble pourtant s'intégrer dans l'espace de la cour pendant un temps, mais se démarque en soulevant la tête de Goliath en signe de victoire. Ce geste symbolise bien entendu la victoire de David sur les Philistins, mais rappelle par sa verticalité la dimension miraculeuse de ce geste : « Seigneur, la teste fiere au bout du glaive jointe, / A ton peuple aujourd'hui soit evident spectacle, / Pour de ton grand pouvoir tesmoigner le miracle. / Que ce faict merueilleux tout Israel excite / A te donner honneur, pour avoir l'exercite / Des rudes Philistins plat en terre abattu, / Et à cognoistre ici l'effort de ta vertu. »²¹⁸ On voit ainsi que pour David, la fête symbolise la victoire sur les Philistins, mais plus encore la grandeur de la puissance divine reconnue par tous. La fête est donc l'espace où la puissance divine s'affirme aux yeux de son peuple et consacre le destin de David bien au-delà des espoirs de Saül : « (Troupe) Chantez, filles de la ville, / Saul en a tué mille, / Et David, homme plus fort, / En a mis dix mille à mort ». ²¹⁹

C'est alors que l'espace de la cour devient néfaste pour David : après une courte scène où Satan tourmente Saül, les spectateurs voient David et Jonathan sortir du palais. David quitte rapidement, s'enfuyant. Jonathan, resté sur scène, explique alors à Michol le drame qui a failli avoir lieu. En effet, Saül, a voulu attenter à la vie de David : « estrange torment, lui a jetté le dard : / Et l'en eust seurement percé de part en part, / Si Dieu, par sa bonté, n'eust destourné le coup. » ²²⁰

²¹⁸ *Ibid.*, p.158.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 162.

²²⁰ *Ibid.*, p.165.

La cour devenant un lieu de danger pour David, il tente de retrouver le repos dans un espace ouvert, celui du désert sauvage et de la forêt.²²¹ C'est d'ailleurs à cet endroit que Jonathan ira le retrouver, à la nuit tombée, et que David implorera Dieu pour sa protection : « O Dieu, mon Dieu, garde et conforte-moy / Je n'ay recours en ma douleur qu'à toy. »²²² On voit ainsi que la forêt, la nuit, est un espace protégé qui permet à David, seul, de reprendre confiance et d'affirmer sa foi en Dieu. Cette seconde pièce de la trilogie s'achève ainsi, alors que David est seul, abandonné, faisant face à la nuit et au désaveu de son roi. L'épilogue insistera d'ailleurs sur le retournement de la fortune de David et des princes, alors que le jeune héros était acclamé, le matin de sa victoire, par la cour des rois, avant de devoir s'enfuir, le soir venu. L'espace de la forêt sauvage sera alors transmué afin de prévenir les spectateurs des revirements du destin et des dangers qui les guettent s'ils ne veillent pas. Même dans leur propre maison, alors qu'ils sommeillent, tous pourraient alors être inquiétés.

Dans les pages suivantes, nous allons poursuivre notre analyse du destin de David dans les *Tragédies Saintes*, et nous allons ainsi analyser les programmes narratifs des principaux personnages de la pièce afin de mieux comprendre leurs rôles dans cette dernière tragédie. Peut-être comprendrons-nous alors mieux ce qui guette l'actant David, et saurons-nous mieux saisir les différentes forces qui vont l'affliger alors qu'il se cache dans la forêt, poursuivi par la haine de son souverain.

DAVID FUGITIF

L'intrigue de la dernière pièce de la trilogie commence en pleine nuit lorsque David et ses hommes, traqués et affamés, cherchent à éviter le roi Saül. David implore alors Dieu de

²²¹ On ne semble pas faire la différence entre ces deux lieux. On parle ainsi de « désert sauvage », vers 1670, p. 165, et de forêt, vers 1927, p. 177 (Louis des Masures, *op.cit.*). Une définition du désert dans le Dictionnaire du Moyen français qui semble convenir au lieu en question : « Lieu sauvage, inhabité ». Voir www.atilf.fr/dmf pour diverses définitions du mot « désert ».

²²² *Ibid*, p.177.

renverser la situation : « Delivre-nous, et de l'armée adverse, / Dieu tout-puissant, la puissance renverse. »²²³. Les chœurs, dans cette pièce, se trouvent pourtant du côté du camp du roi Saül et de la Cité. S'il s'agit, selon Françoise Charpentier, d'établir une ressemblance avec le « théâtre à l'antique ».²²⁴ L'on peut déjà sentir que la situation dramatique du jeune David est loin d'être favorable à une fin heureuse. Le déséquilibre entre les deux camps est d'ailleurs souligné par l'actant Satan. Il est poussé par son orgueil à inciter le camp de Saül à faire disparaître David: «[...] j'anime Saul, Doeg, et ses complices / Tous encontre un David, pour le réduire à rien [...] »²²⁵. Les forces en présence, comme l'indiquent les schémas suivants, se concentrent autour de David et de Satan :

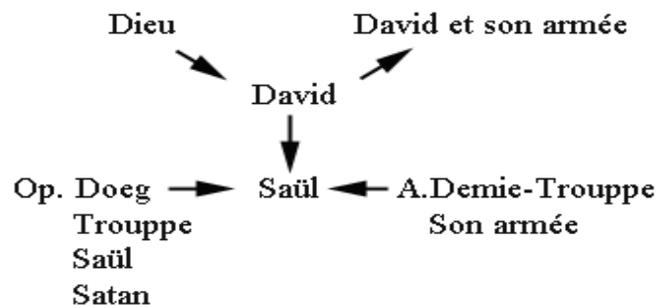


Figure 8

Dans ce modèle, on voit que Dieu pousse David à chercher à se réconcilier avec Saül. Doeg, la Troupe, Saül et Satan s'opposent à David alors que la « demie-troupe » et son armée soutiennent David. La fidélité de David surpasse donc l'ingratitude de Saül à son égard. L'action de Satan se porte par ailleurs directement sur l'actant David, et cette fonction justifie un second

²²³ Louis Des Masures, *op.cit*, *David fugitif*, p197.

²²⁴ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, Saint-Étienne, France, Université de Saint-Étienne, 1979, p.18.

²²⁵ Louis Des Masures *op.cit*, *David fugitif*, p.201.

schéma, alors que Satan tente de prendre possession de l'âme de David. La « demie-troupe » et l'armée de David s'opposent à Satan alors que Doeg, Saül et la « troupe » l'aident :

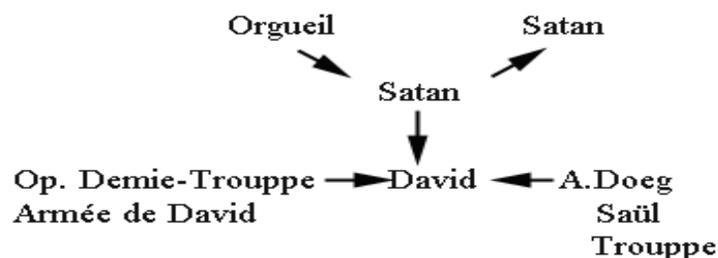


Figure 9

Un phénomène assez intéressant doit être souligné dans ces deux schémas. En effet, la « troupe » et la « demie-troupe » constituent deux personnages collectifs qui s'opposent l'un à l'autre. Or, selon Anne Ubersfeld, un actant peut être un personnage collectif. Comme elle le dit : « a) un actant peut être une abstraction (la Cité, Éros, Dieu, La Liberté) ou un personnage collectif (le chœur antique, les soldats d'une armée) [...] ». ²²⁶ Ces deux actants collectifs agissent, dans *David fugitif*, à la manière d'informateurs, à la fois pour les personnages et les spectateurs. Ainsi, la « troupe » explique à Doeg que certains membres du parti de Saül « favorisent » David, mais qu'ils n'osent pas le dire : « Que quelques uns favorisent le nom / Et le parti de David, mais la chose / Se tient entre eux secrete : car on n'ose / Se descouvrir. » ²²⁷ Par la suite, la « demie-troupe » révèle à la « troupe » qu'elle représente la voix de ceux qui appuient David : « Làs, c'est bien à grand tort / Que le Roy ainsi fort / Poursuit David : car oncques, / Par offense quelconques, / David n'a desservi / D'estre à mort poursuivi. » ²²⁸ Mise au courant de la sédition, la « troupe » déclare alors qu'elle rapportera le tout à Saül : « Or avons-

²²⁶ Anne Ubersfeld, *op.cit*, p.49.

²²⁷ Louis Des Masures, *op.cit*, v. 654-657.

²²⁸ *Ibid.*, v.675-680.

nous, sans qu'il s'en faille rien, / Tout entendu, et les cognoissons bien. / Ils cuident bien, en leurs discours frivoles, / Qu'en nostre chef, le mal de nos paroles / Et de nos faicts, à coup redondera. / Mais dessus eux premier il tombera, / Et sentiront du Roy la dure main, / Auquel il faut, avant qu'il soit demain, / Tout rapporter. »²²⁹ Il nous semble évident que ces deux actants collectifs s'éloignent de la fonction du chœur dans le théâtre antique. Alors que le chœur représentait à l'origine des « intérêts moraux ou politiques supérieurs »,²³⁰ les « troupes » et « demie-troupes » entrent en dialogues et prennent plutôt partie pour l'un ou l'autre des protagonistes comme dans *Les Juives* de Robert Garnier. Il ne s'agit même plus alors de commenter l'action, mais bien de faire ressortir la dissension au sein d'Israël, et d'ainsi s'aligner sur les forces actantielles en présence. Deux hypothèses pourraient alors être évoquées. Dans un premier temps, nous pourrions croire que le chœur s'inspire de la tradition du Moyen Âge, assurant une certaine « coordination épique »²³¹ entre les différents groupes de protagonistes, épisodes et lieux. Dans un deuxième temps, nous pourrions croire que le chœur se ceint en deux afin de remettre en question, tout comme dans le théâtre moderne de Brecht, le « pouvoir unifié, sans débats internes, présidant aux destinées humaines ».²³² Si cette dernière hypothèse est anachronique, nous pourrions tout de même envisager comment l'esprit protestant se voulait déjà porteur d'une remise en question des discours du pouvoir et laissait la place à la différence, du moins dans le cadre spécifique de la destinée religieuse.

Satan demeure cependant la grande force de cette trilogie, et il maintient Saül dans l'ignorance des véritables sentiments de David tout en poussant le roi à la vengeance. La nuit,

²²⁹ *Ibid.*, v. 755-763.

²³⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 44-45.

²³¹ Louis Des Masures, *op.cit.*, p. 45.

²³² *Ibid.*, p. 46.

aussi associée au mal, dans la Bible, symbolise cette force obscure et traîtresse qui s'infiltré dans l'esprit de Saül :

[...] je feray soigneuse diligence / Qu'au Roy Saul jamais ceste innocence / Ne soit cognue, ains l'oreille sujette / Au faux Doeg, tout bon conseil rejette. / J'enflammeray sans fin l'ire et la haine / Qui lui maintient l'ame inique et mal saine. / J'ay pour cela un instrument en main : / C'est mon Doeg, dont le cœur inhumain, / Comme l'induit sa nature perverse, / Traite Saul, le pousse, et le renverse.²³³

Saül devient obsédé par l'idée de tuer David et il souhaite même le faire disparaître de la surface de la terre, comme s'il était une créature monstrueuse : « Je vueil qu'il me soit pris. Je vueil que ceste guerre / L'extermine à jamais, et l'oste de la terre. / Je ne vueil que conseil au contraire on me donne. »²³⁴. David est évidemment vu comme un rival pour le trône et le pouvoir temporel est un enjeu évident : « Le motif pour lequel la mort est désirée (redoutée) est presque toujours le pouvoir. »²³⁵ La flatterie de Doeg, instrument de Satan, décuple par ailleurs la colère de Saül. Comme Doeg le précise : « Il vous viendra le royaume usurper. »²³⁶ Saül craint de perdre son royaume et est entraîné vers un schéma actantiel où il se perçoit, un peu à la manière de Goliath dans *David combattant*, comme l'autorité suprême du peuple d'Israël:

²³³ *Ibid.*, p.217.

²³⁴ Id.

²³⁵ Françoise Charpentier, *op.cit*, p.32.

²³⁶ Louis Des Masures, *op.cit*, p.224.

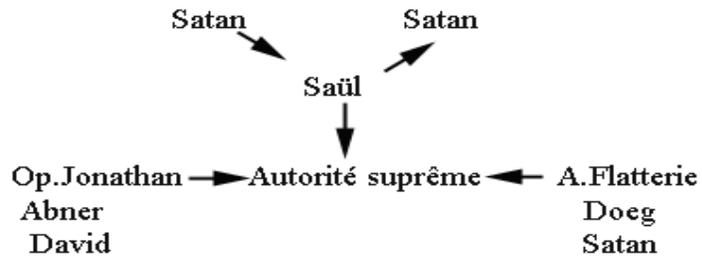


Figure 10

Un opposant à ce modèle est Jonathan qui semble, tout au cours de la pièce, garder un même sentiment d'amitié envers David. Il est ainsi poussé par sa conscience à désobéir à son père afin de préserver son ami : « Je n'ay doncques raison, ni cause, ni besoin / M'employer en ce faict, où rien n'est qui appere / Enquoy servir je puisse au bien du Roy mon père: / Et je puis faire tort, contre ce que je doy, / A mon ami unique, à Dieu, et à ma foy. »²³⁷ Étant cependant un opposant de Saül avec Abner et faisant face à Doeg et à Satan, il ne parvient pas à bloquer le programme narratif de son père ou du moins à le transformer. Il ne peut donc rien faire pour aider David et reste en marge de l'action alors que Saül planifie le massacre de David et de ses soldats. Faisant face à un véritable dilemme cornélien avant la lettre, Jonathan est attaqué dans ses sentiments les plus purs pour David par son père: « Je say que tu le tiens / Pour seur ami, plus que frere des tiens: / Mais je t'ay dit, et te dit derechef, / Que tout le mal tombera sur ton chef. »²³⁸ Jonathan, impuissant face à l'autorité de son père, pourrait aussi être présenté comme sujet d'un modèle actantiel qui ne permet cependant pas à David de rentrer en grâce auprès du roi :

²³⁷ *Ibid.*, p.230.

²³⁸ *Ibid.*, p.247.

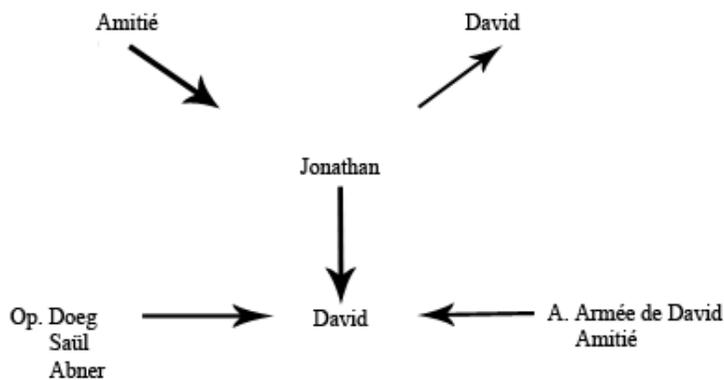


Figure 11

Inquiets et hésitants depuis le début de la pièce, David et ses hommes font alors l'expérience d'une accélération de l'action dramatique. La nuit, en effet, va bientôt tirer à sa fin, et Saül n'attend que le lever du jour pour fondre sur le camp de son ennemi. Satan refait alors de nouveau surface et surprend David, au milieu de la nuit, afin d'affaiblir sa foi.

« J'iray sous toy, mon Dieu, qui marches le premier »²³⁹

Le camp de David, complètement encerclé, deviendra au lever du jour une véritable souricière, et l'action dramatique semble parvenir à sa fin. De plus, le programme narratif de Satan est sur le point de réussir et la vie de David et de ses hommes ne tient qu'à un fil. David prie alors le Seigneur et lui rappelle sa détresse : « Veux-tu, ô notre Dieu, nous délaisser ainsi, / Et de tes serviteurs n'avoir autre souci ? »²⁴⁰. Toujours tenté par Satan, David reçoit finalement la réponse à sa requête sous la forme d'une inspiration divine. Pourquoi n'irait-il pas jusqu'à Saül afin de lui prouver son innocence ? « O Dieu [...] Je suivray le vouloir qu'en mon cœur tu excites. / Il me faut ceste nuict, sous ton bras seur et fort, / Aller jusques au Roy, en la tente où il

²³⁹ *Ibid.*, p. 255.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.252-253.

dort [...] Estre pourra en mieux sa volonté reduite / Quand je lui feray voir au long mon innocence. »²⁴¹

Le plan discuté avec Achimelech et Abisai, ce dernier se porte volontaire pour accompagner David. Achimelech reste dans le camp avec les autres compagnons de David afin de prier. Abisai et David entrent donc, à la faveur de la nuit, dans le camp de Saül. Satan prend alors la parole ; il aimerait réveiller les soldats, mais Dieu l'empêche de poursuivre son œuvre : « (Satan) D'ire et despit j'enrage, / Que Dieu bridé me tient, et empesche ma rage. / Ah, si ce n'estoit Dieu, par tout où je seroye, / Par mer, sur terre, en l'air, que de mal je feroye ! »²⁴² Satan devenu impuissant, il fera pourtant la narration pour les spectateurs du vol des armes de Saül. David entre ainsi dans la tente, suivi d'Abisai. Cette narration, probablement faite alors que les spectateurs ne voient pas ce qui se passe dans la tente du roi d'Israël, deviendra les dernières paroles de Satan dans la pièce. David refuse alors de toucher le roi et empêche Abisai de s'en approcher. Les deux fugitifs se contentent d'emporter la lance du roi et un pot à eau.

Alors que David et Abisai s'appêtent à quitter le camp, Abner et Saül émergent enfin de leur profond sommeil. Satan vaincu, Saül, à peine éveillé, appelle le jeune David : « N'est-ce pas toy, que j'enten là parler, / Mon fils David ? ».²⁴³ Tout comme Aristote avait fait de la magnanimité la « parure de toutes les vertus », ²⁴⁴ c'est bien l'expression de cette qualité digne des grands souverains qui marque la victoire de David, et non plus le combat ou le futile triomphe. Sous le couvert de la nuit, l'actant Dieu s'est donc manifesté dans l'univers de la tragédie afin d'inciter David à ne pas se venger, mais à plutôt pardonner. De plus, David, en

²⁴¹ *Ibid.*, p.254.

²⁴² *Ibid.*, p. 266.

²⁴³ *Ibid.*, p. 269.

²⁴⁴ Damon Di Mauro, « L'unité religieuse des Tragedies Sainctes », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, 2, 2002, p.285.

faisant preuve de magnanimité, a libéré Saül du pouvoir de l'actant Satan pour établir la paix.

Doeg et Satan deviennent désormais des opposants à Saül, et David devient un adjuvant ainsi que destinateur et destinataire :

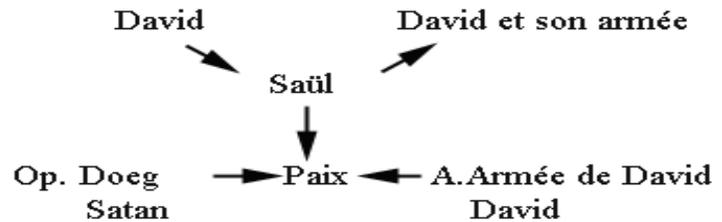


Figure 12

Le vol des armes de Saül modifie ainsi le programme narratif du roi en lui faisant constater qu'il a tort de poursuivre David. Par ailleurs, ce vol des armes du roi et du pot à eau consiste en un symbole pour la transmission du pouvoir militaire (la javeline) et, peut-être, du pouvoir des rois donné par Dieu (l'onction). La magnanimité de David change donc le schéma de Saül. Le vol annonce déjà le transfert du pouvoir entre un roi tyrannique, Saül, et un souverain vertueux choisi par Dieu, David. Ce transfert symbolique du pouvoir pourrait être comparé à l'épisode de la tête de Goliath ; cette fois-ci, en revanche, David s'illustre par sa magnanimité et non par son ardeur au combat.

Le dénouement

Satan, vaincu, ne parvient donc pas à compléter son schéma actantiel. Saül prend du même coup conscience que David n'était pas un opposant, mais bien un adjuvant à son règne. Son schéma actantiel est donc modifié grâce à Dieu : « (David) Puis que de Dieu la main forte

nous donne / Passage ouvert, et assurance bonne, / Puis que du Roy il a changé le cœur, ».²⁴⁵

David demeure pourtant sceptique face à ces changements et affirme de nouveau sa confiance en Dieu en désirant s'éloigner du roi : « Je suis d'avis, puis que loisir avons, / Que nous sauver en haste nous devons, / Ains qu'envers nous le Roy de vouloir change: / Car trop à croire un faux langage d'Ange / Il est facile, et leger, et sujet. / Nous irons tous vers Achis, Roy de Geth. / Car pui que Dieu est pour nous, n'ayons crainte / De l'estranger (...) »²⁴⁶

David et ses hommes iront vers Achis, roi de Geth, qui leur fera bon accueil. C'est donc par crainte de Saül qu'ils quittent leur foyer pour vivre en exil de façon plus paisible. Est-ce alors une « fuite en avant »,²⁴⁷ comme François Paré décrit l'exil tel que vécu à notre époque ? L'épilogue de la pièce vient en partie répondre à cette question, puisque l'on enjoint alors les spectateurs de suivre l'exemple de David qui n'a cessé de faire confiance à Dieu et de l'implorer. Si exil il y a, en revanche, on parle plutôt à l'audience d'éternité : « (Épilogue) Et la joye est au Ciel en eternité ferme. / C'est là, quand de David l'exemple nous suivrons, / C'est là où à jamais en repos nous vivrons ».²⁴⁸

David, paradigme du vrai croyant, s'offre aux fidèles comme le personnage regroupant « toutes les vertus chères aux calvinistes, tant théologiques que morales. »²⁴⁹ L'on pourrait bien entendu associer cette itinérance au destin de bien des protestants à l'époque de la Renaissance. Persécutions et exil sont le lot de plusieurs, et l'on peut croire que la trilogie des David leur permet d'espérer malgré les épreuves. En revanche, nous savons aussi que cette pièce fut également publiée à Paris, en 1587 et en 1595, chez Mamert Patisson, avec privilège. Comme le

²⁴⁵ Louis Des Masures, *op. cit.*, p. 274.

²⁴⁶ Id.

²⁴⁷ François Paré, *La Distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, 2003, p.9.

²⁴⁸ Louis Des Masures, *David fugitif*, *op. cit.*, p. 277.

²⁴⁹ Damon Di Mauro, « Le personnage de David comme figure du Christ dans "Les Tragedies saintes" de Des Masures », *Seizième siècle*, vol.2, numéro 1, 2006, p.192.

précise Julien Goeury dans un ouvrage récent, il ne faudrait donc pas être surpris de constater que ces pièces soient également lisibles et acceptables à des lecteurs catholiques : « Même si l'éditeur parisien est conduit à supprimer l'épître liminaire et à corriger certains passages en vers jugés suffisamment subversifs, le marquage confessionnel du texte en vers, ainsi que l'éthos préalable de l'auteur ne suffisent pas à en parasiter la réception ».²⁵⁰ Que le message de courage pour les protestants soit camouflé dans un discours plus large s'adressant aux chrétiens ne devrait peut-être pas nous surprendre. Des Masures a évolué lentement, si l'on compare sa biographie à celle d'autres écrivains protestants, et son identité n'a pu que le conduire à l'élaboration d'une perspective religieuse plus large. Si le sonnet liminaire où la parole sacrée de Dieu ancrée dans le cœur des lecteurs est retiré, dans l'édition parisienne,²⁵¹ l'épilogue de *David fugitif* confirme bien la puissance de Dieu qui n'hésite à nous venger « Des mortels, princes, Rois, tyrans, dieux de la terre, / Ennemis du grand Dieu, qui à l'instant soudain, / Tout empire et hauteur, tout orgueil et desdain, / De son bras foudroyant vient abbatre et enfreindre, / Et au pouvoir duquel nous n'avons à les craindre ».²⁵²

Le discours de Satan

Tout comme nous l'avons démontré dans la section sur *David combattant*, le discours de Satan est très important, de nouveau, dans la pièce *David fugitif*. Même si les personnages ne l'entendent pas, les spectateurs, eux, saisissent ses intentions et ses ruses. Satan se déplace également d'un tableau à l'autre, ou plutôt d'un camp à l'autre, dans cette dernière pièce où David et Saül sont prêts à s'affronter. Lorsque Satan se rend dans le camp de David, on assiste à un dialogue des plus intéressants :

²⁵⁰ Julien Goeury, *La Muse du Consistoire. Une histoire des pasteurs poètes des origines de la Réforme à la révocation de l'édit de Nantes*, Genève, Droz, 2016, p. 224-225.

²⁵¹ Voir Louis Des Masures, *David combattant*, op. cit., p. 12, première note.

²⁵² Louis des Masures, *David fugitif*, op. cit., p. 277.

David : « [...] N'entens-tu ma priere ? »
 Satan : « Il ne t'escoute pas »
 David : « Est-ce en vain qu'en toy seul je m'asseure et espere ? »
 Satan : « Ton esperance est vaine. »
 David : « O Dieu, mon Roy, mon Pere. »
 Satan : « C'est en vain tout ceci. »
 David : « En vain, làs ? »
 Satan : « C'est en vain »
 David : « Faut-il tomber au glaive, ou à la dure faim ? »
 Satan : « Il faut ou la faim dure, ou le glaive encourir. »
 David : « O Dieu, mon Dieu, mon Dieu, veuille-nous secourir. »
 Satan : « Penses-tu, malheureux, qu'ainsi Dieu te console,
 L'offensant tant et tant ? »
 David : « Làs, pourroit ta Parole
 Ou ta bonté faillir ? »
 Satan : « De toy plus ne lui chaut
 David : « Mais je say que jamais ta clemence ne faut.
 Je say que ta promesse eternelle tu tiens : »²⁵³

Le discours de Satan, dans ce dialogue, comporte au moins deux fonctions et s'adresse à deux destinataires. Dans un premier temps à David, qu'il essaie de convaincre et qui ne semble pourtant pas toujours l'entendre ou du moins l'écouter. Nous remarquons bien, en revanche, qu'il lui souffle quelques mots, comme l'adjectif « vain », par exemple, qui est repris par David. L'autre destinataire serait l'ensemble des spectateurs, car eux entendent clairement les répliques des deux personnages et craignent, certainement, pour la foi de David. Alors que Dieu est un actant omniscient et qu'il ne prend jamais la parole dans les tragédies de Des Masures, Satan a un certain don d'ubiquité et va d'un camp à l'autre tentant de séduire les différents protagonistes par ses paroles. Sa volonté est évidemment d'attiser les haines afin de favoriser la confrontation armée entre les deux camps. L'actant David, comme nous le verrons maintenant, remettra en question le partage de l'espace et les symboles de la lutte armée malgré les incitations de l'actant Satan.

²⁵³ *Ibid.*, p.253.

L'espace dans *David fugitif*

Deux espaces s'opposent, dans *David fugitif*, et reflètent à la fois le danger qui guette les protagonistes et l'état d'âme d'un David. Ainsi, David décrit son camp comme une terre aride et infertile : « ceste contree infertile et deserte »²⁵⁴. Il s'agit d'une véritable métaphore de la mort, qui s'oppose au camp de Saül. Le désert est aussi un lieu de prédilection de Satan, comme ce dernier le déclare à la fin de la pièce : « De ce desert, où je travaille en vain / Tomber le faire au glaive ou à la faim ».²⁵⁵ Quant au camp du roi, il est beaucoup plus ordonné, et l'on dénote l'existence d'une tente où dort le souverain. David est allé en reconnaissance et décrit ainsi cet espace du pouvoir : « J'ay esté recognoistre et l'armee, et le fort / Des ennemis, qui sont d'un sommeil dur et fort / Profondement epris. J'ay cognu qu'enfermee / Est la tente du Roy, au milieu de l'armee. »²⁵⁶ Entre les deux espaces, un terrain vague s'étend, que Doeg décrira comme étant fort dangereux : « Plusieurs endroits il y a en la voye / Bien dangereux à passer la nuict coye. »²⁵⁷

David, après avoir invoqué Dieu, décide pourtant de s'aventurer, « sous toy, mon Dieu, qui marches le premier »²⁵⁸, dans le camp de Saül. Il devra bien entendu traverser maints dangers et se rendre jusqu'à la tente du roi qui se situe au centre du camp. Même si ce trajet est périlleux, David indique fort clairement quel est son objet : « J'ay entrepris d'aller, en la garde prospere / Du Seigneur, à travers leurs bandes, et espere / Parmi les ennemis, sans que l'alarme sonne, / Aller trouver le Roy, jusques à sa personne ».²⁵⁹

²⁵⁴ *Ibid.*, p.195.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 271.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.258.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.225.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 255.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 258.

Plusieurs facteurs aideront David à parvenir à ses fins : la nuit, bien entendu, mais également un profond sommeil que même Satan ne parvient à expliquer.²⁶⁰ Sa rencontre avec Saül sera d'ailleurs empreinte d'un suspense lié à l'espace et à l'échange d'objets symboliques, puisque c'est bien dans la tente que David soutire la lance et le « vaisseau à l'eau » de Saül. Après la réconciliation, David ne réintègrera pourtant pas le camp de Saül, mais poursuivra son destin loin de l'espace de la cour.

²⁶⁰ « (Satan) Tous mattez de sommeil profond, / Contre l'ordre et leur devoir font. / Je ne say pas que c'est : il faut / Que Dieu y œuvre de là haut. », Ibid., p. 261.

Conclusion

Notre analyse de la trilogie de David de Louis Des Masures nous a permis de constater certains points importants qui peuvent être compris à différents niveaux selon les perspectives protestante et catholique de la pièce. Dans un premier temps, l'actant Satan nous semble être le personnage le plus dynamique de cette trilogie, puisque c'est bien lui qui sert d'embrayeur à l'action des trois tragédies, au point de mettre en péril la vertu et la constance de David. Satan va par ailleurs manipuler plusieurs actants : Goliath, Saül, Doeg, la Troupe, au cours des trois pièces, tout en intervenant selon différentes perspectives de sens. Dans *David combattant*, c'est Satan par exemple qui, grâce au géant, s'attaque de façon bien concrète à Israël et à Dieu. Cette première épreuve permet alors de faire de l'actant David un héros dont Satan investira, dans *David triomphant*, la gloire.

La seconde pièce de la trilogie nous permet de comprendre que Satan est capable de prendre plusieurs formes, s'immiscant au cœur de Saül afin de le transformer en souverain jaloux de son pouvoir et de son prestige, poussant ses conseillers à le tromper quant à la véritable nature du jeune berger. L'héroïsme de David devient alors pour Saül le nouveau danger qui le guette. Il est fort intéressant alors d'analyser, comme nous l'avons fait, les modèles actantiels, car peu de personnages restent fidèles à David (pensons cependant à Jonathan qui assurera son amitié, plus forte que le mal, à David). Même le roi d'Israël souhaite faire disparaître ce héros trop gênant. Le titre de cette pièce est par ailleurs d'une grande ironie, car David ne triomphe certainement pas aux yeux des hommes. Nous avons également pu constater que sa voix n'est plus aussi

présente que dans la première pièce de la trilogie, et que David est ni plus ni moins harcelé d'un point de vue discursif. L'espace est aussi d'une grande importance, dans *David triomphant*, car on passe de la verticalité des forces de la première pièce (alors que Goliath, le géant, fait référence à la force par sa taille) à une dynamique beaucoup plus diffuse de l'espace horizontal. Alors que la cour s'avère dans un premier temps un lieu de triomphe, pour David, elle devient rapidement, par un concours de circonstances trompeuses orchestrées par Satan, un lieu où les véritables intentions des vertueux sont dorénavant incomprises. Si l'on prend un peu de recul et si l'on réfléchit aux conditions d'écriture et de diffusion de cette trilogie, il semble bien que cette seconde pièce pourrait être lue en parallèle aux difficultés rencontrées par de nombreux nobles protestants dans la France des guerres de Religion qui, tout comme Des Masures, tentèrent autant qu'ils le purent d'assurer leur fidélité au roi de France. La cour, lieu de danger entre tous pour les réformés de la France de l'époque, pourrait certainement alors être perçue par un public protestant comme cet endroit où le superflu et l'artificiel brisent la confiance du souverain en ses sujets fidèles ayant choisi une autre religion.

La troisième pièce de la trilogie, *David fugitif*, se veut la pièce de la réconciliation, où Saül comprendra les véritables intentions, fort pures, de David. En revanche, c'est aussi la pièce où Satan est le plus actif, susurrant ses mauvais conseils à droite et à gauche, allant d'un espace à l'autre, essayant d'inciter David au combat. L'espace joue de nouveau un rôle déterminant, dans cette pièce, puisque David et ses officiers sont condamnés à l'espace vague, alors que Saül est bien établi dans son camp. David, comme on le sait, profitera de la nuit et d'un lourd sommeil qui s'abat sur le camp ennemi pour aller jusqu'à la tente de Saül. Le suspense est alors à son comble, dans la pièce, car c'est même Satan qui fait la narration, pour les spectateurs, de ce qui se passe à l'intérieur de la tente. Même lorsque Satan s'empare de la parole de la narration, la

vertu de David reste cependant intacte et sa confiance en Dieu rejaillit. David ne mettra donc pas à mort Saül et ses guerriers, mais s'emparera, de façon symbolique, de l'épée du roi et d'un vase rempli d'eau. Il semble assez évident pour nous que cette scène confirme la puissance de la parole de Dieu. C'est bien Samuel qui avait oint David afin d'obéir aux ordres de Dieu. Malgré les circonstances, et grâce à la vertu du jeune berger, Dieu lui rappelle alors son destin. Cette fin nous amène également à réfléchir quant au message alors transmis aux spectateurs protestants. Malgré sa fuite hors de la cour et son ostracisme opéré par le roi, David parvient tout de même à s'affirmer, sans combat, et grâce à sa vertu et à sa magnanimité. Est-ce à dire qu'il vaut mieux éviter le combat afin de faire triompher la parole de Dieu ? L'on peut s'imaginer qu'un tel message serait également bien entendu par des spectateurs catholiques et par le roi. Ou, encore, est-ce une pièce qui confirme la force de la prédestination dans un contexte où la situation des protestants est souvent plus que tragique ?

Les modèles actantiels, les analyses des discours des actants et des espaces nous ont donc permis d'envisager certains aspects de cette trilogie nous permettant d'y voir non pas une lutte des forces du bien et du mal, mais bien l'importance de maintenir sa foi malgré les tentations diverses offertes par un milieu plus souvent qu'autrement propice à l'action militaire et à la violence. C'est donc aussi un message de paix et de confiance que Des Masures donne, en trois temps, à ses compatriotes et à ses coreligionnaires. Malgré les dangers de la violence et de l'héroïsme, malgré la facilité à céder à la colère, ne vaut-il pas mieux de se retirer et poursuivre son chemin vers Dieu à l'abri des tentations humaines ? L'on peut alors s'imaginer la force d'une telle trilogie rappelant la grâce du jeune David et l'importance de vivre selon la parole de Dieu.

Nous allons maintenant aborder, dans la troisième partie de la présente thèse, deux autres pièces aux thématiques bibliques écrites par des protestants. Nous verrons alors dans quelle

mesure les schémas actantiels, l'analyse du discours des principaux personnages et l'étude de l'espace nous permettront de mieux saisir les forces présentes dans ces œuvres. Nous aurons certainement aussi à nous interroger de nouveau sur les questions liées au destin des personnages et à la persécution qui était effectivement (et malheureusement) un concept clef du discours littéraire protestant de l'époque.

**Troisième section: Sara et Esther : des figures bibliques aux personnages
des tragédies de Bèze et de Rivaudeau**

Dans cette troisième section de notre thèse, nous aborderons les personnages féminins de Sara et d'Esther dans deux pièces représentatives, soit *Abraham sacrificiant* de Théodore de Bèze et *Aman* d'André de Rivaudeau. De façon à mieux saisir les représentations à l'œuvre dans ces créations théâtrales, nous étudierons d'abord les figures bibliques, puis les modèles protestants féminins qui pourraient leur être associés, avant d'analyser les personnages dans les œuvres elles-mêmes en nous servant encore une fois d'une série de modèles actantiels. Nous commencerons notre étude par le personnage de Sara, puis celui d'Esther, avant de proposer certaines idées sur le symbolisme de ces deux figures importantes de la tragédie protestante en France à la Renaissance.

LA FIGURE DE SARA

Sara dans la tradition juive

Considérons d'abord le personnage biblique de Sara tel qu'il s'est élaboré dans la tradition juive. Pour soutenir notre propos, nous présenterons quelques schémas actantiels – que nous appliquerons pour l'instant au texte de la Bible -- qui nous permettront de comprendre l'évolution de cette figure féminine au cours des époques. Avec pour point de départ l'examen de l'enjeu lié à la promesse divine de faire d'Abraham le père de la nation et pour point d'arrivée la ligature d'Isaac (Gen.22), il nous faudra mettre en place les moments importants de la vie de cette femme qui fonde notre compréhension du personnage de Sara dans *Abraham sacrificiant* de Théodore de Bèze. Commençons par analyser la façon dont le pouvoir de Dieu permet à Sara d'enfanter malgré son vieil âge, l'un des épisodes les mieux connus de la Bible.

Dieu promet (Gen.12, Gen.17) à Abram et à Sara qu'une grande nation naîtra de leur union.²⁶¹ Pour réaliser sa promesse, Il agira sur le cycle biologique de la femme. C'est donc à cause d'elle que cette importante promesse sera tenue. Autrement dit, selon la lecture de Pauline Bebe, Sara est le moyen par lequel Dieu pourra démontrer sa capacité de transformer l'existence humaine : « [...] la promesse divine révélée à Abram de le "faire devenir une grande nation" passe par le renversement du destin, l'intervention de Dieu sur le cycle naturel de Sara. Par elle, la promesse divine va s'accomplir. Par elle, l'Éternel pourra montrer son pouvoir. »²⁶² Sara est donc présentée comme la mère du peuple juif, la femme qui lui a donné naissance. Elle est en quelque sorte une force maternelle exemplaire, un modèle à suivre pour toutes les femmes. C'est donc par son histoire que peut être appréhendée la conception juive de la mère symbolique qui s'inscrit dans le récit circulaire de la nativité, comme l'indique Clauss Westermann: « [i]t is possible to arrange the stories of the Abraham cycle around the nativity account as the nucleus. Most of the earlier stories move toward it; those which follow proceed from it ». ²⁶³ Le récit circulaire de cette nativité est le passage des préfigurations de la promesse faite à Abraham au récit de la nativité d'Isaac par Sara, suivi d'un retour au patriarche qui vit alors ses derniers jours. Le privilège divin accordé au personnage de Sara ne passera pas inaperçu, comme nous le verrons, dans la France réformée. Au contraire, Sara jouera le rôle de point focal permettant de concevoir différemment le rôle des femmes. L'intervention divine auprès de Sara montre également, pour Bebe, que le Dieu du judaïsme s'intéresse intensément à tous les aspects de l'existence de ses fidèles, même à leurs fonctions biologiques les plus intimes. La référence au

²⁶¹ Bien qu'il ne soit pas courant d'écrire le nom d'Abraham comme Abram, c'est la façon dont son nom est écrit dans la Bible de Jérusalem avant de recevoir la promesse. Le nom d'« Abraham », nom associé à la promesse divine, signifie qu'il va devenir père d'une multitude.

²⁶² Pauline Bebe, *Dictionnaire des femmes et de judaïsme*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p.324.

²⁶³ Clauss Westermann, *Handbook to the Old Testament*, Robert Boyd (translated and edited by), Augsburg Publishing House, Minneapolis, Minnesota, 1967, p.31.

divin est si puissante qu'elle pourra accomplir un miracle tangible et permettre à cette femme, malgré son grand âge, de donner naissance à un fils. La conception juive de Sara met ainsi l'accent sur l'importance de son corps comme matériau sur et par lequel Dieu agit. Même un corps, vieillissant, peut devenir l'objet d'une transformation miraculeuse et ainsi retourner le temps sur lui-même.

Cette mutation du corps de la femme peut être illustrée par le schéma suivant, modèle actantiel qui va être utilisé ici pour faire voir l'extraordinaire simplicité narrative du récit de Sara. Il convient de rappeler les pages que nous avons consacrées aux théories d'Anne Ubersfeld sur le théâtre dans lesquelles elle proposait une série de modèles actantiels. Ainsi, au théâtre, une force ou un être, appelé le destinataire, conduit un sujet à désirer un objet dans l'intérêt de ou à l'intention d'un être concret ou abstrait nommé le destinataire. Dans cette quête, le sujet fait face à des opposants et des alliés ou adjuvants. Ce premier schéma, tiré de l'analyse théâtrale, peut s'appliquer à n'importe quel récit et à n'importe quelle situation dramatique, telle l'histoire de Sara dans l'imaginaire biblique :

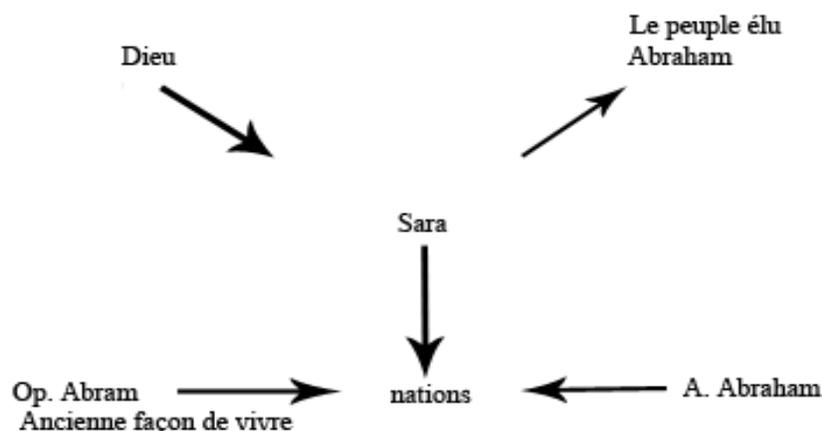


Figure 13

Dans ce modèle, Dieu est la force qui pousse Sara à devenir la mère symbolique et réelle des nations. Ce désir pourra ainsi bénéficier à Abraham et au peuple élu qu'il représente. Le schéma nous aide d'ailleurs à voir la rupture entre les deux visages d'Abraham : l'avant et l'après de l'intervention divine qui, au départ, ne s'adressait qu'à la femme, pour ensuite porter sur lui. Le nouvel Abraham sert ici d'adjutant, alors que l'ancienne identité d'Abram et son mode de vie chez son père idolâtre s'opposent désormais à la quête de Sara. On constate que, si Sara est le point focal du plan de Dieu, elle est aussi une médiatrice qui transforme le personnage masculin prophétique et, par lui, la collectivité tout entière.²⁶⁴ Ces liens entre la femme, l'homme et la nation intéresseront, on peut l'imaginer, les penseurs de la Réforme et nourriront l'imaginaire du théâtre tragique protestant.²⁶⁵

²⁶⁴ Josué 24:2-3, Bible de Jérusalem, Paris, Les éditions du Cerf, 1973.

²⁶⁵ Voir Patrick Cabanel, *Histoire des protestants en France*, Paris, Fayard, 2012, p.167-173 où il fait remarquer que le théâtre protestant identifiait les huguenots aux anciens israélites.

Le texte biblique souligne également l'incrédulité du couple. Par deux fois, Dieu explique que Sara va bientôt mettre au monde un fils. Dans chaque cas, l'annonce provoque le rire et la plaisanterie. Dieu blâme d'ailleurs Sara de s'être moqué de lui et de ne pas avoir cru en son pouvoir. Il rappelle alors que tout lui est possible :

À deux reprises l'annonce est faite à Abraham et à Sara qu'ils vont bientôt engendrer un fils. Une première fois (*Gen.17 :17*), c'est Abraham qui rit et s'étonne du fait que sa femme et lui ont passé l'âge d'avoir des enfants. Lorsque l'annonce est faite une seconde fois (*Gen.18 :12*), c'est au tour de Sara de rire pour les mêmes raisons. Dieu reproche à Sara d'avoir ri et d'avoir exprimé son incrédulité sur le pouvoir divin : « Est-il rien d'impossible à l'Éternel? »²⁶⁶

Pour Pauline Bebe, les réactions du vieux couple fournissent l'occasion aux auteurs du texte biblique de confirmer le pouvoir du divin et le miracle de ses réalisations. Le schéma actantiel prend alors une dimension obligatoire : tous les gestes sont commandés par un actant théophanique qui dirige la scène et prévoit ce qui va se passer. Il s'avère aussi que l'ange qui se présente à Abraham dans le dix-huitième chapitre de la Genèse n'apparaît pas à Sara. À la différence de son mari, la femme n'entre donc pas en contact avec le messager de Dieu. Elle se prend à rire à l'entrée de la tente, ce qui l'empêche justement de voir l'ange. L'on pourrait ainsi croire qu'elle n'a pas le même statut que son mari face à Dieu. Médiatrice elle-même, elle ne voit pas le médiateur angélique qui prend sa place dans la chaîne des actants.

Il n'est pas inutile également de se demander pourquoi Dieu fait des reproches à Sara et non à Abraham. Évidemment, l'épouse donnera naissance à un enfant qui aura pour nom « Isaac », ce qui pourrait, selon l'interprétation que Pauline Bebe fait de la tradition rabbinique

²⁶⁶ Pauline Bebe, *op.cit*, p.328.

nouveau son rire, maintenant l'expression d'une joie²⁶⁸ qui vient de Dieu. Déjà vieille, elle va néanmoins allaiter un enfant :

Au temps annoncé Sara donne naissance à un fils. C'est Abraham qui le nomme Isaac, et c'est lui qui le circoncit. Sara dit : "L'Éternel m'a apporté le rire, quiconque entendra, rira pour moi." Puis elle ajoute : "Qui eût dit à Abraham que Sara allaiterait des enfants. Eh bien, j'ai donné un fils à sa vieillesse." (*Gen. 21 :6-7*).²⁶⁹

On peut évidemment comprendre les paroles de Sara comme la preuve de son émerveillement devant la réalisation de la promesse de Dieu. D'abord sceptique, elle voit l'intention divine se confirmer. L'allaitement du fils établit hors de tout doute son lien matériel répété avec cet enfant divin et, à travers lui, avec la nation tout entière.

Cette évolution qui va du scepticisme à la plénitude du geste pourrait donc être mise en parallèle, sur le plan symbolique, avec le passage de Sara de la stérilité à la fécondité. Le rire constitue un élément déclencheur de la nation juive qui devient directement une fonction du schéma actantiel. Cette histoire de Sara et l'imaginaire qu'elle propose ne fonctionnent-ils pas comme les fondements d'un mythe, pour emprunter ce terme à Northrop Frye, dans la tradition juive ?²⁷⁰ Rappelons que, selon ce théoricien, un mythe est d'abord une intrigue, un récit ou, en général, un ordre des mots : "As a literary critic I want to anchor the word in its literary context ; so myth to me means, first of all, *mythos*, plot, narrative, or in general the sequential ordering of words."²⁷¹ Dans ce sens, le récit de Sara est le mythe fondateur de la nation juive.

Mais les choses ne s'arrêtent pas là. Sara n'est pourtant pas présente dans le chapitre 22 de la Genèse au moment où Abraham est incité à sacrifier son fils, et elle meurt dès le chapitre

²⁶⁸ "The meaning of the name, 'Laughter has God prepared in my regard' (v.6a), corresponds to, or at any rate suggests, a cry of praise (G.von Rad). 'Laughter' is here a synonym for joy." Clauss Westermann, *Genesis 12-36*, John J. Scullion (translated by), Minneapolis, Minnesota, Augsburg Publishing House, 1985, p.334.

²⁶⁹ Pauline Bebe, *op.cit*, p.329.

²⁷⁰ Northrop Frye, *The Great Code : The Bible and Literature*, Toronto, Academic Press Canada, 1981, p.32.

²⁷¹ *Ibid.*, p.31.

23. Plusieurs hypothèses pourraient expliquer cette disparition d'un personnage qui, jusque-là, avait joué un rôle crucial. Pauline Bebe pense que l'absence de l'épouse lors du « sacrifice » montre qu'elle est moins liée aux desseins de Dieu qu'Abraham.²⁷² Sara n'aurait alors servi que de médiatrice entre le pouvoir divin et sa réalisation politique. Bebe pense aussi que sa connaissance du divin est limitée.²⁷³ Tout en étant mère de la nation, Sara est donc également une figure pathétique, parce qu'elle est simple spectatrice du destin de son seul fils et qu'elle finit par disparaître totalement de la scène.

Les liens narratifs entre l'homme, la femme et la nation sont donc très importants pour le judaïsme, de même que pour la Réforme où le rapport entre le mari et l'épouse sera analysé et reconfiguré par les premiers penseurs du protestantisme.²⁷⁴ Nous avons fait remarquer l'importance du rite comme symbole du fondement de la nation juive. Enfin, le récit de Sara est un des mythes fondateurs du judaïsme et potentiellement de la pensée réformée. Dans les prochaines pages, nous allons nous pencher sur le personnage de Sara vu, cette fois, à travers le prisme des conceptions de la femme protestante à la Renaissance. Nous verrons de quelle manière l'épisode d'Abraham et Sara dans le texte biblique influe sur la figure féminine dans la pensée des Réformés.

La femme protestante et la figure de Sara au XVI^e siècle

Il est important d'identifier d'abord chez la femme protestante au XVI^e siècle certaines caractéristiques socio-culturelles qui pourraient avoir influencé des auteurs tragiques tels que Théodore de Bèze. Qu'en est-il en effet de l'aptitude naturelle de la femme protestante à entendre la parole de Dieu, à la manière de l'épouse d'Abraham ? Il est clair que, pour

²⁷² Pauline Bebe, *op.cit*, p.330.

²⁷³ *Ibid.*, p.332.

²⁷⁴ Martin Luther, *Œuvres: Tome I*, Marc Lienhard et Matthieu Arnold (publiées sous la direction de), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999, *De la vie conjugale*.

l'évangélisme et la Réforme, la femme est apte à entendre le message livré par les Écritures. En réalité, la femme qui sait lire est en mesure de comprendre directement, sans aucun intermédiaire, le message divin. Évelyne Berriot-Salvadore rappelle les raisons élaborées dans les évangiles pour appuyer cet important argument du premier protestantisme. Si rien n'interdit à la femme de lire la parole de Dieu, il est aussi évident qu'elle a accès au salut. Cette chercheuse rappelle que, dans un épisode souvent mentionné, Madeleine a accès au Christ après la résurrection, ce qui présuppose une même disposition chez les protestantes de l'époque²⁷⁵ :

La femme qui sait lire peut [...] directement entendre le message des Saintes Ecritures. Erasme souhaite que les femmes puissent lire l'Évangile, et Dolce, on l'a vu, leur conseille la lecture de l'Ancien et le Nouveau Testament. Le discours anonyme *de la dame françoise qui desire la Sainte Escripiture* résume bien, en quelque vingt dizains, les raisons les plus souvent alléguées par les Évangélistes : la femme est-elle "excommuniée" pour que lui soit refusée la Parole divine ? Le Saint-Esprit a-t-il refusé le salut au sexe féminin ? Si la femme est fragile et encline au mal, la lecture de la Bible ne peut-elle pas la fortifier ? Du reste, Jésus-Christ ne s'est-il pas montré à Madeleine avant même d'apparaître aux Apôtres ?²⁷⁶

L'on pourrait donc s'attendre, dans une pièce protestante, à ce que les personnages féminins puissent comprendre et absorber le message divin. Mais nous verrons que, dans la pièce de Bèze, le personnage de Sara n'entendra pas la parole de Dieu et sera exclue de son message.

De plus, comme le précise Madeleine Lazard, les femmes protestantes qui avaient reçu une certaine instruction grâce à leur père ou à leur conjoint aspiraient à lire et à commenter les écritures au même titre qu'eux, et voyaient dans la Réforme une source de renouvellement de la culture ecclésiastique :

Les femmes, qui, grâce à leur père ou à leur mari, avaient reçu une certaine instruction, toute limitée qu'elle fut [...] pouvaient souhaiter, elles aussi, accéder à la même alphabétisation que leurs maris, lire et commenter l'Écriture à leurs côtés. Le culte

²⁷⁵ Jean 20, Bible de Jérusalem, Paris, Les éditions du Cerf, 1973.

²⁷⁶ Évelyne Berriot-Salvadore, *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990, p.61.

réformé leur paraissait ainsi un appel à la culture, en même temps que l'instauration d'un nouveau mode de rapports avec les hommes.²⁷⁷

On voit ainsi que la compréhension égale des Écritures par la femme et par l'homme était valorisée par les penseurs de la Réforme. Si Sara était considérée comme une femme protestante, elle devrait donc pouvoir saisir le message divin au même niveau que son mari. L'on pourrait même s'attendre à ce que ce message la fortifie. Nous verrons cependant, dans nos analyses, que, pas plus que dans le récit biblique, Sara, dans la pièce de Bèze, ne voit pas l'ange. En fait, c'est la raison pour laquelle elle ne croira pas au message divin et s'opposera à Abraham lorsqu'il est question d'obéir à Dieu.

Lorsque nous considérons la pensée de Luther sur la maternité, la femme mariée, pour lui, n'a pas à être chaste dans sa relation avec son mari parce que la maternité est une œuvre entérinée par Dieu. Celle-ci constitue en fait une bénédiction divine et une manifestation de son pouvoir d'agir sur le monde matériel.²⁷⁸ Voici ce qu'en dit Luther dans *De la vie conjugale* :

On doit également reconforter et fortifier de cette manière une femme dans l'angoisse de l'accouchement, et non pas ressasser des légendes de sainte Marguerite ni d'autres stupides affaires de femmes. On lui dira, au contraire : "Souviens-toi, chère Marguerite, que tu es une femme, et que cette œuvre en toi plaît à Dieu ; trouve en sa volonté ta consolation et ta joie, et laisse-le exercer son droit sur toi [...]"²⁷⁹

Quant à Jean Calvin, la fécondité est aussi pour lui une bénédiction divine, et il ajoute que la stérilité n'est pas une malédiction divine : « Calvin va dans le même sens, avec toutefois une nuance. Si la fécondité est bénédiction de Dieu, la stérilité n'est pas malédiction de Dieu [...] »²⁸⁰ Calvin explique effectivement qu'Aristote avait raison de dire qu'une « multitude » d'enfants n'est pas nécessairement une bénédiction si les enfants ne se comportent pas bien. De

²⁷⁷ Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie*, Paris, Fayard, 2001, p.328.

²⁷⁸ *Encyclopédie du protestantisme*, Pierre Gisel (sous la direction de), Paris-Genève, PUF-Labor et Fides, 2006, p.572.

²⁷⁹ Martin Luther, *op.cit.*, p. 1171.

²⁸⁰ *Encyclopédie du protestantisme*, p.572-573.

plus, il est certain que la « perte de lignée » ou la stérilité vaut mieux pour tout le monde qu'un grand nombre d'enfants qui se plaignent tout le temps :

C'est à bon droit qu'Aristote dispute aux Politiques, si la multitude d'enfants doit être réputée entre les félicités : ce qu'il nie, si une bonté et excellence de nature n'est aussi conjointe à ces enfants. Et certes la perte de lignée, ou stérilité d'enfants seroit plus heureuse à beaucoup, que l'abondance d'enfants pleine de pleurs et gémissements.²⁸¹

Pour Calvin, la qualité des enfants prime donc sur la quantité.²⁸²

Dans cette interprétation de l'histoire biblique de Sara, on pourrait s'attendre en effet, en tenant compte de la perspective calviniste, à ce que la maternité joue un rôle positif, alors que la stérilité ne serait nullement condamnée. Dans les textes de la Réforme, la figure maternelle dépasse largement la vision étroite présentée dans l'épisode de la Genèse, dans la mesure où elle ne disparaît pas et accompagne l'enfant dans son développement. Lorsque nous analysons le rapport entre la mère et ses enfants, tel que défini par les deux réformateurs, la maternité implique la responsabilité d'éduquer les enfants dans la religion et de leur faire apprendre la catéchèse : « [...] pour Calvin, comme pour Luther et pour leurs contemporains humanistes, la maternité ne consiste pas seulement à mettre au monde les enfants, mais aussi, avec le père, à faire leur éducation. Plus spécifiquement, la mère est la catéchète des jeunes enfants. »²⁸³ Ce nouveau rôle assigné aux femmes influence certainement la conception des personnages bibliques féminins. D'ailleurs, Sara, dans la pièce de Bèze, fait allusion à son rôle d'éducatrice : en réponse à Abraham qui lui dit qu'un enfant est perdu sans bonne éducation,

²⁸¹ *Commentaires de Jehan Calvin sur le livre des Psaumes*, Paris, Ch. Meyrueis et compagnie, 1859, tome second, Psaume 127 :3.

²⁸² *Encyclopédie du protestantisme*, p.573.

²⁸³ *Ibid.*, p.573.

Sara répond : « Monsieur, j'espère en faire mon devoir [...] »²⁸⁴ Nous verrons plus loin de quelle manière la mère éducatrice et catéchète s'inscrit dans les pièces à l'étude.

Il s'avère aussi, dans le contexte particulier de la mouvance réformée, que la femme protestante peut aspirer à être l'égale de l'homme quant à ses capacités de comprendre les Évangiles et de les enseigner. Cette nouvelle éthique égalitaire influence-t-elle les écrits dramatiques et permet-elle la création de personnages féminins plus forts ? On pourrait croire tout au moins que les figures féminines centrales auraient un grand rôle à jouer par rapport à l'instruction de leurs enfants. Dans l'étude de la spatialité, nous devons donc être attentifs à l'inégalité des sexes qui pourrait opérer. Nous serons à même de constater que le personnage de Sara dans la tragédie de Bèze accède au message de Dieu et le comprend. Si l'on pense aux lieux symboliques de la pièce de Bèze, et notamment à la dichotomie spatiale intérieur/extérieur, les femmes seraient égales à leur mari en ce qui concerne la religion à l'intérieur, alors qu'elles seraient tenues à l'écart de Dieu lorsqu'elles prennent la parole à l'extérieur de l'espace domestique.

Le personnage de Sara dans *Abraham sacrifiant*

La pièce de Bèze s'ouvre après un prologue et des monologues d'Abraham et de Sara rappelant au spectateur leur histoire. Or, le couple désire remercier Dieu de sa bonté envers lui. Comme Abraham le dit à sa femme en l'invitant à la prière : « Approche toy, & tous deux en ce lieu /Reconnissons les grans biens faicts de Dieu. »²⁸⁵ De son côté, l'épouse souhaite également remercier Dieu, notamment pour la naissance de son fils, Isaac. Elle prend la parole en affirmant son rôle crucial dans la transmission de la volonté divine. Comme elle le dit à Dieu :

²⁸⁴ *Abraham sacrifiant: Tragedie Françoise*, Marguerite Soulié et Jean-Dominique Beaudin (éd. critique établie par), Paris, Champion, 2006, p.49.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.43.

« Puis m’as donné, ensuyvant ta promesse, /Cest heureux nom de mere en ma vieillesse [...] »²⁸⁶.

Pour elle, la splendeur divine est omniprésente. Il lui faut donc intervenir aux côtés de son époux : « Et puis, comment scauroit-on sa journee / Mieux employer, qu’à chanter l’excellence /De ce grand Dieu, dont la magnificence /Et hault & bas se presente à noz yeux ? »²⁸⁷ Dès l’entrée en scène, la figure féminine semble être une pleine participante au récit biblique et à sa propre histoire de femme élue. Ainsi, au début de la pièce, les deux actants Abraham et Sara partagent un même modèle actantiel :

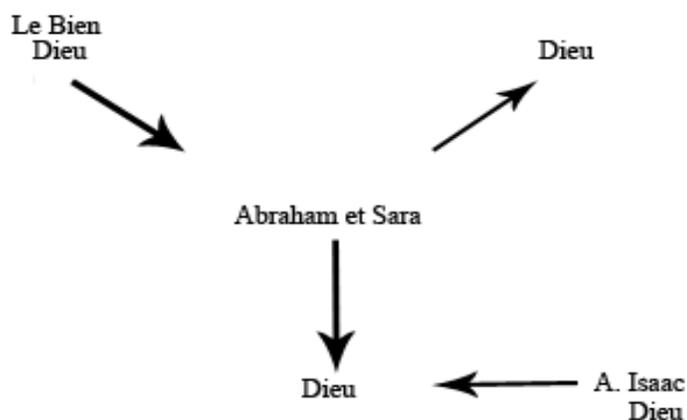


Figure 15

Dans ce schéma sans opposant, la communication avec la divinité est dépourvue d’intermédiaire, car la femme médiatrice et son époux sont en mesure de s’adresser à Dieu directement. Cette situation initiale très positive crée donc une impression d’égalité entre les deux personnages qui partagent une même position d’actant sujet. À la fin du cantique, la pièce de Bèze montre une très grande certitude chez Sara de leur élection, Isaac en étant la concrétisation. « Seure je suis

²⁸⁶ *Ibid.*, p.44.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.45.

qu'il prendra si bon ply, / Et le Seigneur si bien le benira, / Qu'à son honneur le tout se conduira. »²⁸⁸ Nous verrons rapidement que cette confiance est mal fondée.

En effet, dès la fin du cantique (à la ligne 195), Satan survient dans le dialogue et annonce son projet de briser la confiance du patriarche en Dieu afin de régner sur Abraham, ce qui mettra fin aux conditions égalitaires initiales. « La mere est femme »,²⁸⁹ déclare Satan pour bien marquer sa position inférieure. Le personnage maléfique se présente comme l'actant qui détruira l'harmonie et la stabilité du schéma actantiel: « Je feray tant de tours cà et là, / Que je rompray l'assurance qu'il a ». ²⁹⁰ L'action de Satan se définit donc par rapport à l'objet qu'est pour lui Abraham, lui qui avait été jusque-là avec son épouse un actant-sujet devant Dieu. Le diable entend mettre fin à l'obéissance absolue d'Abraham, en jetant le doute chez lui sur la véracité de sa relation avec Dieu : « Car si une fois il se fasche /D'obeir au Dieu tout puissant, /Le voila desobeissant, /Banny de Dieu & de sa grace. / Voila le poinct que je pourchasse. /Sus donc mon froc, courons apres, / Pour le combatre de plus pres. »²⁹¹. Ce nouveau contexte élimine la nécessité du personnage de Sara qui disparaît temporairement du modèle actantiel :

²⁸⁸ *Ibid.*, p.49.

²⁸⁹ *Ibid.*, p.52.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.53.

²⁹¹ *Ibid.*, p.66.

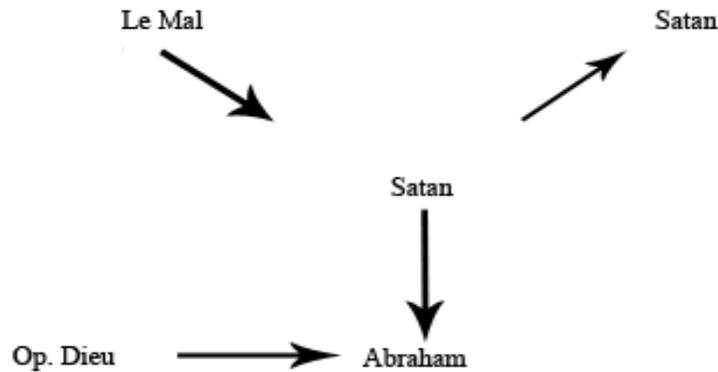


Figure 16

Dans ce modèle, le mal incite Satan à désirer Abraham à l'avantage de Satan, personnage autour duquel tourne le schéma actantiel. Dans cette quête, Dieu s'oppose à lui. Ainsi, Satan essaie de détourner Abraham de Dieu, ce dernier s'étant montré la source du bien. Satan est ainsi poussé par le Mal à chercher le patriarche afin de le priver du Bien.

Selon des chercheurs comme Ruth Stawarz-Luginbühl, Satan est un être qui n'apparaît pas aux autres personnages de la pièce : il leur est invisible.²⁹² Ces autres figures actantielles ne sont donc jamais conscientes de sa présence dans la pièce. Pour eux, et notamment pour Sara, tout est bien ainsi. C'est alors, dans cette nouvelle configuration des personnages, que l'ange de Dieu intervient pour renverser toute la situation en ordonnant au patriarche de sacrifier son fils. Comme il le dit à Abraham : « Ton filz unique Isac nommé, /Par toy soit mené jusqu'au lieu /Surnommé la Myrrhe de Dieu, /Là devant moy tu l'offriras, /Et tout entier le brusleras, /Au

²⁹² Ruth Stawarz-Luginbühl, *Un théâtre de l'épreuve*, Genève, Droz, 2012, p.152.

mont que je te monstrey. »²⁹³. Il faut rappeler que, dans cette scène, Sara est absente. Elle ne voit donc pas l'ange. Il est toutefois vrai qu'elle avait eu accès au message divin avant ce moment parce qu'elle avait pu, grâce à Dieu, enfanter. Mais, lorsqu'Abraham est confronté à la perte de son enfant, Sara est exclue. Bien que la pièce ne reprenne pas exactement le texte biblique, *Abraham sacrifiant* marginalise également la figure féminine de la scène troublante où elle aurait pu intervenir directement auprès de Dieu, comme elle l'avait fait avant. À la différence de la femme protestante qui peut entendre le message divin et à la manière de Sara qui, dans la Bible, n'est pas présente lorsque son mari discute avec Dieu, le personnage féminin est écarté du schéma actantiel. La pièce de Bèze reste muette sur cette question. Cette disparition est d'autant plus importante que nous découvrons éventuellement que l'autre membre de cette famille bénie, Isaac, parvient à voir l'ange à la fin.

Il faut comprendre, en outre, qu'Abraham accepte d'obéir à Dieu.²⁹⁴ Or nous verrons que Sara, au cours de sa dispute avec Abraham (lignes 424-463), aura acquis une compréhension très partielle du message divin de son mari et n'aura pas d'impact sur la décision du patriarche de sacrifier leur fils. Tout ceci ne peut entièrement s'expliquer que par son exclusion par l'ange. Elle sera écartée par Dieu et par son mari, alors que la vie de son fils, le grand bienfait qui lui a été accordé, ne tient qu'à un fil. C'est Abraham seul qui portera désormais le poids de la décision sur l'avenir de la filiation : « Or est-il temps, ma main, que t'esvertues, / Et qu'en frappant mon seul filz, tu me tues. »²⁹⁵ Au lieu de la tempérer, Bèze amplifie donc, en quelque sorte, cette mise à l'écart.

²⁹³ Théodore de Bèze, *op.cit.*, p.53.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.53, Lignes 290-294.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 87.

Ne connaissant pas pleinement le message divin, Sara est proscrite non seulement de la scène, mais aussi de sa signification. Selon Raymond Lebègue, les choses peuvent se décrire ainsi : « Isaac reparaît, Abraham et Sara sortent de la maison : il a annoncé à sa femme l'ordre divin de partir pour la montagne, et elle essaie de le dissuader d'un voyage si fatigant pour leur fils. »²⁹⁶ Elle ne craint donc que les fatigues à venir et ne voit pas l'ampleur du drame. Cette ignorance, exploitée par Bèze, a pour effet d'amplifier encore davantage chez les spectateurs la fonction émotive²⁹⁷ de la scène, car ceux-ci se rendent compte de l'horreur. Le personnage féminin est ainsi confronté à l'incertitude de la promesse. Comme elle le dit à son époux : « Scachez donc le vouloir de Dieu. /Nous avons cest enfant seulet /Qui est encores tout foiblet: /Auquel gist toute l'assurance /De nostre si grande esperance. »²⁹⁸ On peut penser qu'elle n'aurait pas dit la même chose si elle avait vu l'ange. Dans le dix-huitième chapitre de la Genèse, elle avait cru au message divin parce qu'elle l'avait entendu.²⁹⁹ Bèze revient cependant sur cet épisode de la Bible en rappelant, utilisant la voix de Satan, que Sara est mère et donc femme : « De deux enfans qu'il a, l'un je ne crains: /L'autre à grand'peine eschappera mes mains: /La mere est femme : & quant aux serviteurs, /Sont simple gens, sont bien povres pasteurs, »³⁰⁰ En commentant cette scène, Anne Graham soutient d'ailleurs que le personnage de Sara imaginé par Bèze apporte un certain réalisme à la pièce :

Tout d'abord, le personnage de Sara permet d'ajouter au réalisme de l'histoire et de souligner le côté terrestre du personnage d'Abraham et de ses responsabilités. Le personnage de Sara permet aussi de mieux faire ressentir aux spectateurs les

²⁹⁶ Raymond Lebègue, *La Tragédie religieuse en France*, Paris, Champion, 1929, p.298.

²⁹⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p.201.

²⁹⁸ Théodore de Bèze, *op.cit*, p.60.

²⁹⁹ Genèse 18:10-12, *op.cit*.

³⁰⁰ Théodore de Bèze, *op.cit*, p.52.

conséquences réelles du geste demandé par Dieu et donc ajoute au pathétique et au tragique de l'œuvre.³⁰¹

En revanche, cette dimension peut-être trop humaine rend l'épouse vulnérable aux manigances de Satan. Sara, confinée à son rôle de mère protectrice, participera d'ailleurs sans le vouloir au modèle actantiel mis en place par Satan. On pourrait donc ici ajouter l'actant Sara à ce schéma de l'action satanique en lui donnant un rôle d'adjuvant :

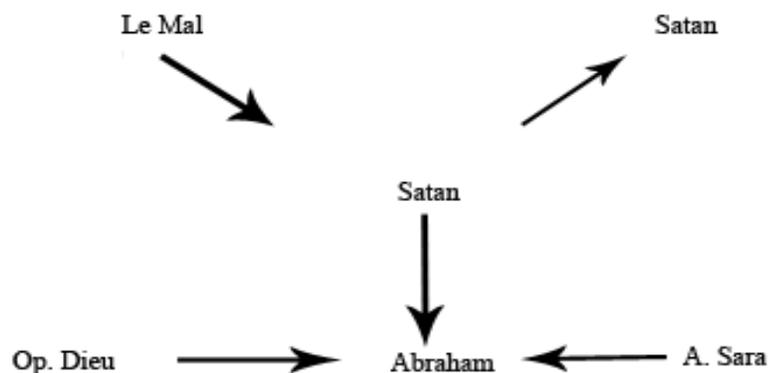


Figure 17

Sara s'allie ainsi innocemment au diable et renforce le projet de Satan de posséder Abraham. Elle cesse d'obéir à Dieu et devient un instrument destiné à détourner Abraham de Dieu. Elle est donc vecteur du mal parce qu'elle n'a pas eu accès au message divin.

En réponse à l'appel de Satan, Sara veut donc qu'Abraham désobéisse au commandement divin.. Elle se révèle ainsi dans la pièce un adjuvant satanique. Bien plus, Ruth Stawarz-

³⁰¹ Anne Graham, « Quelques figures de monstres tragiques dans la littérature française des XVI^e et XVII^e siècles », Thèse de doctorat, Queen's University, 2011, p.145.

Luginbühl la caractérise comme « un de ses avatars. »³⁰² Mais la femme n'est pas entièrement responsable du miroir satanique. Bien que les chœurs montrent que les apparences sont trompeuses dans cette pièce, parce que, dans les mots du premier Cantique de la Troupe, « [l]e fidele est vainqueur », Sara n'a pas vu l'ange et ne peut pas être accusée d'infidélité envers Dieu.

Les chœurs jouent justement ici un rôle important, car ils annoncent les événements à venir. Comme le dit Stawarz-Luginbühl en parlant des deux cantiques récités avant la dispute :

Aussi les deux Cantiques de la Troupe [...] entrent-ils subtilement en résonance avec l'épreuve que le protagoniste est en train de vivre à l'insu des autres personnages : célébrée dans le premier Cantique, la constance du fidèle n'est-elle pas destinée à se révéler en dernière analyse aussi inconstante que la lune si elle n'est pas solidement fondée en Dieu et en Dieu seul ? Une constance soutenue par une mémoire sélective, fût-elle celle des bienfaits divins donnés en surabondance, ne risque-t-elle pas de se briser tôt ou tard contre l'événement inopiné venu mettre à mal sa logique humaine ?³⁰³

Avant la dispute, les chœurs annoncent que Dieu ne peut pas être compris par une lecture endoxale des événements, c'est-à-dire selon l'opinion humaine, mais par une lecture paradoxale qui met en cause cette lecture.³⁰⁴ Une lecture endoxale est celle qui est en accord avec la doxa, alors qu'une lecture paradoxale s'y oppose et permet de créer d'autres façons de penser. Ainsi, ces deux termes ont des définitions assez vagues dans le livre de Stawarz-Luginbühl. Les chœurs montrent dès le début que, dans cette pièce, les apparences sont trompeuses et qu'il faut toujours se fier à Dieu, même dans les moments d'incertitude. Comme le disent les chœurs en parlant du patriarche : « Povreté ny richesse / N'empesche ny ne blesse / D'un fidele le cueur. / Quoy qu'il soit tormenté, / Et mille fois tenté, / Le fidele est vainqueur.»³⁰⁵ Les chœurs montrent que Sara est restée prisonnière du premier modèle et qu'elle ne parvient pas à s'en dégager comme le fait son partenaire Abraham, ce qu'illustre ce nouveau schéma :

³⁰² Ruth Stawarz-Luginbühl, *op.cit.*, p.158.

³⁰³ *Ibid.*, p.186.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.47-48.

³⁰⁵ Théodore de Bèze, *op.cit.*, p.56.

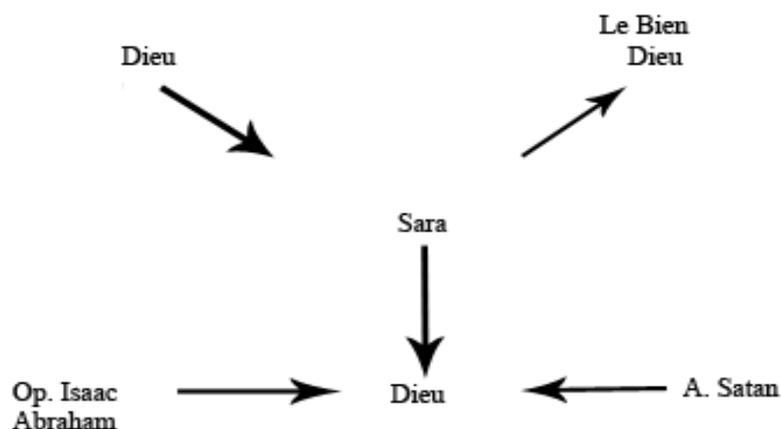


Figure 18

Dans ce schéma actantiel, Dieu incite Sara à le désirer afin qu'elle puisse être bénie et agir dans l'intérêt de Dieu. Au cours de cette recherche, Satan l'aide alors qu'Abraham et Isaac s'opposent. Toutefois, on parle vraiment ici d'une ancienne révélation évoquée par la mémoire de Sara parce que l'ange qui est apparu à Abraham en a annoncé la nouvelle à cette famille. Ainsi, s'opposent ici deux révélations divines : celle qui précédait le commencement de la pièce, c'est-à-dire de la promesse, et celle qui s'accomplirait dans les scènes subséquentes, soit de la tentation.

Par ailleurs, le modèle au centre duquel se trouve le personnage d'Abraham se dessine comme suit :

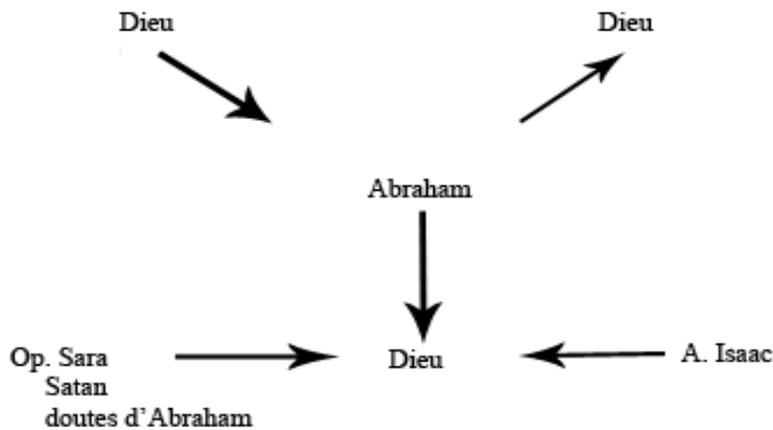


Figure 19

Dans ce schéma, Dieu pousse Abraham à le désirer dans son intérêt propre. Dans cette quête, Isaac aide Abraham ainsi que Dieu tandis que Sara et Satan s'opposent à lui. Ainsi, on voit clairement qu'Abraham est maintenant devenu le point focal de cette pièce, le personnage par lequel Bèze montrera au spectateur ce qu'est la *vraie* obéissance par contraste avec le comportement de son épouse, Sara.

Après le départ de son fils et de son mari et après un dernier monologue, le personnage de Sara est donc réduit au silence : il disparaît de la pièce. L'épouse d'Abraham n'est donc pas présente lorsque les grandes questions posées par le drame de l'immolation sont résolues et lorsque toute la famille est enfin bénie par Dieu. Elle est aussi absente lors de la reconnaissance de son mari par Dieu (l'ange de Dieu). Est-elle repoussée dans le mutisme parce qu'elle n'a pas cru au message divin ? Elle reste ignorante des événements et ne participe pas au processus de reconnaissance accordé par l'ange, ni d'ailleurs à la seconde révélation. Elle est, de plus, associée au diable qui, de son côté, tente d'influencer Abraham à ne pas obéir à la requête divine.

Cette disparition forme le premier cadre actantiel d'*Abraham sacrifiant* de Bèze et oriente les choix dramatiques subséquents, notamment l'émergence d'Abraham, seul interlocuteur de la parole divine.

Dans l'épilogue, Bèze parle en effet de cet homme, qui sera le modèle du croyant, en ces mots : « Car qui de Dieu tasche accomplir sans feinte, / Comme Abraham, la parolle tressaincte, / Qui nonobstant toutes raisons contraires / Remet en Dieu & soy, & ses affaires, / Il en aura pour certain une issuë / Meilleure encor' qu'il ne l'aura conceuë »³⁰⁶ Il est donc évident qu'une des leçons du récit biblique, telle que le conçoit Bèze, est qu'il faut croire en la parole divine en dépit de la logique humaine. C'est pourquoi il faudra reformuler la filiation afin de la réorienter vers des liens qui réaffirment l'antécédence du divin. En retour, comme Abraham, le chrétien réformé pourra faire face à l'épreuve, soutenu non plus par sa famille et ses proches, mais par la seule présence de Dieu.

Or, reformuler la filiation semble signifier l'éviction totale de la figure maternelle. En effet, Sara n'a jamais eu la chance d'obéir à « la parolle tressaincte » parce qu'elle n'a pas pu l'entendre. Au moment où Abraham décide d'obéir à Dieu, elle glisse vers la position d'opposante dans le schéma actantiel où elle avait été une pleine participante. Toutefois, elle intervient dans un dernier monologue. Elle affirme souffrir de l'absence d'Abraham et d'Isaac, bien qu'elle mette toute sa confiance en Dieu pour surmonter le test divin : « Mon Dieu, permets qu'en toute joye / Bien tost mon seigneur je revoye: / Et mon Isac que m'as donné, / J'accolle en santé retourné. »³⁰⁷ Bèze insiste sur cette nouvelle prise de conscience chez Sara, ce deuxième temps où la femme quitte son rôle de médiatrice et occupe sa place définitive en retrait de

³⁰⁶ *Ibid.*, p.91.

³⁰⁷ *Ibid.*, p.74.

l'action. Cet épisode tragique adopte néanmoins, selon Alexandre Lorian, le symbolisme du chiffre trois, lié à la résurrection et au passage de la mort à la vie :

Enfin, dans la brève réapparition de Sara dans la dernière « scène » le mot *jour*, et notamment l'expression *trois jours* constituent une sorte de *leitmotif* : la femme du patriarche décrit les tourments soufferts depuis que son mari et son fils sont partis accomplir leur mystérieuse mission (v.676-696).³⁰⁸

Sara cesse alors de s'opposer au programme actantiel d'Abraham. Satan la laisse et, dans sa prière, elle revient à Dieu. Ruth Stawarz-Luginbühl fait remarquer que ce geste s'inscrit dans le programme élaboré par le calvinisme : « Ce n'est qu'à l'aide de cette "force" d'origine divine qu'elle sera à même de lutter contre les apparences toujours plus irrésistibles du mal : c'est ainsi qu'elle réalise, d'une certaine manière, la suspension du jugement prônée par Calvin. »³⁰⁹ Bèze souligne donc le paradoxe de la figure féminine. Écartée par Dieu par le biais des forces négatives de Satan, Sara revient à Dieu dans un deuxième temps pour trouver la paix et la rédemption. Dans le but de rendre compte de cette étape, un dernier schéma actantiel pourrait se dessiner de cette manière :

³⁰⁸ Alexandre Lorian, « La répétition dans l'*Abraham Sacrifiant* de Théodore de Bèze », *Studies in the Drama*, Vol. XIX, Ariel Sachs (éd.), Jérusalem, At the Magnes Press, The Hebrew University, 1967, p.161.

³⁰⁹ Ruth Stawarz-Luginbühl, *op.cit.*, p.192.

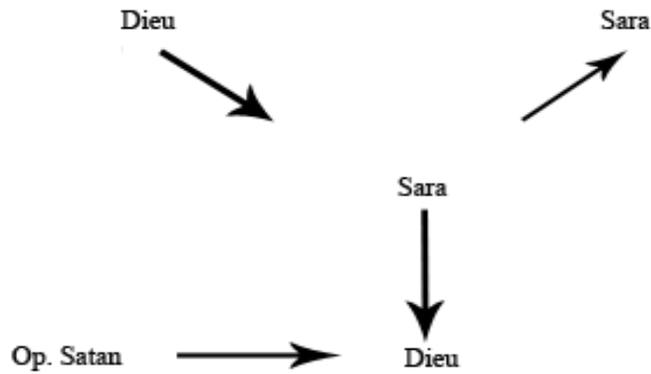


Figure 20

Dans ce modèle, Dieu pousse Sara à revenir à lui afin qu'elle puisse trouver l'espoir. Abraham et Isaac étant partis, il n'y a pas d'adjuvant. Maintenant que Sara est retournée à Dieu, elle a laissé Satan qui s'oppose donc à cette quête. On voit que c'est Dieu qui l'a d'abord exclue de sa présence et que c'est Lui qui la fait revenir en sa « présence ». Elle a donc été délivrée des forces diaboliques par la rédemption divine.

Pour mieux comprendre ce traitement de la figure féminine de Sara dans la pièce de Bèze, nous nous proposons maintenant d'aborder l'étude des espaces qu'occupe Sara en référence toujours à la théorie d'Anne Ubersfeld. Les conceptions spatiales, propres au théâtre, aident à concrétiser le phénomène de la disparition de Sara et son retour dans l'orbite de Dieu.

Les espaces de Sara dans *Abraham sacrifiant*

Selon une note de l'édition critique³¹⁰ préparée par Marguerite Soulié et Jean-Dominique Beaudin, le décor d'*Abraham sacrifiant* aurait été constitué de la maison familiale d'Abraham et Sara, du mont Moria où aura lieu le « sacrifice » d'Isaac, et de la bouche de l'enfer d'où le personnage de Satan émergera. Sara n'évolue cependant que dans deux de ces espaces : sa maison et un lieu imprécis, probablement à l'avant de la scène, à l'extérieur de son foyer familial. Cette question de l'espace occupé par les personnages est particulièrement importante parce que la façon dont Sara occupe certains lieux précis reflète et confirme son rôle problématique dans la pièce. Nous allons, dans un premier temps, analyser l'extérieur de la maison, puis, dans un deuxième temps, son foyer intérieur.

Devant la maison, le texte de Bèze construit, par certaines indications dans les didascalies (« SARA, sortant d'une mesme maison »), un lieu emblématique de la louange. Pour Sara, la magnificence divine y est en fait omniprésente et clairement identifiable. Dans cet espace à l'extérieur de la sphère domestique, Sara se sent libre de s'adresser à son Dieu sans intermédiaire. Associée aussi au monologue et directement accessible du public, l'avant-scène joue un rôle extrêmement positif pour le personnage de l'épouse. Comme elle le dit à son mari : « Et puis, comment scauroit-on sa journée/ Mieux employer, qu'à chanter l'excellence/ De ce grand Dieu, dont la magnificence/ Et hault & bas se presente à noz yeux ? »³¹¹ Comme on le voit, l'extérieur du foyer conjugal permet de penser le quotidien différemment, puisqu'il peut être consacré au dialogue avec le divin. Au dehors, la femme vise des sphères de piété plus élevées, plus abstraites. La meilleure utilisation de son temps (« *Mieux employer* ») ne consiste pas pour elle, par conséquent, en l'instruction d'Isaac ou à s'occuper de sa maison, mais plutôt à

³¹⁰ Théodore de Bèze, *op.cit.*, Note 50, p.42

³¹¹ *Ibid.*, p.45.

louer le Seigneur pour la beauté terrestre, manifestation de sa gloire. Le passage cité ci-dessus s'avère également un commentaire sur le comportement plus général de Sara dans la pièce et sa fonction dans le schéma actantiel. S'il est vrai qu'elle s'oppose à la révélation de Dieu plus tard au moment de la demande fatidique, il s'agit dans ce cas-là d'un autre espace. L'extérieur permet avant tout à l'épouse d'Abraham de faire voir sa foi, tant devant les habitants du village que devant les spectateurs rassemblés. Dans ces moments de louange, elle est exemplaire aux yeux de tous.

Cependant, il serait erroné de limiter l'extériorité à cette simple fonction du voir, car elle se présente aussi comme un espace de réflexion où Sara oppose son raisonnement quant à la volonté divine à la révélation reçue par son mari. Pour la mère, la volonté divine doit assurer la protection de son fils, gage de la promesse. Comme elle le dit à son mari, « Scachez donc le vouloir de Dieu. / Nous avons cest enfant seulet / Qui est encores tout foiblet : / Auquel gist toute l'assurance / De nostre si grande esperance. »³¹² Pour elle, cet engagement divin réside non seulement dans l'affirmation pure de la puissance divine, mais aussi dans les efforts effectués par cette famille pour protéger son enfant de ce qui semble irrationnel. D'une certaine façon, la Sara créée par Bèze raisonne en mère et non pas en croyante. Dans ce même espace consacré initialement à la louange de Dieu, la femme révèle son désir de maîtriser le destin de son fils malgré la position contraire du patriarche. L'avant-scène est donc le lieu privilégié où les tensions prennent forme et où se déploie la très grande fragilité du personnage de Sara.

Pour ce qui est de la maison elle-même, deuxième lieu habité par l'épouse, elle se révèle dans ce cas un espace de prière (lignes 671-704). Sara y invoque Dieu de lui rendre son mari et son fils en bonne santé. C'est dans cette intériorité du foyer qu'elle veut les revoir vivants :

³¹² *Ibid.*, p.60.

« Mon Dieu, permets qu'en toute joye / Bien tost mon seigneur je revoye: / Et mon Isac que m'as donné, / J'accolle en santé retourné. »³¹³ Dans ce passage, Bèze insiste sur la résilience et l'espoir que représente Sara. Après trois jours d'attente, celle-ci commence à s'inquiéter de sa famille; elle exprime sa confiance en la protection de Dieu pour surmonter sa douleur. Plus encore, il s'agit ici d'un commentaire sur la foi inébranlable qui motive le personnage au cours de cette attente difficile. Même lorsque la promesse divine semble en péril, Sara garde sa confiance en Dieu et lui demande la force de continuer. Le personnage affirme aussi, dans cet espace du foyer, la perte de l'unité familiale et de la fonction vitale du triangle père-mère-enfant. Curieusement, dans la pièce, la famille se trouve réunie seulement à l'extérieur de la maison.

Pourtant, dans le passage ci-dessus, la rime « donné »/« retourné » semble suggérer que la femme s'inquiète surtout de la validité de la promesse. Dieu ne lui a-t-il pas donné Isaac pour garantir la filiation de sorte que son époux ait un descendant ? Sara a donc associé le retour d'Isaac au foyer avec cet engagement envers l'avenir. Tout à coup, l'espace extérieur, qui avait été euphorique auparavant, se remplit d'incertitude. Le texte de Bèze comporte dans un cas une part de non-dit. En effet, il semble bien que, pour la femme, l'assurance de la promesse repose en grande partie sur sa relation filiale avec Isaac. Quand elle se rend compte du dénouement probable de l'engagement divin, elle ne dit pas à Dieu qu'il est assez puissant pour ressusciter son fils comme Abraham le pense. Elle prie en fait le Seigneur de rendre Isaac à son foyer familial afin qu'elle puisse de nouveau exercer son pouvoir sur lui et ainsi, en tant que médiatrice, confirmer la pérennité de la promesse qui lui a été faite. Telle est sa prière : « Mon Dieu, permets qu'en toute joye / Bien tost mon seigneur je revoye : / Et mon Isac que m'as donné

³¹³ *Ibid.*, p.74.

/ J'accolle en santé retourné. »³¹⁴ Pour elle, cette promesse est plutôt d'ordre humain puisqu'elle est sujette à son vouloir et non pas assurée par Dieu. La louange de l'épouse se transforme alors en supplication alors qu'elle s'est retirée seule dans l'espace vide de son foyer.

On peut résumer maintenant sous forme de tableau certaines des oppositions présentes dans notre étude des espaces extérieur et intérieur de la maison :

<u>Espace de la maison</u>	<u>Espace extérieur</u>
Sara	Famille
Supplication	Louange
Solitude	Tensions
Souffrance	Départ

L'extérieur de la maison a pour fonction primordiale de favoriser l'interaction entre la femme et Dieu, alors qu'elle proclame sa foi en la puissance divine. Il permet en outre de constater et de révéler la fragilité de Sara. L'intérieur de la maison, en revanche, révèle ce qui motive Sara à persévérer lorsque la promesse qui lui a été faite semble menacée. Toutefois, devant l'absence des siens, elle est réduite à supplier Dieu de lui rendre son fils. Nous verrons maintenant que, par les répliques qui lui sont attribuées par Bèze, Sara joue en fait, malgré ces tensions, un rôle étonnamment important dans cette œuvre.

Analyse du discours du personnage de Sara dans *Abraham sacrificiant*

Selon Anne Ubersfeld, le discours constitue la totalité des « signes » linguistiques présents dans une pièce de théâtre : « Que peut-on entendre par le discours théâtral ? On peut le

³¹⁴ Id.

définir comme l'ensemble des signes linguistiques produits par une œuvre théâtrale. »³¹⁵

Commençons par examiner quantitativement l'importance des répliques attribuées au personnage de Sara. Certaines observations s'imposent d'abord. L'épouse d'Abraham prononce 160 vers ou lignes dans une pièce qui en compte 1 016 au total. En tout, on compte vingt répliques dont deux monologues, deux longues tirades, un cantique en compagnie d'Abraham, douze répliques brèves et trois de longueur moyenne.

Type de réplique	Exemple
Monologue	Lignes 671-704.
Longue tirade	Lignes 99-105, 189-194.
Cantique	Lignes 111-176.
Réplique brève	Ligne 445.
Réplique moyenne	Lignes 433-437.

Le discours de Sara compte approximativement pour 10 % du texte de la pièce : l'on pourrait donc dire, en considérant ces données quantitatives, qu'il s'agit d'une pièce où le personnage de Sara joue un rôle marginal, la pièce étant centrée sur les personnages masculins.

Par ailleurs, 60% des répliques de Sara sont brèves. Ce détail démontre aussi que le personnage de Sara est peu présent. Ce personnage possède en conséquence une voix marginalisée dans *Abraham sacrifiant*, comme nous l'avons d'ailleurs démontré grâce aux schémas actanciels. Cette situation est pourtant paradoxale, car l'épouse joue un rôle déterminant dans la pièce, comme l'analyse des fonctions de Jakobson adaptées au théâtre par

³¹⁵ Anne Ubersfeld, *op.cit*, p.185.

Ubersfeld, à savoir la fonction référentielle, la fonction conative et la fonction phatique, qui va suivre le montrera.

La fonction référentielle

Effectivement, selon Ubersfeld, il est possible de faire la liste de ce que le personnage nous renseigne sur lui-même et sur les autres personnages en analysant le contenu de son discours : « La fonction *référentielle* : au niveau du contenu, il est possible de faire l'inventaire de ce que le personnage nous apprend sur les autres et sur lui-même. »³¹⁶ Ses paroles s'inscrivent en réalité selon trois thèmes : les paroles de la mère, celles de la fidèle et celles de l'épouse. En considérant premièrement les interventions de la figure maternelle, certaines choses peuvent être remarquées. D'abord, la mère se sent responsable de l'instruction de son fils. En réponse aux avertissements d'Abraham qui dit qu'un enfant est perdu sans une bonne éducation³¹⁷, Sara répond : « Monsieur, j'espère en faire mon devoir, ». ³¹⁸ Qui plus est, elle chérit Isaac peut-être plus que tout autre personnage dans la pièce, comme nous avons pu le voir dans un passage cité antérieurement.³¹⁹ Troisièmement, elle tient donc fortement à la promesse, venant de Dieu, qu'elle donnera naissance à une lignée.³²⁰ Ensuite, elle reste fortement tourmentée après le départ d'Abraham et d'Isaac et cela au point de ne plus pouvoir dormir : « En trois jours qu'ils ont demeuré/ Ne nuit ne jour je ne repose »³²¹. Enfin, elle se culpabilise à propos de leur départ : « A vray dire, assez mal je fis/ De les laisser aller ainsi, »³²².

³¹⁶ *Ibid.*, p.200.

³¹⁷ Théodore de Bèze, *op.cit*, p.49

³¹⁸ *Id.*

³¹⁹ *Ibid.*, p.60.

³²⁰ *Id.*

³²¹ *Ibid.*, p.73.

³²² *Ibid.*, p.74.

En analysant les paroles de l'unique personnage féminin de la pièce, trois constatations s'imposent alors. D'abord, Sara aime louer Dieu, comme le montre cette réponse à l'invitation d'Abraham de faire l'éloge de Dieu : « Et puis, comment scauroit-on sa journée/ Mieux employer, qu'à chanter l'excellence/ De ce grand Dieu, dont la magnificence/ Et hault & bas se presente à nos yeux ? » De plus, elle a une grande confiance en Dieu parce qu'en se rendant compte qu'Abraham va partir avec Isaac, elle prie Dieu afin qu'il fasse preuve de sa grâce envers Abraham, responsable d'Isaac, et puis dit adieu à Isaac : « Je prie au grand Seigneur d'en hault/ Monseigneur, que sa sainte grace/ Tousjours compaignie vous face : Adieu mon filz »³²³.
 Devant une telle épreuve, elle continue infailliblement de placer sa confiance en l'ordre divin pour la surmonter. Elle prie finalement Dieu en attendant leur retour : « Mon Dieu, permets qu'en toute joye/ Bien tost mon seigneur je revoye : »³²⁴. Lorsqu'on pense aux paroles de l'épouse, nous découvrons que son rôle primordial, c'est d'être la femme d'Abraham : son opposition à son mari gravite seulement autour de la décision de partir avec leur fils. C'est donc à titre de mère qu'elle réagit dans la pièce de Bèze. Les paroles suivantes montrent en réalité clairement sa compréhension de son rôle comme femme : « Ha monseigneur, que scaurois-je mieux faire, / Que d'essayer tousjours à vous complaire ?/ Pour cela suis-je en ce monde ordonnée. »³²⁵.

Sara se définit ainsi, par la fonction référentielle de son discours, comme une mère dévouée à son fils, une mère qui a mis son espoir en lui parce qu'elle désire fortement le bien pour sa famille (un descendant). Elle se présente également comme une fidèle qui souffre dans l'épreuve en espérant la paix qui viendra de Dieu. Enfin, elle se distingue comme une épouse

³²³ *Ibid.*, p.63.

³²⁴ *Ibid.*, p.74.

³²⁵ *Ibid.*, p.45.

dévouée pour qui le respect de l'époux est fondamental. Chez Bèze, le personnage est donc remarquablement multidimensionnel.

La fonction conative

Même si Anne Ubersfeld considère que la fonction conative est la plus importante dans l'analyse du théâtre, nous croyons pour notre part que la fonction référentielle domine le discours de Sara dans *Abraham sacrificiant*.³²⁶ Si l'on analyse toutefois la pièce sous l'angle de la fonction conative, c'est-à-dire la fonction du langage qui fait agir, il est clair que Sara est un personnage impuissant dont la seule source de consolation est Dieu. Ainsi, elle reste incapable de convaincre Abraham de ne pas partir avec Isaac. Même son fils, encore petit enfant, lui reproche sa tristesse lorsqu'elle lui donne des instructions avant son départ : « Je vous supplie / D'oster ceste melancholie / Mais s'il vous plaist, ne pleurez point, »³²⁷ De plus, ses dernières paroles avant le sacrifice expriment sa soumission devant une situation terrible qui détermine tout son avenir : « Las je ne scay quand ce sera/ Que revoir je vous pourray tous !/ Le Seigneur soit avecques vous ». ³²⁸ En outre, sa dernière réplique dans la pièce constitue un monologue où elle est seule et tourmentée. À la fin, elle ne fait que prier Dieu de lui rendre sa famille. Cependant, plus tard, dans la dispute avec son mari, une autre dimension de Sara apparaîtra. Elle forcera alors Abraham à répondre à ses arguments, un par un, ce qui témoignera de la puissance conative de son discours à ce moment de la pièce.

La fonction conative montre ainsi les deux visages du discours de Sara. Dans la dispute, le discours de Sara démontre sa force et sa ténacité alors qu'elle tente de persuader Abraham de raisonner avec elle. Dans toutes les autres situations où elle parle, au contraire, le discours de

³²⁶ Anne Ubersfeld, *op.cit*, p.176.

³²⁷ Théodore de Bèze, *op.cit*, p.63-64.

³²⁸ *Ibid.*, p.64.

Sara montre son impuissance. La fonction conative révèle donc certaines nuances du personnage de l'épouse et de son évolution en deux temps dans la pièce.

La fonction phatique

Une troisième fonction permet de repérer les interventions du personnage en tant que parole. En repérant les mots qui montrent comment Sara s'adresse à un autre personnage ou au spectateur, nous avons pu constater une certaine déférence envers son mari :

- Ligne 99 « monseigneur » à Abraham
- Ligne 189 « Monsieur » à Abraham
- Ligne 430 « Je vous pry » à Abraham (Note que Abraham tutoie Sara)
- Ligne 439 « Mais laissez-moi dire » à Abraham
- Ligne 461 « Monseigneur » à Abraham
- Ligne 492-493 « Las je ne scay quand ce sera/ Que revoir je vous pourray tous ! » à Abraham et à Isaac

Il est très clair que Sara est présentée dans le texte de Bèze comme une femme respectueuse et soumise à son époux, comme en témoigne la première épître de saint Pierre aux étrangers de la dispersion que connaissait certainement Bèze : « C'est ainsi qu'autrefois les saintes femmes qui espéraient en Dieu se paraient, soumises à leurs maris : *telle Sara obéissait à Abraham, en l'appelant son Seigneur*. C'est d'elle que vous êtes devenues les enfants, si vous

agissez bien, sans terreur et sans aucun trouble »³²⁹ Toutefois, si nous analysons attentivement le vers 439 dans son contexte, nous découvrons qu'elle est une femme qui n'hésite pas à contester verbalement l'avis de son mari à propos de la promesse de Dieu, qui réclame la parole, une voix, lorsqu'il est question de sa descendance. En conséquence, la famille est pour elle primordiale et elle ne craint pas de l'affirmer. La fonction phatique nous montre ainsi la subordination de Sara à son mari sauf lorsqu'il est question de la promesse de filiation, un élément essentiel de son rôle de mère. À ce moment-là, elle deviendra son égale en se disputant avec lui.

Ces trois fonctions nous renseignent ainsi sur le triple rôle de Sara dans cette pièce : celui de mère, d'épouse et de croyante. Comme mère, il est important de noter sa force et son égalité face à Abraham en ce qui concerne leur fils. Comme épouse, on peut faire remarquer son respect envers son mari et mentionner sa loyauté envers Dieu qui est en fin de compte la source de sa consolation. Bèze nous montre ainsi une Sara qui a peu d'impact dans la pièce, sauf lorsqu'elle réagit à titre de mère. Pour le dramaturge, l'importance du personnage de Sara réside avant tout dans sa puissance maternelle.

En somme, lorsque l'on considère la figure de Sara depuis la tradition juive, deux aspects de ce personnage assez complexe se dégagent. D'abord, il est important de constater l'importance de l'intervention divine qui touchera à la fois son corps et sa spiritualité. Toutefois, bien qu'elle soit valorisée, Sara souffre et meurt sans doute à cause de la douleur causée par le « sacrifice » d'Isaac. Elle se révèle de cette manière une figure du pathos.

Dans la pièce de Bèze, Sara semble plus nuancée. Elle est effectivement une mère exemplaire, attachée à son époux et à son fils, et une femme néanmoins exclue des rencontres

³²⁹ 1 Pierre 3:5-6, Bible de Jérusalem, nous soulignons.

entre son mari et Dieu. Le texte montre également sa grande souffrance après le départ de son fils, ce qui attire notre attention sur la filiation. Sara est aussi, sans le savoir, l'adjuvante du diable dans la pièce de Bèze, un ajout crucial, à la différence du personnage de la Bible qui n'est pas présente dans l'épisode décrivant le sacrifice. L'épouse finit ainsi par véhiculer la présence antagoniste du Mal dans la pièce. Enfin, dans nos hypothèses de départ sur les caractéristiques de la femme protestante, nous avons cru que le personnage de Sara chez Bèze aurait eu accès au message de Dieu et qu'elle l'aurait entendu sans intermédiaire. On aurait pu s'attendre aussi à ce que sa stérilité ne joue aucun rôle dans cette pièce importante de la Réforme. Enfin, nous avons pensé que la pièce pourrait mettre l'accent sur le rôle pédagogique de la figure maternelle. Or le personnage créé par Bèze ne semble pas tout à fait correspondre au modèle féminin porté par le protestantisme, car bien que la pièce montre son côté pédagogique et n'aborde pas la question de la stérilité, Sara, mise en scène par Bèze, est parfois un personnage impuissant et tragique, avec un accès limité au message divin.

LA FIGURE D'ESTHER

La figure d'Esther dans la Bible

Dans cette deuxième partie du chapitre trois, nous considérerons maintenant un deuxième personnage-phare, celui d'Esther en examinant d'abord ses caractéristiques dans le récit biblique (Esther 1,3,4,7 et 9). Nous verrons les modalités de son accession au statut de reine, pour ensuite passer à la relation entre Aman et Esther. En troisième lieu, outre l'analyse des passages bibliques sur le banquet d'Esther, puis la fête du Pourim, il s'agira d'étudier le but pédagogique de cette histoire. Avant de commencer, un élément crucial doit être souligné. Il est important de garder à l'esprit que le livre biblique d'Esther est une fiction, les experts s'entendant pour dire que seul Assuérus est un personnage historique. Comme le dit Christianne Méroz : « With the

exception of Ahasuerus, none of the characters in the book of Esther are known to history. »³³⁰ Il est probable que ce récit a été incorporé à la Bible pour des raisons pédagogiques et non pas à cause de sa véracité. Il faut également indiquer le fait que ce livre, décrivant l'histoire d'une délivrance remarquable accordée aux Juifs, ne mentionne jamais le nom de Dieu, ce que souligne Pauline Bebe dans son exégèse. En réalité le récit a permis de transmettre le message de la primauté des juifs parmi les peuples païens. C'est cette valeur d'exemplarité qui fascinera les Réformés, dont surtout André de Rivaudeau dans son *Aman*.

De quoi s'agit-il dans ce récit qui fonde la nation ? Pendant son exil à Babylone, Esther, jeune Juive, est enlevée sur l'ordre du roi Assuérus qui désire qu'elle se présente devant lui dans l'espoir qu'elle soit la prochaine reine. L'ancienne souveraine, Vashti, lui ayant désobéi, il cherche une jeune femme qui pourrait prendre sa place. Et c'est bien le rôle que jouera éventuellement Esther :

À l'époque de la captivité de Babylone (Suse dans le texte) Esther, jeune juive, est enlevée sur l'ordre du roi Assuérus pour comparaître avec d'autres jeunes filles devant lui. Il vient de répudier son épouse Vashti pour insubordination (Esther 1, 10-12) et lui cherche une remplaçante. Esther est choisie.³³¹

Dans la Bible, lors du septième jour d'un banquet, le roi, ivre, ordonne à ces sept eunuques de lui « amener » Vashti afin de montrer sa beauté à tout le monde. Cependant, elle refuse, provoquant ainsi sa colère :

Le septième jour, mis en gaité par le vin, le roi ordonna à Mehumân, à Bizzeta, à Harbona, à Bigta, à Abgata, Zétar et à Karkas, les sept eunuques attachés au service personnel du roi Assuérus, de lui amener la reine Vashti coiffée du diadème royal, en vue de faire montre de sa beauté au peuple et aux grands officiers. Le fait est qu'elle était très

³³⁰ Christianne Méroz, "Esther in Exile: Toward a Spirituality of Difference", Dennis Wienk (Translated by), Eugene, Oregon, Wipf and Stock, 2014, p.5.

³³¹ Claudia Jullien, *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française*, Paris, Vuibert, 2003, p.206.

belle. Mais la reine Vasthi refusa de venir selon l'ordre du roi que les eunuques lui avaient transmis. L'irritation du roi fut extrême et sa colère s'enflamma³³²

On pourrait se demander pourquoi Esther accède à la royauté. Si rien ne la préparait, il reste qu'elle devient reine dans l'espoir de montrer qu'une femme soumise, plus encore qu'une femme indépendante, peut obtenir la faveur du roi. Pourtant, on pourrait également dire que la soumission au patriarcat était la seule façon à cette époque de réaliser les désirs d'une femme. Michael Fox, en citant une étude de Sidnie White Crawford, souligne l'importance stratégique du personnage d'Esther et fait voir sa capacité à s'adapter à un environnement qui ne permet aucune autre façon d'atteindre ses buts. Selon Crawford, Esther est destinée à servir de paradigme aux Juifs diasporiques qui vivent subordonnés au pouvoir dans de vastes empires impersonnels :

Sidnie White Crawford (White 1989) offers a more nuanced assessment. She emphasizes Esther's ability to adapt and maneuver in an environment that allows for no other way to achieve one's goals. Esther is the heroine of the story, and she is meant to serve as a paradigm for Jews in the diaspora living in a subordinate position in vast and impersonal empires.³³³

Esther est en effet destinée à jouer un grand rôle dans le complot contre sa communauté fomenté par Aman, le vice-roi d'Assuérus. Ce vizir reçoit l'honneur de tous les serviteurs du roi sauf un : le père adoptif d'Esther, Mardochée. Mardochée ne lui obéit pas et, à l'opposé d'Esther qui, en suivant ses conseils, cache sa judéité, il révèle son adhésion à la religion juive. Ce manque de soumission enrage Aman qui veut évidemment être reconnu par tous. Pour se venger, celui-ci « tire au sort » le jour de l'extermination de Mardochée et de la collectivité à laquelle il appartient. Sans mentionner les Juifs, il reçoit l'approbation d'Assuérus de proclamer un édit par lequel l'extermination des Juifs prendra effet :

³³² Esther 1:10-12, *op.cit.*

³³³ Michael V. Fox, "Three Esthers," *The Book of Esther in Modern Research*, Sidnie White Crawford and Leonard J. Greenspoon (edited by), New York, T and T Clark International, 2003, p.51.

L'an douze d'Assuérus, le premier mois, qui est Nisan, on tira, sous les yeux d'Aman, le "Pûr" (c'est-à-dire les sorts), par jour et par mois. Le sort étant tombé sur le douzième mois, qui est Adar, Aman dit au roi Assuérus: "Au milieu des populations, dans toutes les provinces de ton royaume, est dispersé un peuple à part. Ses lois ne ressemblent à celles d'aucun autre et les lois royales sont pour lui lettre morte. Les intérêts du roi ne permettent pas de le laisser tranquille. Que sa perte soit donc signée, si le roi le trouve bon, et je verserai à ses fonctionnaires, au compte du Trésor royal, 10.000 talents d'argent." Le roi ôta alors son anneau de sa main et le donna à Aman, fils de Hamdata, l'Agagite le persécuteur des Juifs. "Garde ton argent, lui répondit-il. Quant à ce peuple, je te le livre, fais-en ce que tu voudras!"³³⁴

Selon l'hypothèse développée par Pauline Bebe, l'auteur du livre d'Esther montre surtout ici une rivalité entre Mardochée et Aman. Alors qu'Esther est marquée par la soumission et qu'elle cache sa religion, Mardochée est caractérisé par la désobéissance et la révélation de sa foi :

L'auteur oppose « Mardochée à Aman, devenu haut dignitaire du roi, devant lequel Mardochée refuse de se prosterner. Tandis qu'Esther est caractérisée par sa soumission et la dissimulation de ses origines, Mardochée, lui, est insubordonné et ne cache pas sa judéité. Aman tire au sort le jour de la destruction de Mardochée et de tout son peuple.³³⁵

Ainsi, à cause de sa décision de s'opposer aux Juifs, Aman devient celui qui fait intervenir Esther dans le destin de son peuple et le sauve de l'extermination. Faire-valoir d'Esther, il est ainsi la figure qui, paradoxalement, lui permet de devenir une héroïne de la foi. Selon Christianne Méroz, lorsqu'Esther l'exile entre dans un monde de l'antisémitisme, elle redécouvre son *telos*, elle revit Pâque, la fête qui a fondé en quelque sorte le judaïsme. Ainsi, c'est elle et non pas Moïse, par sa façon féminine et son caractère figuratif, qui divise les eaux de la « mer Rouge » : « Plunged into the darkness of exile, into the night of an anti-Semitic world, she rediscovers the Jewish vocation, the founding experience of the Passover. In her way, in her way as a woman, she clears a pathway that leads to the other side.»³³⁶ Il faut donc dire que, sans la participation d'Aman à ce récit, Esther n'aurait pas pu être une figure rédemptrice et n'aurait ainsi jamais pu

³³⁴ Esther 3 :7-11, *op.cit.*

³³⁵ Pauline Bebe, *op.cit.*, p.106

³³⁶ Christianne Méroz, *op.cit.*, p.45.

réaliser son rôle dans ce drame. Bien qu'il ne soit pas le personnage principal du récit, le vice-roi est bien ainsi son faire-valoir.

Le rival d'Aman, Mardochée, a effectivement peur de la terrible proclamation ordonnant la destruction de la diaspora. Il essaie donc de convaincre Esther d'utiliser son pouvoir pour délivrer les Juifs. Il lui dit que si elle ne parle pas au roi, le salut viendra sûrement d'ailleurs, comme l'indique bien le livre biblique: « [...] Si tu t'obstines à te taire quand les choses en sont là, salut et délivrance viendront aux Juifs d'un autre lieu, et toi et la maison de ton père vous périrez. Qui sait? Peut-être est-ce en prévision d'une circonstance comme celle-ci que tu as accédé à la royauté?»³³⁷ Ainsi, Mardochée lui-même prédit qu'Esther servira de rédemptrice de sa communauté d'allégeance

En réponse à cette demande, Esther ordonne à Mardochée de « rassembler » les Juifs de Babylone qui devront jeûner pour elle pendant trois jours et trois nuits, ce qu'elle fera également en compagnie de ses servantes. Ainsi, prête à demander la délivrance de la minorité religieuse à laquelle elle appartient, elle ira voir le roi, même si ce dernier détient le pouvoir de vie et de mort sur elle; elle ne craint nullement la mort : «Va rassembler tous les Juifs de Suse. Jeûnez à mon intention. Ne mangez ni ne buvez de trois jours et de trois nuits. De mon côté, avec mes servantes, j'observerai le même jeûne. Ainsi préparée, j'entrerai chez le roi malgré la loi et, s'il faut périr, je périrai.»³³⁸ On voit donc que Mardochée pousse Esther à se servir de son courage afin d'affronter l'incertitude à laquelle son peuple fait face. Celle-ci se montre en effet un

³³⁷ Esther 4 :14, *op.cit.*

³³⁸ *Ibid.*, Esther 4 :16.

symbole de courage : une femme qui risque sa vie et celle de son peuple tout en essayant de les libérer, et qui est très consciente de ses origines juives même si elle les dissimule. Elle désire ainsi rester loyale à son peuple en dépit de son ascendant sur le roi. Elle se révèle ainsi une personne qui reste fidèle à Dieu dans des circonstances très difficiles. Même si son statut de reine la protège, Esther révèle, en s'adressant à Hataq, l'eunuque du roi, qu'elle est maintenue à l'écart :

Serviteurs du roi et habitants des provinces, tous savent que pour quiconque, homme ou femme, pénètre sans convocation chez le roi jusque dans le vestibule intérieur, il n'y a qu'une loi: il doit mourir, à moins qu'en lui tendant son sceptre d'or le roi ne lui fasse grâce de la vie. Et il y a 30 jours que je n'ai pas été invitée à approcher le roi!³³⁹

Pourquoi, en effet, émet-elle une telle déclaration, pour ensuite promettre d'entrer dans l'entourage du roi, si son désir n'est pas de rester loyale à son peuple malgré un statut de reine qui pourrait la protéger des effets de l'édit sur le point de s'abattre sur sa collectivité ?

Esther est enfin acceptée par le roi qui l'invite à un banquet en compagnie d'Aman. Profitant de ce rassemblement, elle divulgue ses origines et accuse ce dernier de comploter l'extermination des juifs. Assuérus se met en colère et quitte le banquet. Aman supplie Esther et tombe sur le divan où elle est assise. Découvert par le roi, Aman, qui faisait le projet de pendre Mardochée, sera lui-même pendu à la potence prévue pour ce dernier :

Elle se rend chez le roi sans avoir été appelée, ce qui était interdit, mais trouve grâce à ses yeux et l'invite à un festin avec Aman. Là, elle révèle qui elle est et accuse Aman de préparer le massacre des Hébreux. Pris de colère, le roi sort. Aman implore la reine et se laisse tomber sur le divan. Le roi revient. C'en est fait d'Aman qui sera pendu à la potence préparée pour Mardochée !³⁴⁰

Cet épisode du banquet et ses retournements révèlent l'intelligence d'Esther. En effet, elle n'avait jamais dit au roi pourquoi elle invitait Aman à ce festin. C'est cette ruse qui permet

³³⁹ *Ibid.*, Esther 4 :11,

³⁴⁰ Claudia Jullien, *op.cit.*, p.206.

éventuellement la rédemption du peuple juif. Lors du Pourim, tous célèbreront la victoire d'Esther sur l'ennemi des juifs.

À la fin de ce récit, Esther a remplacé Vasthi, Mardochée s'est débarrassé d'Aman et les Juifs ont vaincu leurs ennemis. Cette histoire n'est-elle pas depuis le début une métaphore exprimant la supériorité des Juifs sur les nations païennes ? Si, dans cette fiction du livre d'Esther, le nom divin n'est pas mentionné, c'est peut-être que le but de l'auteur était de mettre en scène une leçon exemplaire, celle qui, par la commémoration du Pourim, permettra aux Juifs de toutes les époques d'avoir la force de continuer malgré la persécution.

Avant de passer à l'analyse actantielle de la pièce qu'André de Rivaudeau consacre au livre d'Esther, nous pensons qu'il est utile de comparer la figure biblique d'Esther au personnage historique de Jeanne d'Albret (1528-1572), reine de Navarre. Nous verrons que cette dernière est justement considérée à l'époque de la Renaissance comme une nouvelle Esther, ce qui nous amènera à considérer ensuite l'œuvre de Rivaudeau, qui dédie son unique pièce à Jeanne d'Albret dans le but de la convaincre sans doute qu'elle était l'Esther mise en scène par son drame.

Jeanne d'Albret et Esther

En effet, selon Raymond Lebègue, Jeanne d'Albret était considérée par les protestants comme une nouvelle Esther.³⁴¹ Dans un premier temps, nous nous pencherons sur le portrait de la reine tel qu'il est présenté dans la dédicace d'*Aman* de Rivaudeau, pour ensuite aborder les principales étapes de la vie de Jeanne d'Albret. Finalement, nous analyserons de quelle manière celle-ci peut être associée à l'Esther biblique.

³⁴¹ Raymond Lebègue, *op.cit*, p.376.

Rivaudeau clôt sa dédicace à la reine en expliquant que sa pièce sera bien reçue par la France et la Navarre, y compris par les familles « des Rois », grâce au nom puissant de Dieu dont il chante la gloire, et à la faveur de la reine:

[...] Mais par le puissant nom de ce tres grand Seigneur /Dont je chante les faitz, la victoire, et l'honneur. /Ma dame, ce nom-là m'apporte confiance /Que soubz vostre faveur la Navarre et la France /Recevront mon labeur, et verront quelque fois /Mon livre bien venu aux familles des Rois.³⁴²

Le dramaturge précise également dans ce texte que Jeanne avait la réputation d'apprécier les sages et les érudits, tout en étant elle-même instruite, vertueuse et ennemie du vice: « Amie des savans, savante et vertueuse, / Vers qui ni les plaisans, les postes, ni flateurs, / Ni ces trouveurs d'argent, ni ces grans prometteurs/ Ont favorable acces, mais ceux dont la justice/Vous est bien aperceüe, ennemie du vice. »³⁴³ Il est ainsi vrai que, pour Rivaudeau, Jeanne incarnait une reine juste et érudite. Si l'Esther biblique est davantage connue pour sa beauté, Jeanne, pour sa part, brille par son érudition. Cette différence marquée n'empêche nullement les Réformés de voir en ces deux figures de reine des personnages exemplaires, capables de transformer l'histoire.

Tout d'abord, demandons-nous qui est Jeanne d'Albret. Née en 1528 et fille de Marguerite de Navarre et d'Henri II d'Albret, Jeanne devient vicomtesse du Béarn après la mort de son père en 1555. Jeune fille, le roi de France veut qu'elle épouse le duc de Clèves. Elle refuse catégoriquement. Esprit indépendant, elle s'oppose au roi. Cependant, le mariage a pourtant lieu avant d'être annulé par le pape parce que le duc de Clèves était devenu inéligible en tant que sujet de Charles Quint. La jeune femme épouse alors en second lieu Antoine de Bourbon. Cette union, qui lui apporte du bonheur, est importante sur le plan historique, puisque

³⁴² André de Rivaudeau, *Aman*, Keith Cameron (éd. critique avec Introduction et Notes par), Genève, Droz, 1969, p.52.

³⁴³ *Ibid.*, p.50.

leur fils, Henri de Navarre, deviendra Henri IV de France et de Navarre. En 1560, Jeanne se convertit au calvinisme et restera fidèle à cette religion jusqu'à sa mort en 1572.

Jeanne d'Albret a dû, tout au cours de sa vie, défendre sa foi protestante. En 1560, elle choisit effectivement de révéler son appartenance à la religion réformée alors que son mari, qui hésitait entre les deux religions³⁴⁴, était absent. De cette manière, comme le note Nicole Vray, elle semble vouloir démontrer son autonomie et assumer pleinement son choix : « C'est d'ailleurs en son absence [l'absence de son mari Antoine de Bourbon] que Jeanne décide de déclarer son adhésion à la Réforme, marquant par là sans doute sa liberté et sa seule volonté à la fois de reine de Navarre, et d'elle-même en tant qu'individu responsable. »³⁴⁵ Jeanne d'Albret était donc une femme très indépendante pour son époque et qui prenait ses propres décisions quant à son destin. On pourrait donc la rapprocher d'Esther qui a aussi montré une certaine indépendance lors de sa tentative de faire échouer le complot d'Aman. Jeanne d'Albret paraît encore plus indépendante qu'Esther qui devait obtenir la faveur de son mari pour chaque requête qu'elle désirait. Hormis cette différence, il s'avère que Jeanne d'Albret ne considérait pas le catholicisme comme étant sur le même plan que le protestantisme, un peu comme on pourrait imaginer qu'Esther méprisait l'idolâtrie perse en favorisant le judaïsme.

Tout comme Esther, la reine a donc eu le courage de sa foi, mais elle a également aussi libéré son peuple du joug d'une religion qu'elle considérait impie. Si Esther a ainsi affronté Aman afin de permettre à sa communauté de survivre et à sa religion de s'affirmer en pays païen, Jeanne a aussi défendu, pour les protestants, ce qu'elle considérait être la vraie religion au mépris d'un catholicisme alors associé aux cultes païens. Il est vrai que la Navarre est restée largement

³⁴⁴ Nicole Vray, *Jeanne d'Albret et Henri IV*, Lyon, Olivétan, 2013, p.57.

³⁴⁵ Id.

fidèle au catholicisme, tandis que le Béarn a bien accueilli les concepts luthériens.³⁴⁶ Raymond Lebègue confirme d'ailleurs que Rivaudeau et les réformés en France considéraient Jeanne d'Albret comme une nouvelle Esther en qui ils mettaient leur espoir : « [...] les Protestants comparaient souvent la reine de Navarre à ce personnage biblique, ils mettaient en elle leur espoir, comme jadis les juifs de Suse en la femme du Grand roi; Rivaudeau, lui aussi, la considérait comme une nouvelle Esther. »³⁴⁷ Ainsi, tout comme Esther dans le récit biblique, Jeanne a été dans la réalité l'espoir d'une minorité religieuse désirant l'affranchissement de la persécution.

D'ailleurs, dans son édition d'*Aman* de Rivaudeau, Keith Cameron soulève lui aussi la question de savoir si Esther pouvait renvoyer à la figure de Jeanne d'Albret. Selon ce chercheur, la conversion subite à la Réforme et sa persévérance à promouvoir le protestantisme la rapprochent sans aucun doute du personnage :

Esther ne pouvait-elle également figurer la reine de Navarre, à qui les *Œuvres poétiques* sont dédiées et qui se montra subitement favorable à la Réforme à partir de 1560 "La Royne ... commença peu apres d'en faire entiere profession avec telle perseverance, qu'elle a esté un exemple à toutes les Princesses de la Chrestienté" »³⁴⁸

Cette image d'un personnage très complexe est-elle entièrement juste ? Jeanne d'Albret a en effet promulgué des ordonnances par lesquelles elle cherchait à imposer la Réforme en Béarn après sa conversion. L'on pourrait alors croire qu'elle se comporta alors en tyran, bien que les édits de la reine étaient certainement moins sévères, selon Yves Cazaux, que les lois imposées par la France catholique: « Par les mesure qu'elle allait prendre contre les catholiques Jeanne considérait [...] qu'elle se maintenait fort en deçà des restrictions mises en France à l'exercice de

³⁴⁶ *Ibid.*, p.50.

³⁴⁷ Raymond Lebègue, *op.cit.*, p.376.

³⁴⁸ Keith Cameron, *Introduction, op.cit.*, p.33. Pour la citation présentée par Keith Cameron, voir *Histoire ecclésiastique*, Anvers, Remy, 1580, 3 vols. Vol. III, p.325.

la religion réformée. »³⁴⁹ Par ailleurs, l'Esther de la Bible a promulgué des édits après sa confession de foi à l'égard des Juifs. Ces édits avaient effectivement pour but de protéger la minorité juive de Perse. Jeanne et Esther ont donc promulgué des lois protégeant des minorités religieuses contre les religions officielles, sans pourtant sombrer dans l'extrémisme. Nous croyons pourtant que Jeanne d'Albret était beaucoup moins sévère qu'Esther qui demandait la mort des fils d'Aman, fait qui montre une certaine vengeance chez elle. Si la figure biblique d'Esther peut être associée à Jeanne d'Albret, il nous reste à savoir si un même rapport pourrait être établi entre l'héroïne de la pièce et cette reine vertueuse.

Nous savons qu'André de Rivaudeau a travaillé sur le livre biblique d'Esther. Selon Claudie Martin-Ulrich, le choix de ce récit dans la création de sa pièce *Aman* fournissait au dramaturge la « possibilité » d'utiliser sa connaissance de la culture et de l'histoire perse tout en donnant à cet auteur protestant l'opportunité de faire jouer le récit politique d'une nation dont une femme délivre de la mort : « [Le livre d'Esther] offre d'un côté la possibilité à l'érudit de mettre en pratique sa solide culture historique du peuple perse, de l'autre, il fournit au réformé l'occasion de mettre en scène un épisode assez connu d'une histoire politique d'un peuple que l'un des siens, une femme, sauve de la mort. »³⁵⁰ On voit donc déjà que Rivaudeau avait l'intention de mettre en scène une tragédie où Esther serait la personne déterminante, dans la mesure où ce personnage s'apparentait à Jeanne d'Albret, la Réformée.

L'analyse actantielle d'*Aman* d'André de Rivaudeau

Les forces dramatiques en présence au début de la pièce de Rivaudeau

³⁴⁹ Yves Cazaux, *Jeanne d'Albret*, Paris, Albin Michel, 1973 p.259.

³⁵⁰ Claudie Martin-Ulrich, « *Habitus et pectus* dans le théâtre de Bèze et de Rivaudeau », dans M.J. Louison-Lassablière (réunis par), *Le recours à l'écriture*, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne, 2000, p.114-115.

Comme dans le récit biblique, l'intrigue d'*Aman* se passe en Perse, à Suse, alors que le peuple juif est en exil dans l'empire. Le roi Assuere, sauvé de la mort par Mardochée, un Juif descendant des exilés, ordonne à son vizir, Aman, d'honorer le vieil homme. Celui-ci, qui s'imagine être un proche du roi, s'offusque d'avoir à rendre hommage à Mardochée. Pourquoi un juif étranger remettrait-il son pouvoir et sa gloire en question, se demande-t-il au tout début de la pièce : « Aman est grand Seigneur, pere du Roy, grand prince/Mais un pauvre banni, un estranger le pince, /Et luy roigne son aile, Aman est grand Seigneur, /Mais un juif toutefois empoigne son honneur.»³⁵¹ Pour Aman, un Juif exilé ne peut pas être placé à un si haut niveau : ainsi, rejetant celui qui semble venir d'ailleurs, il est poussé par la jalousie à tout faire pour le dominer et l'exclure par sa position et son pouvoir.

Dans les premières scènes, Rivaudeau situe parfaitement ce contexte particulier. Mardochée (v.1-v.228) énumère les malheurs subis par les Juifs depuis Abel jusqu'à l'exil à Babylone. Il sait aussi que son peuple et sa personne sont persécutés. Aman a d'ailleurs érigé une croix destinée à l'homme juif et a, de plus, promulgué un édit ayant pour but l'extermination de toute cette communauté. Mardochée, désespéré, demande donc à Dieu la raison pour laquelle les fidèles sont toujours mis à l'épreuve: « Est-il donques ainsi, que tous ceux là qui suyvent/ La trace du Seigneur, et selon ses lois vivent, /Sont tousjours affligez ? »³⁵² Pourquoi Dieu refuse-t-il toujours son aide ? La troupe des filles d'Esther renforce cette interrogation qui donne le ton à toute l'intrigue d'*Aman*. Elles réclament de Dieu qu'il voie l'injustice cruelle qui les opprime et qu'il consente à leur envoyer une nouvelle Déborah afin de déjouer les plans d'Aman. Rappelons que Déborah a été la seule femme juive à être juge. Prophète, elle a délivré les Juifs de leur persécuteur Sisera, tout comme Esther de cette pièce qui, comme nous le verrons, est elle-même

³⁵¹ Rivaudeau, *op.cit.*, p.71.

³⁵² *Ibid.*, p.61

une femme prophétique dont les alliances permettront de délivrer les Juifs de leur persécuteur. On a donc affaire ici à une préfiguration du rôle d'Esther dans *Aman*. La Troupe le dit bien : « Seigneur tu vois la barbare injustice/ Qui oppresse les tiens, /Et abolit quand et eux ton service/Si tu ne les maintiens. Ouvre l'oreille, /Et nous reveille, /Seigneur, encore/ Une Debore/ Pour destourner les maux Agagiens. »³⁵³ Si le peuple juif est conduit par Dieu à chercher à s'affranchir du joug de son persécuteur, il n'est donc pas exclu qu'une femme puisse jouer ce rôle de libératrice. Dans ce contexte, un premier schéma actantiel pourrait être élaboré de la manière suivante :

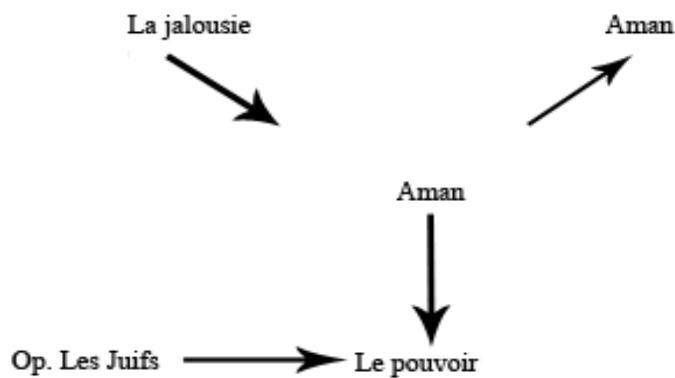


Figure 21

Dans ce modèle, Aman est poussé par la jalousie à désirer le pouvoir pour lui-même. Il n'a pas d'adjuvant, mais le peuple juif s'oppose à son vouloir. On voit aussi qu'Aman est un homme qui convoite le pouvoir jusqu'au point de vouloir massacrer une minorité religieuse qui vit en marge

³⁵³ *Ibid.*, p.76.

dans son pays. Aman se montre ainsi un vizir désirant être élevé par tous dans le royaume des Perses. Il occupe une position centrale dans la pièce de Rivaudeau.

Dans un deuxième schéma, Dieu conduit le peuple juif à chercher la liberté pour préserver son élection.

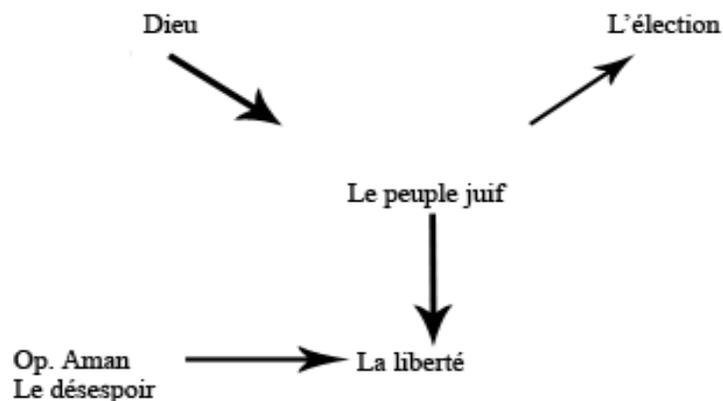


Figure 22

Dans le Livre d'Esther, le discours politique tend à surpasser le rôle des actants individuels. Tous sont soumis à l'impératif de préserver le statut des Juifs dans l'orbite divine. Ceux-ci n'ont pas d'autre adjuvant, mais Aman et leur désespoir s'opposent à leur quête. Dans la pièce de Rivaudeau, l'affrontement entre Aman et les Israélites est particulièrement souligné. Comme Ruth Stawarz-Luginbühl le dit : « [...] ce qui frappe d'emblée et ce qui distingue *Aman* de ses

précurseurs, c'est la netteté et la cohérence avec laquelle les deux univers, païen et juif, s'opposent. »³⁵⁴ L'univers dramatique et son modèle actantiel sont ainsi clivés.

Intervention d'Esther

Le personnage d'Esther, reine juive et épouse d'Assuere, n'apparaît qu'à l'acte II. Bien que celle-ci soit au fait de la situation précaire des Juifs et souhaite s'engager auprès des siens, l'angoisse la fait hésiter et la pousse plutôt au suicide.³⁵⁵ Alors qu'elle invoque le désir de mourir, son impuissance à agir semble alors se tourner contre elle : « O bon Dieu, fai premier que je voye perir/ Mes freres bien-aimez, que je puisse mourir. »³⁵⁶ Ce paroxysme mène le personnage à un « retournement herméneutique », pour reprendre un terme proposé par Stawarz-Luginbühl dans son article sur la tragédie huguenote, c'est-à-dire à une suspension du jugement. Dans ce cas, la femme ne répond pas à une impulsion extérieure qui viendrait changer son action ; ses gestes sont plutôt motivés par un changement interne de perspective, une nouvelle compréhension des choses. En ce qui concerne Esther, le renversement herméneutique ne se fait cependant pas sans douleur, puisque la protagoniste est envahie par des passions qu'elle ne contrôle pas et est d'abord paralysée par l'angoisse : « Le cœur d'Esther [...] est un lieu de transformation, le centre de son affectivité où bouillonnent des passions qu'elle ne maîtrise pas [...] »³⁵⁷. Acceptant finalement l'adversité, elle décide de plaider auprès du roi afin de sauver sa vie et celle de son peuple, de sorte que le suicide se transforme en principe d'action politique, comme le souligne encore Stawarz-Luginbühl : « [c]onséquence ultime d'un raisonnement

³⁵⁴ Ruth Stawarz-Luginbühl, *op.cit*, p.356.

³⁵⁵ Ruth Stawarz-Luginbühl, « Une foi exemplaire? Abraham, Esther et David à l'épreuve de la tragédie huguenote », *Tangence*, UQÀR, 104, 2014, p.42-43.

³⁵⁶ André de Rivaudeau, *op.cit*, p.87, v.921-922.

³⁵⁷ Claudie Martin-Ulrich, *loc.cit*, p.124.

opérant à partir de ce qui paraît *probable*, le désir suicidaire constitue là encore ce point extrême qui fait basculer la protagoniste dans une logique opposée, ouverte au *possible* de Dieu »³⁵⁸.

Évidemment, Esther chérit son peuple au point de confronter le roi et de risquer de perdre par là-même son statut de reine. En fait, Keith Cameron fait remarquer qu'elle se présente comme une souveraine exemplaire dans la mesure où elle ne privilégie en aucune façon les « richesses » du royaume. Elle met plutôt l'intérêt des Juifs au premier plan : « Esther est à l'image d'une reine modèle, n'ayant aucune estime pour les richesses de ce monde (vv.739-750), mais ayant à cœur le bien des Juifs (vv.751-778). »³⁵⁹ En se préparant à confronter le roi, Esther n'hésite pas à utiliser sa beauté et son élégance. Elle prend ses petits ornements et sa robe pour se donner une contenance. Elle demande aussi à Dieu, avant sa rencontre, d'avoir la force de demander la mort d'Aman: « Filles, vous m'attendrez toutes en ceste place, /Je m'en vay egayer un peu ma triste face, /Prendre mes afiquetz, et le Royal manteau/Prendre un grave maintien, et un teint tout nouveau, / Puis à Dieu je feray ceste juste requeste, / Qu'il luy plaise briser l'Agagienne teste ». ³⁶⁰ Le modèle actantiel suivant replace la reine dans le contexte de la confrontation avec Aman et Assuere :

³⁵⁸ Ruth Stawarz-Luginbühl, *loc.cit.* p.42-43.

³⁵⁹ Keith Cameron, *op.cit.*, p.28.

³⁶⁰ André de Rivaudeau, *op.cit.*, p.87.

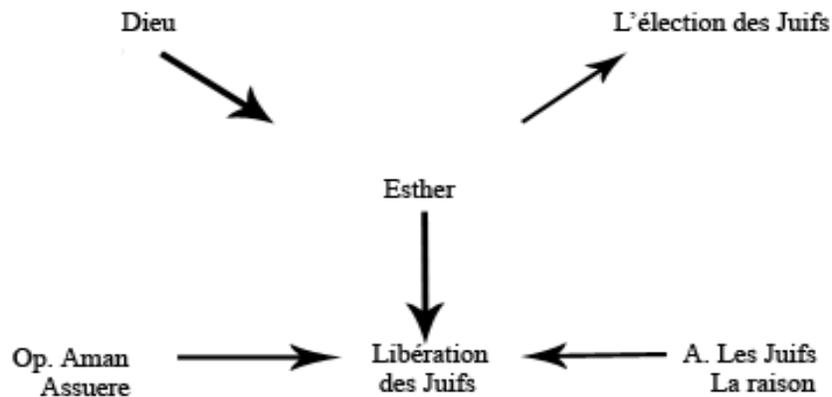


Figure 23

Toutefois, le schéma ne peut rendre compte du « retournement herméneutique » que vit le personnage d'Esther, puisqu'il n'illustre que l'action et la quête qui en résultent. Nous avons pourtant inscrit « la raison » comme une pleine adjuvante afin de contourner cette difficulté.

Pour mener à bien son plan, Esther invite le roi et Aman à un banquet qu'elle a préparé afin de convaincre le premier de libérer le peuple juif. Lors du festin, Assuere lui demande d'expliquer ses motifs réels, car il ne comprend pas sa quête spirituelle : « Quelle part de mes biens tu veux que je te donne [...] »³⁶¹ En réponse à cette question, Esther demande à Assuere que sa vie et que la vie de son peuple soient épargnées. Le texte de Rivaudeau insiste sur sa force intérieure et : « Je prie pour ma vie et pour ceux de ma race, / Si vous avez de moy receu quelque plaisir, / Depuis qu'il vous a plu sur toutes me choisir, / Si je vous play encor' et vostre grandeur daigne, / De serve me tenir comme vostre compagne, / Lâs, Monsieur, sauvez moy, et

³⁶¹ *Ibid.*, p.114

par notre amitié/ Ayés de vous, de moy, et mes freres pitié.»³⁶² Ces raisons qui font appel aux liens intimes qui unissent Esther et Assuere convainquent le roi de changer d'avis. Le modèle actantiel se précise donc grandement, puisqu'il va beaucoup plus loin que le « retournement herméneutique » initial. En fait, Esther applique à Assuere les principes internes qui l'ont fait elle-même changer. Les axes de son raisonnement deviennent donc des adjuvants dans notre lecture, alors qu'Aman reste le seul opposant, ce qui rend sa position bien fragile :

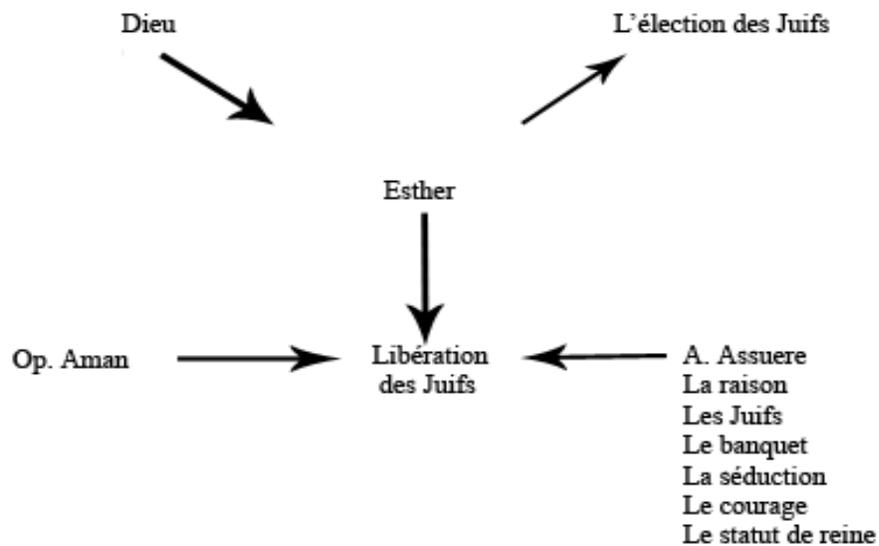


Figure 24

On voit la façon dont Esther influence le cours de l'action (par le banquet autant que par la séduction) pour garantir sa victoire sur son persécuteur. D'ailleurs, après avoir entendu les doléances d'Esther, le roi lui demande qui est le responsable de cette persécution.

Immédiatement et sans hésiter, Esther accuse Aman, cherchant à ainsi éliminer son seul opposant. La colère du roi est étonnante, tant elle est rapide : « Aman ! ô l'as-tu fait ! »³⁶³ Le

³⁶² *Ibid.*, p.115.

³⁶³ *Id.*

texte de Rivaudeau n'hésite pas dès lors à souligner la puissance de persuasion du personnage d'Esther.

Affaibli et faisant face à la mort³⁶⁴, Aman implore la reine d'intercéder auprès du roi: « Madame, par vos Dieux, et par ceste couronne, /Faites tant que le Roy plus humain me pardonne, »³⁶⁵. Autrefois vizir plein de rage qui voulait tuer tous les Juifs dans l'Empire des Perses, il est maintenant réduit à plaider auprès de la reine pour sauver sa vie. Il est important de rappeler que, dans *Aman*, Esther n'a pas seulement agi par sa seule volonté : elle a été inspirée par Dieu à confronter le roi. Ainsi, selon Elliott Forsyth, le personnage d'Aman a été broyé par l'intervention divine à l'origine de cette cascade d'événements. Autrefois arrogant et inhumain, il a maintenant peur de la mort, ce qui provoque l'indignation du roi : « Aman, écrasé par la main de Dieu, se révèle un matamore sans cœur qui craint la mort par-dessus tout, et c'est en essayant d'échapper au sort qui le menace qu'il s'attire la condamnation du roi. »³⁶⁶ Devant cette affirmation, Esther reste muette.

Le schéma actantiel exprime maintenant ces tensions à partir de la perspective d'Aman, au centre de l'action. En effet, une fois revenu en scène, Assuere aperçoit son rival auprès d'Esther et la croit prisonnière. Il en résulte un certain nombre de conflits successifs qui forment la substance de l'action dramatique :

³⁶⁴ *Ibid.*, p.117.

³⁶⁵ *Ibid.*, p.118.

³⁶⁶ Elliott Forsyth, *La Tragédie Française de Jodelle à Corneille : Le Thème de la Vengeance*, Paris, A.G. Nizet, 1962, p.160.

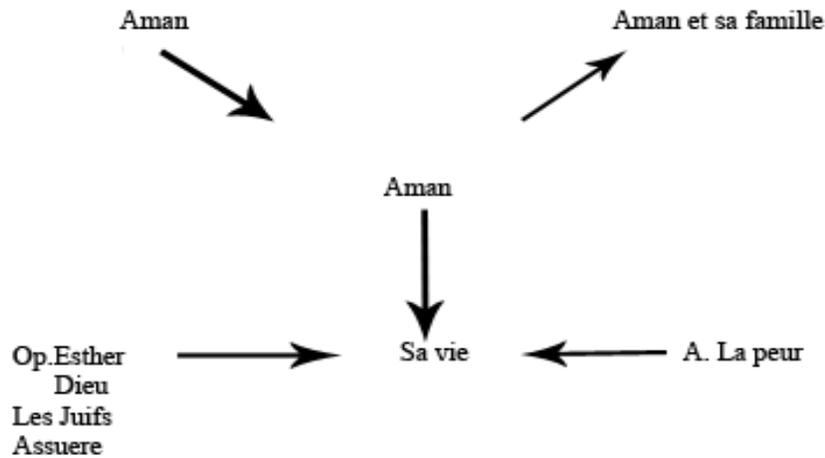


Figure 25

Dans ce nouveau modèle actantiel, Aman (au centre) désire donc sauver sa vie dans l'intérêt de sa famille. Tous les autres actants s'opposent à lui. Le schéma montre bien l'inégalité des forces en présence et, du point de vue d'Aman, la stratégie n'aboutit pas et il sera perdant, même si sa peur lui sert d'adjuvante dans les circonstances.

Malgré le plaidoyer d'Aman auprès de la reine, le roi en colère le condamne à mort. Harbone, l'eunuque du roi, suggère qu'Aman soit pendu au gibet qui avait été érigé pour Mardochee. Ainsi, ce lieu de pendaison concrétise sur scène le retournement de la situation pour les Juifs, parce que leur principal ennemi y sera effectivement pendu à la vue de tous. De plus, Esther, en charge de donner les ordres, pourra recevoir tous les « estatz et biens » du supplicie.³⁶⁷ L'on pourrait croire qu'Aman symbolise désormais pour Rivaudeau le héros tragique, éliminé à cause de l'excès de colère de ses ennemis, et mis à mort malgré son plaidoyer devant tous (personnages et spectateurs de la pièce). Cependant, le dramaturge insiste sur la source ultime du

³⁶⁷ Rivaudeau, *op.cit.*, p.118.

châtiment ; c'est Dieu qui, en fin de compte, orchestre l'action des personnages, comme l'explique Damon Di Mauro :

Pour Rivaudeau, la volonté dépravée que représente Aman, en sa qualité de “verge de Dieu”, sera également vouée au feu qui ne s'éteint point. À l'issue du drame, il a soin de nous signaler que ce personnage (le “plus meschant du monde” [v.1974])- ne fait pas appel à la grâce divine pour être sauvé- ce qui finira par le conduire aux portes de l'Enfer [...] ³⁶⁸

La faute d'Aman peut donc être attribuée à son infidélité envers Dieu en qui se justifient toutes les actions.

Le modèle actantiel centré sur Aman étant voué à l'échec et à la damnation, Esther peut maintenant triompher. Elle devient ainsi pour Rivaudeau le symbole du courage exalté puisqu'elle a pris le sort de son peuple entre ses mains et s'est opposée à Aman lorsqu'il était au sommet de son pouvoir. C'est pourquoi elle parvient à réaliser son programme actantiel et celui du peuple juif qu'elle représente :

³⁶⁸ Damon Di Mauro, « La théorie de la “verge de Dieu” dans les tragédies religieuses de Rivaudeau et de Garnier », *Renaissance et Réforme*, Numéro 2-3, vol.41, 2005, p.128.

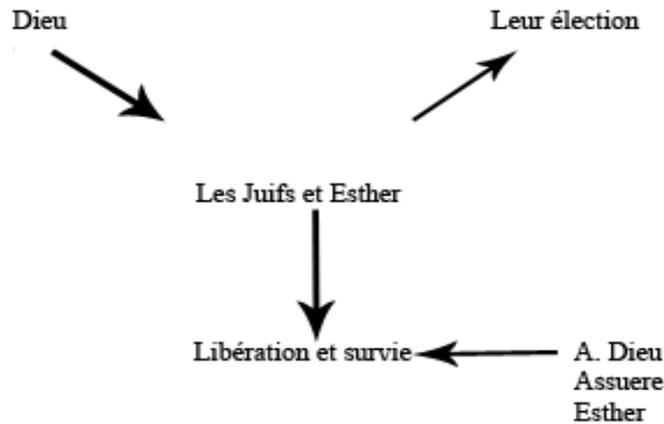


Figure 26

Tous les opposants, internes et externes, sont écartés. Le modèle actantiel penche donc vers la droite. On peut parler d'une victoire unanime qui résout tous les conflits et confirme l'antécédence de la volonté de Dieu sur les affaires humaines. Comme le laisse entendre la troupe : « Que les Rois, les tyrans sçachent, / Enseignés de ce seul fait, / Que si pour un temps ils faschent/ Le peuple de Dieu sujet, / En fin il s'en entremet, / Et departant le debat/ La plus roide part abat. »³⁶⁹ Esther est ainsi une véritable synecdoque pour le peuple juif parce que c'est elle qui, par sa position de négociatrice et de médiatrice, a rendu possible leur libération. En somme, dans cette pièce qui porte le nom d'Aman, elle peut être considérée comme l'héroïne par excellence et le véritable sujet actantiel du drame.

L'espace chez Esther dans *Aman*

Dans les pages qui suivent, nous considérerons à présent certains espaces liés à Esther dans la tragédie de Rivaudeau. Comme nous l'avons fait pour le personnage de Sara, nous ferons encore appel à la théorie de l'espace élaborée dans la trilogie *Lire le théâtre* d'Anne

³⁶⁹ Rivaudeau, *op.cit.*, p.120.

Ubersfeld. Il faut d'abord commencer par parler du décor possible pour cette pièce et l'opposition que la scène pourrait susciter entre la sphère publique et la sphère privée. Les vêtements d'Esther (les costumes au théâtre) feront brièvement l'objet de notre attention, car ils renforcent les rôles actantiels. Enfin, dans cette section, il s'agira d'analyser l'opposition fort intéressante entre les appartements d'Esther et la cour.

Comme Keith Cameron, nous pouvons imaginer assez facilement un décor schématique pour cette pièce. Citons simplement ce critique:

Il est possible d'imaginer un décor reproduisant le palais du Roi, près duquel serait la maison d'Aman. Entre les deux se situerait la cour où paraîtraient Mardochée, Siméon et la Troupe. Le palais du Roi serait principalement représenté par une pièce centrale d'où l'on pourrait accéder soit chez le Roi, soit chez Esther.³⁷⁰

Dans la pièce de Rivaudeau, chacun de ces espaces scéniques est dominé par un personnage. Pour les Juifs (sauf Esther), l'action se situe ainsi dans la cour devant le palais de même que dans l'antichambre du roi. Pour Aman, l'intrigue se passe chez lui ou devant sa maison. L'action a également lieu chez le Roi, à l'entrée de la chambre d'Esther et dans sa chambre (Acte V). Pour Esther, l'action se passe dans sa chambre (Acte II, V) et à l'entrée de sa chambre (Acte V).

Dans cette œuvre comme dans la précédente, les personnages vont et viennent entre un espace extérieur et l'intimité plus introspective du foyer ou de la chambre. Selon la théorie des traits sémantisés qu'élabore Ubersfeld dans *Lire le théâtre I*, ces espaces qui opposent le privé et le public comportent un sens binaire qu'il faut bien préciser : « Les espaces se distinguent et s'opposent par un certain nombre de traits distinctifs, de sèmes spatiaux, eux aussi en fonctionnement binaire, et en nombre assez limité, par exemple clos/ouvert, haut/bas,

³⁷⁰ Keith Cameron, *op.cit.*, p.24.

circulaire/linéaire, profondeur/surface, un/éclaté, continu/fissuré.»³⁷¹ Ces oppositions conviennent particulièrement bien au théâtre qui favorise des situations de conflit. En réalité, dans l'écriture dramatique, les espaces sont soulignés à la fois par le texte lui-même (dialogues et didascalies) et par les choix faits par la mise en scène. Ces derniers sont difficiles à établir dans le cas du théâtre réformé à la Renaissance. En ce qui concerne *Aman*, il est clair que plus l'espace est privé et intérieur, plus il appartient à la royauté. De quoi s'agit-il exactement ? On peut penser, par exemple, à l'antichambre où l'on attend pour être reçu par le souverain et à la chambre où cet accès est marqué par la proximité. Il est donc possible d'avancer que le privé dans la pièce de Rivaudeau est avant tout une métaphore pour la royauté, alors que la foule des sujets, le peuple, se trouve à l'extérieur de cette enceinte très clairement délimitée. Dès le début de la pièce, Esther comprend qu'elle devra négocier sa place auprès du roi afin d'influer sur le cours des choses à l'extérieur de la sphère privée. Voici sous forme de tableau les espaces occupés par Esther dans cette pièce :

L'entrée de la chambre d'Esther	La chambre d'Esther
Acte V.	Acte II, Acte V.

Étudions maintenant l'espace particulier des appartements de la reine. À l'intérieur du palais, il se dessine assez rapidement une opposition claire entre les appartements royaux et la cour où se trouvent les autres Juifs qui sont, de fait, exclus de la sphère privée où leur sort est négocié. Dans ce cas, la hiérarchie civile passe avant l'appartenance à la religion et l'ethnicité. Ainsi, l'on voit que les appartements et la cour symbolisent l'opposition entre ceux qui ont accès à la royauté et ceux qui ne l'ont pas. Les appartements d'Esther se révèlent un espace cloisonné

³⁷¹ Anne Ubersfeld, *op.cit*, p.139.

qui sépare et prive la reine de son appartenance. C'est cependant cette absence qui augmente paradoxalement le désir d'Esther d'agir.

Keith Cameron fait remarquer que Rivaudeau se devait de représenter une sorte d'antichambre qui servirait de lieu en soi, privant Mardochée de l'accès aux espaces du pouvoir : « [i]l lui fallait donc mettre en scène ce qui ressemble à une antichambre du Palais, tout en respectant le fait signalé par la Bible, à savoir que Mardochée n'avait pas le droit d'entrer dans la résidence royale. »³⁷² Cameron confirme ainsi cette opposition, du moins en ce qui concerne Mardochée, père adoptif d'Esther, entre la chambre d'Esther et la cour. Raymond Lebègue voit plutôt l'existence de deux espaces en alternance :

L'action se passe tantôt devant le palais (v.260), tantôt dedans (v.632), tantôt devant la maison d'Aman (v.1611) ; Siméon, le chœur et Harbonne se tiennent à un endroit indéterminé. On peut donc imaginer deux maisons, l'intérieur de l'une d'elles est ouvert et représente la salle du roi (Acte II) ou celle de la reine (Acte V) ; la place publique devant ces maisons est un endroit neutre qui sert à tous les acteurs.³⁷³

Ce critique fait de l'extérieur une aire accessible à tous, s'opposant à l'exclusivité des appartements royaux où se trouve Esther. Il est cependant difficile d'être plus précis sur la conception réelle de l'espace dans *Aman*. Toutefois, il faut souligner en terminant le fait crucial qu'Esther utilise sa chambre lors du banquet pour assurer la libération des Juifs. Les appartements, autrefois lieux interdits, deviennent alors effectivement l'espace qui sert à les délivrer de leur persécuteur. Ils permettent à Esther d'occuper en permanence le centre du schéma actantiel

³⁷² Keith Cameron, *op.cit*, p.23

³⁷³ Raymond Lebègue, *op.cit*, p.388.

Conclusion

Dans cette conclusion générale, nous nous proposons de revenir au personnage de Sara chez Théodore de Bèze en le comparant à celui d'Esther dans la « tragédie sainte » d'André de Rivaudeau. Lorsque nous considérons Sara et Esther en tant que figures bibliques, plusieurs aspects intéressants liés à ces personnages peuvent être identifiés. D'abord, il est question de femmes d'âge et de condition très différents. Sara est une mère déjà âgée alors qu'Esther est une jeune femme, de sorte que le rôle qui leur est assigné dans l'histoire diverge considérablement. Alors que Sara accomplit son destin en donnant naissance à un fils malgré son grand âge, Esther réalise le sien en accédant au trône et en utilisant sa position élevée pour sauver son peuple de l'extinction. Les deux femmes se rejoignent dans la mesure où elles donnent naissance figurativement au peuple juif.

Il faut se rappeler qu'Esther doit aussi obéir à l'Empereur des Perses parce qu'elle est son épouse, alors que Sara doit se soumettre à Abraham, patriarche de la foi juive. Les deux évoluent dans des mondes contrastés : un cadre monothéiste dans la pièce de Bèze, et, chez Rivaudeau, un univers plus fragmenté où le monothéisme est pratiqué par une minorité religieuse dans un contexte polythéiste. Autre différence importante, Esther est une héroïne incontestée et un livre de la Bible hébraïque porte son nom, alors que Sara apparaît plutôt comme une figure secondaire dans la Genèse où priment Abraham et, comme nous l'avons vu, l'immolation du fils ordonnée par Dieu.

Néanmoins, selon l'exégèse, Dieu utilise ces deux femmes en tant qu'instruments de médiation menant à l'élection de la collectivité menacée. En donnant naissance à Isaac, gage de la promesse faite à Abraham, Sara engendre symboliquement la nation juive. En sauvant son peuple de l'extermination, Esther s'assure que la promesse faite à Abraham (Genèse 22) pourra être accomplie. Soulignons également que le fils de Sara est né grâce à l'intervention divine alors

que c'est Esther qui intervient en faveur des Juifs. Les deux femmes n'ont donc pas le même rapport avec Dieu. Le personnage d'Esther semble en effet plus proche des systèmes hiérarchiques de la cour royale et ses motifs semblent plus politiques que religieux.

Revenons un instant sur la présence de ces deux figures féminines dans les modèles bibliques. D'abord, notons que Sara est absente du chapitre 22 de la Genèse où le « sacrifice » d'Isaac a lieu, et elle n'y joue donc aucun rôle de médiatrice. Dans *Abraham sacrifiant*, Bèze lui donne pourtant une véritable présence, même si elle est souffrante. Quant à l'Esther biblique, elle ne songe pas autant au suicide que dans la pièce. Dans la Bible, elle est surtout persuadée par Mardochée de venir en aide aux Juifs alors que, dans la pièce, elle fait face à ses pensées suicidaires et les rejette. Cette réaction émotionnelle au sort des Juifs la pousse donc à les aider. Dans la Bible, l'épouse donne deux banquets : le premier a pour but de demander au roi et à Aman d'assister à un deuxième repas, repas au cours duquel elle révèle le complot de ce dernier. Cette complexité, sans doute trop répétitive au théâtre, n'est pas vraiment retenue par Rivaudeau : il n'y a en effet qu'un seul banquet dans *Aman*. Finalement, l'Esther biblique apparaît une troisième fois devant le roi pour le supplier de sauver son peuple. Devant cette série de répétitions dans le texte biblique, Rivaudeau préfère resserrer l'intrigue et simplifier le récit initial en l'adaptant au rythme plus rapide de la scène. D'autres divergences, certaines assez importantes, sont aussi à remarquer. Par exemple, dans la Bible, Esther prépare un édit, ce qui ne se retrouve pas dans *Aman*. Dans le récit biblique, la reine envoie aussi à tous les Juifs vivant dans le royaume des Perses une lettre concernant la fête du Pourim. Pourtant, aucune allusion à ces célébrations n'est faite dans le texte de Rivaudeau. Le dramaturge ignorait-il l'importance de la fête carnavalesque ou voulait-il plutôt éviter de représenter les réjouissances entourant une

commémoration non-chrétienne dans une œuvre destinée à souligner l'urgence de la foi réformée?

En outre, dans *Aman*, Dieu intervient directement pour inspirer Esther à agir et lui permettre de sauver son peuple. Selon Ruth Stawarz-Luginbühl, cette conception du personnage renvoie à une lecture de certains psaumes où le narrateur doute jusqu'au fond de son être, puis trouve, grâce à l'intervention divine, une solution à ses inquiétudes : «[c]ette rétroaction est bien là encore l'unique et minuscule indice d'une intervention extradramatique [...]»³⁷⁴ En revanche, Dieu semble avoir tourné le dos à Sara, dans la pièce de Bèze, puisqu'elle ne voit pas l'ange qui s'adresse à Abraham. Elle est donc privée de la présence de Dieu lorsque l'essence du drame est révélée. Effectivement, de même que Satan essaie de susciter la désobéissance d'Abraham, de même Sara s'oppose à la parole de Dieu en essayant de persuader le patriarche de ne pas risquer la vie de leur fils. Stawarz-Luginbühl soutient ainsi, comme nous l'avons vu plus tôt, que Sara est l'un des « avatars » du diable. Le personnage de Sara correspond-il alors en partie au modèle de la femme diabolique si présent dans les années 1550-1560 ? « À la Renaissance », précise Vincent Dupuis, « “[l]e visage visible du maléfique, c'est d'abord la femme” »³⁷⁵. Ce parallèle nous semble douteux, mais il est évident que Bèze ne fait preuve que d'une confiance mitigée envers son personnage féminin. Sara a pourtant une compréhension partielle des enjeux. Elle ne fait cependant pas l'expérience du salut qui vient de Dieu alors qu'Esther en est justement l'architecte. De cette manière, Esther se révèle le personnage qui construit le salut de son peuple grâce à l'intervention divine alors que Sara en est écartée par la même volonté de Dieu. À la fin

³⁷⁴ Ruth Stawarz-Luginbühl, *op.cit.*, p.389.

³⁷⁵ Vincent Dupuis, « La femme au théâtre. Les figures féminines et la poétique de la tragédie en France (1550-1660) », Thèse de doctorat, Université McGill, mai 2013, p.35.

de la pièce, l'épouse d'Abraham est contrainte à chercher une consolation qui vient tout de même de Dieu.

Au terme de cet examen, on pourrait croire que Bèze condamne le personnage de Sara alors que Rivaudeau exalte celui d'Esther. Celle-ci est effectivement un actant incontournable dans *Aman* alors que Sara est plutôt secondaire à l'action et au message puisqu'elle disparaît de la pièce bien avant le dénouement. Esther parvient ainsi à réaliser son programme actantiel complet, mais c'est l'ange qui arrête le « sacrifice » d'Isaac à la fin de la pièce de Bèze. Sara ne possède donc pas les adjuvants nécessaires pour obtenir l'objet de sa quête. Il est évident que Bèze ne pouvait récrire ces passages de la Genèse, mais on aurait pu s'attendre, étant donné les conceptions courantes de la femme durant la Réforme, à ce que Sara fasse au moins partie du processus de révélation. Pourquoi d'ailleurs l'avoir intégrée à cet épisode de la Genèse ?

En réalité, il faudrait ajouter que l'évolution du personnage féminin chez Rivaudeau est dénotée, non seulement par les modèles actantiels, mais aussi par certains symboles visuels, comme les vêtements et les commentaires qu'ils provoquent. Lorsqu'Arathée, eunuque au service de la reine, transmet à Esther le message de ne pas oublier l'avenir de son peuple,³⁷⁶ il insiste assez curieusement sur ses vêtements et ses parures, peut-être pour la culpabiliser :

Esther se plaist en l'or, au pourpre, au Diamant,/Au Grenat, au Saphir, et au Rubis
luisant,/ Au zacynthé, au Lapis, Carboucle, et Amethyste,/En la verde Esmeraude, en
l'Agathe deslité,/Aux brodeures, miroirs, aux carquans pretieux,/Aux perles, aux colliers
d'un trein delitieux, [...] Aman Agagien, qui est moins qu'elle fort,/ Porte honteusement
en son poing nostre mort[...]³⁷⁷

Il est donc très clair, à ce moment-là, que, pour l'eunuque, Esther avait oublié son allégeance au peuple juif en acceptant d'épouser le roi. Or, en réponse à cette accusation, la femme rejette

³⁷⁶ André de Rivaudeau, *op.cit*, p.80.

³⁷⁷ *Ibid.*, p.80-81.

explicitement ses vêtements et parures : « A a maudite couronne, ô infâmes cheveux, / Subjects de mon reproche, horribler je vous veux:/ Et vous royal manteau, vous carquans, vous brodeures, / Vous bagues, vous joyaux, pour choses trop meilleures/ Employés toutefois, arriere loing de moy, »³⁷⁸ Le corps d'Esther, et surtout son visage, symbolisent dès lors la libération divine à laquelle elle aspire. Il s'agit bien entendu de ce visage même dont Dieu a essuyé les larmes, le visage de la délivrance qui, avec les vêtements, développe sa condition. Cependant, ce qui est surprenant, c'est que lorsqu'Esther décide enfin de négocier le salut des juifs, ses vêtements et son apparence deviennent soudainement des symboles positifs : « Je m'en vay egayer un peu ma triste face, /Prendre mes afiquetz, et le Royal manteau/ Prendre un grave maintien, et un teint tout nouveau, / Puis à Dieu je feray ceste juste requeste, Qu'il luy plaise briser l'Agagienne teste. »³⁷⁹ On peut ainsi observer un retournement symbolique chez le personnage féminin, puisque les vêtements, auparavant associés à la trahison, sont maintenant vus tout comme son visage comme preuve de sa sincérité et de son ascendant.

Quant aux représentations de l'espace dans les deux œuvres, les différences sont assez marquées. Alors que, chez Bèze, la maison est le lieu où la foi de Sara, ses liens familiaux, le côté humain de la promesse et sa prière sont révélés, les appartements d'Esther constituent chez Rivaudeau un lieu à part où se produisent les transformations intérieures des personnages. Espace familial chez Bèze, les appartements d'Esther sont dans *Aman* une arène politique. Enfin, il est important de parler du contraste entre l'extérieur de la maison et la cour. Si dans le premier cas, Sara y glorifie Dieu et y montre toute sa fragilité, suite à la tentation satanique, la cour du palais perse dans l'œuvre de Rivaudeau abrite une foule impuissante en attente de son affranchissement par la médiation d'Esther.

³⁷⁸ *Ibid.*, p.81.

³⁷⁹ *Ibid.*, p.87.

Le personnage de Sara imaginé par Bèze ne correspond donc que très peu à l'idée que se font les protestants de la femme au XVI^e siècle, car elle n'a pas accès à la parole de Dieu. D'abord médiatrice, elle cesse très rapidement d'être une interlocutrice. Ce silence l'écarte du jeu dramatique. Esther, par contre, comprend immédiatement le message divin et correspond ainsi à l'image de la femme prophète. Elle peut non seulement saisir le message des Écritures, mais aussi entendre la parole divine directement. Espoir de son peuple, elle parvient, grâce à son intelligence et à son élection, à se transformer en héroïne. Nous avons montré que Jeanne d'Albret était aussi l'espoir d'un peuple désirant l'affranchissement de la persécution. Esther moderne, elle a eu le courage de confesser sa foi réformée publiquement lors de la fête de Noël 1560. De plus, autant Esther a montré son autonomie et assumé ses responsabilités envers sa collectivité, autant Jeanne a su tracer pour ses sujets le chemin de la Réforme. Finalement, tout comme Esther qui, en confessant sa foi juive devant Assuere, s'est opposée au paganisme des Perses³⁸⁰, Jeanne s'est élevée contre un catholicisme désormais associé aux cultes païens. Femmes déterminées, le personnage d'Esther et sa contrepartie navarraise n'ont pas hésité à affirmer leur foi parmi les grands afin de sauver le peuple élu de l'anéantissement.

En somme, nous avons pu découvrir la nature multidimensionnelle des personnages féminins des pièces étudiées. Effectivement, ces êtres fictifs se sont révélés des figures culturelles polysémiques qui ont mobilisé les espoirs des femmes et des hommes dans une société où être protestant équivalait à être persécuté. Le personnage de Sara, comme nous l'avons démontré, surprend par son statut inférieur à Abraham et à Isaac lorsque vient le temps d'évaluer sa proximité à Dieu. Même si Bèze, en quelque sorte, prolonge la vie de la Sara biblique en nous

³⁸⁰ On pensait au XVI^e siècle que les Perses adoraient les dieux grecs : voir Raymond Lebègue, *op.cit*, p.390.

permettant de constater que sa foi pourra finalement la sauver, elle ne reflète pas l'espoir des femmes protestantes de l'époque en quête d'un accès plus « direct » à la parole de Dieu.

L'Esther de Rivaudeau, en revanche, permet de revaloriser l'héroïsme au féminin dans ce théâtre tragique. Personnage impuissant et inquiet face à la persécution de son peuple, elle surpassera par sa force de persuasion celle de son rival, Aman, qui donne pourtant son nom à la pièce, et c'est même dans l'intimité de sa chambre qu'elle convaincra Assuérus de la vérité. Il faut cependant dire qu'Esther, contrairement à Sara, n'est pas mère, mais reine. Dans l'esprit de la Renaissance, ces nuances ont leur importance. Esther est aussi belle et jeune, alors que Sara est âgée et d'abord associée à la stérilité. Il nous semble que ces deux auteurs protestants, malgré la liberté nouvelle qu'offre aux femmes le protestantisme, hésitent à faire de leurs personnages féminins des héritières directes des avancées proto-féministes de l'époque. Peut-être ont-ils souhaité trouver dans l'écriture sainte une confirmation bien timide des idées nouvelles sur le rôle religieux et social des femmes. Pour y voir clair, il faudrait certainement envisager cette problématique en analysant d'autres tragédies protestantes de l'époque et en comparant les programmes narratifs des personnages féminins à ceux des personnages masculins.

Bibliographie

A) Corpus

Bèze, Théodore de, *Abraham sacrificiant : Tragedie Françoise*, Marguerite Soulié et Jean-Dominique Beaudin (édition critique établie par), Paris, Champion, 2006.

Des Masures, Louis, *Tragédies Saintes*, Charles Comte (éd. critique par), Paris, Droz, 1932.

_____, *Tragédies saintes*, Charles Comte (éd. par), Société des textes français modernes, Paris, Cornély, 1907.

Rivaudeau, André de, *Aman*, Keith Cameron (éd. critique avec introduction et notes par), Genève, Droz, 1969.

B) Lire le théâtre

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.

_____, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996.

_____, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996.

C) Le théâtre et la tragédie à la Renaissance

a. Livres

Bélangier, Stéphanie A. H., *Guerres, sacrifices et persécutions. Une relecture de Garnier, Montchrestien, Hardy, Corneille et Rotrou*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Biet, Christian, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1997.

Caigny, Florence de, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Garnier, 2011.

Charpentier, Françoise, *Les Débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, Université de Lille III, 1981.

_____, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne, 1979.

Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance, Jean-Pierre Bordier et André Lascombes (dirs.), Tours, Brepols, 2006.

Forsyth, Elliott, *La Tragédie Française de Jodelle à Corneille : Le Thème de la Vengeance*, Paris, A.G. Nizet, 1962.

Jondorf, Gillian, *French Renaissance Tragedy: The Dramatic Word*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Lazard, Madeleine, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980.

Lebègue, Raymond, *Études sur le théâtre français I*, Paris, A.G. Nizet, 1977.

_____, *La tragédie religieuse en France*, Paris, Champion, 1929.

Mazouer, Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002.

Seidmann, David, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, A.G. Nizet, Paris, 1971.

Stawarz-Luginbühl, Ruth, *Un théâtre de l'épreuve : Tragédies huguenotes en marge des guerres de religion en France (1550-1573)*, Genève, Droz, 2012.

Stone, Donald, *French Humanist Tragedy: A Reassessment*, Manchester, Manchester University Press, 1974.

b. Articles

Frappier, Louise, « L'exemplarité de Jules César dans la tragédie humaniste : Muret, Grévin, Garnier », *Tangence*, n° 104, 2014, p.107-136.

_____, «La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^esiècle », *Études françaises*, 36,1, 2000, <https://www.erudit.org/revue/etudfr/2000/v36/n1/036169ar.pdf>, p.29-47.

_____, « Sénèque revisité : la topique de la Fortune dans les tragédies de Robert Garnier », *La littérature tragique du XVI^e siècle en France*, *Études françaises*, 44,2, 2008, p.69-83.

Millet, Olivier, « La tragédie humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le sacré » dans A. Bouvier-Cavoret (éd.), *Le théâtre et le sacré*, Paris, Klincksieck, 1996, p.71-94.

_____, « *Les premiers traits* de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art poétique* d'Horace (1550-1554) », *Études françaises* 44, n° 2, 2008, p.11-31.

_____, « Voix d'auteur, voix du peuple ? L'identité et le rôle du chœur dans les tragédies françaises de la Renaissance à la lumière des interprétations humanistes de l'*Art poétique* d'Horace », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 30, 2006, 1-2, p.85-98.

Analyse des pièces

D) Les tragédies saintes de Louis Des Masures

a. Livres

Frappier, Louise, « La topique du sacré et des passions dans la tragédie française de la Renaissance du XVI^e siècle », Université de Montréal, 2003.

Goeury, Julien, *La Muse du Consistoire. Une histoire des pasteurs poètes des origines de la Réforme à la révocation de l'édit de Nantes*, Genève, Droz, 2016.

b. Articles

Buron, Emmanuel « L' 'art de la tragédie' humaniste comme refus de la 'théologie'. *Saül le furieux* de Jean de La Taille » dans Jean-Pierre Bordier, André Lascombes (dirs.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Brepols, 2006, p.409-435.

Chopard, M., « Louis Des Masures en Lorraine: Une source de l'Histoire des Martyrs de Crespin », dans *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V-L. Saulnier*, P.-G. Castex (préface DE), Genève, Droz, 1984, p. 629-639.

Di Mauro, Damon, « Le personnage de David comme figure du Christ dans "Les Tragédies saintes" de Des Masures », *Seizième siècle*, vol.2, numéro 1, 2006, p.173-193.

_____, « L'unité religieuse des Tragédies Saintes de Louis Des Masures », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 64,2, 2002, p.271-294.

Dubois, Claude-Gilbert, « David et Saül : L'onction et le droit dans la tragédie biblique française (1563-1601) », *Revue de Théologie et de Philosophie*, 133, 2001, p.401-420.

Mazouer, Charles, « La colère de Dieu dans les tragédies bibliques » dans Jean-Pierre Bordier, André Lascombes (dirs.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Brepols, 2006, p.393-407.

Zamparelli, Thomas, "A Pragmalinguistic approach to the Prologues of Louis Des Masures' *Tragédies Saintes* (1563)", *Cincinnati Romance Review*, 12, 1993, p.15-25.

E) *Abraham sacrificiant* de Théodore de Bèze

a. Livres

Graham, Anne, « Quelques figures de monstres tragiques dans la littérature française des XVI^e et XVII^e siècles », Queen's University, 2011.

Dupuis, Vincent, « La femme au théâtre. Les figures féminines et la poétique de la tragédie en France (1550-1660) », Université McGill, 2014.

c. Articles

Graham, Anne G., « L'Abraham sacrificiant (1550) de Bèze ou la dispute au service de la 'vive foy' », *Arrêt sur scène/ Scene Focus*, numéro 3, 2014, p.123-135.

_____, « Théodore de Bèze et la première 'Tragedie Française' : imitation, innovation et exemplarité », *Tangence*, 104, 2014, p.51-77.

Hillman, Richard, « Dieu et les dieux dans l'*Abraham sacrificiant* de Théodore de Bèze et sa traduction anglaise par Arthur Golding », dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Jean-Pierre Bordier et André Lascombes (éds.), Turnhout, Brepols, 2006, p.225-234.

Lorian, Alexandre, « La répétition dans l'*Abraham sacrificiant* de Théodore de Bèze », *Studies in the Drama*, Vol. XIX, Ariel Sachs (éd.), At the Magnes Press, The Hebrew University, Jérusalem, 1967, p.152-172.

Mourad, François-Marie « La dramaturgie d'Abraham Sacrifiant de Théodore de Bèze », *Orbis Litterarum*, 1992, 47, 81-94.

Millet, Olivier, « Exégèse évangélique et culture littéraire humaniste. Entre Luther et Bèze, l'*Abraham sacrificiant* selon Calvin », *Études théologiques et religieuses*, LXIX, 1994, p.367-380.

Stawarz-Luginbühl, Ruth, « L'"Abraham sacrificiant, tragédie française" », dans Irena Backus (sous la direction DE), *Théodore de Bèze (1519-1605). Actes du colloque de Genève (sept. '05)*, Genève, Droz, 2007, p.401-415.

F) *Aman* d'André de Rivaudeau

Di Mauro, Damon, « La théorie de la "verge de Dieu" dans les tragédies religieuses de Rivaudeau et de Garnier », *Renaissance et Réforme*, Numéro 2-3, vol.41, 2005, p.121-138.

Martin-Ulrich, Claudie, « *Habitus et pectus* dans le théâtre de Bèze et de Rivaudeau », *Le recours à l'Écriture : Polémique et conciliation du XV^e siècle au XVII^e siècle*, M.J. Louison-Lassablière (réunis par), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p.113-125.

Stawarz-Luginbühl, Ruth, « Une foi exemplaire? Abraham, Esther et David à l'épreuve de la tragédie huguenote », *Tangence*, UQÀR, 104, 2014, p.27-50.

G) Ouvrages généraux

Abondance, Jean d', *Le Gouvert d'Humanité*, Xavier Leroux (éd. critique par), Paris, Champion, 2011.

Aigaliers, Pierre Laudun de, *L'Art poétique françois*, Jean-Charles Monferran (éd. critique sous la direction DE), Paris, Société des Textes Français modernes, 2000.

Anonyme, *Le brief discours de la dame françoise*, B.N. ms. fr. 20 025, fol.163 v^o.

Aristote, *La Poétique*, B. Gernez (éd. par), Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2002.

Aubigné, Agrippa d', *Tragiques*, J.-R. Fanlo (éd. par), Paris, Champion, 2006.

Babinot, Alfred, *La Christiade*, Poitiers, Pierre et Jan Moines, 1559.

Bebe, Pauline, *Dictionnaire des femmes et de judaïsme*, Paris, Calmann-Lévy, 2001.

Berriot-Salvadore, Évelyne, *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990.

Bèze, Théodore de, *Chrestiennes Méditations*, Mario Richter (texte établi et introduction par), Genève, Droz, 1964.

_____, *Les Juvenilia : texte latin complet, avec la traduction des Epigrammes et Epitaphes et des Recherches sur la querelle des 'Juvenilia'*, A. Marchand (éd. par), Genève, Slatkine, 1970.

_____, *Du Droit des magistrats sur leurs sujets. Traitté tres-necessaire en ce temps pour advertir de leur devoir, tant les Magistrats que les Sujets : publié par ceux de Magdebourg l'an M.D.L. et maintenant reveu et augmenté de plusieurs raisons et exemples*, s.l, s.n., 1575.

_____, *Histoire ecclesiastique des Eglises reformees au Royaume de France*, Anvers, Jean Remy, 1580, 3 tomes.

Buchanan, George, *Jepthes sive votum tragoedia, authore Georgia Buchanano Scoto*, Paris, Guillaume Morel, 1554.

Cabanel, Patrick, *Histoire des protestants en France*, Paris, Fayard, 2012.

Calvin, Jean, *Commentaires de Jehan Calvin sur le livre des Pseaumes*, Paris, C.H. Meyrueis et compagnie, 1859, 2 tomes.

_____, *Institution de la religion chrétienne*, O. Millet (éd. par), Genève, Droz, 2008, 2t.

Cazaux, Yves, *Jeanne d'Albret*, Paris, Éditions Albin Michel, 1973.

Chantelouve, Françoise de, *Tragédie du Pharaon*, Paris, Nicolas Bonfons, 1576.

Charpentier, Françoise, « Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 1976, 4,1, p.62-69.

Corneille, Pierre, *Œuvres complètes*, George Couton (éd. critique par), Paris, Gallimard, 1980-1987, 3 vol.

Des Masures, Louis, *Œuvres poétiques de Louis Des Masures*, Lyon, Jan de Tournes, 1557.

Dictionnaire du Moyen français, ATILF, <http://www.atilf.fr/dmf/>.

Dottoli, Giovanni, *Littérature et société en France au XVII^e siècle*, vol. 4, Paris et Florence, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne et Schena Editore, 2004.

Du Bellay, Joachim, *Défense et illustration de la langue française*, Louis Terreaux (éd.), Paris, Bordas, 1972 [1549].

Dufour, Alain, *Théodore de Bèze : Poète et Théologien*, Genève, Droz, 2009.

Encyclopédie du protestantisme, Pierre Gisel (sous la direction DE), Paris-Genève, PUF-Labor et Fides, 2006.

Euripide, *Medea*, traduction Buchanan, Paris, Michel Vascosan, 1544.

_____, *Tragédies complètes*, M. Delcourt-Curvers (éd. par), Paris, Gallimard, 1962, 2 tomes.

Frye, Northrop, *The Great Code : The Bible and Literature*, Toronto, Academic Press Canada, 1981.

Garnier, Robert, *Œuvres complètes de Robert Garnier*, Raymond Lebègue (éd. par), Les Belles Lettres, 1949-1952.

Geisendorf, Paul F., *Théodore de Bèze*, Genève, Alexandre Julien, 1967.

Grévin, Jacques, *César*, M. Mazzochi Doglio (éd. par), dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 1^e série, vol.2, (1561-1566), Florence-Paris, Olschki-PUF, 1989.

Guery, Alain, (dir.), *Montchrestien et Cantillon. Le commerce et l'émergence et d'une pensée économique*, Lyon, ÉNS Éditions, 2011.

Horace, *L'art poétique d'Horace, traduit en vers françois par Jacques Peletier*, Paris, Michel de Vascosan, 1545.

_____, *Œuvres*, François Richard (traduction, introduction et notes par), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6222v/f7.image>, Paris, Garnier, Flammarion, 1967.

Jodelle, Etienne, *Cléopâtre Captive*, F. Charpentier, J.-D. Beaudin, J. Sanchez (éd. par), Mugron, Editions José Feijóo, 1990.

Jullien, Claudia, *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française. Figures, thèmes, symboles, auteurs*, Paris, Vuibert, 2003.

La Bible de Jérusalem, La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem. Nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, Les Éditions du Cerf, 1973.

La Taille, Jean de, *Saül le Furieux. La Famine ou les Gabéonites*, Elliott Forsyth (éd. par), Paris, S.T.F.M., 1968.

Lazard, Madeleine, *Les avenues de Fémynie*, Paris, Fayard, 2001.

Lecouvet, F.F.J., *Recherches sur la vie et les travaux d'écrivains appartenant par leur naissance ou leur séjour à l'ancienne province de Tournai-Tournésis*, Gand, L.Hebbelynck, 1861, vol. 1.

Luther, Martin, *Œuvres: Tome I*, Marc Lienhard et Matthieu Arnold (publiées sous la direction de), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999.

Méroz, Christianne, *Esther in Exile: Toward a Spirituality of Difference*, Dennis Wienk (Translated by), Eugene, Oregon, Wipf and Stock, 2014.

Messenger des sciences historiques, M.M.A. Van Lokeren, Bⁿ de Saint-Genois, P.C. Van Der Meersch et Kervyn de Volkaersbeke (recueil publié par), Gand, L. Hebbelynck, 1858.

Michaud, Joseph François et Louis Gabriel, « *Théodore de Bèze* », *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Michaud Frères, 1811, tome quatrième.

Molins, Marie, « Mises en page: les efforts conjugués des traducteurs et des imprimeurs », *Carmenae*, 3, 2007, p.1-7.

Montchrestien, Antoine de, *Les Tragédies de Montchrestien. Nouvelle édition d'après l'édition de 1604*, avec notice et commentaire de L. Petit de Juleville, Paris, Plon, 1891.

_____, *Sophonisbe*, Ludwig Fries (éd.), Marburg, 1889.

_____, *Traité de l'économie politique*, François Billacois (édition critique par), Genève : Droz, 1999

Moralités françaises : réimpression fac-similé de vingt-deux pièces allégoriques imprimées aux XVe et XVIe siècles, Werner Helmich (avec une introduction DE), Genève : Slatkine 1980.

Paré, François, *La Distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, 2003.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

Peletier du Mans, Jacques, *L'art poétique*, Lyon, G.Gazeau, J.Tournes, 1555,
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50825j.r=+jacques+peletier+du+Mans%2C+art+poetique.la ngES>.

Philone, Josias, R. Gorris (éd.), dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 1^e série, vol.3 (1566-1567), Paris-Florence, PUF-Olschki, 1990.

Picot, Émile, *Théâtre mystique de Pierre du Val et des libertins spirituels de Rouen, au XVI^e siècle*, Paris, Damascène Morgand, 1882.

Racine, Jean, *Théâtre et Poésies*, dans *Œuvres complètes*, vol.1, Georges Forestier (éd. critique par), Paris, Gallimard, 1999.

Rivaudeau, André de, *Les Œuvres poétiques d'André de Rivaudeau gentilhomme du Bas-Poitou*, C. Mourain de Sourdeval (éd. par), Genève, Slatkine Reprints, 1968.

_____, *La Traduction française du Manuel d'Epictète d'André de Rivaudeau au XVI^e siècle*, L. Zanta (éd. par), Paris, Chamion, 1914.

Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes*, P. Laumonier (éd. par), I. Silver et R. Lebègue (revues et complétées par), Paris, Société des textes français modernes, 1914-1975, 20 vol.

Sénèque, *Tragédies. Tome I: Hercule furieux, Les Troyennes, Les Phéniciennes, Médée, Phèdre*, F.-R. Chaumartin (éd. par), Paris, Les Belles Lettres, 1996.

Serlio, Sebastian, *Le Premier livre d'Architecture de Sebastian Serlio, Bolognais, mis en langue françoise par Jehan Martin, secretaire de monseigneur le Reverendissime Cardinal de Lenoncourt*, Paris, Jean Barbé, 1545.

Shakespeare, William, *The complete works of Shakespeare*, David M. Bevington (edited by), 5th ed., New York, Pearson Longman, 2004.

The Book of Esther in Modern Research, Sidnie White Crawford and Leonard J. Greenspoon (edited by), New York, T and T Clark International, 2003.

Vray, Nicole, *Jeanne d'Albret et Henri IV : mère et fils, reine de Navarre et roi de France : la foi et l'ambiguïté*, Lyon, Olivétan, 2013.

Westermann, Clauss, *Handbook to the Old Testament*, Robert Boyd (translated and edited by), Augsburg Publishing House, Minneapolis, Minnesota, 1967.

_____, *Genesis 12-36*, John J. Scullion (translated by), Augsburg Publishing House, Minneapolis, Minnesota, 1985.